

Université Paris-Sorbonne – Université de Montréal

## **Adieu New York, bonjour Paris !**

### **Les enjeux esthétiques et culturels des appropriations du jazz dans le monde musical savant français (1900-1930)**

par Martin Guerpin

Université-Paris-Sorbonne - École Doctorale V « Concepts et Langages » - IReMus  
Université de Montréal - Faculté de Musique - OICRM

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Musique  
(option Musicologie)

**Volume 1**

Octobre 2015

© Martin Guerpin, 2015



## Résumé et mots-clés

Ce travail envisage les *appropriations* musicales et discursives du jazz dans le monde musical savant français. Fondé sur la méthode des transferts culturels, il propose une histoire croisée de la musique savante française, de la diffusion des répertoires de jazz en Europe et de leur perception. La réflexion s'appuie sur un corpus systématique des œuvres savantes influencées le jazz et des textes que lui consacrent compositeurs et critiques. La réflexion se fonde sur l'établissement d'un corpus systématique des œuvres savantes influencées le jazz et des textes que lui consacrent compositeurs et critiques. Une analyse informée par des données issues de l'esthétique et de l'histoire culturelle montre que ces œuvres contribuèrent à différentes entreprises de redéfinition d'une identité *française* de la musique. Les appropriations du jazz remettent également en cause une conception de la musique *populaire* propre au XIX<sup>e</sup> siècle. Elles valorisent des *sujets* auparavant considérés comme triviaux et proposent un *son* nouveau, tantôt associé au *modernisme* mécaniste des États-Unis, tantôt à l'énergie débridée attribuée au *primitivisme* nègre. Enfin, elles participent à la remise au goût du jour d'un *classicisme* protéiforme. Ces différents aspects font l'objet d'une périodisation et d'une thématisation. Si les premiers cake-walks des années 1900 sont mis au service d'un exotisme « nègre », les emprunts au jazz à la fin des années 1910 relèvent d'un geste avant-gardiste au service d'un projet nationaliste de rétablissement de l'identité française de la musique. À partir du milieu des années 1920, suite aux efforts fructueux de Jean Wiéner pour légitimer le jazz aux yeux du monde musical savant, un discours spécialisé émerge. De nouveaux compositeurs s'y intéressent, dans la perspective d'un classicisme désormais plus cosmopolite. Tout en faisant émerger différents paradigmes de l'appropriation du jazz (cocteauiste, stravinskien, ravélien, entre autres), ce travail vise à jeter un éclairage nouveau sur la production musicale savante dans la France de l'entre-deux-guerres et sur les rencontres entre différentes traditions musicales.

**Mots-clés :** Jazz 1900-1930 – Musique France 1900-1930 – Transferts culturels – Études transnationales – Nation et nationalisme.

## Summary and keywords

This thesis deals with the musical and discursive appropriations of jazz in the French musical world. Inspired by the approach of cultural transfers and crosses the history of French art music in France and the history of its diffusion and perception in Europe. To do so, it draws upon a corpus of art music pieces influenced by jazz and of texts written by composers and critics. This corpus contributes to different redefinitions of an alleged *French* musical identity. What is more, appropriations of jazz renew a conception of *popular* music that goes back to the beginning of the 19<sup>th</sup> century. They also valorize *topics* previously considered as trivial, and they display a new kind of sound, evoking Anglo-saxon modernism or « negro » primitivism. The different aspects mentioned above are presented in a chronological and thematic fashion. In the 1900s, the first cake-walks contribute to a tradition of « negro » exotism. Ten years after, borrowing to jazz has become an avant-gardist gesture, and a response to nationalist motivations. Thanks to Jean Wiéner's efforts in order to legitimize jazz, a new group of composers and critics take an interest in it. Jazz then becomes a means to assert a more cosmopolitan classicism. This thesis identifies different paradigms of the appropriation of jazz in France. More broadly, it sheds new light on musical creation in the French art music world between 1900-1930, and on musical encounters between different musical traditions.

**Keywords:** Jazz 1900-1930 – French Music 1900-1930 – Cultural Transfers – Transnational Studies – Nation and nationalism.

# Table des matières

## Volume 1

Résumé et mots-clés .....	iii
Summary and keywords.....	iv
Table des matières .....	v
Liste des figures.....	x
Liste des exemples musicaux.....	xiv
Conventions de rédaction et abréviations.....	xviii
Remerciements.....	xix
Introduction générale .....	1
Première partie	
Le « jazz » d'avant les jazz-bands : de l'évocation du music-hall à l'exotisme « nègre » (1896-1917) .....	15
Chapitre 1 - La diffusion des danses étatsuniennes en France et l'appropriation debussyste du cake-walk (1896-1917) .....	17
1.1. Cake-walks, ragtimes, one-steps, two-steps, fox-trots, shimmies : des répertoires fonctionnels et standardisés .....	19
1.1.1. Le rôle des interprètes dans la diffusion des danses étatsuniennes .....	19
1.1.2. Le mécanisme de l'importation des partitions : un rôle majeur joué par les éditeurs.....	21
1.1.3. Être à la mode : une diffusion encadrée par la logique économique du divertissement musical.....	26
1.1.4. Un flou générique lié à une catégorisation basée sur la danse .....	36
1.2. Des répertoires standardisés véhiculant un imaginaire issu du monde du music-hall..	39
1.2.1. Six genres de danses, trois genres musicaux.....	40
1.2.2. De la gaieté à la satire, des États-Unis à l'Angleterre, du « petit nègre » aux mondains : l'imaginaire des danses étatsuniennes.....	56
1.3. Vous avez dit populaire ? Des répertoires de danses étatsuniennes ignorées par le monde musical savant. ....	70
1.3.1. Musique populaire, musique de masse : une distinction à établir .....	70
1.3.2. Des répertoires tenus à distance.....	80
1.4. L'appropriation debussyste du cake-walk : un exotisme nègre comique, enfantin, et dénoué de prétentions esthétiques .....	88
1.4.1. L'appropriation debussyste du cake-walk : un répertoire à circonscrire.....	89
1.4.2. Debussy et l'expérience du cake-walk.....	91
1.4.3. « Golliwogg's Cake-walk » et <i>Le Petit Nègre</i> : des pièces de circonstance.....	93
1.4.4. Un pastiche raffiné des conventions du cake-walk.....	99
1.4.5. Prolonger et renouveler la tradition de l' « exotisme musical nègre ».....	105
1.4.6. Prolonger et renouveler le <i>topos</i> de la parodie wagnérienne .....	108

1.4.7. L'appropriation debussyste du cake-walk : un révélateur des hiérarchies génériques en vigueur dans le monde musical savant.....	117
--	-----

**Chapitre 2 - Rompre avec les conventions musicales d'avant-guerre : Cocteau, Satie, Parade et le ragtime ..... 121**

2.1. Le jazz au service d'une esthétique avant-gardiste, classique et nationaliste.....	123
2.1.1. <i>Le Coq et l'Arlequin</i> et la définition de l'appropriation cocteauiste du jazz.....	124
2.1.2. Petite généalogie du cocteauisme : un redéploiement des positions esthétiques d'Apollinaire et de Satie .....	146
2.1.3. « Impressionnistes » et « wagnériens » : la mobilisation de repoussoirs au service d'une stratégie de distinction.....	153
2.2. Le « Ragtime du Paquebot » de <i>Parade</i> : l'exemple fondateur de l'appropriation cocteauiste du jazz .....	164
2.2.1. Le « Ragtime du Paquebot » : une référence au ragtime d'avant-guerre et au music-hall ..	165
2.2.2. Le ragtime dans la musique savante : jeu de genres .....	167
2.2.3. Une manipulation ludique d'un ragtime préexistant : jeu de notes.....	172
2.2.4. <i>Parade</i> ou le jazz iconoclaste .....	177
2.2.5. Subvertir les hiérarchies esthétiques du monde musical savant .....	184

**Deuxième partie**

**Le « jazz-bandisme » et l'iconoclasme des avant-gardes (1918-1922) ..... 192**

**Chapitre 3 - Les appropriations cocteauistes du jazz (1919-1923) : un avant-gardisme carnavalesque ..... 194**

Introduction : de jeunes compositeurs proches de Cocteau s'emparent du jazz.....	194
3.1. Les premiers jazz bands : une expérience sonore radicalement nouvelle (Murray Pilcer, Billy Arnold et les Scrap Iron Jazzerinos).....	199
3.1.1. Un foisonnement sonore joyeux et plein d'énergie .....	202
3.1.2. Quand le son des jazz-bands rencontre l'imaginaire de la guerre moderne et de la folie ...	206
3.2. Georges Auric et Darius Milhaud : porte-paroles du <i>Coq et l'Arlequin</i> .....	212
3.2.1. Quand Milhaud chante comme le <i>Coq</i> .....	214
3.2.2. Georges Auric : le discours d'un disciple.....	224
3.3. Les appropriations cocteauistes du jazz : un son nouveau au service d'une esthétique carnavalesque.....	228
3.3.1. Ce que les jeunes compositeurs français connaissent du jazz en 1920 .....	228
3.3.2. Une remise en cause du modèle traditionnel du concert.....	230
3.3.3. La mise en valeur d'un <i>ethos</i> burlesque et festif .....	235
3.3.4. Rompre avec la sonorité des formations instrumentales traditionnelles.....	240
3.3.5. L'« esthétique de la fausse note » : traduire dans la partition des particularités sonores liées à la performance.....	249
3.3.6. L'affirmation de la pulsation : une vitalité rythmique liée à la danse.....	254
3.3.8. Au-delà de la « farce d'atelier » : une entreprise de renouvellement rarement perçue par les critiques .....	262
3.3.9. Un classicisme français, moderne et iconoclaste .....	265
3.4. Goût pour le jazz et convergence avec Dada .....	273
3.4.1. La dimension subversive du jazz : un trait d'union entre les appropriations cocteauistes et dadaïstes.....	275

3.4.2. Cocteau, Milhaud, Auric et Poulenc : un rapprochement ponctuel et temporaire avec la nébuleuse dadaïste parisienne.....	278
--	-----

**Chapitre 4 - Stravinsky et le ragtime : une source d'inspiration nouvelle au service de recherches rythmiques entamées dans les années 1910..... 289**

4.1. Loin de la farce et du carnaval : Stravinsky à l'écart de Dada.....	292
4.2. Le ragtime comme matériau musical : approfondir une « esthétique de la discontinuité ».....	297
4.3. Le « Ragtime du soldat » et la forme à interpolation.....	302
4.4. Le <i>Ragtime pour onze instruments</i> ou l'ordre caché sous le foisonnement.....	307
4.5. <i>Piano-Rag-Music</i> : l'exploration de gestes percussifs et improvisés.....	312

**Troisième partie**

**Du spectacle au concert : le moment Wiéner (1922-1925)..... 323**

**Chapitre 5 - La promotion d'un avant-gardisme international : Jean Wiéner et la légitimation du jazz (1922-1925)..... 325**

5.1. Le réseau Wiéner.....	326
5.1.1. Un goût musical et une sociabilité partagée avec les autres tenants du jazz.....	326
5.1.2. Wiéner et les « cocteauistes » : l'exemple du concert du 26 novembre 1921.....	330
5.2. Le pas de côté : les concerts Wiéner et la promotion de nouveaux répertoires de jazz.....	335
5.2.1. Les répertoires de jazz dans les concerts de Jean Wiéner.....	335
5.2.2. Le <i>negro spiritual</i> et le blues : des genres perçus comme une expression musicale populaire, liée aux communautés afro-américaines.....	340
5.2.3. Rassembler tous ceux qui s'intéressent au jazz.....	357
5.3. Donner un sens au jazz : le rôle de la programmation des concerts Wiéner.....	361
5.3.1. La démarche assimilationniste de Wiéner, ou le jazz légitimé.....	362
5.3.2. La résistance des conventions génériques au révélateur des concerts Wiéner.....	366
5.3.3. Le jazz : une affaire avant-gardiste et cosmopolite.....	371
5.3.4. L'« affaire des poisons » : enjeux identitaires, politiques et idéologiques des appropriations savantes du jazz.....	377
5.3.5. Position institutionnelle, goût pour le jazz : des homologues à relativiser.....	388

**Chapitre 6 - La nouvelle alliance : Jean Wiéner et Darius Milhaud prennent le jazz au sérieux (1923-1924)..... 391**

6.1. Le jazz et l'exotisme nègre.....	393
6.1.1. Musique <i>étrangère</i> , musique <i>exotique</i> : une distinction à l'œuvre dans les années 1920....	395
6.1.2. Jean Wiener et le blues : prolonger une tradition d'exotisme « nègre ».....	402
6.1.3. Les <i>Deux Blues</i> de Cliquet-Pleyel : de l'exotisme à l'influence de Satie.....	415
6.1.4. La place du blues dans l'exotisme musical « nègre ».....	419
6.1.5. Au-delà de l'exotisme « nègre » : le blues attire l'attention sur l'intérêt harmonique des répertoires de jazz.....	421
6.2. Le jazz au service d'un « retour à Bach » : l'exemple du <i>Concerto franco-américain</i> de Jean Wiéner.....	434

6.3. <i>La Création du monde</i> , ou l'établissement d'un lien nouveau entre jazz, Afrique et primitivisme.....	444
6.3.1. Darius Milhaud et le jazz en 1923 : l'émergence d'un discours musicologique et comparatiste fondé sur la connaissance de nouveaux répertoires.....	447
6.3.2. Un programme pour une utilisation synchrétique des différents répertoires et des différentes pratiques du jazz.....	456
6.3.3. L'association du jazz, du primitivisme et de l'Afrique dans <i>La Création du monde</i> : retour sur une confusion.....	472

## Quatrième partie

<b>Après l'« orage » : les appropriations du jazz entre banalisation et diversification (1925-1929).....</b>	<b>482</b>
--	------------

<b>Préambule - La fin de l'« orage » n'est pas la fin du jazz.....</b>	<b>484</b>
--	------------

<b>Chapitre 7 - Après la « période héroïque ». L'émergence d'un discours collectif sur le jazz : nouveaux enjeux et nouveau canon.....</b>	<b>490</b>
--	------------

Introduction : un avant-gardisme périmé ?.....	490
7.1. De la présence à l'omniprésence : l'installation du jazz dans le paysage musical français.....	491
7.1.1. Les répertoires de jazz : une bonne affaire pour les éditeurs.....	492
7.1.2. Le développement des dancings : les grandes heures des « boîtes de jazz ».....	494
7.1.3. L'industrie du disque, principale porte-voix du jazz.....	497
7.1.4. Le jazz s'immisce dans les « ondes éthérées ».....	501
7.2. L'avènement du jazz en tant qu'objet de discours : entre autonomie et miroir tendu à la musique savante.....	505
7.2.1. Le jazz intéresse au-delà de l'avant-garde.....	505
7.2.2. La constitution d'un discours collectif sur la musique de jazz.....	516
7.2.3. La généalogie « nègre » du jazz en débat : un exemple de ramification du discours.....	525
7.2.4. Au-delà des divergences : quatre points de consensus au sujet du jazz.....	534
7.3. Le jazz « acceptable » : l'émergence d'un nouveau canon dans la seconde moitié des années 1920.....	548
7.3.1. Les mécanismes de la construction du nouveau canon.....	550
7.3.2. Une musique « civilisée » : les caractéristiques musicales du canon savant du jazz.....	562
7.3.3. Enjeux esthétiques : ce que le jazz peut apporter à la musique savante.....	574

<b>Chapitre 8 - Le jazz et le renouveau classique de la musique savante en France.....</b>	<b>586</b>
--	------------

8.1. Quand le jazz change de camp.....	586
8.1.1. Un nombre croissant d'appropriations musicales du jazz.....	586
8.1.2. Les « ravéliens ».....	589
8.1.3. De jeunes compositeurs sceptiques face à l'avant-garde du début des années 1920.....	591
8.1.4. Les nouveaux tenants du jazz : un réseau solidaire.....	596
8.1.5. De nouvelles figures tutélaires : Albert Roussel et Arthur Honegger.....	601
8.1.6. La valorisation d'un classicisme distinct de celui du <i>Coq</i> .....	604
8.1.7. Les emprunts au jazz à la fin des années 1920, un marqueur cosmopolite.....	606
8.2. La normalisation de la présence du jazz dans la musique savante : des nouveautés sonores désormais entérinées.....	609
8.2.1. Prélude : le jazz trouve sa place dans des formations et des genres traditionnels.....	609



8.2.2. L'ethos comique des appropriations savantes : vers un renouvellement de l'opérette et de l'opéra-bouffe .....	611
8.2.3. Le jazz et l'hédonisme sonore dans la musique de scène de la fin des années 1920. De la fortune d'une appropriation ravélienne. ....	621
8.2.4. Le jazz et le retour des genres concertants .....	626
8.2.5. Fox-trot, blues et charleston se codifient : la naissance de genres savants cosmopolites...	637
8.2.6. Postlude : le jazz dans la musique savante, ou le saxophone adoubé.....	647
<b>Conclusion générale.....</b>	<b>652</b>
<b>Index.....</b>	<b>664</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>669</b>
<b>Discographie (liste des enregistrements consultés) .....</b>	<b>694</b>

## Volume 2 - Annexes

<b>Annexe n° 1 .....</b>	<b>696</b>
<b>Anthologie de textes sur le jazz publiés par des acteurs du monde musical savant</b>	
<b>Annexe n° 1-bis.....</b>	<b>803</b>
<b>Roland-Manuel, « Les Six devant Ravel. Contribution à l'étude de la stratégie musicale contemporaine »</b>	
<b>Annexe n° 2 .....</b>	<b>809</b>
<b>Un exemple d'œuvre « impressionniste » à la fin des années 1910 : « Sur un rythme de zortzico », deuxième mouvement du <i>Quintette pour piano et cordes</i> (1919) de Gabriel Pierné (1863-1937)</b>	
<b>Annexe n° 3 .....</b>	<b>815</b>
<b>La collaboration de Milhaud et d'Auric à <i>L'œil cacodylate</i> de Francis Picabia</b>	
<b>Annexe n° 4 .....</b>	<b>821</b>
<b>Liste des concerts organisés par Jean Wiéner en France (1920-1927)</b>	
<b>Annexe n° 5 .....</b>	<b>837</b>
<b>Partition de <i>Bathori's Blues</i> de Jean Wiéner</b>	

**Annexe n° 5-bis..... 841**

**Partition de *The Vance's Banjo* de Jean Wiéner**

## Liste des figures

Fig. n° 1-1 : première édition française d' <i>Everybody's Doing It</i> d'Irving Berlin (Paris, Édouard Salabert, 1912).	22
Fig. n° 1-2 : lettre de C. Minescaut, directeur général adjoint des éditions Salabert au service de la documentation générale de la SACEM, 2 mars 1964.	25
Fig. n° 1-3 : évolution quantitative des répertoires de danses étatsuniennes publiées en France (1896-1917).	27
Fig n° 1-4 : couverture de l'édition française de <i>That Mysterious Rag</i> (Paris, Édouard Salabert, 1912).	31
Fig. n° 1-5 : <i>That Mysterious Rag</i> au programme d'un concert provincial (Le Carillon et les petites affiches bressanes, 12 juillet 1913, p 10).	33
Fig. n° 1-6 : encart publicitaire placé dans la partition de <i>Say It with Music</i> (Irving Berlin, <i>Say It with Music</i> , Paris, Francis Salabert, 1921)	33
Fig. n° 1-7 : enregistrements de danses étatsuniennes diffusés et/ou enregistrés en France (1904-1917).	35
Fig. n° 1-8 : deuxième de couverture de la première édition française du Célèbre Pas de l'ours (Irving Berlin et Francis Salabert, <i>Le Célèbre Pas de l'ours</i> , Paris, Francis Salabert, 1912).	37
Fig. n° 1-9 : première de couverture de l'édition française pour piano d' <i>Everybody's Doing It</i> (Irving Berlin, <i>Everybody's Doing It</i> , Paris, Édouard Salabert, 1912).	38
Fig. n° 1-10-a : Irving Berlin, <i>That Mysterious Rag</i> , version chant-piano (Paris, Édouard Salabert, 1911), forme couplets-refrain.	41
Fig. n° 1-10-b : Irving Berlin, <i>That Mysterious Rag</i> , version piano (Paris, Édouard Salabert, 1912), forme tripartite (avec trio).	42
Fig. n° 1-11 : recensement des cake-walks publiés en France dont le titre mobilise l'imaginaire « nègre » (1896-1917).	57
Fig. n° 1-12 : premières de couvertures de cake-walks publiés en France en 1903.	58
Fig. n° 1-13 : Collectif, <i>Cake-walk Album</i> (Paris, Hachette, 1907), première de couverture.	60
Fig. n° 1-14 : Joseph Biloir, <i>Cake-Walk des Salons</i> (Paris, J. Biloir, 1903), première de couverture.	62
Fig. n° 1-15 : Thomas Thurban, <i>Le Cake-walk, d'après célèbre Brooklyn Cake-Walk</i> , (Paris, Hachette, 1899), paroles du premier couplet et du refrain.	63
Fig. n° 1-16 : échantillon de cake-walks publiés en France dont le titre ne mobilise pas l'imaginaire « nègre » (1902-1904).	65
Fig. n° 1-17 : René André, <i>Extra Dry</i> (Paris, F.-D. Marchetti, 1914), première de couverture.	66
Fig. n° 1-18 : recueil de musique de la comtesse Kreutz (BnF-Musique-Vma-3541 [1-44]).	69
Fig. n° 1-19-a : liste de recueils de chants et de mélodies populaires publiés en France (1900-1924), établie au moyen du dépôt légal.	71

Fig. n° 1-19-b : liste d'œuvres savantes françaises basées sur des mélodies populaires (1900-1924), établie au moyen du dépôt légal. ....	72
Fig. n° 1-20 : carte postale représentant Fredy et Rudy Walker (1903).....	95
Fig. n° 1-21 : dessin de Golliwogg dans Florence Kate Upton, <i>The Adventures of two Dutch Dolls and a Golliwogg</i> Londres, Longmans, Green and Co, 1895).....	97
Fig. n° 1-22-a : structure de « Golliwogg's Cake-walk » de Claude Debussy. Les chiffres aux teintes plus claires signalent les libertés prises par le compositeur avec la régularité des carrures des danses étatsuniennes.....	101
Fig. n° 1-22-b : structure du <i>Petit Nègre</i> de Claude Debussy. Les chiffres aux teintes plus claires signalent les libertés prises par le compositeur avec la régularité des carrures des danses étatsuniennes.....	102
Fig. n° 1-23 : corpus de pièces relevant de l'exotisme nègre avant l'arrivée du cake-walk (1841-1909).....	107
Fig. n° 1-24 : corpus de pièces évoquant la figure du « petit nègre » avant l'arrivée du cake-walk en France.....	108
Fig. n° 1-25 : « L'assiette au beurre du caporal Lohengrin », page de couverture de <i>L'assiette au beurre</i> , n° 212, 22 avril 1905.....	114
Fig. n° 2-1 : liste des compositeurs qualifiés d' <i>impressionnistes</i> dans la presse musicale française (1910-1924). ....	157
Fig. n° 2-2 : liste des compositeurs qualifiés de wagnériens dans la presse musicale française (1910-1924). ....	159
Fig. n° 2-3 : « Mademoiselle Chabelska dans le rôle de la petite fille américaine », Paris, Musée Picasso, DP42, RMN-Grand Palais/Madeleine Coursaget. ....	169
Fig. n° 2-4 : répartition des numéros musicaux de <i>Parade</i> .....	170
Fig n° 2-5 : structures comparées de la version française de <i>That Mysterious Rag</i> et du « Ragtime du Paquebot » de <i>Parade</i> .....	175
Fig. n° 2-6 : utilisation de <i>That Mysterious Rag</i> dans le « Ragtime du Paquebot ». ....	176
Fig. n° 3-1 : liste des œuvres savantes dont le titre fait explicitement référence au jazz (1917-1923).....	194
Fig. n° 3-2 : liste des enregistrements du jazz-band de Murray Pilcer réalisés à Londres en janvier 1919.....	201
Fig. n° 3-3 : Murray Pilcer and his jazz-band, 1916, Lyons Corner House, Oxford Street.....	208
Fig. n° 3-4 : programme du « Spectacle-concert » donné les 21, 22 et 23 février 1920 à la Comédie des Champs-Élysées.....	231
Fig. n° 3-5 : programme du « Spectacle de Théâtre bouffe » donné le 24 mai 1921 au Théâtre Michel. ....	232
Fig. n° 3-6 : poème rédigé Jean Cocteau pour être déclamé sur la musique de <i>Caramel mou</i> . ....	236
Fig. n° 3-7 : nomenclatures comparées d' <i>Adieu, New-York !</i> , de <i>Caramel mou</i> et des jazz-bands cités ou entendus par Darius Milhaud et Georges Auric. ....	242

Fig. n° 3-8 : nomenclatures de <i>L'histoire du soldat</i> et du <i>Ragtime pour onze instruments</i> d'Igor Stravinsky.....	245
Fig. n° 3-9 : nomenclatures d'œuvres témoignant d'une recherche d'un nouveau son d'orchestre) la fin des années 1910 et au début des années 1920.....	247
Fig. n° 3-10 : liste des fox-trots orientaux publiés en France de 1918 à 1921. ....	258
Fig. n° 3-11 : D. Onivas, <i>Indianola</i> , couverture de l'édition étatsunienne (New York, Stern and Co, 1917).....	260
Fig. n° 3-12-a : structure d' <i>Adieu, New-York !</i> de Georges Auric. ....	267
Fig. n° 3-12-b : structure de <i>Caramel mou</i> de Darius Milhaud (Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1921). ....	268
Fig. n° 3-13 : Jean Cocteau, « Adieu Dada mon seul voyage », 391 n°15, « Le Pilhaou-Thibaou », 10 juillet 1920, non paginé. ....	279
Fig. n° 3-14 : articles publiés par Georges Auric et par Darius Milhaud dans Littérature.....	281
Fig. n° 3-15 : Auguste d'Esparbès, « Autour du Dadaïsme -Vernissage Picabia », <i>Comœdia</i> , 15 <sup>e</sup> année, n° 2918, 12 décembre 1920, p. 1. La légende de la photographie précise les noms des personnages situés au premier plan. De gauche à droite : Georges Auric, Francis Poulenc, Jean Cocteau, Francis Picabia, Tristan Tzara. ....	286
Fig. n° 4-1 : structure du « Ragtime » de <i>L'Histoire du soldat</i> d'Igor Stravinsky. ....	303
Fig. n° 4-2 : familles de motifs récurrents et structurants utilisés par Igor Stravinsky dans le <i>Ragtime pour onze instruments</i> . ....	310
Fig. n° 4-3 : structure du <i>Ragtime pour onze instruments</i> d'Igor Stravinsky. ....	311
Fig. n° 4-4 : structure de <i>Piano-Rag-Music</i> .....	315
Fig. n° 5-1 : répertoires de jazz joués lors des concerts organisés par Jean Wiéner (1921-1925). ....	336
Fig. n° 5-2 : partitions et recueils de <i>negro spirituals</i> publiés en France dans les années 1920. ....	342
Fig. n° 5-3 : nombre de partitions de blues publiées chaque année en France de 1919 à 1925. ....	346
Fig. n° 5-4 : schéma harmonique le plus fréquent des cycles de 12 mesures du blues.....	348
Fig. n° 5-5 : paroles de <i>Saint Louis Blues</i> de William Christopher Handy (1914).....	354
Fig. n° 5-6 : œuvres savantes influencées par le jazz jouées lors des concerts de Jean Wiéner (1920-1925). ....	360
Fig. n° 5-7 : présentation pondérée des compositeurs programmés par Jean Wiéner lors de ses concerts (1920-1925). ....	364
Fig. n° 5-8 : les étapes de l' « affaire des poisons » (1 <sup>er</sup> janvier – 15 mai 1923). ....	377
Fig. n° 6-1 : graphique construit par Danièle Pistone associant emprunts au jazz et exotisme afro-américain (Pistone, « Les conditions historiques de l'exotisme musical français », p. 12). ....	393
Fig. n° 6-2 : plan de l'article de Charles Koechlin consacré aux « Tendances de la musique moderne française » (Koechlin « Les tendances de la musique moderne française », p. 56-145). ....	398

Fig. n° 6-3 : œuvres savantes publiées en France évoquant explicitement la figure du « nègre » (1917-1925). .....	419
Fig. n° 6-4 : pièces de Georges Gershwin importées en France (1920-1924).....	423
Fig. n° 6-5 : morceaux de Zez Confrey importés en France (1922-1924).....	428
Fig. n° 6-6 : paroles de <i>Bathori's Blues</i> .....	432
Fig. n° 6-7 : structures générales du premier mouvement du <i>Concerto pour clavecin en ré mineur</i> (BWV 1052) de Jean-Sébastien Bach, du premier mouvement du <i>Concerto franco-américain</i> de Jean Wiéner et de <i>Kitten on the Keys</i> de Zez Confrey. ....	438
Fig. n° 6-8 : programme du concert du 24 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées. ....	445
Fig. n° 6-9 : répertoires de jazz cités par Darius Milhaud dans l' « Évolution du jazz-band et la musique des nègres en Amérique du Nord ».....	451
Fig. n° 6-10-a : sources thématiques du thème principale de <i>La Création du monde</i> . ....	459
Fig. n° 6-10-b : parentés du matériel thématique utilisé dans <i>La Création du monde</i> .....	460
Fig. n° 7-1 : édition de répertoires de jazz, par année et par genre en France (1917-1929). ....	492
Fig. n° 7-2 : nombre total d'éditions de répertoires de jazz (tableau réalisé à partir des données du graphique ci-dessus). ....	493
Fig. n° 7-3 : établissements recensés comme « dancings » dans le <i>Bottin Mondain</i> en 1921 et en 1929. ....	496
Fig. n° 7-4 : liste des enregistrements de jazz publiés par la Compagnie Française du Gramophone en 1920 (à gauche) et en 1925 (à droite). ....	498
Fig. n° 7-5 : nombre de titres relevant de catégories liées au jazz dans les répertoires Pathé de 1923 et de 1926. ....	500
Fig. n° 7-6 : textes et articles de fond sur le jazz parus dans les publications liées au monde musical savant, ou publiés par des acteurs de ce monde musical (1918-1929). ....	507
Fig. n° 7-7 : jazzmen et orchestres de jazz cités dans les textes sur le jazz publiés par des acteurs et/ou dans des publications du monde musical savant (1925-1929).....	553
Fig. n° 7-8 : articles de fond consacrés au jazz dans la revue <i>Documents</i> en 1929. ....	557
Fig. n° 7-9 : nombre de disques publiés en 1928 et en 1929 par les formations de jazz instrumental et vocal les plus souvent citées dans le discours savant sur le jazz. ....	559
Fig. n° 7-10 : concerts parisiens des formations de jazz instrumental ou vocal mentionnées dans le discours savant sur le jazz (1925-1929). ....	561
Fig. n° 8-1 : liste des œuvres savantes composées en France et dont le titre fait explicitement référence au jazz (1925-1931). ....	587
Fig. n° 8-2 : Maurice Ravel et Paul Whiteman à New York (1928). ....	610
Fig. n° 8-3 : partitions de jazz possédées par Maurice Ravel. ....	613
Fig. n° 8-4 : paroles de la thèière (traduites dans la colonne de droite) dans le fox-trot de <i>L'Enfant et les sortilèges</i> . ....	615
Fig. n° 8-5 : paroles de la tasse dans le fox-trot de <i>L'Enfant et les sortilèges</i> . ....	617

Fig. n° 8-6 : structure de l' « Allegro » du Concertino pour piano d'Arthur Honegger.....	629
Fig. n° 8-7 : de gauche à droite : le chef d'orchestre, Oscar Fried, la chanteuse Éva Gauthier, Maurice Ravel (au piano), le compositeur et chef d'orchestre Manoah Leide-Tedesco et George Gershwin (New-York, 1928).....	631
Fig. n° 8-8 : Treize Danses (Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1929).....	638
Fig. n° 8-9 : œuvres pour saxophone soliste ou pour quatuor de saxophone composées en France dans les années 1930.....	649

## Liste des exemples musicaux

Ex. mus n° 1-1, Gustave-Xavier Wittmann, <i>The Sousa's Cake-Walk</i> , two-step et cake-walk sur des motifs des célèbres marches américaines de J.-P. Sousa (Paris, Énoch et Cie, 1902), mes. 5-12.....	36
Ex. mus. n° 1-2-a : Tom Armstrong, <i>Rose of Honolulu, one-step</i> (Paris, F.-D. Marchetti, 1914), mes. 38-45.....	43
Ex. mus. n° 1-2-b : François Behr, <i>Polka des poupées</i> (Paris, Colombier, 1887), mes. 21-28.....	43
Ex. mus. n° 1-3 : Justin Clérice, <i>Parisian Niggers</i> (Paris, Hachette, 1903), mes. 9-16.....	44
Ex. mus. n° 1-4-a : Rodolphe Berger, <i>Joyeux Nègres, cake-walk de</i> (Paris, Énoch et Cie, 1903), mes. 5-8.....	45
Ex. mus. n° 1-4-b : Gabriel Lordon, <i>Jolly Cake-walk de</i> (Paris, Journal de musique, 1903), mes. 5-6.....	45
Ex. mus. n° 1-5 : J. Aerts, <i>The Boston Rag</i> (Paris, L. Aerts, 1917), thème du trio, mes. 55-60.....	45
Ex. mus. n° 1-6-a : Louis Balleron, <i>Nègres blancs</i> (Paris, Fatout et Girard, 1903), thème du trio, mes. 53-68.....	46
Ex. mus. n° 1-6-b : Rodolphe Berger, <i>Joyeux Nègres, cake-walk de</i> (Paris, Énoch et Cie, 1903), thème du trio, mes. 21-36.....	46
Ex. mus. n° 1-7 : Erik Satie, <i>Le Piccadilly</i> (Paris, Salabert, 1904), mes. 9-12.....	48
Ex. mus. n° 1-8, Erik Satie, <i>La Diva de l'Empire</i> d'Erik Satie (Paris, Bellon, Ponscarne et Cie, 1904), mes. 33-36.....	48
Ex. mus. n° 1-9 : Erik Satie, <i>La Diva de l'Empire</i> d'Erik Satie (Paris, Bellon, Ponscarne et Cie, 1904), mes. 9-12.....	49
Ex. mus. n° 1-10 : Irving Berlin, <i>That Mysterious Rag</i> (Paris, Édouard Salabert, 1911), début du deuxième couplet, mes. 30-35.....	50
Ex. mus. n° 1-11 : Berlin, Irving, <i>Alexander's Ragtime Band</i> , introduction et <i>vamp</i> (New York, Ted Snyder, 1911), mes. 1-6.....	51
Ex. mus. n° 1-12 : Marc Aubert, <i>The shimmy's Time. Jazz fox-trot dedicated to the Banjo's Club</i> (Nice, E.-J. Meuriot, 1921), mes. 5-9.....	51
Ex. mus. n° 1-13 : Irving Berlin, <i>Everybody's Doing it Now</i> d'Irving Berlin (Paris, Édouard Salabert, 1913), mélodie des couplets.....	52
Ex. mus. n° 1-14 : Irving Berlin, <i>That Mysterious Rag</i> (Paris, Édouard Salabert, 1913), mélodie du refrain.....	52
Ex. mus. n° 1-15-a : Claude Debussy, <i>Le Petit Nègre</i> (Paris, Alphonse Leduc, 1934), mes. 1-8.....	99
Ex. mus. n° 1-15-b : Claude Debussy, « Golliwogg's Cake-walk » (Paris, Durand, 1908), mes. 10-17.....	100
Ex. mus. n° 1-16 : Claude Debussy, « Golliwogg's Cake-walk » (Paris, Durand, 1908), fin de la transition et retour de la partie A', mes. 85-93.....	103
Ex. mus. n° 1-17 : Emmanuel Chabrier, « La poule », troisième figure des <i>Souvenirs de Munich</i> (Paris, A. Chabrier, 1911), partie de second piano, mes. 1-8.....	116
Ex. mus. n° 2-1 : comparaison des mélodies initiales de <i>That Mysterious Rag</i> (version arrangée pour piano par Francis Salabert en 1912) et du « Ragtime du Paquebot » de <i>Parade</i> (Paris, Salabert, 1986, mes. 1-9).....	177

Ex. mus. n° 2-2 : Erik Satie, <i>Parade</i> , « Ragtime du Paquebot » (Paris, Salabert, 1986), chiffres 24, mes. 1-6).....	178
Ex. mus. n° 2-3 : esquisse du thème principal du « Ragtime du Paquebot » (BnF-Musique, MS-9602-3).....	181
Ex. mus. n° 2-4 : Erik Satie, <i>Parade</i> , « Petite fille américaine » (Paris, Salabert, 1986), chiffre 21, mes. 1-4.....	183
Ex. mus. 3-1-a : Georges Auric, <i>Adieu, New-York !</i> , (BnF-Musique, Ms-23590), mes. 6-9.....	250
Ex. mus. 3-1-b : Darius Milhaud, <i>Caramel mou</i> pour orchestre (Paris, Eschig, 1983), mes. 1-8.....	251
Ex. mus. n° 3-2 : Darius Milhaud, <i>Caramel mou</i> , réduction pour piano (Paris, éditions de la Sirène, 1921), mes. 72-81. .....	252
Ex. mus. n° 3-3 : Maxime Jacob, « Fox », troisième mélodie du <i>Guide du gourmand</i> (BnF-Musique, Ms-20340-3), mes. 12-19.....	254
Ex. mus. n° 3-4 : cellule rythmique reprise par Georges Auric au « Ragtime du Paquebot » d'Erik Satie et à <i>That Mysterious Rag</i> d'Irving Berlin.....	255
Ex. mus. n° 3-5 : Georges Auric, <i>Adieu, New-York !</i> , réduction pour piano (Paris, Éditions de la Sirène, 1920), mes. 51- 61.....	257
Ex. mus. n° 3-6 : Harold Weeks, <i>Hindustan</i> pour piano (Paris, Francis Salabert, 1918), mes. 5-14.....	259
Ex. mus. n° 3-7 : D. Onivas (pseud. Domenico Savino), <i>Indianola</i> pour piano (Paris, Salabert, 1918), mes. 70-78.....	261
Ex. mus. 3-8 : Georges Auric, première des <i>Trois Pastorales</i> (Paris,..... de la Sirène, 1920), mes. 1-23.....	270
Ex. mus. n° 4-1 : Igor Stravinsky, <i>Ragtime pour onze instruments</i> (Londres, Chester, 1920), mes. 4-10.....	299
Ex. mus. n° 4-2 : Igor Stravinsky, <i>Piano-Rag-Music</i> (Londres, Chester, 1920), mes. 42-43. L'extrait de droite est une « transposition » en 2/4 de la partition.....	300
Ex. mus. n° 4-3 : Igor Stravinsky, <i>L'Histoire du soldat</i> , « Ragtime » (Londres, Chester, 1918), mes. 56-66.....	301
Ex. mus. n° 4-4 : Igor Stravinsky, « Ragtime » de <i>L'histoire du soldat</i> , (Londres, Chester, 1918), mélodies des cinq <i>strains</i> .....	304
Ex. mus. n° 4-5 : Igor Stravinsky, <i>L'Histoire du soldat</i> « Ragtime » (Londres, Chester, 1918), parties interpolées, mes. 20-23 et mes. 64-66).....	305
Ex. mus. n° 4-6 : Igor Stravinsky, <i>L'Histoire du soldat</i> , « Petits airs au bord du ruisseau » (Londres, Chester, 1918), mes. 2-7.....	306
Ex. mus. n° 4-7 : Igor Stravinsky, <i>Ragtime pour onze instruments</i> (Paris, La Sirène, 1918), transcription pour piano annotée par Marcelle Meyer (BnF-Musique, Res-Vma 520), mes. 1-17.....	307
Ex. mus. n° 4-8 : Igor Stravinsky, <i>Piano-Rag-Music</i> (Londres, Chester Music, 1919), différentes réalisations du geste caractéristique de la partie A.....	314
Ex. mus. n° 4-9 : Igor Stravinsky, <i>Piano-Rag-Music</i> (Londres, Chester, 1919), mes. 55-65 et 84 (passage non mesuré). .....	316
Ex. mus. n° 4-10 : Igor Stravinsky, <i>Piano-Rag-Music</i> , mes. 84 (première rupture) et mes. 85 (seconde rupture, qui suit un long passage non mesuré entre les mesures 84 et 85).....	317
Ex. mus. n° 4-11 : Igor Stravinsky, <i>Piano-Rag-Music</i> (Londres, Chester, 1920). Deux occurrences du geste « gargouillant » développé dans la partie C (partie non mesurée après la mes. 84).....	318
Ex. mus. n° 5-1 : Nick La Rocca, <i>Barnyard Blues</i> , Paris, Francis Salabert, 1919, mes. 5-8.....	350
Ex. mus. n° 5-2 : William Christopher Handy, <i>Saint Louis Blues</i> , refrain (New York, Handy Bros. Music Co), 1914, mes. 49-52.....	351
Ex. mus. n° 5-3 : William Christopher Handy, <i>Saint Louis Blues</i> (New York, Handy Brox. Music Co), 1914 (mes. 9-12). .....	351
Ex. mus. n° 5-4 : Vance Lowry, <i>Blondy's Blues</i> (Paris, La Parisienne, Éditions musicales G. Lorette, 1921), mes. 1-2 et 5- 6.....	352



Ex. mus. n° 6-1 : Jean Wiéner, « Blues » de la <i>Sonatine syncopée</i> (Paris, Eschig, 1923), partie A, mes. 1-17. ....	404
Ex. mus. n° 6-2-a : Jean Wiéner, <i>Trois Blues chantés</i> , n° 3 (Paris, Max Eschig, 1924), mes. 1-4. ....	407
Ex. mus. n° 6-2-b : Jean Wiéner, <i>Trois Blues chantés</i> , n° 2, Paris, Eschig, 1924, mes. 5-9. ....	407
Ex. mus. n° 6-2-c : Jean Wiéner, <i>Trois Blues chantés</i> , n° 2 (Paris, Eschig, 1924), mes. 35-41. ....	408
Ex. mus. n° 6-3 : Zez Confrey, <i>Kitten on the Keys</i> (New York, Mills Music, 1921), mes. 7-8. ....	409
Ex. mus. n° 6-4 : Jean Wiéner, <i>Trois Blues chantés</i> , premier « Blues » (Paris, Eschig, 1924), mes. 1-11. ....	410
Ex. mus. n° 6-5-a : Henri Cliquet-Pleyel, <i>Deux Blues</i> , n° 1, « Come along » (Paris, Eschig, 1924), partie A et début de la partie B, mes. 1-19. ....	415
Ex. mus. n° 6-5-b : Henri Cliquet-Pleyel, <i>Deux Blues</i> , n° 1, « Come along » (Paris, Eschig, 1924), partie C, mes. 34-37. ....	416
Ex. mus. n° 6-5-c : Henri Cliquet-Pleyel, <i>Deux Blues</i> , n° 2, « Far away », Paris, Eschig, 1924, partie B (mes. 21-23). ....	416
Ex. mus. n° 6-6 : Jean Wiéner, <i>Bathori's Blues</i> (BnF-Musique, Ms-20315), mes. 1-11. ....	422
Ex. mus. n° 6-7 : exemples d'enrichissement harmoniques dans <i>Swanee</i> (George Gershwin, <i>Swanee</i> , Paris, Chappell, 1920). a. mes. 2-3 ; b. mes. 37-44 ; c. mes. 69-72. ....	425
Ex. mus. n° 6-8 : de la partition à la performance, effet « bruyant » ajouté par George Gershwin lors de l'enregistrement de <i>Swanee</i> . a. partition de <i>Swanee</i> (Paris, Chappell, 1920), mes. 37-41 ; b. transcription <i>Swanee</i> , enregistré en février 1920 par George Gershwin, New York, Duo-Art, n° 1649, (0'52"-0'56"). ....	426
Ex. mus. n° 6-9 : a. Jean Wiéner, <i>Bathori's Blues</i> (BnF-Musique, Ms-20315), mes. 1-2 ; b. George Gershwin, <i>Fascinating Rhythm</i> (Paris, Francis Salabert, 1924), mes. 1-3. ....	427
Ex. mus. n° 6-10 : glissements chromatiques dans les voix intermédiaires dans : a. George Gershwin, <i>The Jijibo</i> , blues (Paris, Francis Salabert), 1924, mes. 6-9 et 14-17 ; b. Zez Confrey, <i>Kitten on the Keys</i> , (New York, Mills Music), mes. 37-40, 1921 ; c. Jean Wiéner, <i>Bathori's Blues</i> (BnF-Musique, Ms-20315), mes. 25-28. ....	427
Ex. mus. n° 6-11 : Jean Wiéner, <i>Concerto franco-américain</i> , premier mouvement, « Décidé » (Paris, Eschig, 1925), 1 <sup>er</sup> thème, mes. 1-15. ....	436
Ex. mus. n° 6-12 : Jean-Sébastien Bach, <i>Concerto pour clavecin en ré mineur BWV 1052</i> , premier mouvement, « Allegro », (Londres, Bärenreiter, 1999), mes. 1-7. ....	437
Ex. mus. n° 6-13 : Darius Milhaud, <i>La Création du monde</i> (Paris, Eschig, 1929), thème de « La naissance de l'homme et de la femme », mes. 1-8. ....	462
Ex. mus. n° 6-14 : Darius Milhaud, <i>La Création du monde</i> (Paris, Eschig, 1929), thème du « Désir », mes. 1-9. ....	464
Ex. mus. n° 6-15 : Darius Milhaud, <i>La Création du monde</i> (Paris, Eschig, 1929), thème de l'ouverture, mes. 1-9. ....	464
Ex. mus. n° 6-16 : Darius Milhaud, <i>La Création du monde</i> (Paris, Eschig, 1929), « Le chaos avant la Création », mes. 50-55. ....	470
Ex. mus. n° 7-1-a : William Christopher Handy, <i>Saint Louis Blues</i> , arrangé par Paul Whiteman et William Grant Still, 1929 (Williams College Archives, Paul Whiteman Collection, PWC# 2138-9), mes. 47-53. Les indications en gras sont ajoutées au crayon bleu sur le manuscrit par Paul Whiteman. ....	564
Ex. mus. n° 7-1-b : William Christopher Handy, <i>Saint Louis Blues</i> , arrangé par Paul Whiteman et William Grant Still, 1929 (Williams College Archives, Paul Whiteman Collection, PWC# 2138-9), mes. 69-75. Les indications en gras sont ajoutées au crayon bleu sur le manuscrit par Paul Whiteman. ....	565
Ex. mus. n° 8-1 : Maurice Ravel, <i>L'Enfant et les sortilèges</i> (Paris, Durand, 1925), chiffre 28, mes. 6-10. ....	614
Ex. mus. n° 8-2-a : Maurice Ravel, <i>L'Enfant et les sortilèges</i> (Paris, Durand, 1925), chiffre 28, mes. 13-17, parties de chant et de piano. ....	616
Ex. mus. n° 8-2-b : Walter Donaldson, <i>My Buddy</i> , fox-trot (Paris, F. Salabert, 1922), mes. 1-4. ....	616
Ex. mus. n° 8-3 : Maurice Ravel, <i>L'Enfant et les sortilèges</i> (Paris, Durand, 1925), chiffre 33, mes. 1-6. ....	619
Ex. mus. n° 8-4-a : Roland-Manuel, <i>Le Tournoi singulier</i> , « IV. Danse de la Folie et de l'Amour, pas de deux » (Paris, Heugel, 1924), chiffre 16, mes. 1-10. ....	623

Ex. mus. n° 8-4-b : Roland-Manuel, <i>Le Tournoi singulier</i> , « III. Entrée et danse des Caddies » (Paris, Heugel, 1924), chiffre 16, mes. 1-8.....	623
Ex. mus. n° 8-5 : Désiré-Émile Inghelbrecht, <i>Le Diable dans le beffroi</i> (Paris, Heugel, 1927), chiffre 88, mes. 1-8.....	625
Ex. mus. n° 8-6-a : Arthur Honegger, <i>Concertino pour piano</i> , « Allegro » (Paris, Salabert, 1926), thème 1 et sa ligne de basse, chiffre 15, mes. 1-5. ....	627
Ex. mus. n° 8-6-b : Arthur Honegger, <i>Concertino pour piano</i> , « Allegro » (Paris, Salabert, 1926), thème 2 et sa ligne de basse, chiffre 16, mes. 3-6. ....	627
Ex. mus. n° 8-6-c : Arthur Honegger, <i>Concertino pour piano</i> , « Allegro » (Paris, Salabert, 1926), thème 3 et sa ligne de basse, chiffre 19, mes. 1-8. ....	628
Ex. mus. n° 8-6-d : Arthur Honegger, <i>Concertino pour piano</i> , « Allegro » (Paris, Salabert, 1926), thème 4 et sa ligne de basse, chiffre 20, mes. 1-4. ....	628
Ex. mus. n° 8-7 : Maurice Ravel, <i>Concerto pour piano en sol</i> (Paris, Durand, 1932), chiffre 4, mes. 1-12.....	633
Ex. mus. n° 8-8 : George Gershwin, <i>Trois Préludes</i> , n°2, « Andante con moto e poco rubato » (New York, New World Music Corporation, 1927), mes. 1-8.....	634
Ex. mus. n° 8-9 : Alexandre Tansman, <i>Symphonie concertante</i> , « Tempo Americano » (Paris, Max Eschig, 1931), thème de la partie A, mes. 3-10.....	635
Ex. mus. n° 8-10 : Alexandre Tansman, <i>Symphonie concertante</i> , « Tempo Americano » (Paris, Max Eschig, 1931), thème de la partie B, mes. 74-78. ....	636
Ex. mus. n° 8-11 : Pierre-Octave Ferroud, « The Bacchante (Blues) » ( <i>Treize Danses</i> , Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1929), mes. 1-7.....	640
Ex. mus. n° 8-12 : Pierre-Octave Ferroud, « The Bacchante (Blues) » ( <i>Treize Danses</i> , Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1929), mes. 29-40.....	641
Ex. mus. n° 8-13 : Bohuslav Martinů, <i>Jazz Suite</i> , « Blues » (Prague, Panton, 1970), mes. 1-10.....	643
Ex. mus. n° 8-14-a : Alexandre Tansman, <i>Sonatine transatlantique</i> (Paris, Alphonse Leduc, 1930), « Spiritual et Blues », mes. 17-24.....	644
Ex. mus. n° 8-14-b : Maurice Ravel, <i>Sonate pour violon et piano</i> , « Blues » (Paris, Durand, 1927), mes. 12-19.....	645
Ex. mus. n° 8-14-c : Manuel Rosenthal, <i>Saxophon' Marmalade</i> , « Blues » (Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1929), mes. 1-7.....	645

## Conventions de rédaction et abréviations

Cette thèse a été rédigée à partir du protocole de rédaction des éditions Vrin.

Après avoir été citées de manière complète lors de leur première occurrence, les références bibliographiques sont ensuite présentées sous une forme abrégée (nom de l'auteur, *titre complet ou raccourci*, numéro de page, le cas échéant).

Les titres d'œuvres autonomes sont signalés par des italiques. Les titres de mouvements ou de pièces appartenant à des cycles sont placés entre guillemets (exemple : le « Ragtime du Paquebot » de *Parade*).

Les dates de naissance et de décès des acteurs (lorsqu'elles ont pu être déterminées) sont indiquées lorsqu'ils sont mentionnés pour la première fois dans ce travail.

Nous transcrivons les textes cités en respectant la ponctuation, les majuscules emphatiques et l'orthographe d'origine. Les erreurs sont mentionnées par la formule [*sic*].

Sauf mention contraire, les traductions de l'anglais sont nos propres traductions.

### Abréviations

- Fig. : figure.
- Mes. : mesure.
- NdA : note de l'auteur (nous la distinguons ainsi de nos propres notes de bas de page).

Dans la numérotation des mesures, l'usage d'un chiffre en exposant indique, lorsque nécessaire, le temps de la mesure (exemple : « mes. 1<sup>4</sup> » désigne le quatrième temps de la mesure n° 1).

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes directeurs de recherche, Laurent Cugny et Michel Duchesneau, pour la qualité de leurs remarques et de leurs commentaires tout au long de mon travail. Je les remercie également pour le temps et le soutien qu'ils m'ont accordés dans mes différentes demandes de bourses au cours de ces quatre années de travail. Je les remercie enfin pour leurs qualités humaines, pour les encouragements qu'ils m'ont prodigués et pour leur patience.

C'est aussi pour sa patience, mais également pour l'aide, la confiance et le soutien *immenses* qu'elle m'a apportés que je voudrais remercier mon épouse, Marie-Clémence. Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans elle. À ma mère, Marie-Paule, à ma sœur, Chloé, à mes beaux-parents, Catherine et Philippe, à ma belle-sœur, Marie-Blanche, j'adresse également tous mes remerciements pour leur appui et pour leur écoute inconditionnels.

Pour les discussions riches et stimulantes qui ont peu à peu façonné ce travail, je tiens également à remercier trois amis de longue date, Louis Delpech, Fanny Gribenski, Federico Lazzaro et Marie-Pier Leduc, ainsi que (par ordre alphabétique de nom) Christian Acaoui, Karol Beffa, Clément Canone, Tobias Fasshauer, Anaïs Fléchet, Annegret Fauser, Pierre Fargeton, Ludovic Florin, Andy Fry, Philippe Gumplowicz, Matthias Heyman, John Howland, Lucie Kayas, Barbara Kelly, Hervé Lacombe, Federico Lazzaro, Walter van de Leur, Francesco Martinelli, Deborah Mawer, François de Médicis, Jann Pasler, Tom Perchard, Timothée Picard, Lewis Porter, Danièle Pistone, Michael Puri, Emmanuel Reibel, Daniel Richard, Yannick Sétité, Nicolas Southon, Catherine Thackley, Judith Tick et tous mes professeurs et professeures, qui m'ont tant apporté.

Toute ma gratitude va également aux archivistes qui m'ont cordialement accueilli, et dont les indications ont été précieuses pour mon travail. Que soient particulièrement remerciés Anne Legrand et Bruno Sebald, de la Bibliothèque nationale de France, Bénédicte Penn, des archives de Bobigny, Jessika Drmacich-Flach des archives du Williams College, mais aussi Deborah Mawer et Liz Fawcett, pour leur accueil aux archives Jack Hylton de l'Université de Lancaster.

Merci à mes amis musiciens du groupe Vaïbz, David, Samuel et Fabien, mais aussi du Gil Evans Paris Workshop, merci à mes professeurs de saxophone, Stéphane, mais aussi Jean-Charles et Pascal.

Merci à toute ma famille et à mes amis pour avoir contribué à embellir ces quatre années intenses, merci à Paul et Janine, Chloé et Laurent, Marie-Cécile et Alain, Antoine et Amy et, et (par ordre alphabétique de prénom, pour changer) merci à Giuseppe et Maëlle, Marie-Alix et Antoine, Benjamin et Kavita, Nicolas et Mathilde, Aurélien, Brian, Alexis, Esteban, Étienne, Félix, Liouba, Hashem, Hamid, Hugues, Marianne, Ofer, Pedro, Romain.

Je ne terminerai pas sans remercier vivement la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, l'OICRM, l'UFR Musique et Musicologie et l'école doctorale « Concepts et langages » de l'Université Paris-Sorbonne, l'IReMus, ainsi que le département Musique et Arts et Spectacles et le RASM de l'Université d'Évry-Val d'Essonne, qui m'ont permis de travailler et d'enseigner dans les meilleures conditions pendant ces quatre années.

## Introduction générale

De 1899 à 1930, de la diffusion des premiers cake-walks en France à la publication, dans *La Revue musicale*, de deux articles de Hugues Panassié qui marquent l'émergence d'un discours spécialisé et autonome sur la musique de Louis Armstrong et de Duke Ellington<sup>1</sup>, le jazz provoque de multiples débats parfois houleux, et introduit une nouvelle donne dans le monde musical savant. Objet de curiosité, de fascination parfois, assurément de rejets ou de passions, il trouve sa place dans un grand nombre d'œuvres musicales, d'articles de presse et d'ouvrages musicologiques. Réunir ces œuvres et ces textes en un seul et même corpus, comprendre les dynamiques collectives et individuelles qui traversent son histoire située à l'intersection de deux univers musicaux, tels sont les buts de ce travail qui ambitionne de combler un vide dans l'histoire du jazz en France et dans celle de la musique savante française. Il s'agit de se situer, autant que faire se peut, à l'intersection de l'histoire du jazz en France et de celle de la musique savante française, à la croisée des textes et des œuvres musicales, au carrefour de l'analyse, de l'esthétique, de l'histoire et de la sociologie. Autant de domaines et de disciplines entre lesquels le dialogue ne s'est jamais vraiment établi pour ce qui concerne les rencontres entre jazz et musique savante en France.

### État de la recherche

Les textes consacrés au jazz occupent l'attention presque exclusive des historiens et des sociologues. C'est en effet à partir d'une anthologie d'écrits sur le jazz qu'Olivier Roueff et Denis-Constant Martin ont produit l'une des premières réflexions sur la

---

<sup>1</sup> Hugues Panassié, « Le jazz "hot" », *L'Édition musicale vivante*, n°25, février 1930, p. 9-11 et Hugues Panassié, « Le Jazz "Hot" », *La Revue musicale*, 11<sup>e</sup> année, n° 105, juin 1930, p. 481-494.

réception du jazz dans la France de l'entre-deux-guerres<sup>2</sup>. Celle-ci n'apporte toutefois que peu d'éléments concernant le monde musical savant. Elle aborde indifféremment des textes parus dans des publications généralistes ou spécialisées. Le récent ouvrage de Matthew Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*<sup>3</sup>, est un autre exemple représentatif de cette approche centrée sur les textes. L'historien des médias reprend en grande partie des thématiques mises en évidence par Olivier Roueff et Denis-Constant Martin, mais aussi par des spécialistes des *cultural studies* comme Petrine Archer Straw<sup>4</sup> et Colin Nettelbeck<sup>5</sup>. Souvent précieux pour les références qu'ils portent à notre connaissance, ces ouvrages traitent cependant exclusivement du discours sur le jazz, qu'ils appréhendent en tant que reflet de phénomènes culturels ou sociaux. De plus, ces textes sont soumis à un travail comparatif qui tient rarement compte de la représentativité de leurs auteurs, des positions qu'ils défendent et des répertoires - pourtant fort divers - auxquels ils font référence. De nombreuses distinctions se trouvent ainsi arasées, voire passées sous silence<sup>6</sup>. Il s'agit moins ici de déplorer l'absence de la musique dans ces travaux (car le discours sur la musique est en soi un objet d'étude passionnant) que de remarquer que certains textes, placés sur un même plan parce qu'ils parlent de « jazz », traitent parfois d'objets musicaux aux caractéristiques diamétralement opposées. Ne pas prendre en compte ces caractéristiques fausse inmanquablement la comparaison.

---

<sup>2</sup> Le corpus rassemblé par Olivier Roueff et Denis-Constant Martin reste à compléter (Denis Constant-Martin et Olivier Roueff, *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 165-312 ; voir également Olivier Roueff, *Jazz les échelles du plaisir : Intermédiaires et culture lettrée en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Dispute, 2013).

<sup>3</sup> Matthew Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, Chicago, University of Illinois Press, 2010, p. 1-140.

<sup>4</sup> Petrine Archer-Straw, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Thames & Hudson, 2000.

<sup>5</sup> Colin Nettelbeck, *Dancing with De Beauvoir: Jazz and the French*, Melbourne, Melbourne University Press, 2004, p. 1-113.

<sup>6</sup> Cette réserve, qui ne préjuge pas de la qualité des ouvrages cités, rejoint la critique formulée par Roger Chartier à l'encontre de l'histoire des mentalités, qui ne tient pas assez compte, d'une part, de la variabilité des représentations en fonction des groupes et du temps et, d'autre part, de la spécificité des modes d'expression (littérature, presse, mémoires, peinture, musique, pour ne prendre que quelques exemples) à travers lesquels elles sont exprimées (voir à ce sujet Roger Chartier, *Au bord de la falaise*, Paris, Albin Michel Littérature, 1998).

Les répertoires de jazz et, plus encore, les œuvres savantes qui s'en inspirent, sont également absents des travaux pionniers menés par les historiens Ludovic Tournès<sup>7</sup> et Jeffrey Jackson<sup>8</sup> sur l'histoire jazz en France. Le même constat peut être formulé à propos des recherches de Tyler Stovall<sup>9</sup> qui fournissent de précieux renseignements sur la présence de musiciens afro-américains dans le Paris de l'entre-deux-guerres. Quant au beau livre de Jody Blake, *Le Tumulte noir*, il tend à réduire la réflexion sur le jazz à des questionnements portant sur l'altérité raciale, questionnements certes importants, mais qui n'épuisent pas, loin s'en faut, le sujet des relations entre musique savante et jazz<sup>10</sup>. L'altérité raciale est par ailleurs au centre des chapitres du récent ouvrage d'Andy Fry qui concernent la période 1900-1930<sup>11</sup>.

Néanmoins, les emprunts savants au jazz sont au centre de quatre travaux musicologiques. Pionnier en la matière, André Hodeir (1921-2011) est le premier à s'intéresser à l'influence du jazz sur la musique française. En 1954, dans un chapitre intitulé « L'influence du jazz sur la musique européenne<sup>12</sup> », le compositeur d'*Anna Livia Plurabelle* (1966) aborde six œuvres de trois compositeurs cardinaux : *La Création du monde* (1923) de Darius Milhaud (1892-1974), *L'Histoire du soldat* (1918), le *Ragtime pour onze instruments* (1918) et *Piano-rag-music* (1919) d'Igor Stravinsky (1882-1971), ainsi que *L'Enfant et les sortilèges* (1919-1925) et le *Concerto pour piano en sol* (1929-1931) de Maurice Ravel (1875-1937). Rarement amène avec ces œuvres, Hodeir conclut son étude par un jugement sans appel :

Sur le plan esthétique comme sur le plan technique, les œuvres (ou fragments d'œuvres) que nous avons citées dans cette étude ne peuvent être regardées que comme de graves échecs<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> Ludovic Tournès, *New Orléans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 14-58.

L'ouvrage de Ludovic Tournès est un cas particulier au sein de cette liste, car il s'intéresse également à  
<sup>8</sup> Henry Jeffrey Jackson, *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham, Duke University Press, 2003.

<sup>9</sup> Tyler Stovall, *Paris Noir: African Americans in the City of Light*, Boston, Houghton Mifflin, 1996, p. 1-81. Voir aussi, à ce sujet, Chris Goddard, *Jazz Away from Home*, New York, Paddington Press, 1979.

<sup>10</sup> Jody Blake, *Le Tumulte Noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris (1900-1930)*, University Park, Penn State Press, 1999, p. 11-136.

<sup>11</sup> Andy Fry, *Paris Blues: African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago, University of Chicago Press, 2014, p. 1-124.

<sup>12</sup> André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz [1954]*, Marseille, Parenthèses, 1981, p. 223-240.

<sup>13</sup> Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, p. 236.

Cette condamnation repose sur un anachronisme et sur une conception essentialiste du jazz. Hodeir reproche à Stravinsky, Milhaud et Ravel de s'être « laissés prendre aux contrefaçons du jazz commercial<sup>14</sup> » et de ne s'être pas inspirés du jazz « authentique » de « King Oliver et de ses émules<sup>15</sup> ». Comment l'auraient-ils fait, puisque la musique du cornettiste n'était pas diffusée dans la France des années 1920 ? L'analyse menée par André Hodeir repose sur des modèles issus d'un canon du jazz construit rétrospectivement par les premières histoires de cette musique. Elles ne tiennent pas compte des répertoires de jazz sur lesquels se sont appuyés les trois compositeurs. Sur ce point, les comparaisons d'André Hodeir sont donc faussées. Elles le sont également du fait d'une conception figée du jazz, dont la « substance<sup>16</sup> » résiderait dans un ensemble de caractéristiques intangibles et infrangibles, telles que le *swing* et une manière particulière d'attaquer ou de vibrer certaines notes. Les œuvres de Stravinsky, Milhaud et Ravel pécheraient par conséquent pour n'avoir tiré « qu'une infime partie de sa substance<sup>17</sup> ». Cette dernière citation est révélatrice d'une approche consistant avant toute chose à identifier des points communs entre le jazz et les œuvres savantes qui s'en inspirent.

On la retrouve dans un article de Barbara Heyman consacré aux emplois du ragtime dans les trois œuvres de Stravinsky déjà abordées par André Hodeir<sup>18</sup>. Après avoir décrit plusieurs caractéristiques génériques du ragtime, Barbara Heyman les compare à celles repérées dans chacune des trois œuvres afin d'évaluer leur degré de conformité à ce genre. En dépit de la rigueur exemplaire de sa démarche, notamment dans l'analyse de ce que Stravinsky pouvait connaître du ragtime, son article pose autant de questions qu'il en résout. Pourquoi Stravinsky commence-t-il à emprunter au ragtime

---

<sup>14</sup> Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, p. 228.

<sup>15</sup> Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, p. 228. Joe « King » Oliver (1885-1938) était un cornettiste de jazz étatsunien. Le Creole Jazz Band qu'il fonda et dirigea à partir de 1922 à Chicago s'imposa comme l'une des formations de jazz les plus influentes du début de la décennie. Elle servit de tremplin à la carrière du jeune Louis Armstrong (1901-1971).

<sup>16</sup> Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, p. 236.

<sup>17</sup> Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, p. 236.

<sup>18</sup> Barbara Heyman, « Stravinsky and Ragtime », *The Musical Quarterly*, vol. 68, n°1, octobre 1982, p. 543-562.



en 1917, lui qui connaissait cette musique depuis 1904 au moins<sup>19</sup> ? Cette question implique d'envisager les circonstances susceptibles d'encourager les compositeurs à recourir au jazz à un moment donné. Tel n'est pas le but de Barbara Heyman, dont l'approche se veut, comme celle d'André Hodeir, résolument interne et focalisée sur des questions relevant de l'analyse paramétrique des œuvres. Les œuvres sont, par conséquent, envisagées une à une, dans un face-à-face avec leur modèle supposé. Cette approche comparative laisse de surcroît en suspens toutes les questions concernant les tendances esthétiques plus générales dans lesquelles s'inscrivent ces emprunts au jazz. Or, ils ne sauraient être considérés comme des actes isolés, abstraits et détachés du reste de la production musicale d'un compositeur, d'un groupe, ou d'une époque donnés.

Plus récemment, dans le domaine de la musique française, d'importants travaux ont tenté d'élargir l'éventail des questions posées aux œuvres savantes empruntant au jazz. Deux articles de Carine Perret<sup>20</sup> se penchent ainsi sur les sources auxquelles les compositeurs ont pu avoir accès et sur les motivations qui les ont poussés à emprunter au jazz. Aussi bienvenue soit-elle, la démarche adoptée soulève quatre remarques.

Tout d'abord, Carine Perret limite son analyse à des pièces du canon des emprunts savants au jazz délimité dans les articles d'André Hodeir et de Barbara Heyman<sup>21</sup>, le « Ragtime du Paquebot » de *Parade* (1917) d'Erik Satie. En second lieu, la manière dont Carine Perret convoque des éléments contextuels au service de sa réflexion induit, en certains endroits de son travail, quelques généralisations peut-être hâtives, d'autant plus qu'elles ne sont pas issues d'études précises sur les écrits de chaque compositeur, sur les réseaux dans lesquels ils s'inscrivent, ou sur leurs tendances intellectuelles et politiques. La vogue du jazz à la fin des années 1910 et tout au long de la décennie 1920 traduirait ainsi la « tendance française à prendre comme

---

<sup>19</sup> Heyman, « Stravinsky and Ragtime », p. 546.

<sup>20</sup> Carine Perret, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel : l'esprit plus que la lettre », *Revue de Musicologie*, vol. 89, n°2, 2003, p. 311-347, et Carine Perret, « Une rencontre entre musique savante et jazz, musique de tradition orale et les œuvres aux accents jazzistiques d'Erik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et Maurice Ravel », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 2, n°1, 2003, p. 43-67.

<sup>21</sup> Sont en effet abordés, dans ces deux articles, le *Ragtime pour onze instruments* de Stravinsky, *La Création du monde* de Darius Milhaud et *l'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel.

modèle les États-Unis<sup>22</sup> ». La *Revue nègre* de Joséphine Baker, en 1925, est par ailleurs présentée comme « l'événement majeur du Paris des années folles<sup>23</sup> ». Si la *Revue nègre* fut bien un événement retentissant dans la presse française, peut-on transposer ce constat sans nuance au monde musical savant ? Se pose ici la question d'une éventuelle singularité de l'histoire du jazz, de sa réception et de ses utilisations dans ce monde musical savant, par comparaison avec d'autres mondes artistiques et intellectuels. La troisième réserve concerne le recours presque exclusif à des sources de seconde main, qui grève la description précise des répertoires de jazz que les compositeurs pouvaient connaître<sup>24</sup>. Le travail sur la diffusion des répertoires de jazz en France reste en effet un champ de recherche quasiment vierge à ce jour<sup>25</sup>. Enfin, l'usage d'expressions comme celle de « style New Orleans » pose question. S'agit-il de catégories en usage à l'époque étudiée ? Tel n'est pas le cas en France avant les années 1930. S'agit-il plutôt de catégories génériques introduites de manière rétrospective par le chercheur pour opérer des distinctions au sein de son objet ? Expliciter le choix de l'un ou de l'autre permet d'éviter des anachronismes susceptibles de fausser l'étude de la réception du jazz et de sa compréhension par les acteurs du monde musical français.

Ces différentes remarques s'appliquent également aux travaux de Deborah Mawer<sup>26</sup>, à l'exception de celles concernant le traitement monolithique du corpus des

---

<sup>22</sup> Perret, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel », p. 313.

<sup>23</sup> Perret, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel », p. 315.

<sup>24</sup> Elle rend également problématiques certaines comparaisons. Ainsi, le recours à des éditions récentes de certaines pièces de jazz utilisées pour décrire les caractéristiques de la musique de l'époque pose problème, car la question d'éventuels arrangements et réharmonisations effectués à l'occasion de ces rééditions n'est pas posée. Carine Perret cite par exemple *Black Bottom Stomp* de Jelly Roll Morton dans une édition de 1992 et ajoute que Wiéner « a pu se familiariser » avec une telle pièce dans les années 1920, sans avancer de source (Perret, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel », p. 318). Or Jelly Roll Morton n'est à notre connaissance jamais cité par Jean Wiéner dans ses écrits, pas plus que dans le reste de ceux publiés dans la presse musicale des années 1920.

<sup>25</sup> Un récent ouvrage de Laurent Cugny a posé les fondations de ce chantier (Laurent Cugny, *Une histoire du jazz en France. Tome 1 : du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014). Un article de Deborah Mawer apporte également de précieux renseignements sur la circulation de musiciens de jazz anglais en France (Deborah Mawer, « "Parisomania" ? Jack Hylton and the French Connection », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 133, n°2, 2008, p. 270-317, repris dans Vincent Cotro, Laurent Cugny et Philippe Gumplowicz (dir.), *La catastrophe apprivoisée – Regards sur le jazz en France*, Paris, Outre Mesure, 2013, p. 67-99, traduction de Bérengère Mauduit).

<sup>26</sup> Deborah Mawer, *French Music and Jazz in Conversation: From Debussy to Brubeck*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 69-162. Le cinquième chapitre de ce bel ouvrage, « Crossing borders: Ravel's theory and practice of jazz », reprend un chapitre publié en 2010 par la musicologue

emprunts savants au jazz. Au demeurant, les passionnantes analyses auxquelles se livre Deborah Mawer permettent de différencier les œuvres qu'elle aborde, même si la division de son ouvrage en études de cas indépendantes les unes des autres ne facilite pas la distinction des différences qui isolent ces cas.

## **Problématiques et méthodologie**

C'est en creux de ces lectures très stimulantes que se sont dessinés les différents faisceaux de problématiques qui orienteront notre réflexion. Les œuvres et les textes abordés nous donnent-ils un tableau complet de la réception et de l'utilisation du jazz dans le monde musical savant français ? Quels répertoires peuvent connaître les compositeurs et les critiques musicaux dans les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ? Pour quelles raisons et dans quel but s'y intéressent-ils ? Qu'en connaissent-ils et comment les comprennent-ils ? La signification musicale et extra-musicale du jazz, la place que les acteurs du monde musical savant lui attribuent et le rôle qu'ils entendent lui faire jouer dans l'évolution de la musique savante doivent également être pris en considération. Quelles sont, dès lors, les tendances esthétiques au service desquelles le jazz est mis à contribution ? Et, le cas échéant, *contre* quelle tendance est-il utilisé ?

On pourrait résumer ces problématiques dans la question suivante : quels sont les enjeux esthétiques et culturels représentés par le jazz au sein du monde musical savant de 1900 à 1930 ? Cette question, laissée en suspens par l'historiographie des relations entre jazz et musique savante en France, implique de ne pas restreindre l'étude aux seules œuvres musicales et aux compositeurs, ou aux seuls textes et à leurs auteurs. Il s'agit au contraire de les articuler. C'est la raison pour laquelle la notion de « monde musical », déjà employée à plusieurs reprises, revêt une importance capitale.

Forgée en 1982 par le sociologue Howard Becker dans *Les Mondes de l'art*, elle repose sur un modèle interactionniste pour désigner « le réseau de tous ceux dont les

---

anglaise (Deborah Mawer, « Crossing Borders II: Ravel's Theory and Practice of Jazz », dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 114-137).

activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art<sup>27</sup> ». Dans cette perspective, on s'attachera à mettre en évidence les réseaux rassemblant différents types d'acteurs intéressés par le jazz, qu'il s'agisse de compositeurs, d'interprètes, de chefs d'orchestres, de critiques ou d'éditeurs. Le « monde » de la musique savante comprend également différentes institutions qui le structurent : la presse musicale spécialisée, mais aussi les lieux de formation des musiciens, les lieux de concert et les maisons d'édition. La notion de « monde musical savant » permet ainsi de délimiter l'espace dans lequel se déploiera ce travail. Elle incite de surcroît à interroger les *interactions* positives et négatives<sup>28</sup> entre ces acteurs. Enfin, la démarche d'Howard Becker invite à interroger les *conventions* esthétiques et culturelles en vigueur dans chaque « monde », celui de la musique savante et celui du jazz, en l'occurrence. Ces conventions concernent par exemple les hiérarchies génériques qui peuvent éventuellement opposer jazz et musique savante, mais aussi, au sein de cette dernière, privilégier l'opéra au détriment de l'opérette, les sujets nobles, historiques ou mythologiques, aux sujets relevant de la vie quotidienne<sup>29</sup>. Étudier les enjeux soulevés par le jazz dans la musique savante, c'est donc étudier la mise en relation de deux « mondes de l'art ». Une telle approche amène à dépasser une démarche comparatiste qui ne permet pas toujours de saisir le caractère dynamique et instable de ces relations. Lui seront donc préférés des outils issus de la méthode des transferts culturels et de l'histoire croisée, ainsi que le concept d'*appropriation* élaboré par Michel de Certeau et par Roger Chartier.

La méthode des transferts culturels, mise au point par Michael Werner et par Michel Espagne à la fin des années 1980, entend dépasser un comparatisme qui vise à

---

<sup>27</sup> Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 1988, p. 22.

<sup>28</sup> Positives dans le cas de réseaux de sociabilité et de collaboration entre différents acteurs, négatives dans le cas d'opposition entre acteurs ou groupes d'acteurs.

<sup>29</sup> Ces hiérarchies entre les différents sujets des œuvres musicales et entre les sources d'inspiration qu'elles mobilisent, sont au cœur d'un ouvrage important de Nancy Perloff (Nancy Perloff, *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, New York, Clarendon Press, 1991).

considérer comme des entités stables les deux objets de la comparaison<sup>30</sup>. L'accent est mis, désormais, sur le *déplacement* des objets, ainsi que sur les *transformations* multiples engendrées par ces déplacements. Or, précisément, de 1900 à 1930, les répertoires de jazz évoluent, sans parler de la musique savante, de ses acteurs, de la connaissance qui se développe à son sujet ou bien de la perception des répertoires de jazz dans le monde musical français. Ce simple constat invite donc non seulement à envisager les différences *synchroniques* entre diverses manières d'emprunter au jazz ou d'en parler, mais aussi à les appréhender d'un point de vue *diachronique*. L'*historicisation* des rencontres entre deux objets culturels issus de mondes distincts se situe précisément au cœur de l'histoire croisée qui émerge au seuil des années 2000, et grâce à laquelle Michael Werner entend compléter le programme méthodologique des transferts culturels. L'enquête sur les transferts, explique Michael Werner, « ne se fonde pas sur l'hypothèse d'unités d'analyse stables, mais sur l'étude de processus de transformation<sup>31</sup> ».

La notion de *transformation* est également au cœur de notre démarche, qui part d'une hypothèse selon laquelle le jazz (tel que les acteurs du monde musical savant le comprennent ou le mécomprennent) change de signification du fait même de son importation dans le monde musical savant. En effet, les œuvres qui s'en inspirent et les textes qui l'évoquent le mettent au service de thématiques et de débats qui lui sont étrangers puisqu'ils concernent le plus souvent des problématiques internes au monde musical savant. Pour reformuler notre hypothèse, l'appréhension du jazz serait *conditionnée* par ces problématiques internes. Il ne s'agit donc pas seulement de mettre en évidence le degré de ressemblance d'une œuvre musicale avec le jazz, mais aussi et surtout de comprendre les motifs qui incitent les compositeurs savants à le redéployer dans leurs œuvres. De même, dans le domaine du discours, notre approche consiste à

---

<sup>30</sup> Ces limites sont évoquées de manière détaillée dans Michel Espagne et Michael Werner, *Transferts. Les relations inter-culturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988, et Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, vol. 17, n° 1, 1994, p. 112-121.

<sup>31</sup> Michael Werner et Benedicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58, n°1, 2003, p. 35. Cet article a été reproduit en intégralité dans l'introduction de Michael Werner et Bénédicte Zimmermann (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.

dégager les différents filtres techniques, esthétiques et culturels qui conditionnent sa réception et son évaluation et son interprétation. C'est dans cette perspective que les emprunts musicaux au jazz et les textes qui lui sont consacrés seront envisagés comme des *appropriations*. Au début des années 1980, l'historien Michel de Certeau fut l'un des premiers à théoriser ce concept dans *L'invention du quotidien*<sup>32</sup>. Dans un chapitre consacré aux détournements du sens premier de textes qui s'opère à travers la lecture, il le désigne sous le nom de « braconnage ». Récepteurs *actifs*, les lecteurs

circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits [...]. La lecture n'a pas de lieu [...]. Barthes lit Proust dans le texte de Stendhal ; le téléspectateur lit le paysage de son enfance dans le reportage d'actualité [...]. Ainsi du lecteur [...], associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire. Par là, il esquive la loi de chaque texte en particulier<sup>33</sup>.

Ce *braconnage*, ces esquives et ces détournements seront au cœur de notre analyse des appropriations savantes du jazz. Dégager les enjeux esthétiques et culturels de ces appropriations nécessite d'adopter une démarche articulant plusieurs facteurs. Elle s'inspire en partie d'un texte programmatique de Roger Chartier, consacré à l'étude des appropriations d'un objet culturel transféré dans un monde distinct de celui au sein duquel il a émergé<sup>34</sup>.

## Corpus

La mise en œuvre de la démarche qui vient d'être présentée rend indispensable la construction préalable d'un corpus systématique des textes consacrés au jazz dans des revues spécialisées ou dans d'autres publications<sup>35</sup>, lorsque les auteurs sont des acteurs

---

<sup>32</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>33</sup> Certeau (de), *L'invention du quotidien*, p. 252.

<sup>34</sup> Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 44, n°6, 1989, p. 1505-1020.

<sup>35</sup> Plusieurs périodiques spécialisés ont ainsi fait l'objet d'un dépouillement intégral : *Le Ménestrel* (1833-1940), *Le Courrier musical* (1899-1914), *Le Monde musical* (1889-1939), la revue *Musica* (1902-1915), *Comœdia* (1907-1937), *Le Mercure musical* devenu *Bulletin français de la S.I.M.* en 1908 puis *Revue musicale S.I.M.* en 1909 (1905-1914), *Le Guide du Concert* (1910-1939), *La Revue musicale* (1920-1940), *La Revue Pleyel* devenue *Musique* en septembre 1927 (1923-1930), *Musique et Théâtre* (1925-1926) et *L'Édition musicale vivante* (1927-1934). Les feuillets musicaux de grands quotidiens, comme *Le Temps*

du monde musical savant et des œuvres savantes qui empruntent au jazz<sup>36</sup>. Ce travail permet de faire émerger un corpus de près de 100 textes<sup>37</sup> et de 200 œuvres, qui concerne un groupe de critiques musicaux et de compositeurs bien plus large que celui étudié par André Hodeir, Deborah Mawer et Carine Perret.

Dans le but de saisir avec autant de précision que possible les répertoires évoqués par ces textes, leurs caractéristiques musicales et extra-musicales, ainsi que la place occupée par le jazz dans le monde musical français, un second corpus a été constitué : celui des partitions et des disques de jazz diffusés en France<sup>38</sup>. La circulation des musiciens de jazz étatsuniens en France et leurs concerts donnés à Paris ont été pris en compte. Comprendre les appropriations savantes du jazz exige en effet de mieux connaître l'histoire de sa diffusion et de sa perception en France. C'est pourquoi les catégories génériques évoquées dans ce travail sont celles employées par les acteurs de l'époque et non pas celles utilisées aujourd'hui dans la musicologie du jazz<sup>39</sup>.

L'analyse du corpus ne consistera pas seulement, par conséquent, à identifier les éléments du jazz distingués et retenus par les acteurs du monde musical savant. Afin de ne pas considérer les appropriations du jazz comme autant d'actes isolés, déconnectés du reste du monde musical savant français, il faudra alors identifier les réseaux au sein

---

ou *Le Figaro* ont également été consultés, ainsi que des ouvrages musicologiques publiés entre 1900 et 1930 et les écrits des compositeurs (articles ou correspondance) figurant dans le corpus des appropriations musicales du jazz.

<sup>36</sup> Ce corpus a été construit grâce au dépouillement des registres annuels du dépôt légal des œuvres musicales, conservés au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (BnF-Musique).

<sup>37</sup> Une partie de ces textes, figure dans l'Annexe n°1 de ce travail. Elle regroupe ceux qui ne figurent pas dans l'anthologie réunie par Olivier Roueff et Denis-Constant Martin dans *La France du jazz*.

<sup>38</sup> Il se fonde, pour les partitions, sur un croisement des registres du dépôt légal et de catalogues d'éditeurs disponibles au département Musique de la BnF. Le recensement des disques de jazz enregistrés ou diffusés en France a été réalisé grâce à une compilation des catalogues d'éditeurs discographiques disponibles, pour leur plus grande partie, au département Audio-visuel de la BnF et (pour la période 1927-1930) des listes de nouveautés discographiques annoncées chaque mois dans les pages publicitaires de *L'Édition musicale vivante*.

<sup>39</sup> Le terme « jazz » apparaît en France en 1918. Le choix de faire figurer ce terme dans le titre de notre thèse, qui aborde également la période 1900-1916, est motivé par l'assignation rétrospective au « jazz » dont les premiers répertoires de danse syncopée étatsunienne (cakewalks, ragtimes, fox-trots, one-step et two-step) ont fait l'objet au cours des années 1920. « Le "jazz" d'aujourd'hui était hier *ragtime*, avant-hier *cake-walk* et *coon songs* », explique la compositrice étatsunienne Marion Bauer aux lecteurs de *La Revue musicale* en 1924 (Marion Bauer, « L'influence du "Jazz-Band", *La Revue Musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°6, avril 1924, p. 31-36). Le musicologue et critique André Cœuroy (1891-1976, Jean Bélime de son vrai nom) reprend cette thèse en 1930 : « le jazz d'aujourd'hui était hier rag-time, cake-walk [...]. Aujourd'hui les deux mots sont synonymes » (André Cœuroy, *Panorama de la musique moderne*, Paris, Kra, 1930, p. 68).

desquels ces acteurs évoluent, le lien entre leur intérêt pour le jazz et leurs goûts musicaux, les tendances esthétiques qu'ils incarnent et, le cas échéant, leurs orientations idéologiques (ce qui implique de recourir à une approche prosopographique). Ces éléments au service desquels le jazz est mis à contribution devront ensuite être mis en relation les uns avec les autres puis réinscrits au sein des différents débats qui traversent le monde musical français de 1900 à 1930. Grâce à ces différents élargissements, il deviendra possible de resituer les appropriations du jazz sur la carte mouvante du monde musical savant français, d'un point de vue quantitatif et qualitatif. Étudier sous cet angle renouvelé les appropriations musicales et discursives du jazz, c'est donc éclairer une nouvelle facette de l'histoire de la musique en France dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. C'est également mettre en œuvre une approche dynamique des rencontres entre différentes traditions artistiques.

### **Plan et cadre temporel**

La présentation des résultats suit un plan chronologique. La première partie (1900-1917) est consacrée à la période qui précède l'arrivée des premiers jazz-bands en France et sera divisée en deux chapitres. Le premier aborde les principaux mécanismes de la diffusion des premiers répertoires de jazz en France dans les années 1900 ainsi que ses premières appropriations dans l'œuvre de Claude Debussy. Le second analysera l'évolution des répertoires de jazz diffusés en France, puis celle de son statut. Il se concentrera ensuite sur le « Ragtime du paquebot » d'Erik Satie pour mettre en évidence un modèle qualifié d'« appropriation cocteauiste du jazz », marqué par un nationalisme symptomatique de la mobilisation culturelle d'une partie du monde musical pendant la Première Guerre mondiale.

La deuxième partie délimite une période « avant-gardiste et iconoclaste » des appropriations savantes du jazz. Elle couvre la fin des années 1910. Le chapitre 3 se penche sur la fortune des « appropriations cocteauistes » du jazz, à travers des œuvres et des textes de Georges Auric et de Darius Milhaud qui s'inscrivent dans le sillage du



*Coq et l'Arlequin* (1918)<sup>40</sup> de Jean Cocteau. Consacré à Igor Stravinsky, le chapitre 4 s'attache, au moyen de l'analyse musicale, à décrire la manière singulière dont le compositeur s'approprie le ragtime dans les trois œuvres évoquées plus haut.

La troisième partie se concentre sur le début des années 1920, qui voient l'intérêt pour le jazz se déplacer vers un nouveau groupe d'acteurs. Émerge un nouveau modèle d'appropriations avant-gardistes du jazz, distinct du modèle cocteauiste. Dans le chapitre 5 est mis en valeur le rôle décisif de Jean Wiéner dans la légitimation du jazz en France, grâce à une étude des programmes de la série de concerts qu'il organise à Paris de 1920 à 1925. Le chapitre 6 montre comment plusieurs œuvres musicales de Wiéner contribuent à cet effort de légitimation. Ces œuvres sont mises en regard avec une analyse de la place et du rôle du jazz dans *La Création du monde* (1923) de Darius Milhaud, qui participe activement, aux côtés de Wiéner, à la promotion du jazz au début des années 1920.

La dernière et quatrième partie concerne la seconde moitié des années 1920, souvent considérée comme une période où le jazz susciterait un moindre intérêt dans le monde musical savant. En réalité, l'étude cherche à démontrer que le jazz se déplace à nouveau et touche un autre groupe d'acteurs. Le chapitre 7 s'attache à développer l'idée selon laquelle le jazz suscite un intérêt croissant au sein d'un monde musical qui lui accorde une place inédite en raison d'une évolution des répertoires diffusés en France. Pour la première fois, le jazz devient véritablement un objet de discours, dont les nouveaux enjeux sont évoqués au sein d'une étude thématique. Le chapitre 8 examine une série d'œuvres pour partie méconnues de Pierre-Octave Ferroud, de Bohuslav Martinů, de Roland-Manuel ou encore d'Alexandre Tansman, pour ne prendre que quelques exemples. La signification du jazz y apparaît radicalement différente de celle mise en évidence dans les appropriations antérieures. Il perd sa saveur sulfureuse et avant-gardiste, mais joue malgré cela un rôle important dans la promotion d'une esthétique classique renouvelée.

Les années 1930 ne seront pas abordées dans ce travail car une partie des compositeurs intéressés par le jazz l'emploient désormais plus volontiers dans la

---

<sup>40</sup> Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918.

musique de film, de publicité ou de dessin animé que dans des œuvres appartenant au monde musical savant. De plus, le discours sur le jazz achève de s'autonomiser et de se spécialiser, au point de n'être que rarement envisagé dans la perspective de ses relations avec la musique savante. Mais revenons à présent à ce début du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque la France entend pour la première fois résonner les danses syncopées de l'Amérique.

# **Première partie**

**Le « jazz » d'avant les jazz-bands : de  
l'évocation du music-hall à l'exotisme  
« nègre » (1896-1917)**

---





## Chapitre 1

### La diffusion des danses étatsuniennes en France et l'appropriation debussyste du cake-walk (1896-1917)

De 1896 à 1917, c'est-à-dire avant l'arrivée des premiers jazz-bands au Casino de Paris, un important répertoire de danses étatsuniennes fait son apparition en France. Cake-walks, ragtimes, one-steps, two-steps et fox-trots (autant de genres qui feront l'objet d'une assignation rétrospective au jazz) sont diffusés à travers trois vecteurs principaux : les performances de musiciens étatsuniens, anglais ou français, les disques importés d'outre-Atlantique ou enregistrés en France et les nombreuses partitions publiées par des éditeurs français ou étrangers disposant de succursales à Paris. Le music-hall, le cirque, les cafés-concerts et les salons jouent un rôle central dans la diffusion de ces danses.

L'importance de ces lieux explique un décalage entre l'histoire de la diffusion du jazz aux États-Unis et en France. Certaines figures de l'histoire du jazz dans les années 1900 et 1910 restent inconnues à Paris. C'est le cas de Jelly Roll Morton (1885-1941) et de bien d'autres musiciens de la Nouvelle-Orléans. C'est le cas également de Scott Joplin (1868-1917). Parce qu'il ne compose pas pour le music-hall, parce qu'il reste à l'écart des grandes maisons d'édition new-yorkaises de la Tin Pan Alley<sup>1</sup>, celles qui fournissent les répertoires américains joués dans les lieux de divertissement parisiens, celles avec qui négocient les éditeurs français, le plus célèbre des compositeurs de ragtime reste inconnu pendant toute la période couverte par cette étude<sup>2</sup>. Au contraire, un

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Susan Curtis, *Dancing to a Black Man's Tune. A Life of Scott Joplin*, Columbia, University of Missouri Press, 2004, p. 100.

<sup>2</sup> Les premières partitions de Scott Joplin éditées en France sont datées de 1950, d'après le dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France.

compositeur comme Irving Berlin (1888-1989)<sup>3</sup>, spécialisé dans les répertoires de music-hall, est suivi de manière systématique par les entrepreneurs de spectacles parisiens et par les éditeurs Édouard et Francis Salabert<sup>4</sup>. La promotion et la visibilité dont il bénéficie expliquent en partie pourquoi, dans les années 1910 et au début des années 1920, le monde musical français considère Irving Berlin comme la figure la plus importante du jazz<sup>5</sup>. Les lieux où furent diffusées les danses étatsuniennes fonctionnent donc comme un filtre qui explique la différence des rythmes et de l'évolution des danses étatsuniennes puis du jazz aux États-Unis et en France. Pour la même raison, la vision de l'histoire du jazz aujourd'hui véhiculée dans les histoires de cette musique ne correspond pas à celle qui doit servir de point de départ à notre travail. Face à la présence croissante des répertoires de danses étatsuniennes, comment expliquer l'extrême rareté des œuvres savantes qui s'en inspirent et celle des discours qui les décrivent dans la presse musicale savante ? De 1896 à 1917 en effet, seul Claude Debussy les utilise dans sa musique, dans deux pièces inspirées par le cake-walk. Ce constat paraît d'autant plus paradoxal que le recours à la musique populaire est alors valorisé dans un monde musical savant à la fois friand d'exotisme et imprégné d'un nationalisme parfois exacerbé.

Ce paradoxe n'est qu'apparent si l'on se penche sur les premiers répertoires de danses étatsuniennes diffusés en France. Préalable indispensable à l'étude des appropriations savantes du jazz, leur étude quantitative et qualitative abordera les mécanismes de diffusion de ces danses dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. D'autre part seront envisagées les caractéristiques musicales et les représentations extra-musicales liées à ces répertoires caractérisés, on le verra, par un relatif flou générique. Ces corpus seront ensuite resitués par rapport aux autres musiques alors qualifiées de « populaires », qui bénéficient des faveurs du monde musical savant.

---

<sup>3</sup> Irving Berlin (1888-1989) est un compositeur américain qui doit sa renommée aux nombreuses comédies musicales dont il a signé la musique.

<sup>4</sup> Édouard Salabert (1838-1903) fonda en 1878 la maison d'édition Salabert. Celle-ci fut reprise en 1901 par son fils, Francis (1884-1946) qui exerçait aussi l'activité d'arrangeur.

<sup>5</sup> En 1926, Roland-Manuel le qualifie par exemple de « grand maître des mélodies syncopées » (Roland-Manuel, « Wiéner et Doucet, jazz à deux pianos », *L'Éclair*, avril 1926, p. 3). Quatre ans plus tard, André Coeuroy en fait le « chef » du jazz (Coeuroy, *Panorama de la musique moderne*, p. 65).

L'étude des danses étatsuniennes permettra de saisir avec précision les enjeux des premières appropriations savantes du cake-walk par Claude Debussy à la fin des années 1900.

## 1.1. Cake-walks, ragtimes, one-steps, two-steps, fox-trots, shimmies : des répertoires fonctionnels et standardisés

### 1.1.1. Le rôle des interprètes dans la diffusion des danses étatsuniennes

Dans la diffusion des danses étatsuniennes en France, la circulation des musiciens étatsuniens joue un rôle décisif. Les deux séries de concerts données par l'orchestre John Philip Sousa à Paris en 1900<sup>6</sup> puis en 1903<sup>7</sup> peuvent être considérées comme un événement fondateur en ce qu'ils initient un véritable engouement pour les danses étatsuniennes, le cake-walk, en l'occurrence. Ces concerts, relayés dans le monde musical savant, et commentés par des personnalités telles que Claude Debussy, donnent lieu à des hommages identifiables dans plusieurs cake-walks publiés en France peu après le passage de l'orchestre<sup>8</sup>. Rares sont en revanche les autres musiciens étatsuniens qui viennent interpréter ces répertoires en France jusqu'en 1917. Aucun d'eux ne fait l'objet d'une mention dans la presse musicale savante ou dans les écrits de compositeurs consultés.

La plupart des artistes américains qui popularisent les danses étatsuniennes lors de leur passage en France sont des danseurs - parfois également chanteurs - qui se produisent au cirque et au music-hall : les Elks et leur troupe de danseurs noirs et blancs<sup>9</sup> en 1902 au Nouveau Cirque, Irene et Vernon Castle<sup>10</sup> à l'Olympia puis au Café de

---

<sup>6</sup> À l'occasion de l'inauguration du Pavillon Américain de l'Exposition Universelle de Paris, au début du mois de juillet 1900 (Paul Bierley, *The Incredible Band of John Philip Sousa*, Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 46). Les programmes connus des concerts qui furent donnés à l'occasion de ce premier passage ne font pas figurer de cake-walk ou de ragtime.

<sup>7</sup> L'orchestre de Sousa effectuait alors sa deuxième tournée européenne.

<sup>8</sup> Gustave-Wavier Wittman, *The Sousa's Cake-walk, two-step et cake-walk sur des motifs des célèbres marches américaines de John Philip Sousa*, Paris, Édouard Salabert, 1902 ; Roger de Beaumercy dédicace son *Joyeux Nègres* à Sousa en 1903, dans l'édition de sa partition publiée par Énoch et Cie.

<sup>9</sup> Ces danseurs se produisirent en 1902 dans la revue *Les Joyeux Nègres* qui lança la vogue du cake-walk à Paris.



Paris en 1911<sup>11</sup>, où ils popularisent l'*Alexander's Ragtime Band* d'Irving Berlin<sup>12</sup> et, enfin, Gaby Deslys<sup>13</sup> et Harry Pilcer<sup>14</sup>, qui introduisent le « pas de l'ours » en 1912, au Théâtre Marigny, sur le même *Alexander's Ragtime Band*<sup>15</sup>. D'emblée, la réception des danses étatsuniennes en France a donc partie liée avec la danse, avec le monde spectaculaire du cirque et du music-hall et celui, huppé, chic et mondain, des lieux de divertissement parisiens. Les personnalités qui viennent d'être évoquées jouèrent un rôle important. Chacune d'entre elles lance la vogue d'une danse étatsunienne à laquelle elle reste associée plusieurs années après son passage à Paris, grâce à son statut prescripteur de vedette.

L'édition musicale joue également un rôle majeur dans la diffusion de ces danses. C'est elle qui prend le relais des vedettes et contribue à installer et à prolonger la vogue des danses nouvellement popularisées en France. Pour les compositeurs et pour le public, elle constitue de plus le support le plus accessible pour se familiariser avec ces répertoires. Plus de 500 pièces de danses étatsuniennes sont publiées en France de 1896 à 1917, en particulier par les éditions Hachette<sup>16</sup> et Salabert. Ces deux maisons comprennent les premières le potentiel commercial de ces répertoires et passent de nombreux accords avec des éditeurs américains ou avec des compositeurs français de musique légère. Elles contribuent ainsi à diffuser en France plusieurs danses : des cake-walks, mais aussi des ragtimes, des one-steps, des two-steps, des fox-trots et des shimmies<sup>17</sup>. Leur diffusion en France obéit à des mécanismes commerciaux dans

---

<sup>10</sup> Le couple de danseurs formé par Irene Castle (1887-1918) et Vernon Castle (1887-1918) se fit connaître sur les scènes de Broadway en popularisant des pas de danses adaptés au ragtime dans les années 1910. Tous deux atteignent le sommet de leur gloire à l'aube des années 1910, lorsqu'ils lancent la vogue du fox-trot.

<sup>11</sup> Irene Castle, *My Husband*, New York, Scribner, 1919, p. 40-41.

<sup>12</sup> Voir Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 104-108.

<sup>13</sup> Gaby Deslys (1881-1920) est une chanteuse française née à Marseille. À partir de 1907, elle se produit régulièrement à Londres, puis à New York. En 1912, elle est donc autant considérée comme une artiste américaine que française.

<sup>14</sup> C'est grâce à son association avec Gaby Deslys qu'Harry Pilcer (1885-1961), danseur, mais aussi chorégraphe et parolier, devient une vedette dans les théâtres de Broadway puis en Europe.

<sup>15</sup> Le « Pas de l'ours » fut dansé dans le quinzième tableau de la *Revue de Marigny* : « L'invitation au divorce » (L. de Crémone, « Spectacles et concerts », *Le Figaro*, n°125, 4 mai 1912, p. 6).

<sup>16</sup> Elles se spécialisèrent surtout dans le cake-walk dans la décennie 1900 et ne participent que marginalement à la diffusion des autres danses étatsuniennes.

<sup>17</sup> D'autres genres tels que le blues, et le charleston font leur apparition en France dans la décennie suivante (voir chapitres 5 et 8).

lesquels les logiques du « succès » et de la « nouveauté » jouent à plein. Elle répond à une demande de danse et de divertissement.

Répertoires fonctionnels, les danses étatsuniennes relèvent donc du monde du divertissement en général et de celui du music-hall en particulier. La logique commerciale qui préside à leur production et à leur diffusion explique les quantités massives de titres diffusés en France dès le début de la décennie 1900.

### 1.1.2. Le mécanisme de l'importation des partitions : un rôle majeur joué par les éditeurs

Leur recension<sup>18</sup> montre qu'une partie d'entre elles est directement importée des États-Unis, tandis que l'autre est l'œuvre de compositeurs français qui, très vite, maîtrisent les règles du genre (les premiers cake-walks de compositeurs français sont publiés dès 1903). Si les producteurs et les directeurs de salle jouent un rôle clé dans la programmation d'artistes américains et de nouvelles danses dans les music-halls parisiens, l'importation de répertoires américains sous forme de partitions doit surtout à l'action des éditeurs.

L'exemple de l'édition française d'*Everybody's Doing It* d'Irving Berlin illustre parfaitement les mécanismes de l'importation et de la diffusion des premiers répertoires de jazz. Composé en 1911 pour la chanteuse Lydia Barry, qui se produisait alors au Winter Garden, le morceau fut publié la même année par Ted Snyder à New York. L'année suivante, une édition française du morceau paraît en France aux éditions Salabert<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Menée à partir du dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France, doublée par une consultation des partitions disponibles au département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France (BnF-Mus).

<sup>19</sup> Installées à Paris, au 35, boulevard des Capucines et au 42, Boulevard des Italiens.

**Fig. n° 1-1 : première édition française d'*Everybody's Doing It* d'Irving Berlin (Paris, Édouard Salabert, 1912).**

La quatrième de couverture de cette partition contient plusieurs informations dignes d'intérêt. Le transfert d'*Everybody's Doing It* s'accompagne d'une francisation de son titre et de ses paroles. Édouard Salabert confie cette tâche à l'un des chansonniers les plus célèbres de son temps : Lucien Boyer (1876-1942)<sup>20</sup>. La première de couverture proclame fièrement que *C'est pour vous* est une « chanson créée par Fragson sur les motifs de la célèbre danse américaine *Erverybody's Doing It*. Salabert appuie donc le succès commercial de sa partition sur celui qu'elle a rencontré au café-concert et au music-hall, où Harry Fragson (1869-1913)<sup>21</sup> se produisait régulièrement au début des années 1910. L'éditeur mise d'autant plus sur la célébrité de Fragson que ce dernier l'enregistre en 1913 pour la firme Pathé<sup>22</sup>. La partition sert donc à prolonger et à élargir la popularité acquise par une chanson sur la scène. Dans ce processus de commercialisation, qui concerne aussi bien le jazz que la chanson et, plus généralement, la musique légère, le disque arrive en dernière position et capitalise sur le succès rencontré par un morceau sur scène et sous forme de partition.

Selon une pratique qui deviendra une règle avec tous les répertoires de jazz, plusieurs versions d'*Everybody's Doing It* sont mises en vente par Salabert. La couverture de l'édition pour chant et piano<sup>23</sup> fait ainsi la publicité de la version pour piano réalisée par Francis Salabert<sup>24</sup>. Une comparaison des versions française et étatsunienne de ces morceaux montre que les « arrangements » effectués par Francis Salabert sont le plus souvent minimes voire, dans le cas qui nous intéresse, inexistant. La mention de l'« arrangement » concerne moins la musique que des clauses contractuelles régissant la perception de droits d'auteur.

Les importations de répertoires de jazz s'accompagnent en effet de contrats passés entre éditeurs ou entre éditeurs et compositeurs. Une lettre adressée par les

---

<sup>20</sup> Animateur régulier du cabaret des *Quat'z'Arts* depuis 1896, Lucien Boyer devint célèbre à la suite d'une tournée mondiale menée avec le soutien du *Figaro* et de son directeur, Gaston Calmète.

<sup>21</sup> Harry Fragson fut l'un des chansonniers français les plus célèbres de la Belle Époque, avec Lucien Boyer, Dranem (1869-1935), Félix Mayol (1872-1941) et Polin (1863-1927)

<sup>22</sup> Irving Berlin, « C'est pour vous (*Everybody's Doing It*) », enregistré en 1913 par Harry Fragson, Paris, Pathé, n°4965.

<sup>23</sup> Irving Berlin, *Everybody's Doing It now. Musiques et paroles d'Irving Berlin*, Paris, Édouard Salabert, 1913 (BnF-Musique, Fol- Vm7- 9426).

<sup>24</sup> Irving Berlin, *Everybody's Doing It, grand succès américain, d'Irving Berlin, arrangé comme pas de l'ours, one-step on scottish, par Francis Salabert*, Paris, Édouard Salabert, 1913 (BnF-Musique, Fol- Vm12- 3954).

éditions Salabert à la SACEM le 2 mars 1964 nous apprend ainsi qu'*Everybody's Doing It* a « fait l'objet d'un contrat avec Waterson<sup>25</sup> le 19 juillet 1912 » (fig. n° 2).

---

<sup>25</sup> Il s'agit des éditions Waterson, Berlin and Snyder Co, qui prennent la suite, au début des années 1910 des éditions Ted Snyder Company fondées en 1908.

**Fig. n° 1-2 : lettre de C. Minescaut, directeur général adjoint des éditions Salabert au service de la documentation générale de la SACEM, 2 mars 1964<sup>26</sup>.**

Celui-ci stipule que Salabert dispose du droit exclusif de diffuser l'œuvre en Europe francophone. Une autre lettre, datée du 2 février 1982, précise que ce contrat accordait

---

<sup>26</sup> Nous remercions Alexandra Novikova de m'avoir transmis ce document.

50% des revenus liés à la commercialisation d'*Everybody's Doing It* à Irving Berlin, le reste revenant de plein droit à l'éditeur français.

Le cas d'*Everybody's Doing It* montre qu'en 1913, la musique de danse américaine dispose de solides relais de diffusion et de promotion en France. Le mécanisme qui vient d'être décrit est à l'œuvre dès les années 1900 pour les premiers cake-walks, puis pour cinq autres genres de danses étatsuniennes rétrospectivement assignées au jazz : ragtimes, one-steps et two-steps, fox-trots et shimmies.

### 1.1.3. Être à la mode : une diffusion encadrée par la logique économique du divertissement musical

Une recension systématique des pièces appartenant à ces genres qui, du point de vue des caractéristiques musicales, furent assignés rétrospectivement au jazz appelle plusieurs remarques (fig. n° 1).

#### *Un phénomène de vogues successives*

Tout d'abord, la diffusion des partitions de danses étatsuniennes connaît un rythme croissant de 1896, date de la publication des premiers two-steps en France à 1913. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale, la communication difficile entre les deux rives de l'Atlantique et de la Manche ainsi que les difficultés économiques que traverse le monde musical français expliquent le repli général de la diffusion de ces danses (voir fig. n° 3). La quantité de partitions diffusée en France avant le conflit permet toutefois d'avancer que les répertoires de danses étatsuniennes sont parfaitement accessibles pour les compositeurs qui s'y intéressent. Le graphique fait également apparaître un phénomène de *vogues successives*<sup>27</sup>. La plus spectaculaire est celle que connaît le cake-walk en 1903.

---

<sup>27</sup> Contrairement à la remarque d'Olivier Roueff, selon laquelle, à partir de 1912, le fox-trot « en vient à servir de catégorie générique pour désigner l'ensemble des airs et danses américains » (Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, p. 71), les différentes danses étatsuniennes continuent à coexister pendant toute la période représentée sur ce graphique, mais également pendant tout l'entre-deux-guerres. La prégnance du fox-trot sur les autres genres ne se manifestera qu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale. Les données récoltées à partir de la recension des premiers enregistrements de danses étatsuniennes

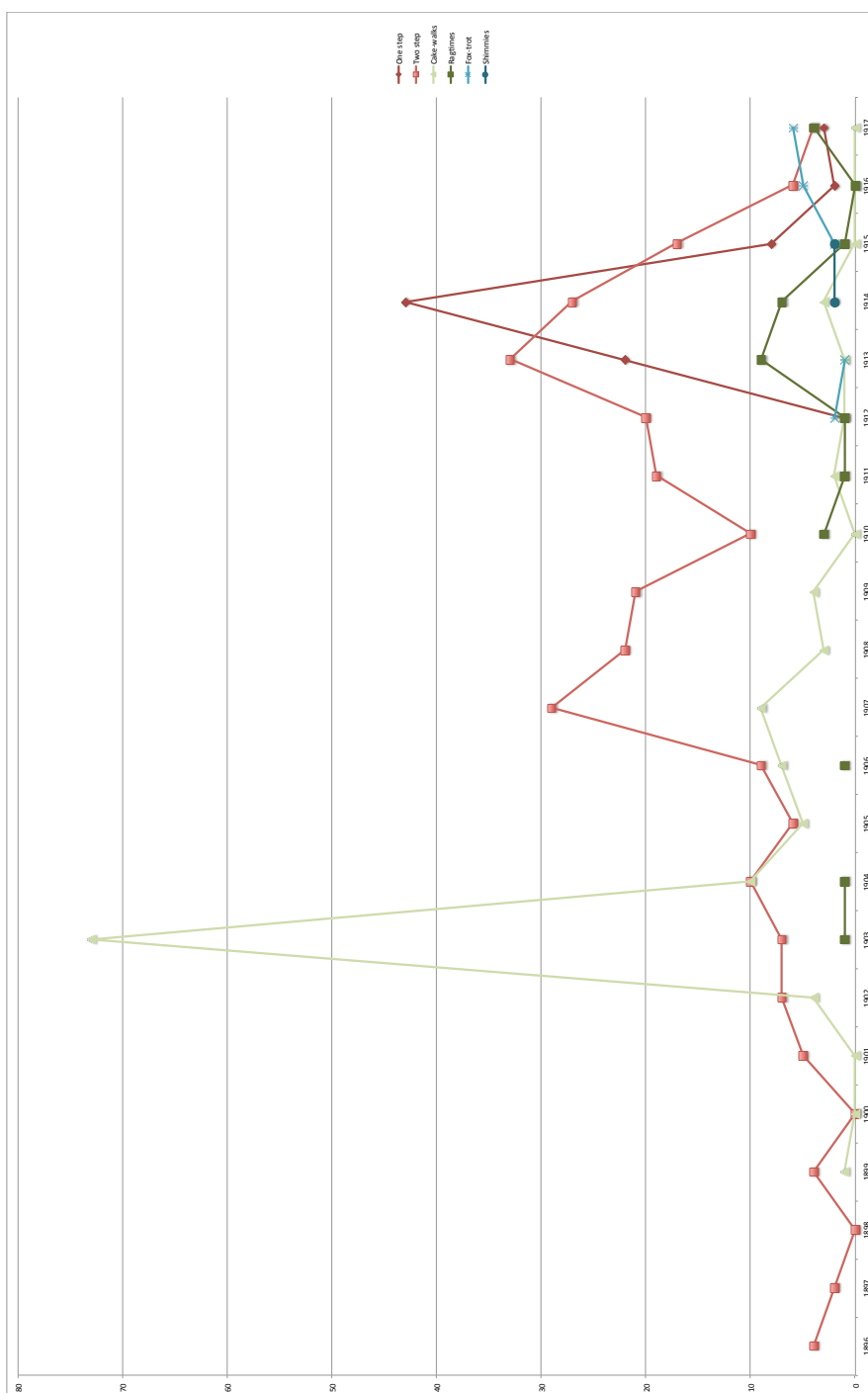


Fig. n° 1-3 : évolution quantitative des répertoires de danses étatsuniennes publiées en France (1896-1917).

commercialisés en France ne font que recouper les résultats tirés du travail opéré à partir de l'édition de partitions.



Si le premier d'entre eux fut publié en 1896, sa diffusion reste relativement faible jusqu'en 1902 avant de connaître un pic brutal l'année suivante, avec plus de 70 publications<sup>28</sup>. Nul doute que cet engouement de la part des éditeurs fait suite aux revues parisiennes qui permirent au public de découvrir cette danse. La première fut créée le 20 octobre 1902 au Nouveau-Cirque. Elle fut suivie en 1903 par les revues *C'est un raid !* à la Scala, *Elle est rien bath !* au Bataclan, mais aussi par la comédie *Cakewalk* de Louis Varney et par l'opérette *La Petite Duchesse du casino* au Parisiana<sup>29</sup>.

À partir de 1910, le cake-walk est progressivement supplanté par le ragtime. Apparaît ici un nouveau déphasage chronologique entre l'histoire de ces genres aux États-Unis et en France. La vogue du cake-walk puis du ragtime accuse en France un retard de près de quatre ans par rapport à celle que connaissent les États-Unis. Selon Edward Berlin, celle-ci remonte en effet à 1899<sup>30</sup>. La domination du ragtime sur le cake-walk en France ne se démentira ni dans les années 1920 ni dans les années 1930. Elle explique l'extrême rareté des œuvres savantes inspirées par le premier de ces deux genres après les années 1900. Le second est en revanche souvent utilisé par les compositeurs à la fin de la décennie suivante et au début des années 1920. Il en va de même pour les two-steps et les one-steps. Moins caractéristiques que les ragtimes, les fox-trots et les blues, et pour cela peu utilisés par les compositeurs savants, ils connurent chacun leur période faste. Celle du two-step, commence dès 1896 mais s'achève en 1913, année où il passe au second plan derrière les one-steps.

Le graphique montre enfin que fox-trots et shimmies arrivent plus tardivement sur le sol français. Leur diffusion est amorcée en 1914. Quant à l'absence des blues, elle constitue un autre exemple de déphasage entre l'histoire de la diffusion des répertoires

---

<sup>28</sup> Ce constat permet de nuancer celui formulé par Olivier Roueff qui, à partir d'un dépouillement de la revue *Paris qui chante*, en recense huit entre 1903 et 1904 et avance que le « cake-walk demeure quantitativement marginal » tout en étant mis en valeur (Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, p. 67). Tout à fait juste à l'échelle de cette revue, cette remarque l'est moins si l'on tient compte de l'ensemble de la publication et de la commercialisation des cake-walks en France à la même époque : sa vogue se manifeste également d'un point de vue quantitatif.

<sup>29</sup> Le travail de recension de ces différents spectacles a été initié par Matthew Jordan et par Rae Beth Gordon (Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, p. 21-22 ; Rae Beth Gordon, « Natural Rhythm: La Parisienne Dances with Darwin: 1875-1910 », *Modernism/Modernity*, vol. 10, n°4, 2003, p. 636).

<sup>30</sup> Edward Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History*, Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 73.

américains aux États-Unis et en France. Alors que le premier blues publié aux États-Unis, *I Got the Blues* d'Anthony Maggio, date de 1908<sup>31</sup>, le genre reste inconnu en France avant 1919 et la parution de *I've Got the Blue Ridge Blues* de Chas Cooke et Richard Whiting<sup>32</sup>. Le mot fait son apparition dans le monde musical français en 1916, dans une pièce publiée par les éditions Ricordi et commercialisée à Paris, *Money Blues* d'Hugo Frey (1873-1952), mais cette pièce est un fox-trot. Musicalement, elle n'a rien à voir avec le blues<sup>33</sup>.

Le schéma narratif traditionnel qui fait de la vogue du cake-walk l'unique étape précédant l'arrivée des premiers jazz-bands doit être complété et nuancé<sup>34</sup>. Motivé par un souci légitime de mettre en avant la question de l'altérité raciale que constituerait le cake-walk au yeux du public français – une question sur laquelle il conviendra de revenir –, il tend à occulter les autres danses étatsuniennes qui supplantent le cake-walk dans les années 1910 et qui soulèvent d'autres enjeux, à commencer par leur lien avec l'univers du divertissement urbain.

### *L'affichage de la dimension commerciale des répertoires de danses étatsuniennes*

Le paratexte des partitions de danses étatsuniennes reflète très bien cette dimension. Les éditeurs mettent systématiquement en évidence la célébrité ou la

---

<sup>31</sup> Le succès de ce morceau donnera lieu à d'autres publications en 1911 : le célèbre *Memphis Blues* de William Christopher Handy (New York, Joe Morris Co, 1911) ou encore *Oh, You, Beautiful Doll* d'Irving Berlin et Nat Ayer (New York, Jerome H. Remick and Co, 1911). Voir Peter, Muir, *Long Lost Blues: Popular Blues in America, 1850-1920*, Chicago, University of Illinois Press, 2010, p. 146-148.

<sup>32</sup> Chas Cooke, et Richard Whiting, *I've Got the Blue Ridge Blues (arrangement pour orchestre par Francis Salabert)*, Paris, Francis Salabert, 1919 (BnF-Musique, 4-Vm15-6462).

<sup>33</sup> La pièce fut commercialisée avec le sous-titre de « fox-trot », ce qui confirme l'incertitude générique soulignée plus haut (BnF-Musique, Fol-Vm16-40265). Hugo Frey, faisait partie des nombreux compositeurs et éditeurs de musique légère qui firent le succès de la Tin Pan Alley à New York, dans les années 1910.

<sup>34</sup> On retrouve par exemple ce schéma dans les ouvrages d'Olivier Roueff (Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*) et de Matthew Jordan (Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*). Ce schéma s'explique sans doute en partie par une vision du jazz qui associe ses débuts à la musique afro-américaine et sa réception française à la thématique de l'altérité raciale. Or, pendant l'entre-deux-guerres, comme nous l'expliquons dans l'introduction, compositeurs et musicographes assignent de manière rétrospective l'étiquette « jazz » à des répertoires dont la connotation afro-américaine était minime voire absente. De même, le jazz a été fécondé dès les années 1900 et 1910 par des répertoires et des pratiques qui ne trouvaient pas toutes leur origine dans la culture musicale afro-américaine. Remarquons enfin que l'étiquette « cake-walk » ne figure sur aucun enregistrement de jazz-band, ce qui n'est pas le cas du ragtime, du one-step, du two-step, ou encore du fox-trot, quatre genres pour lesquels l'association avec l'identité afro-américaine est beaucoup moins évidente que le cake-walk.

nouveauté de la pièce qu'ils commercialisent, ainsi que la popularité des artistes qui l'ont fait découvrir au public.

La couverture du premier cake-walk publié en France, *Le Cake-Walk* du compositeur anglais Thomas Thurban (1874-1969)<sup>35</sup>, ne manque pas de préciser que ce morceau a été adapté par Henri Christiné « d'après le célèbre *Brooklyn Cake-Walk* » et « créé par Dranem à l'El Dorado et Strack à la Scala ». La popularité des lieux et des vedettes associées avec un titre sert donc de publicité aux éditeurs, qui vont jusqu'à faire de la « célébrité » d'une pièce un argument de vente. Valable pour le cake-walk, cette logique publicitaire s'applique à tous les autres genres de danses étatsuniennes ainsi qu'à tous les autres répertoires de danse ou de chanson issus du monde du café-concert et du music-hall. L'exemple de *That Mysterious Rag* d'Irving Berlin cristallise parfaitement ces différentes logiques.

Ce morceau compte parmi les compositions les plus largement diffusées et les plus célèbres d'Irving Berlin en France. Il mérite d'être étudié pour son caractère exemplaire, mais aussi parce qu'Erik Satie s'en inspira directement dans le « Ragtime du Paquebot » de *Parade*, une œuvre fondatrice à plus d'un titre dans l'histoire des appropriations savantes du jazz en France.

### ***Une logique de « succès » et de diffusion massive : les débuts français de That Mysterious Rag d'Irving Berlin (1911-1913)***

Comme *Everybody's Doing It*, cette pièce a fait l'objet d'un accord entre les éditions Ted Snyder et l'éditeur français Édouard Salabert. Celui-ci acquiert en 1911 le droit d'éditer et de commercialiser des versions arrangées en France. Francis Salabert se charge de ces arrangements<sup>36</sup> et publie quatre versions de 1911 à 1913<sup>37</sup>. La couverture de la partition (fig. n° 4) pour piano arbore un fier bandeau : « le grand succès de toutes

---

<sup>35</sup> Thomas Thurban, *Le Cake-Walk, d'après le célèbre Brooklyn Cake-Walk*, Paris, Hachette, 1899, BnF-Musique, 4- VM7- 2060 (19). Thomas Thurban se spécialisait dans la musique pour orchestre d'harmonie et pour brass band. Il composa pour ces formations de nombreuses marches.

<sup>36</sup> Cette donnée figure dans les mentions légales situées au pied de la première page de l'arrangement pour piano de *That Mysterious Rag* publié par les éditions Salabert.

<sup>37</sup> Pour piano en 1912 (BnF-Musique, Fol-Vm12-3548), pour piano et chant (BnF-Musique, Fol-Vm7-9427), orchestre dans la « Célèbre collection des succès, n° 263 » (BnF-Musique, 4-VM15-3380). Une version pour petit orchestre est également signalée dans la partition éditée en 1912, mais ne figure ni dans les catalogues de la Bibliothèque nationale de France, ni dans les registres du dépôt légal.

les revues et de tous les orchestres ». Elle précise également que *That Mysterious Rag* est une « célèbre chanson américaine de Berlin et Snyder arrangée en nouveau “Pas de l’ours” ».

**Fig n° 1-4 : couverture de l'édition française de *That Mysterious Rag* (Paris, Édouard Salabert, 1912).**

Dans le catalogue des éditions Salabert, *That Mysterious Rag* est classé dès 1912 dans la « Célèbre collection des succès ». « Célèbre », « nouveau », « succès » : le primat est accordé au goût du jour et aux dernières tendances étatsuniennes dans le domaine de la

musique et de la danse, les États-Unis s'affirmant alors comme un symbole d'une modernité placée sous le digne de l'industrie et des loisirs de masse<sup>38</sup>. Une « théorie pour les salons par le professeur Robert » précède la partition. Elle détaille la manière dont doit être exécuté le « Pas de l'Ours », popularisé en 1910 par la comédienne et chanteuse Fanny Brice dans les Ziegfeld Follies, une production théâtrale et musicale de Broadway<sup>39</sup>.

À l'image du reste des genres musicaux associés au jazz dans les années 1900 et 1910, *That Mysterious Rag* est donc présenté en France comme une pièce de danse divertissante, destinée aux salons de la bourgeoisie et de l'aristocratie et présentée au public dans le cadre d'une revue de music-hall. La couverture de l'arrangement pour piano publié en 1912 par les éditions Salabert nous apprend en effet que « le *Mysterious Rag* a été dansé par Manzano dans la revue "Tais-toi, tu m'affoles" au Moulin Rouge ». Une photo du duo de danseurs Manzano et La Mora « créateurs au music-hall du *Mysterious Rag* » figure également au centre de la couverture. La célébrité des promoteurs de ce morceau est donc considérée comme un facteur prescripteur et donc vendeur par les éditeurs.

« Grand succès », *That Mysterious Rag* acquiert rapidement une célébrité hors des music-halls parisiens. Dès 1913, le morceau figure au programme de plusieurs concerts donnés dans lieux de divertissement en province, comme celui donné par le « Concert Dalmais » au Grand Café de Bourg en Bresse, le 13 juillet 1913. Le programme de ce concert (fig. n° 5), présente *That Mysterious Rag* (sous la forme abrégée « *Mysterious Rag* ») comme un « succès américain ». La pièce de Berlin fait partie des clous du spectacle puisqu'elle clôturait la première partie de la « Soirée ».

---

<sup>38</sup> Voir à ce sujet Egbert Klautke, *Unbegrenzte Möglichkeiten: "Amerikanisierung" in Deutschland und Frankreich (1900-1933)*, Heidelberg, Franz Steiner Verlag, 2003 et, pour une approche plus centrée sur des questions diplomatiques, Andrew Williams, *France, Britain and the United States in the Twentieth Century 1900 – 1940: A Reappraisal*, Palgrave Macmillan, 2014.

<sup>39</sup> Barbara Cohen-Stratynier, *Popular Music (1900-1919): An Annotated Guide to American Popular Songs*, Farmington Hills, Gale Research International, 1988, p. 115.

## Concert Dalmais

### GRAND CAFE

Programme du dimanche 13 juillet 1913

#### APÉRITIF

Direction SOCRATE

#### PREMIÈRE PARTIE

1. Salut à Vienne (marche), L. Ganne
2. Gaminus (valse), Becucci
3. Lucie de Lammermoor (fantaisie),  
Donizetti
4. Gavotte Monseigneur, H. Candolives.
5. Rapsodie slave (fantaisie russe),  
Volpatt (Humor).

#### DEUXIÈME PARTIE

1. Les Cent Vierges (ouverture),  
Ch Lecocq
2. Tendre Missive (valse presque lente),  
A. Bosc
3. Le Barbier de Séville (fantaisie), Rossini.
4. Chant Printanier F. Vargues
5. Une Noce de Nègres (Cake-Walk),  
E. Damavé

#### SOIRÉE

#### PREMIÈRE PARTIE

1. Nuit folichonne (rondo marche),  
Porrielli
2. Dolorés (suite de valse), Waldteufel.
3. Ma Mie (sérénade), L.-C. Desormes
4. Le Petit Duc (fantaisie), Ch Lecocq
5. Joyeuse Idylle (caprice), Pesse-Mouton.
6. Tendres caresses (valse lente), Bucovich.
7. Mysterious Rag (succès américain),  
F. Salabert.

#### DEUXIÈME PARTIE

1. Zampa (ouverture), F. Herold
2. Etincelles (suite de valse), Waldteufel
3. La Bohème (Trio violon, violoncelle et  
piano), Puccini
4. O Sole mio! Capua
5. Storia d'Amore, Mezzacapo.
6. Bataille de Neige (caprice),  
Brunel-Mouton
7. La Pepette (New Dance),  
Camusat-Soulaire

**Fig. n° 1-5 : *That Mysterious Rag* au programme d'un concert provincial (Le Carillon et les petites affiches bressanes, 12 juillet 1913, p 10).**

### *Le rôle secondaire du disque dans la diffusion des répertoires de danses étatsuniennes (1896-1917)*

Une fois popularisé, *That Mysterious Rag* devient un objet d'intérêt pour les firmes discographiques. On retrouve ici le schéma décrit plus tôt : la partition et la performance servent de tremplin à l'édition discographique. Éditeurs de partitions et firmes discographiques travaillent parfois main dans la main. En 1921, les pages 2 et 3 de l'édition française de *Say It With Music*<sup>40</sup>

**Fig. n° 1-6 : encart publicitaire placé dans la partition de *Say It with Music* (Irving Berlin, *Say It with Music*, Paris, Francis Salabert, 1921)**

<sup>40</sup> Irving Berlin, *Say It with Music, mélodie fox-trot pour piano*, Paris, Francis Salabert, 1921.

d'Irving Berlin (fig. n° 6), comportent deux encarts précisant que « ce morceau existe en disques Pathé, Odéon, Gramophone », et que « ce morceau existe en rouleau perforé pour auto-piano ». Dans les années 1900 et au début des années 1910, le disque joue donc un rôle secondaire par rapport à la partition. C'est par elle que le public prend connaissance de l'enregistrement. En effet, toutes les pièces enregistrées sur disque à cette époque sont aussi disponibles en partition. La réciproque n'est pas vraie.

Dès les années 1900, les vagues successives des danses étatsuniennes incitent les premières compagnies de disques à importer des enregistrements, mais aussi et surtout à en produire en France. De 1904 à 1917, plus de cinquante pièces de danses étatsuniennes furent commercialisées dans le pays (fig. n° 7). Dans les deux premières décennies du siècle, il était possible à un compositeur parisien de se familiariser par le disque avec les premiers répertoires de jazz. La fig. n° 7 met en évidence un phénomène de vagues successives déjà évoqué à propos de la musique imprimée. Rien d'étonnant donc, si l'engouement pour le cake-walk, observable à partir de 1904 dans la fig. n° 7, s'essouffle dès la seconde moitié de la décennie. La suivante est marquée par l'entrée en scène de nouveaux genres, le fox-trot et le one-step, notamment. L'influence du disque dans la découverte des danses d'outre-Atlantique au début du siècle est toutefois limitée par le taux d'équipement phonographique encore faible des foyers français<sup>41</sup>.

La logique commerciale qui vient d'être décrite n'est pas sans incidence sur les caractéristiques musicales et l'imaginaire liés aux danses étatsuniennes. Elle entraîne tout d'abord un flou générique qu'il convient d'aborder afin de conserver une distance critique avec les catégories utilisées à l'époque.

---

<sup>41</sup> Les récents travaux sur les taux d'équipement n'ont pas permis de dégager de chiffres précis pour la France. Ces taux étaient en revanche inférieurs à ceux observés en Angleterre, où 60% des foyers étaient équipés d'un gramophone à la fin de la décennie 1920, qui vit exploser les ventes de ces appareils. Il est donc raisonnable de penser que ce taux était sensiblement inférieur à 50% dans la France des années 1910 et 1920 (Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 2009, p. 198).

		Catégorisation dans le catalogue		Titre	Interprètes	Label	Année
THURBAN	Thomas	-	<i>The Brooklyn Cake-Walk</i>	-	Odeon	1904	
THURBAN	Thomas	-	<i>Le Cake-walk</i>	Orchestre musette	Gramophone		
DEQUIN	Léon	Danse américaine	<i>Le Vrai Cake-walk</i>	Orchestre Bosc du Bal Tabarin	Odeon	1905	
DEQUIN	Léon	-	<i>Le Vrai Cake-walk</i>	Orchestre Bosc du Bal Tabarin	Gramophone	1907	
CHRISTINE	Henri	Two-step	<i>Le Ziphola</i>	Victor Lejal et son orchestre	Odeon		
GOSGAYA	Arturo	Cake-walk	<i>Morisco</i>	Musique de la Garde Républicaine	Odéon		
TAILLEFER	Jean	Cake-walk	<i>La Marche des mal blanchis</i>	Orchestre des Premiers Pirs du Conservatoire	Odeon		
COHAN	George	-	<i>Popularity Rag</i>	Orchestre tzigane du Pavillon Royal	Gramophone	1910	
THURBAN	Thomas	Danses étrangères et américaines - danse américaine	<i>The Brooklyn Cake-Walk</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
BOREL-CLERC	Charles	Two-step	<i>La Danse du Zambèze</i>	Adolphe Bérard et son orchestre	Odeon		
GIDEON	Melville	-	<i>Ah! That Yankiana Rag</i>	Orchestre tzigane du Volnay	Gramophone	1911	
BERLIN	Irving	-	<i>Alexander's Ragtime Band</i>	Musique du Gramophone (dir. Gottlieb)	Gramophone		
BOSTFORD	George	-	<i>Danse de l'ours (Grizzly Bear Rag)</i>	Musique du Gramophone (dir. Gottlieb)	Gramophone		
GASCON	R.	Danses étrangères et originales	<i>Cake-walk mexicain</i>	Orchestre Gascon	Pathé		
KOLLO	Walter	Danses étrangères et originales	<i>Petite Niggergirl</i>	Orchestre Gille	Pathé		
GASCON	Rafaele	Danses étrangères et originales - cake-walk	<i>Hong-Kong</i>	Orchestre Gascon	Pathé		
DEQUIN	Léon	Danses étrangères et américaines - danse américaine	<i>Le Vrai Cake-Walk</i>	Orchestre Pathé frères (dir. Bosc)	Pathé		
MOEREMANS	Leo	Marches, défilés et pas redoublés	<i>Cake-walk-March</i>	-	Pathé	1912	
LANSING	George	Solos de banjo	<i>Le Réveil du nègre</i>	Sam Collins et orchestre	-		
PAYNE	S.	-	<i>Les Nègres blancs</i>	John Pidoux et orchestre	-		
PIDOUX	John	-	<i>Souvenir du pays nègre</i>	John Pidoux et orchestre	-		
ABRAHAMAS	Maurice	Répertoire individuel - chanson sur les motifs de la célèbre danse américaine	<i>Hitchy-Koo</i>	Fragson	Pathé	1913	
SATIE	Erik	Répertoire individuel	<i>La Diva de l'Empire</i>	Lanthenay, de la Scala, avec orchestre	Pathé		
BERLIN	Irving	Danses étrangères et américaines	<i>Le Célèbre Pas de l'Ours (Alexandre Ragtime Band)</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
COHAN	George	Two-step	<i>À la Martinique</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
COHAN	George	Two-step	<i>English's Success</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
PETHER	Henry	Two-step	<i>Hitchy-Kou</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
CAROLL	Harry	Two-step, one-step	<i>Mississippi</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
GOETZ	Ray	-	<i>There's a Girl in Havana</i>	Nory et son orchestre	Odeon		
BERLIN	Irving	Two-step	<i>Mysterious Rag</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
PETHER	Henry	Two-step	<i>Robert F. Lee</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
MACKLIN	Cecil	Two-step	<i>Très Moutarde</i>	Orchestre Pathé frères	Pathé		
PAYNE	S.	-	<i>Les Nègres blancs</i>	John Pidoux et orchestre	Pathé		
HIRSCH	L.-A.	-	<i>How Do You Do Miss Ragtime</i>	-	Pathé	1916	
BOLDI	J.-B.	Marches américaines - two step	<i>Indiana</i>	Orchestre Bosc	Pathé	1916-1917	
CHRISTINE	Henri	-	<i>Ah! La Musique américaine</i>	Charlus, de l'Alcazar	Pathé		

Fig. n° 1-7 : enregistrements de danses étatsuniennes diffusés et/ou enregistrés en France (1904-1917).



#### 1.1.4. Un flou générique lié à une catégorisation basée sur la danse

Ce flou générique, entr'aperçu avec l'exemple de *Money Blues* d'Hugo Frey, s'explique en partie par le fait que les catégories sont attribuées par les éditeurs plutôt que par les compositeurs eux-mêmes ou par des critiques spécialisés. À ce manque de rigueur s'ajoute le fait que ces catégories relèvent de la danse, car c'est bien elle qui fait le succès des répertoires américains en France. Elles ne sont pas construites à partir de critères musicaux. L'ambiguïté vient précisément d'une absence de correspondance exclusive entre un genre de danse donné et un genre musical. Plusieurs pas peuvent se danser sur une même musique. Ainsi, l'une des premières pièces publiées sous le nom de « cake-walk » en France, *The Sousa's Cake-walk* (1902), est-elle accompagnée du sous-titre « two-step et cake-walk ». Sa mélodie principale a en effet peu à voir avec les rythmes caractéristiques du cake-walk et du ragtime.

**Ex. mus n° 1-1, Gustave-Xavier Wittmann<sup>42</sup>, *The Sousa's Cake-Walk, two-step et cake-walk* sur des motifs des célèbres marches américaines de J.-P. Sousa (Paris, Énoch et Cie, 1902), mes. 5-12.**

La même année, le *Cake-walk* de Lucien Gourdon<sup>43</sup> est présenté comme une « danse américaine et polka » par les éditions Salabert<sup>44</sup>.

Le même flou générique entoure les fox-trots. Publié en 1912 par Francis Salabert, sous le titre et la catégorie de « Pas de l'ours », le *Célèbre pas de l'Ours* reprend à la lettre le célèbre *Alexander's Ragtime Band* d'Irving Berlin. Or, les caractéristiques musicales de cette pièce sont celles d'un fox-trot. Ragtime ? Pas de l'ours ? Fox-trot ? Du

---

<sup>42</sup> Après l'obtention d'un prix de saxophone au Conservatoire de Paris, Gustave-Xavier Wittman mena une carrière de chef d'orchestre (au Nouveau Cirque, notamment) d'orchestrateur et de compositeur de musique légère.

<sup>43</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce compositeur de musique légère.

<sup>44</sup> Lucien Gourdon, *Le Cake-walk (danse américaine ou polka)*, Paris, William Salabert, 1903.

titre original de la pièce à celui assigné par son éditeur français en passant par le genre musical auquel elle se rattache, trois genres entrent ainsi en collision.

**Fig. n° 1-8 : deuxième de couverture de la première édition française du Célèbre Pas de l'ours (Irving Berlin et Francis Salabert, Le Célèbre Pas de l'ours, Paris, Francis Salabert, 1912).**

Le flou générique concerne également les pas de danse : la théorie<sup>45</sup> du pas de l'ours rédigée par le professeur de danse L. Robert<sup>46</sup> trahit sa proximité avec la scottish et le boston (voir fig. n° 8), qui pourraient tout aussi bien être dansés au son de cette pièce. L'édition française pour piano d'*Everybody's Doing It* confirme cette interchangeabilité des pas de danses institués en catégories par les éditeurs. La couverture de la partition associe en effet ce fox-trot au Pas de l'Ours et au Turkey Trot (fig. n° 9, ci-dessous).

**Fig. n° 1-9 : première de couverture de l'édition française pour piano d'*Everybody's Doing It* (Irving Berlin, *Everybody's Doing It*, Paris, Édouard Salabert, 1912).**

---

<sup>45</sup> Les « théories » sont des instructions généralement placées avant les partitions d'une pièce de danse. Elles indiquent aux danseurs comment réaliser les pas caractéristiques de cette danse.

<sup>46</sup> Son prénom complet n'apparaît pas dans les sources consultées.

Ce phénomène de flou générique perdure dans la décennie suivante. De 1921 à 1924, aux heures les plus fastes du shimmy en France, nombre de fox-trots se voient accoler cette étiquette sans que leur musique ne diffère de celle des morceaux des années précédentes. Il s'agit alors pour les éditeurs d'attirer un public en quête de musique sur laquelle il pourra pratiquer les derniers pas à la mode.

L'enjeu principal représenté par les répertoires de danses étatsuniennes diffusés en France réside dans leur statut fonctionnel. Les distinctions génériques reposent en effet sur les différents pas de danses proposées par les éditeurs à leur clientèle, et non pas sur des distinctions musicales qui passent au second plan. De fait, jusqu'au début des années 1920, aucun écrit de compositeur ou de musicographe ne s'attache à opérer des distinctions analytiques entre le ragtime, le fox-trot, ou encore le two-step.

Intimement associés avec la danse, avec le monde du music-hall et des cafés-concerts, diffusés massivement selon une logique commerciale qui intègre pleinement la notion de mode, les différents genres de danses étatsuniennes peuvent être appariés selon leurs caractéristiques musicales. On distinguera ainsi trois genres *musicaux* : les one-step et two-step ; les cake-walk et ragtimes ; les fox-trots et shimmies. Standardisés du point de vue de leurs caractéristiques musicales, ces danses le sont également sur le plan de l'imaginaire extra-musical qu'elles véhiculent - un imaginaire en partie déterminé par celui du music-hall, qui ne se réduit pas à la question de l'altérité raciale.

## 1.2. Des répertoires standardisés véhiculant un imaginaire issu du monde du music-hall

Les premières expériences françaises des danses étatsuniennes relevant autant d'une transmission *écrite* que *sonore* (sur scène et, plus marginalement, au disque), l'étude de ces danses étatsuniennes doit s'appuyer sur des partitions et sur des enregistrements<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Nous éviterons ici des dichotomies réductrices telles que celles qui opposent un jazz relevant de l'oralité et de l'improvisation à la musique savante, confinée à l'écrit et à l'interprétation.

### 1.2.1. Six genres de danses, trois genres musicaux

Cake-walks, ragtimes, two-steps, one-steps, fox-trots et shimmies partagent des caractéristiques communes : un langage tonal fonctionnel dont le vocabulaire harmonique simple correspond à celui employé dans la musique de la période classique ; une métrique binaire à deux ou quatre temps, et un accompagnement rythmique qui recourt le plus souvent au modèle de la pompe<sup>48</sup>. Les mélodies de ces danses emploient le plus souvent des modèles du type *antécédent-conséquent* ou *abac*, qui répètent à l'envi de brefs motifs mélodiques afin de faciliter leur mémorisation. De ce point de vue, ces danses ne se distinguent guère des marches, des scottishes et des polkas prisées par le public français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il en va de même avec la forme. Comme leurs consœurs européennes, les danses étatsuniennes suivent des modèles ternaires avec ou sans trio<sup>49</sup> ou strophiques à refrains. La forme de *That Mysterious Rag* dans sa version pour piano seul s'inspire de ce dernier modèle. Elle ressemble dans le même temps à la forme en *strains* du ragtime, que l'on retrouve par exemple dans la structure ABACABA<sup>50</sup> de *Parisian Niggers* de Justin Clérice (1863-1908)<sup>51</sup>. Comme le montrent ces deux exemples, chaque partie est construite selon un patron extrêmement régulier de carrures de quatre mesures<sup>52</sup>. Du point de vue de la structure, ces danses sont introduites par une introduction de quatre ou de huit mesures, suivie par un *vamp*<sup>53</sup> qui présente la formule d'accompagnement initiale du morceau. Dans le contexte du music-hall et du café-concert, celle-ci est répétée *ad libitum* afin de laisser le temps au chanteur et/ou au danseur d'entrer sur scène et de se mettre en position (voir fig. n° 10-a et 10-b).

---

<sup>48</sup> Également appelé « oom-pah pattern » par les musiciens et les musicologues anglophones.

<sup>49</sup> Le cake-walk *Parisian Niggers* (Paris, Hachette, 1903) de Justin Clérice (1863-1908) est une forme ternaire sans trio. Quant au *Pas du serpent* (Paris, G. Parmentier, 1914), présenté comme « un genre de one-step et ragtime » par son compositeur, Enrique Arenas, il adopte une forme ternaire avec trio (les dates de naissance et de mort d'Enrique Arneas n'ont pas pu être déterminées).

<sup>50</sup> Elle correspond à l'une des variantes des principaux modèles formels du ragtime identifiés par Edward Berlin (Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History*, p. 90).

<sup>51</sup> Né à Buenos Aires, Justin Clérice fut admis au Conservatoire de Paris en 1882 et fit une carrière de compositeur de musique légère (chansons, musique de ballet et de salon, revues et opérettes).

<sup>52</sup> Cette régularité, systématique dans les répertoires étudiés, s'explique par sa fonction : faire danser. La régularité de la métrique ainsi que celle des carrures est nécessaire à l'enchaînement des pas de danse.

<sup>53</sup> Dans le répertoire vocal du music-hall, le *vamp* est une partie d'accompagnement de deux ou quatre mesures placée après une introduction instrumentale. Il peut-être répété *ad libitum*, donnant ainsi au chanteur le temps d'entrer en scène.

	Introduction	Vamp	Couplet 1	Refrain	Couplet 2	Refrain	
Nombre de mesures	8	2	16	24	16	24	
Découpage interne	Annonce la dernière phrase du refrain (a')	Annonce les deux premières mesures du couplet	c	a	Voir le premier couplet	Voir le premier refrain	
			8	b			8
			d	a'			8
Plan tonal	Do M	La m	c1	8	Do M	La m	
			4	d1			8
			4	d2			4
			4	4		Do M	

Fig. n° 1-10-a : Irving Berlin, *That Mysterious Rag*, version chant-piano (Paris, Édouard Salabert, 1911), forme couplets-refrain.

	Introduction	A										B		A					
		A (refrain)			B (couplet)			A (refrain)			Transition		C (trio avec reprise)		A (refrain)	B (couplet)	A (refrain)		
Nombre de mesures	4	24			16			24			2		16 (x2)		24	16	24		
Découpage interne	Annonce les quatre dernières mesures de a	a (suspensif)	b	a' (conclusif)	c	d	a	b	a'	Annonce un motif mélodique du trio		e	e'	Voir le premier A		Voir le premier B		Voir le premier A	
		8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	
Plan tonal	Do M	La m	Do M	La m	Sol M	Do M	La m	Do M	La m	Do M	Do M	Fa M		Do M	La m	Do M	Do M		

Fig. n° 1-10-b : Irving Berlin, *That Mysterious Rag*, version piano (Paris, Édouard Salabert, 1912), forme tripartite (avec trio).

### *Le one-step et le two-step : deux genres dénués de particularités saillantes pour les auditeurs européens*

Les caractéristiques musicales communes aux différentes danses étatsuniennes ne les distinguent donc pas de celles de leurs homologues européennes. One-steps et two-steps ne présentant pas d'autres particularités que leurs cousines, ils ne suscitent guère l'intérêt des compositeurs de musique savante dans les années 1910 et dans l'entre-deux-guerres<sup>54</sup>. Les deux exemples suivants montrent en effet que rien ne distingue fondamentalement une mélodie de one-step de 1914 d'une polka de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (ex. mus. 2-a et 2-b).

**Ex. mus. n° 1-2-a : Tom Armstrong, *Rose of Honolulu, one-step* (Paris, F.-D. Marchetti, 1914), mes. 38-45.**

**Ex. mus. n° 1-2-b : François Behr, *Polka des poupées* (Paris, Colombier, 1887), mes. 21-28.**

En revanche, cake-walks et ragtimes, fox-trots et shimmies présentent des particularités rythmiques qui les imposent en France comme des répertoires originaux et permettent au public de les identifier. La récurrence de ces particularités dans les pièces associées à ces étiquettes permet de les apparier et de les regrouper en deux genres.

---

<sup>54</sup> Les appropriations savantes du one-step sont en effet très rares en comparaison de celle du fox-trot, du ragtime, ou du blues. Quant au two-step, dont la vogue cesse dès 1913 on l'a vu, il n'apparaît dans aucune œuvre musicale savante française pendant la période étudiée.



### *Le cake-walk et le ragtime : une proximité liée aux rythmes syncopés*

Comme les ragtimes, les cake-walks se distinguent par les rythmes syncopés de leur mélodie, qu'il s'agisse de syncopes, de syncopettes, ou encore de groupes de quatre doubles croches liés entre eux (ex. mus. n° 3).

**Ex. mus. n° 1-3 : Justin Clérice, *Parisian Niggers* (Paris, Hachette, 1903), mes. 9-16<sup>55</sup>.**

Les ragtimes utilisent les mêmes figures rythmiques. Les deux genres musicaux sont donc très proches. Deux différences musicales peuvent néanmoins être relevées. La première réside dans l'emploi de formules mélodiques en arpèges sur le premier degré, avec une sixte ajoutée. Quasiment systématique dans le cake-walk, cette particularité se fait plus rare dans le ragtime. La mélodie principale des *Joyeux Nègres* (1903) de Rodolphe Berger (1864-1916)<sup>56</sup> constitue un exemple représentatif de ces formules qui contribuent à distinguer le cake-walk du ragtime (ex. mus. n° 4-a). On les retrouve

---

<sup>55</sup> Des exemples comparables pourraient être cités pour chaque pièce publiée en France avec le titre ou le sous-titre de cake-walk.

<sup>56</sup> Compositeur autrichien, Rodolphe Berger effectue la plus grande partie de sa carrière en France. Connue avant tout pour ses valse, il composa la musique de nombreuses opérettes.

également dans le *Jolly Cake Walk* de Gabriel Lordon<sup>57</sup> publié dans le *Journal de musique* le 31 juillet 1903 (ex. mus. n° 4-b).

**Ex. mus. n° 1-4-a : Rodolphe Berger, Joyeux Nègres, cake-walk de (Paris, Énoch et Cie, 1903), mes. 5-8.**

**Ex. mus. n° 1-4-b : Gabriel Lordon, *Jolly Cake-walk* de (Paris, Journal de musique, 1903), mes. 5-6.**

La seconde concerne le degré de systématisme des formules rythmiques syncopées, moindre dans le ragtime que dans le cake-walk. À titre d'exemple, la mélodie de *The Boston Rag* (1917) de J. Aerts<sup>58</sup>, ramenée à une métrique équivalente à celle du cake-walk, utilise les mêmes rythmes mais se déploie de manière plus libre que dans les cake-walks (ex. mus. n° 5).

**Ex. mus. n° 1-5 : J. Aerts, *The Boston Rag* (Paris, L. Aerts, 1917), thème du trio, mes. 55-60.**

---

<sup>57</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce compositeur de musique légère.

<sup>58</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce compositeur de musique légère.

Il n'en demeure pas moins vrai que le cake-walk et le ragtime sont deux genres très proches du point de vue de leurs caractéristiques musicales<sup>59</sup>.

Dès le début des années 1900, de nombreux cake-walks et ragtimes adoptent dans leurs parties centrales des mélodies dont le profil rythmique diffère avec les exemples qui viennent d'être donnés. Cette autre parenté entre les deux genres, qui s'explique par un souci de ménager un contraste rythmique entre les parties, mais aussi par le fait que certaines de ces thèmes étaient parfois destinées à être chantées<sup>60</sup>. Les exemples du trio de *Nègres blancs* (1903) de Louis Balleron (1869-1916)<sup>61</sup> et de *Joyeux Nègres* (1903) de Rodolphe Berger sont exemplaires à cet égard (ex. mus. n° 6-a et 6-b).

**Ex. mus. n° 1-6-a : Louis Balleron, *Nègres blancs* (Paris, Fatout et Girard, 1903), thème du trio, mes. 53-68.**

**Ex. mus. n° 1-6-b : Rodolphe Berger, *Joyeux Nègres, cake-walk de* (Paris, Énoch et Cie, 1903), thème du trio, mes. 21-36.**

---

<sup>59</sup> « Lorsque le terme *ragtime* devint monnaie courante, la distinction entre les rags et les cake-walks devint floue » (Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History*, p. 104).

<sup>60</sup> Pour ne prendre qu'un exemple, *Le Chic Anglais* du compositeur américain Abe Holzmann (1874-1939) est ainsi sous-titré « Chanson sur les motifs du célèbre cake-walk *Hunk Dory* d'Abe Holzman », ce qui signifie que les mélodies de la pièce originale ont été adaptées afin de pouvoir être chantées. *Le Chic Anglais* a été publié en France par les éditions Salabert en 1908. Parce qu'ils étaient destinés au music-hall, la plupart des ragtimes diffusés en France étaient des ragtimes chantés. Or ceux-ci différaient des ragtimes instrumentaux en ce qu'ils utilisaient les rythmes caractéristiques de ce genre de manière moins systématique. Nous reprenons ici la distinction opérée par Edward Berlin entre ragtime vocal et ragtime instrumental (Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History*, p. 173-175).

<sup>61</sup> Flûtiste à l'Opéra-Comique de 1900 à 1914, Louis Balleron mena en parallèle une carrière de compositeur de musique légère.

Dans *Joyeux Nègres*, le thème principal du trio (ex. mus. 6-b) qui vient d'être présenté est immédiatement suivi par un second thème. Lui non plus, ne comporte aucun des rythmes caractéristiques du cake-walk. Il s'agit d'une citation de *Manhattan Beach*, une pièce de John Philip Sousa à qui Rodolphe Berger rend hommage.

Les différents exemples cités ont été choisis indépendamment de la nationalité de leur compositeur (française ou étatsunienne). De fait, une fois diffusées en France, ces danses sont très rapidement assimilées par les compositeurs de musique légère. Cette rapidité s'explique par l'aspect standardisé des caractéristiques musicales qui viennent d'être évoquées. En tant que *genre*, le cake-walk et le fox-trot sont aisément reproductibles. Ainsi, dès 1902, un Justin Clérice, un Louis Balleron ou un Roger de Beaumercy (18...-1943)<sup>62</sup> composent et publient des cake-walks et des ragtimes en tous points semblables à ceux importés des États-Unis la même année.

#### *Des genres aisément reproductibles par les compositeurs savants : l'exemple d'Erik Satie*

Deux ans plus tard, Erik Satie, familier des cafés-concerts et du music-hall depuis les années 1890 et fort de sa collaboration avec Vincent Hypsa aux Quat'z-Arts et au Tréteau de Tabarin<sup>63</sup>, compose en 1904 deux pièces qui relèvent de ces genres, *Le Piccadilly* et *La Diva de l'Empire*. Il les destine aux tours de chant de Paulette Darty (1871-1939)<sup>64</sup>, dont il devient l'accompagnateur en 1903<sup>65</sup>. Bien que produites par un musicien classé parmi les compositeurs savants, ces pièces ne relèvent pas du monde de la musique savante car elles ne sont pas destinées au concert. Elles nous montrent un compositeur soucieux de respecter les règles du genre plutôt que de jouer avec elles. *Le Piccadilly* emploie en effet un rythme de pompe, une mélodie sautillante car dominée par les rythmes de syncopette et caractérisée par des mouvements disjoints. L'on y

---

<sup>62</sup> Rodolphe Guyart de son vrai nom était un compositeur de musique légère connu pour ses chansons satiriques.

<sup>63</sup> Steven Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 201 et p. 206

<sup>64</sup> Surnommée la « Reine des valse lentes », Paulette Darty commença sa carrière à l'opérette avant de s'imposer comme l'une des plus grandes vedettes du music-hall dans les années 1900.

<sup>65</sup> Le musicien et la reine du music-hall dans les années 1900 collaborèrent régulièrement à partir de 1903 (Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 279).

retrouve à nouveau l'emploi de la couleur de sixte ajoutée dans la mélodie, qui s'explique ici par l'alternance entre le premier et le sixième degré à la basse (ex. mus. n° 7, mes. 1 et 2).

**Ex. mus. n° 1-7 : Erik Satie, *Le Piccadilly* (Paris, Salabert, 1904), mes. 9-12.**

De forme ABA, introduite par quatre mesures à l'unisson suivies d'un *vamp* de quatre mesures également, *Le Piccadilly* retrouve l'organisation formelle de la plupart des cake-walks ou ragtimes pour piano publiés en France dans les années 1900. *La Diva de l'Empire* adopte quant à elle l'autre modèle formel identifié plus haut : la forme couplet-refrain (précédée comme dans *Le Piccadilly* d'une introduction et d'un *vamp* de quatre mesures chacun). Construite sur des carrures extrêmement régulières de quatre mesures, la pièce retrouve, de manière certes moins systématique et plus ponctuelle que dans *Le Piccadilly*, les rythmes caractéristiques du ragtime et du cake-walk, ainsi que la couleur de sixte ajoutée dans la mélodie (ex. mus. n° 8). Elle se rapproche ainsi des ragtimes chantés qui font leur apparition en France dans les années 1910.

**Ex. mus. n° 1-8, Erik Satie, *La Diva de l'Empire* d'Erik Satie (Paris, Bellon, Ponscarme et Cie, 1904), mes. 33-36.**

Dès le début des années 1900, un compositeur français pouvait parfaitement imiter les danses étatsuniennes importées en France. Cette imitation était d'autant plus aisée que les caractéristiques de ces danses étaient relativement stéréotypées et standardisées du point de vue de l'organisation formelle, rythmique et mélodique. Plus que des pièces *inspirées* par les danses étatsuniennes, *Le Piccadilly* et *La Diva de l'Empire* peuvent être considérés comme des cake-walks et des ragtimes *à part entière* (même si Satie les fit toutes deux publier avec le sous-titre de « Marche »). Rien ne les distingue en effet de ceux publiés en France par des compositeurs étatsuniens à la même époque. Le refrain de *La Diva de l'Empire* le confirme : les rythmes pointés qui le caractérisent témoignent d'une connaissance des ragtimes les plus récents en 1904, ceux qui donneront naissance, quelques années plus tard, au fox-trot (ex. mus. n° 9)<sup>66</sup>.

**Ex. mus. n° 1-9 : Erik Satie, *Le Diva de l'Empire* d'Erik Satie (Paris, Bellon, Ponscarne et Cie, 1904), mes. 9-12**

Comme le cake-walk et le ragtime, fox-trots et shimmies présentent des traits similaires au point qu'ils peuvent être aisément confondus.

---

<sup>66</sup> Selon Edward Berlin, ces rythmes ne sont pas caractéristiques ni du ragtime ni du cake-walk. Dans les années 1900, on ne les retrouve que dans 6% d'entre eux (disons dans une infime minorité, car le travail quantitatif de Berlin est opéré à partir d'un regroupement de 1000 pièces qui ne sont jamais réellement constituées en corpus ; la précision de ses pourcentages peut donc être discutée, même si les ordres de grandeur fournis sont toujours fiables). Ils se généralisent dans les années 1910, une fois associés avec le fox-trot (Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History*, p. 147-149).

## Le fox-trot et ses rythmes pointés : l'exemple de *That Mysterious Rag* et le retour du flou générique

Les éditions Salabert classent *That Mysterious Rag* dans la catégorie des « boston, one-step ou pas de l'ours ». Malgré ce classement, la pièce possède toutes les caractéristiques que l'on retrouve invariablement dans les fox-trots publiés dans les années 1910 et pendant l'entre-deux-guerres. Le marqueur stylistique le plus caractéristique de ce genre musical réside dans l'emploi de rythmes pointés dans les parties mélodiques, accompagnées par un rythme de pompe au piano. On retrouve cette combinaison dans le *vamp* et dans les couplets de *That Mysterious Rag* d'Irving Berlin (ex. mus. n° 10).

**Ex. mus. n° 1-10 : Irving Berlin, *That Mysterious Rag* (Paris, Édouard Salabert, 1911), début du deuxième couplet, mes. 30-35.**

Des formules rythmiques en tout point semblables furent utilisées dans une autre pièce qui connut un important succès dans la France des années 1910 et que plusieurs compositeurs savants citent dans leurs écrits : *Alexander's Ragtime Band* du même Irving Berlin. Edward Berlin a donc parfaitement raison d'affirmer qu' « en dépit de ces rythmes pointés et très rarement syncopés cette chanson fut presque universellement considérée comme un archétype du ragtime, ce qui est une erreur<sup>67</sup> ». *Alexander's Ragtime Band* est en effet beaucoup plus proche du fox-trot que du ragtime (ex. mus. n° 11).

---

<sup>67</sup> Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History*, p. 149.

**Ex. mus. n° 1-11 : Berlin, Irving, *Alexander's Ragtime Band*, introduction et vamp (New York, Ted Snyder, 1911), mes. 1-6.**

Dix ans après la composition de *That Mysterious Rag*, le shimmy s'impose à Paris comme la nouvelle danse à la mode. Si l'apparition et la multiplication des occurrences de cette catégorie générique dans les catalogues d'éditeurs laisse à penser qu'une musique nouvelle est en train de s'imposer dans les music-halls et les dancings, une étude des partitions montre qu'il n'en est rien. Les caractéristiques du shimmy retrouvent exactement celles du fox-trot<sup>68</sup> (ex. mus. n° 12).

**Ex. mus. n° 1-12 : Marc Aubert<sup>69</sup>, *The shimmy's Time. Jazz fox-trot dedicated to the Banjo's Club* (Nice, E.-J. Meuriot, 1921), mes. 5-9.**

Souvent fondée sur la répétition et la transposition de quelques motifs de deux mesures, les mélodies du fox-trot respectent et soulignent de manière inéluctable la succession des carrures. La mélodie d'*Everybody's Doing it Now*, l'une des pièces les plus célèbres d'Irving Berlin dans la France des années 1910, se fonde entièrement sur deux

---

<sup>68</sup> Il ne s'agit donc pas d'un « ragtime dansé », comme l'avance Jacinthe Harbec (Jacinthe Harbec, « La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau », dans David Gullentops et Malou Haine (dir.), *Jean Cocteau : textes et musique*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 52).

<sup>69</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce compositeur de musique légère.



motifs mélodico-rythmiques de deux mesures (motifs A et B dans l'ex. mus. n° 13 ci-dessous). Répétés dans le cas du motif A, transposés dans celui du motif B ou objets de croisements (le motif B'' combine B et a2). Chaque motif utilise, comme dans tout bon fox-trot, des rythmes pointés.

**Ex. mus. n° 1-13 : Irving Berlin, *Everybody's Doing it Now* d'Irving Berlin (Paris, Édouard Salabert, 1913), mélodie des couplets.**

Cette construction systématique et donc prévisible s'explique sans doute par la destination commerciale de ce genre de pièces : leurs mélodies doivent être simples et accessibles afin d'être rapidement mémorisées par le public.

Un autre type de mélodie est généralement utilisé dans les refrains. Ceux-ci utilisent des valeurs longues, comme dans *That Mysterious Rag* d'Irving Berlin (ex. mus. n° 14).

**Ex. mus. n° 1-14 : Irving Berlin, *That Mysterious Rag* (Paris, Édouard Salabert, 1913), mélodie du refrain.**

Les autres caractéristiques du fox-trot rejoignent celles que partagent cake-walks, ragtimes, one-steps, two-steps et shimmies. Comme toutes ces musiques de danse, le

fox-trot mobilise un langage tonal fonctionnel et des formes extrêmement simples (couplet-refrain ou ternaire). Les divisions structurelles obéissent systématiquement à des carrures de quatre mesures, définissant ainsi des parties de 12, 16, 24 ou 32 mesures. Chaque pièce débute par une introduction de quatre ou de huit mesures suivies par un *vamp* qui prépare l'arrivée de la mélodie.

### *Un son festif, jovial et parfois burlesque*

Du point de vue du langage comme de celui de la forme et de la structure, les danses étatsuniennes ne constituent en rien une nouveauté dans le paysage musical français des années 1900. Toutes ces caractéristiques sont déjà à l'œuvre dans les polkas, les scottishs, les galops, les quadrilles et les lanciers à l'époque. C'est du point de vue rythmique qu'elles constituent pour les oreilles françaises une nouveauté.

Les enregistrements disponibles de ces danses font également apparaître des caractéristiques sonores qui méritent d'être mentionnées au même titre que celles dégagées par une analyse paramétrique des partitions. Ces enregistrements sont particulièrement intéressants car ils constituent un témoignage sonore de ce que le public français pouvait entendre dans les années 1900. Véritable succès de l'année 1905, *Le Vrai Cake-walk* de Léon Dequin (18...-1937)<sup>70</sup>, découvert et plébiscité par le public de la revue *Les Joyeux Nègres avec le Vrai Cake-walk* présentée au Nouveau-Cirque en 1905<sup>71</sup>, fit l'objet d'au moins quatre éditions discographiques de 1905 à 1911 (voir fig. n° 7). Comme celle de la Musique de la Garde Républicaine<sup>72</sup>, la version enregistrée par l'Orchestre Auguste Bosc du Bal Tabarin<sup>73</sup> ne laisse aucune place à l'improvisation. Toutes les parties sont écrites et entièrement fixées, comme en témoignent les nombreuses éditions d'orchestre en « parties séparées » dont faisaient l'objet la majorité des pièces pour piano ou pour piano et voix qui rencontraient un certain succès en

---

<sup>70</sup> Léon Dequin était un compositeur de chansons et de danse. Il se fit connaître à Paris dans les années 1900. Sa date de naissance n'apparaît pas dans les sources consultées.

<sup>71</sup> Il s'agissait pour son directeur, Jean Houcke, de rééditer le succès remporté fin 1902 avec la revue *Les Joyeux Nègres*.

<sup>72</sup> Léon Dequin, *Le Vrai Cake-walk*, enregistré en 1906 par la Musique de la Garde Républicaine (dir. Gabriel Parès), Paris, Gramophone, n°30343.

<sup>73</sup> Léon Dequin, *Le Vrai Cake-walk*, enregistré en 1905 par l'Orchestre Bosc du Bal Tabarin, Paris, Odéon, n° 36488.

France. Du point de vue de la sonorité et des modes de jeu, les musiciens de ces orchestres semblent de plus obéir aux mêmes impératifs que les interprètes de musique savante. Cette similarité se comprend aisément lorsque l'on sait que les musiciens des orchestres de danse ou des orchestres militaires sont alors formés au Conservatoire et jouent parfois dans des orchestres de musique savante.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette manière de jouer ne diffère guère de celle de l'orchestre étatsunien de John Philip Sousa. Les *cake-walks* enregistrés par ce dernier en 1901 comme le *Hu-la hu-la cake-walk*<sup>74</sup> témoignent d'un souci de justesse, de propreté dans les attaques, et d'équilibre sonore et de synchronisation tout à fait comparables aux formations françaises qui viennent d'être citées. Un tel constat n'a rien d'étonnant puisque la Musique de la Garde Républicaine représente le modèle de John Philip Sousa. L'article 8 du contrat qu'il passe avec son manager David Blakeley en 1896 stipule en effet que « l'objectif et le devoir du susdit Sousa [...] consistent à faire de son orchestre l'égal de celui de la Garde Républicaine de Paris<sup>75</sup> ». En revanche, les enregistrements du *Vrai Cake-walk* mettent en évidence la prégnance des vents. Leur utilisation évoque plus volontiers les modèles d'instrumentation observables dans les fanfares et les orchestres militaires que ceux employés dans les orchestres symphoniques. L'orchestration joue donc un rôle important et contribue à l'énergie festive de ces enregistrements.

Celle-ci provient en premier lieu de l'emploi des percussions. Le wood-block et ses doubles croches apportent une touche frénétique et presque bruyante à la partie A du morceau dans la version de l'orchestre du Bal Tabarin<sup>76</sup>, tandis que la caisse claire accentue systématiquement les contretemps dans celle de la Garde Républicain. D'autres procédés contribuent à l'effervescence sonore qui se dégage de ces enregistrements. La flûte piccolo virevolte deux octaves au-dessus des trompettes (dans la version de la Garde Républicaine) et une octave au-dessus des clarinettes (dans la version de

---

<sup>74</sup> John Philip Sousa, *Hu-la hu-la cake-walk*, enregistré en 1901 par le Sousa's Band, New York, Victor n°3263.

<sup>75</sup> Ce contrat est reproduit dans Bierley, *The Incredible Band of John Philip Sousa*, p. 22.

<sup>76</sup> Lors des spectacles, Bosc faisait ponctuer les morceaux joués par son orchestre de « différents bruits venus d'Amérique, trompes d'auto, coups de revolver » (témoignage d'Auguste Bosc repris dans Jean-Paul Caracalla, *Montmartre : gens et légendes*, Paris, Éditions de la table Ronde, 2007, p. 77).

l'orchestre du Bal Tabarin) pour doubler ou orner le thème principal. Contribuent également à cette effervescence sonore les pédales médianes de dominante (jouées par les trompettes dans la version de l'orchestre de la Garde Républicaine et par le trombone dans la version de l'orchestre du Bal Tabarin) dans le trio ou encore l'accélération finale où l'orchestre s'emballe sans crier gare. Quant aux basses, confiées au trombone et au tuba (ou au sousaphone), elles donnent au morceau un aspect volontairement alourdi et presque burlesque dans les ponctuations des thèmes, moments où ces instruments passent au premier plan pour ramener la tonique et la mélodie principale dans un quasi glissando volontairement exagéré<sup>77</sup>. Ces caractéristiques rejoignent celles des cake-walks enregistrés par l'orchestre de John Philip Sousa en 1900 et 1901, *Hu-la Hu-la Cake-Walk, A Coon Band Contest*<sup>78</sup>, ou encore dans des marches telles que *Stars and Stripes Forever*<sup>79</sup>. On les retrouve également dans les enregistrements étatsuniens et français de *That Mysterious Rag*<sup>80</sup>.

Du point de vue de leur sonorité d'ensemble, les enregistrements de danses étatsuniennes ne font que souligner et accentuer l'énergie rythmique de ces mêmes danses. Elles leur confèrent un entrain jovial, festif et parfois même burlesque<sup>81</sup>, qui correspond parfaitement à leur fonction : faire danser et divertir. Cet *ethos* des danses étatsuniennes se retrouve dans un imaginaire associé à ces danses, repérable à travers l'iconographie et les commentaires qu'elles suscitent.

---

<sup>77</sup> 1'-1'03" dans la version de l'orchestre du Bal Tabarin et 1'21"-1'23" dans la version de l'orchestre de la Garde Républicaine.

<sup>78</sup> Vess Osman, *A Coon Band Contest*, enregistré en 1901 par le Sousa's Great Concert Band, New York, Columbia, cylindre n° 538.

<sup>79</sup> John Philip Sousa, *Stars and Stripes Forever*, enregistré en 1903 par le Sousa's Band, New York, Victor, n°306. Ces effets burlesques sont surtout présents au début du morceau.

<sup>80</sup> Respectivement Irving Berlin, *That Mysterious Rag*, enregistré en 1911 par Arthur Collins and his orchestra, Albany, Albany Indestructible Cylinders, n°1511 et Irving Berlin, *That Mysterious Rag (English success)*, enregistré par l'Orchestre Pathé Frères, Paris, Pathé, n°8162 (la date n'est précisée ni sur le disque ni dans les catalogues consultés. On peut néanmoins penser que cet enregistrement est postérieur à 1912, date de la première édition française de *That Mysterious Rag*).

<sup>81</sup> Le terme est ici à entendre dans son sens courant de comique exagéré et bouffon et non pas en tant que genre littéraire parodique qui traite dans un style bas un sujet noble.

### 1.2.2. De la gaieté à la satire, des États-Unis à l'Angleterre, du « petit nègre » aux mondains : l'imaginaire des danses étatsuniennes

Cet imaginaire a partie liée avec des stéréotypes humoristiques caractéristiques issus de l'univers du music-hall. Contrairement à ce que peuvent laisser penser les travaux qui ont, jusqu'à ce jour, mobilisé les répertoires de danses étatsuniennes et le jazz, ces stéréotypes ne se limitent pas, loin s'en faut, à la thématique de l'altérité raciale<sup>82</sup>.

#### *L'altérité raciale dans l'imaginaire des danses étatsuniennes : un poids à relativiser*

De tous les genres de danses étatsuniennes, seuls les cake-walks font l'objet d'une association directe avec les Afro-Américains. C'est sans doute pour cette raison que ce répertoire a focalisé l'attention des chercheurs qui se sont penchés sur les danses étatsuniennes présentes en France avant l'arrivée des jazz-bands<sup>83</sup>. Ceux-ci ont mis en évidence le rôle du cake-walk dans la construction d'un imaginaire hybride mêlant à la fois une imagerie issue de la bamboula nègre déjà présente en France dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle, on l'a vu, et des stéréotypes issus des *minstrel shows*. Le « nègre » pouvait y être représenté comme un personnage dont le « caractère caricatural renforce l'idée d'une humanité limitée, comme l'ignorant Jim Crow, comme l'insouciant Zip Coon, dandy noir bouffon qui ne s'assimile pas à la société blanche et bourgeoise, ou comme Mister Tambo, le musicien joyeux toujours prêt à chanter et à danser<sup>84</sup> ». Cet imaginaire franco-américain du « nègre » se manifeste à travers plusieurs titres de cake-walks publiés en France (fig. n° 11).

---

<sup>82</sup> Blake, *Le Tumulte Noir* ; Petrine Archer Straw, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York, Thames & Hudson, 2000 ; Davinia Caddy, « Parisian Cake Walks », *19th-Century Music*, vol. 30, n°3, 2007, p. 288-317 ; Matthew Jordan, « Vamp on the Meaning of Jazz: The Cake-walk Comes to Town », dans Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, p. 17-38 ; Elizabeth de Martelly, « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », *Current Musicology*, n°90, 2010, p. 7-34 et James Deaville, « Debussy's Cake-walk: Race, Modernism and Music in Early Twentieth-Century Paris », *Revue Musicale OICRM*, vol. 2, n°1, 2014. <http://revuemusicaleoicrm.org/debussys-cake-walk-race-modernism-and-music-in-early-twentieth-century-paris>, consulté le 14 octobre 2014.

<sup>83</sup> Voir les références indiquées dans la note précédente.

<sup>84</sup> Martelly, « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », p. 14.

BERGER	Rodolphe	<i>Joyeux Nègres</i>	1903
BERNARD	Jean	<i>Le Petit Nègre</i>	1903
DAMARÉ	Eugène	<i>Une Noce de nègres</i>	1903
DERANSART	Édouard	<i>Négris-Négros</i>	1903
GILLET	Ernest	<i>Les Petits Nègres noirs</i>	1903
GRELINGER	Charles	<i>Nigger-Sport</i>	1903
MILLS	Kerry	<i>Le Nègre siffleur</i>	1903
SANCHO	J.	<i>Bamboula</i>	1903
SPENCER	Émile	<i>Américan noir</i>	1903
WEILLER	Ernest	<i>Hourrah! Hourrah! Niggers!</i>	1903
WITTMAN	Gustave-Xavier	<i>The Little Walker's Cake-walk</i>	1903
LAFITTE	Jacques	<i>Joyeux Negro</i>	1904
SAINT-SEVRAN	G.	<i>Nègre plus ultra</i>	1906
GRACEY	Maurice	<i>Oncle Tom</i>	1907
PAANS	W.-J.	<i>Coon Band Eccentricities</i>	1907
BADES	Paul	<i>Merry Niggers</i>	1909

**Fig. n° 1-11 : recensement des cake-walks publiés en France dont le titre mobilise l’imaginaire « nègre » (1896-1917)<sup>85</sup>.**

On le retrouve également dans les illustrations de plusieurs partitions de cake-walk commercialisées en France dès 1903 (fig. n° 12, ci-dessous). De telles images montrent que ces stéréotypes hybrides issus de la bamboula et du *minstrel show* renouvellent la tradition française de l’exotisme « nègre » auparavant centrée sur l’Afrique et sur des *topoi* tels que la bamboula. La personnalité spontanée, joyeuse, insouciant prêté aux « nègres » est commune aux deux traditions, mais celle du *minstrel show* vient renforcer sa dimension mondaine et comique, comme le montre les couvertures de *Le Joyeux Nègre*, ou burlesque dans celle de *Parisian Niggers* et de *Nègres blancs*. Deux Afro-Américains y miment les codes de l’élite blanche<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Aucun titre n’a été trouvé pour les années 1896-1902 et 1910-1917.

<sup>86</sup> Nous avons ici affaire à la définition non plus courante mais littéraire du burlesque : le burlesque relève la parodie et consiste à traiter dans un style bas un sujet noble. Dans les partitions évoquées, le ressort burlesque repose sur un présupposé racial répandu à l’époque, selon lequel les Afro-Américains et les Africains appartiendraient à un monde *a priori* étranger et inférieur à celui des élites blanches. Que les « nègres » soient représentés en train d’imiter les codes de ces élites crée le décalage caractéristique du burlesque. Pour fonctionner, ce mécanisme doit mobiliser des hiérarchies esthétiques et sociales

**Fig. n° 1-12 : premières de couvertures de cake-walks publiés en France en 1903.**

---

partagées par un groupe, celui du public parisien en l'occurrence. Comme l'explique Claudine Nédélec, le burlesque est une « production collective » (Claudine Nédélec, « Propositions pour une histoire de la catégorie burlesque », *Les Dossiers du Grihl*, 2007, <http://dossiersgrihl.revues.org/331>, consulté le 27 mars 2012).

L'iconographie de *Joyeux Nègres* est particulièrement intéressante en ce qu'elle associe explicitement les qualités qui viennent d'être évoquées avec l'enfance. Cette association fut favorisée en France par la célébrité dont jouirent Rudy et Fredy Walker, deux enfants de la troupe des Elks, qui furent parmi les premiers à faire connaître le cake-walk à Paris. La figure de l'enfant explicite le lien entre le cake-walk et un état de nature dont des siècles de civilisation auraient éloigné la société française. La figure de l'enfant devient alors une métonymie de l'enfance de l'art ou de l'Humanité. Le primitivisme exotique et humoristique de cet imaginaire « nègre » vient donc d'une distanciation qui ne concerne pas seulement la race, mais aussi l'espace, le temps et la culture. S'y ajoute toutefois une dimension bouffonne qui relie la figure enfantine du nègre à celle, européenne, du clown, et qui distingue l'appréhension du cake-walk de celle, plus sérieuse, de l'art nègre. De même, l'imaginaire du cake-walk reste nettement distinct de celui qui se dégage des textes consacrés aux musiques de l'Afrique noire dans les années 1900. Tout en reposant sur les mêmes présupposés raciaux, le primitivisme ethnomusicologique se distingue ainsi de celui, plus léger, du music-hall.

La systématisme et l'exclusivité du renvoi des répertoires de danses étatsuniennes à la question de l'altérité raciale méritent donc d'être relativisées. Comme le souligne Davinia Caddy au terme d'une revue de littérature consacrée au cake-walk en France, « d'autres significations et d'autres modes de pensée s'accumulent autour de cette [danse]<sup>87</sup> ». De fait, l'imagerie « nègre » liée à certains cake-walks est même absente dans toute une partie du répertoire des danses étatsuniennes.

#### *Au-delà de la question raciale, au-delà de l'exotisme : un ethos festif et humoristique*

Présenté dès son arrivée en France comme une musique née dans les communautés d'esclaves afro-américains, le cake-walk fait l'objet d'appropriations qui dépassent la seule question de son origine. Dès 1903, plusieurs éditeurs dissocient l'*ethos* joyeux et bouffon de cette danse et ses origines « nègres », pour l'associer à celle

---

<sup>87</sup> Caddy, « Parisian Cake Walks », p. 291.



de la mondanité. Le *Cake-walk Album*<sup>88</sup> publié par les éditions Hachette en 1907 illustre de manière éloquente cette dissociation (fig. n° 13).

**Fig. n° 1-13 : Collectif, *Cake-walk Album* (Paris, Hachette, 1907), première de couverture.**

L'album met en avant Monsieur et Madame Elks, un couple de danseurs blancs étatsuniens considérés comme les « Créateurs du Cake Walk en France ». Ce recueil de douze cake-walks est introduit par une théorie signée « The Elks » et agrémentée de photographies présentant le couple vêtu de manière chic (nous parlons ici du chic très démonstratif et parfois clinquant du music-hall). La description des pas à exécuter

---

<sup>88</sup> BnF-Musique, Vm7-18466.

occulte les origines afro-américaines de cette danse et met en évidence son *ethos* : « ce final doit être très animé et le couple qui danse avec le plus de grâce et de fantaisie, reçoit le prix, c'est-à-dire le gâteau<sup>89</sup> ». Une telle présentation représente une appropriation consistant à rendre le cake-walk *acceptable* auprès des élites parisiennes en l'abstrayant pour partie de ses origines « nègres ». Dans le répertoire iconographique du cake-walk, on la retrouve aussi fréquemment que celle qui fait la part belle aux stéréotypes « nègres » (voir fig. n° 14 pour un second exemple). L'*ethos* joyeux, « excentrique », « fantaisiste » et « humoristique<sup>90</sup> » des danses étatsuniennes n'est pas exclusivement cantonné aux stéréotypes « nègres ». On retrouve en effet cet *ethos* dans des morceaux dont le titre, l'iconographie ou encore les paroles évoquent la mondanité des élites blanches.

---

<sup>89</sup> The Elks, « Le Cake-Walk. Théorie », *Cake-walk Album*, Paris, Hachette, 1907, p. 2.

<sup>90</sup> Les adjectifs qui viennent d'être cités sont ceux qui reviennent le plus souvent dans les écrits consacrés à ces danses. Voir pour ne prendre qu'un exemple, Lussan-Borel, *Traité de danse, avec musique contenant toutes les danses de salon, avec une théorie nouvelle de valse et boston, du cotillon et du cake-walk*, Paris, Lionel-Labrousse, 1909, p. 237.

**Fig. n° 1-14 : Joseph Biloir, *Cake-Walk des Salons* (Paris, J. Biloir, 1903), première de couverture.**

Celles du premier cake-walk publié en France<sup>91</sup>, *Le Cake-Walk d'après le célèbre Brooklyn Cake-Walk*, du compositeur anglais Thomas Thurban, mettent par exemple en scène une aristocratie anglaise devenue amatrice d'une danse qui fait exploser son code de bonne conduite (fig. n° 15).

---

<sup>91</sup> D'après les recherches que nous avons effectuées au dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France.

**Fig. n° 1-15 : Thomas Thurban, *Le Cake-walk, d'après célèbre Brooklyn Cake-Walk*, (Paris, Hachette, 1899), paroles du premier couplet et du refrain.**

Ce cake-walk se voit ainsi rattaché au genre des chansons fantaisistes et humoristiques en vogue dans le répertoire des chansonniers français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il fait apparaître un autre fil de la réception des danses étatsuniennes en France : leur association avec l'Angleterre.

Les références à l'Angleterre sont plus explicites encore dans les paroles de Dominique Bonnaud et de Numa Blès composées pour *La Diva de l'Empire* d'Erik Satie. Les « gentlemen et tous les dandys de Piccadilly » y admirent la diva. Piccadilly et l'Empire (un célèbre théâtre de music-hall situé à Leicester Square) inscrivent le ragtime de Satie dans la ville de Londres. Il en va de même avec le second ragtime de Satie, *Le Piccadilly*. Satie l'avait d'abord intitulé *La Transatlantique*, mais choisit d'occulter la référence à l'outre-Atlantique pour privilégier celle à l'outre-Manche<sup>92</sup>. Quant aux « gentlemen » et « dandys », ils renvoient plus volontiers à l'Angleterre qu'aux États-Unis dans l'imaginaire français des années 1900. De manière plus indirecte, mais non moins révélatrice, l'enregistrement français de *That Mysterious Rag* par l'orchestre Pathé Frères comporte le sous-titre « English Success ». Le morceau se voit donc associé avec Londres plutôt qu'avec New York.

Les cake-walks publiés et interprétés sur les scènes françaises ne véhiculent donc pas uniquement des stéréotypes liés à l'altérité raciale. Réciproquement, les connotations du cake-walk liées à son altérité raciale ne sont pas exclusivement

---

<sup>92</sup> Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 309.

attachées à la figure du « nègre ». Olivier Roueff souligne que « les paroles des chansons désignées comme cake-walk explicitent [...] la symbolisation sexuelle tant des danses nouvelles que des imageries raciales<sup>93</sup> ». L'exemple qu'il cite illustre bien son propos<sup>94</sup>. Toutefois deux nuances méritent d'y être apportées. D'une part, comme le montre l'exemple de *Le Cake-Walk*, de nombreuses pièces relevant de ce genre restent étrangères à l'imaginaire de l'altérité raciale. Mieux, plusieurs cake-walks dont les paroles évoquent l'altérité raciale ne font aucune allusion au sexe. D'autre part, la « symbolisation sexuelle » n'est pas exclusivement associée à la figure du « nègre ». On la retrouve dans la *Diva de l'Empire* de Satie, une chanteuse anglaise dont les « jolis dessous en fanfreluche » s'avèrent très « excitants » pour ses « admirateurs ». De plus, près de quinze ans au moins avant l'arrivée du cake-walk, les thématiques sexuelles sont régulièrement abordées au sein d'un répertoire baptisé « chansons grivoises », qui évoquent la vie quotidienne en France métropolitaine<sup>95</sup>. Les enjeux esthétiques et culturels liées à la réception du cake-walk ne recourent donc pas entièrement ceux liés à la perception des « nègres ».

Aussi importants soient-ils, ces enjeux ne doivent pas occulter ceux liés à la présence de cette musique au music-hall, à sa dimension fonctionnelle et spectaculaire, au système commercial qui encadre sa diffusion en France, à son association avec la mondanité parisienne, anglaise et américaine, ainsi qu'à son *ethos* énergique, jovial et comique. Plusieurs titres de cake-walks correspondent à ces différents types de représentations (fig. n° 16).

---

<sup>93</sup> Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, p. 67.

<sup>94</sup> Il s'agit des paroles d'*Américain noir* (« Cake-Walk créé par Mlle Anna Dancrey, paroles de Félix Montreuil, musique d'Emile Spencer », *Paris qui chante*, 1<sup>ère</sup> année, n°10, 29 mars 1903, p. 4-5. « (...) Je n'ai point manqué de soupirants / Qui voulaient être mes amants / Des petits, des gros, des maigres / Tout ça n vaut pas mon petit nègre / Il m'a pris tout mon moi-même / Car pour l'amour mon nègre est un vrai poème » (paroles reprises dans Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, p. 68).

<sup>95</sup> Le dépôt légal de la BnF permet de recenser vingt-quatre de ces « chansons grivoises » publiées avant 1899, date de l'édition du *Cake-Walk* de Thomas Thurban. Parmi elles, *La Ceinture de chasteté* (1884) d'Émile Benoit et Villemer Delormel, *Les Oignons de mon cousin* (1885) d'Émile Duhem et Jean Bonin, ou encore *Le Petit Chat de Lison* (1885) d'Émile Benoit et Émile Spencer.

THURBAN	Thomas	<i>The Brooklyn Cake-walk</i>	1902
BEAUMERCY (de)	Roger	<i>Cake-walk de salon</i>	1903
BERGER	Rodolphe	<i>Petite Américaine</i>	1903
BILOIRE	Joseph	<i>Cake-walk des salons</i>	1903
GRACEY	Maurice	<i>The Elk's American Cake-walk</i>	1903
HAMEL	Georges	<i>Cake-walk parisien</i>	1903
HIRCHMANN	Henri	<i>Mondain</i>	1903
LORDON	Gabriel	<i>The Jolly Cake-walk</i>	1903
PAANS	W.J.	<i>The Five O'Clock</i>	1903
REBORA	Nino	<i>The Last Swell. Le Dernier Cri</i>	1903
TAVAN	Émile	<i>Madison-square</i>	1903
VARNEY	Louis	<i>Cake-walk polka</i>	1903
DEMAËLE	Jules	<i>American Dance</i>	1904
GARCIAU	Ernest	<i>French Cake-walk</i>	1904
HENRI	José	<i>Mister Loufok!</i>	1904
KIEK	Georges	<i>Le Cake-walk parisien. Nouvelle danse de salon</i>	1904

**Fig. n° 1-16 : échantillon de cake-walks publiés en France dont le titre ne mobilise pas l'imaginaire « nègre » (1902-1904).**

Valable pour le cake-walk, cette remarque l'est encore plus pour les autres danses étatsuniennes publiées en France avant l'arrivée des jazz-bands.

#### *Fox-trot, shimmies, one-steps et two-steps : un imaginaire racial absent*

Dans les textes consacrés à ces danses, dans leurs paroles, lorsqu'il s'agit de chansons mais aussi dans leur titre ou dans le répertoire iconographique qui leur est associé, la figure du « nègre » est quasiment absente<sup>96</sup>. À l'exception de Rudy et Fredy Walker, en effet, les autres vedettes associées à l'arrivée des danses étatsuniennes à Paris dans les années 1900 et 1910 (Irene et Vernon Castle, Gaby Deslys et Harry Pilcer) ne sont pas afro-américaines. Tout le terrain de la réception de ces danses est occupé

<sup>96</sup> Notre constat diffère en cela de celui d'Olivier Roueff, pour qui « l'origine "nègre" affleure toujours dans les commentaires mais de façon secondaire » (Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, p. 71. C'est nous qui soulignons).

par leur origine américaine ou anglaise, par leur caractère mondain et moderne et par un *ethos* fantaisiste et excentrique. Il n'est jamais question d'altérité raciale dans les recensions consacrées à cette danse. Un exemple parmi beaucoup d'autres : à propos du pas de l'ours dansé par Harry Pilcer et Gaby Deslys sur l'*Alexander's Ragtime Band* d'Irving Berlin en 1912, la revue *Femina* ne l'évoque à aucun moment et se concentre sur le lien entre l'origine américaine de cette danse et son caractère « excentrique » et « comique »<sup>97</sup>. Ce comique burlesque apparaît fréquemment dans l'iconographie et dans les paroles des danses étatsuniennes. La première de couverture d'*Extra Dry* (fig. n° 17) représente par exemple un riche personnage dans un endroit chic et dans une situation burlesque. Celui-ci se croit aimé d'une coquette jeune femme sans comprendre qu'elle n'a d'yeux que pour sa fortune.

**Fig. n° 1-17 : René André<sup>98</sup>, *Extra Dry* (Paris, F.-D. Marchetti, 1914), première de couverture.**

---

<sup>97</sup> Daisy, « Mlle Gaby Deslys danse le pas de l'ours », *Femina*, 12<sup>e</sup> année, n°267, 1<sup>er</sup> mars 1912, p. 131.

<sup>98</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce compositeur de musique légère.

Du nègre enfantin au dandy anglais, de l'Afrique aux États-Unis, les danses étatsuniennes suscitent donc un large spectre de représentations. Celles-ci entretiennent toutes des liens avec le monde du music-hall et, plus généralement, celui du divertissement. L'illustration de la couverture d'*Extra Dry* témoigne enfin de l'association, fréquente elle aussi, des danses étatsuniennes et de l'univers de la mondanité.

### *Le recueil de la comtesse Kreutz : des répertoires goûtés par les élites parisiennes*

De plus en plus à la mode, cette danse [le cake-walk] a pris rang dans tous les bals et, actuellement, elle fait fureur dans les casinos où on la danse pourtant un peu plus posément qu'on ne l'a fait cet hiver<sup>99</sup>.

La plupart des théories publiées dans les partitions de danses étatsuniennes reprennent comme une antienne des remarques semblables à celles de la chroniqueuse Madeleine Rebecq. Présentées dans les music-halls parisiens, ces danses poursuivent leur brillante carrière française dans des lieux fréquentés par les élites : « casinos », « bals », mais aussi salons bourgeois et aristocrates. Comme pour affirmer la destination mondaine de ces danses, Joseph Biloir compose dès 1903 un *Cake-Walk des salons*. Formulé à travers la représentation des artistes et à travers son évocation dans les paroles d'une chanson telle que *Le Cake-walk*, ce lien entre les répertoires étatsuniens et l'élite parisienne est confirmé par le goût que cette dernière manifeste pour ces danses.

Outre les nombreux autres témoignages textuels ou iconographiques qui font état de ce goût, le meilleur indice de l'appropriation mondaine des danses étatsuniennes réside dans l'examen des bibliothèques musicales ou de recueils de partition des élites installées à Paris. Celui collationné par la comtesse Olga Kreutz<sup>100</sup> rassemble une sélection de différentes pièces individuelles publiées entre 1905 et 1919. L'absence de

---

<sup>99</sup> Madeleine Rebecq, « Nos morceaux », *Journal de musique*, n°14, 31 juillet 1903, p. 164.

<sup>100</sup> Aristocrate russe, fille de la princesse de Paley (1865-1929) et d'Erich Gerhard von Pistohlkors, Olga Erikovna von Pistohlkors (1888-1963) devint comtesse de Kreutz suite à son mariage avec le comte Belzig von Kreutz en 1906. Elle fit partie de ces nombreux russes blancs qui émigrèrent en France à la suite de la Révolution russe de 1917. Son album de musique est conservé à la Bibliothèque nationale de France (BnF-Musique, Vma-3451 [1-44]).



ragtimes ou de cake-walks confirme que la vogue de ces genres a déjà reflué à la fin des années 1910. Ils sont remplacés par des fox-trots, des one-steps et des two-steps, trois danses associées aux répertoires de jazz et qui représentent près de la moitié des pièces réunies (17 sur 44). Toutes, à l'exception d'*Arizona*, un fox-trot de Melville Gideon (1884-1933) ont été achetées à Paris, chez des éditeurs français (principalement Salabert). Les répertoires de danses étaient donc à la fois connus du public parisien parce qu'ils étaient joués dans les hauts-lieux du divertissement, mais également parce qu'ils étaient pratiqués dans les salons de la capitale, dans une version instrumentale ou chantée (fig. n° 18).

Le recueil de la comtesse Olga Kreutzberg confirme le lien entre les répertoires de danse américaine et la mondanité des salons de l'élite. Se pose dès lors une nouvelle question : celle du statut *populaire* de ces répertoires. Son acuité est d'autant plus grande que le caractère standardisé des danses étatsuniennes (du point de vue musical comme de celui des stéréotypes empruntés au répertoire du music-hall qu'ils véhiculent) ne correspond pas à l'idée que le public français en général et le monde musical savant en particulier se faisait de la musique alors qualifiée de *populaire*.

Genre	Titre	Sous-titre	Compositeur	Éditeur	Date
-	<i>Chanson des petits païens (tiré de Phi-Phi)</i>	De <i>Phi-Phi</i> : le grand succès du théâtre des Bouffes Parisiens	Henri Christiné	Francis Salabert	1918
-	<i>C'est une gamine charmante (tiré de Phi-Phi)</i>	De <i>Phi-Phi</i> : le grand succès du théâtre des Bouffes Parisiens	Henri Christiné	Francis Salabert	1918
-	<i>El Relicario</i>	-	José Padilla	Union Musical Espanola	1918
-	<i>Prenez garde aux yeux bleus</i>	Répertoire Jane Pierly	Paul Marinier	Bosc	1913
-	<i>Pauvre Butterfly!</i>	Le gros succès de Mistinguett et Chevalier au Casino de Paris	Raymond Hubbel	Francis Salabert	1916
-	<i>Everything Is Peaches down in Georgia</i>	Une des plus charmantes chansons américaines	Geo Meyer et Milton Ager	Francis Salabert	1918
-	<i>Sous le ciel argentin</i>	D'après la célèbre chanson	E. Doloire	Delormel	1913
-	<i>Die Kaiser</i>	Operett i tre akter	Leo Fall	Abr. Hirschs Förlag	s.d.
-	<i>Poëm</i>	-	Zdenek Fibich	Urbanek and sons	1909
-	<i>Ein Gang Till</i>	Répertoire Rolfs Cabaret	Karl Ewert	Ernst Rölf Musikförlag	s.d.
-	<i>Ah, Imoron Kvall</i>	-	Harry Carlton	Ernst Rölf Musikförlag	1913
Ballade	<i>Ton doux sourire (The sunshine of your smile)</i>	L'immense succès	Lilian Ray	Francis Salabert	1913
Fantaisie	<i>Madame Butterfly</i>	-	Charles Godfrey	Ricordi	1905
Fox-trot	<i>Smiles (Mon soleil c'est ton sourire)</i>	C'est le meilleur fox-trot actuel. Le triomphe du nouveau music-hall de la rue Mogador, le Palace	Lee S. Roberts	Francis Salabert	1917
Fox-trot	<i>For Me and My Gal</i>	Créé par Dalbret. Arrangé en fox-trot par Francis Salabert.	Geo Meyer	Francis Salabert	1917
Fox-trot	<i>The Pelican</i>	Un succès mondial lancé par l'orchestre du Savoy Dancing Club	Clapson	Maillochon	1919
Fox-trot	<i>Pour l'amour</i>	De <i>Phi-Phi</i> : le grand succès du théâtre des Bouffes Parisiens	Henri Christiné	Francis Salabert	1918
Fox-trot	<i>K-K-K-Katy</i>	Célèbre chanson américaine créée par Maurice Chevalier au Casino de Paris et Dranem à l'El Dorado	Geoffrey O'Hara	Francis Salabert	1918
Fox-trot	<i>Arizona</i>	De la revue <i>Hello, Everybody!</i>	Melville Gideon	Ernst Rölf Musikförlag	1916
Fox-trot	<i>Très Moutarde</i>	Fox-trot or Jazz, as played by all the leading orchestras	Cecil Macklin	Francis Salabert	1911
Fox-trot	<i>Chong</i>	La mode est au fox-trot chinois. Voici le plus populaire en Amérique	Harold Weeks	Francis Salabert	1919
Fox-trot	<i>Hindustan</i>	Le nouveau succès américain	Harold Weeks	Francis Salabert	1918
Fox-trot	<i>Just a Baby's, Prayer at Twilight</i>	Arrangé en fox-trot par Francis Salabert	Maurice K. Jerome	Francis Salabert	1918
Fox-trot	<i>Histoires de poupée</i>	Le grand succès des bals et soirées mondaines, arrangé en fox-trot par Francis Salabert	Jas Tate	Francis Salabert	1916
Fox-trot	<i>Elle s'appelle Caroline</i>	Créé par Mistinguett et Chevalier au Casino de Paris, arrangé en fox-trot par Francis Salabert	Melville Gideon	Francis Salabert	1918
Fox-trot	<i>Le New Fox-trot</i>	Immense succès. Célèbre danse américaine par les auteurs du célèbre <i>Golden Fox-trot</i>	Francis Salabert et Huguet-Tagel	Francis Salabert	1918
Habanera	<i>Viens près de moi</i>	Le plus grand succès actuel	Leo Daniderff	Francis Salabert	1917
Habanera	<i>Mimi-bohème</i>	Sur la mélodie populaire argentine <i>La Morocha</i>	M. Sarrablo	L.E. Dotesio	1909
Marche	<i>Till the Boys Come Home</i>	-	Ivor Novello	Ernst Rölf Musikförlag	1914
Marche	<i>It's a Long, Long Way to Tipperary</i>	-	Harry Williams	Feldman and co	1912
Marche	<i>Celle que j'aime est parmi vous</i>	-	Vincent Scotto	Delormel	1914
One step	<i>Waiting for Robert E. Lee</i>	Célèbre chanson américaine arrangée en nouveau one step par Francis Salabert	Lewis Muir	Édouard Salabert	1912
One Step	<i>J'aime les fleurs</i>	Créé par Maurice Chevalier	Max Darewski	Francis Salabert	1917
One-step	<i>Les Petits Païens</i>	De <i>Phi-Phi</i> : le grand succès du théâtre des Bouffes Parisiens	Henri Christiné	Francis Salabert	1918
Tango	<i>Le Tango du rêve</i>	Dansé par le professeur Robert et exécuté par l'orchestre Malderen au cours Robert	Ed. V. Malderen	L'auteur	s.d.
Tango	<i>Caroli</i>	Le grand succès du jour	El Chino	Sarrablo	1919
Tango	<i>Le tango milonga</i>	Créé au Tabarin de Vienne par Jull's et Melle Lucie de Beaulien	W. Comina	Francis Salabert	1914
Two Steps	<i>Hitchy Koo</i>	-	Lewis Muir et Maurice Abrahams	Édouard Salabert	1912
Valse	<i>If You Could Care</i>	Le plus grand succès de la valse actuel	Herman Darewski	Francis Salabert	1918
Valse	<i>Valsé</i>	Du <i>Couché de la mariée</i> : comédie de Félix Gandéra jouée au théâtre de l'Athénée	P. Monteux et Brissac	Louis Aerts	s.d.
Valse	<i>La Reine joyeuse</i>	-	Charles Cuveillier	Enoch et Cie	1913
Valse	<i>Ev'ry Little While</i>	-	Jas Tate	Édouard Salabert	1916
Valse	<i>Missouri Waltz</i>	Le formidable succès américain	John Eppel	Chappel	1914
Valse boston	<i>Valse boston</i>	De <i>Phi-Phi</i> : le grand succès du théâtre des Bouffes Parisiens	Henri Christiné	Francis Salabert	1919

Fig. n° 1-18 : recueil de musique de la comtesse Kreutz (BnF-Musique-Vma-3541 [1-44]).

### 1.3. Vous avez dit populaire ? Des répertoires de danses étatsuniennes ignorées par le monde musical savant.

Jusqu'au début des années 1920, dans les textes évoquant les danses étatsuniennes puis le jazz, le terme « populaire » brille par son absence. Celle-ci peut s'expliquer au moyen d'une comparaison entre les caractéristiques des répertoires qui viennent d'être étudiés et celles des musiques que le monde musical considère alors comme « populaires ». Les distinctions établies permettent d'éclairer ce qui peut apparaître au premier abord comme un paradoxe : alors que les œuvres savantes exotiques et celles qui empruntent aux musiques populaires fleurissent dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les appropriations des danses étatsuniennes puis du jazz demeurent des exceptions.

#### 1.3.1. Musique populaire, musique de masse : une distinction à établir

Ce paradoxe peut s'expliquer par une différence de statut. Les répertoires de jazz sont aujourd'hui qualifiés automatiquement de « musiques populaires » sans que la notion soit confrontée à la réalité historique de l'emploi de ce terme<sup>101</sup>. Or, dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, ces répertoires ne possèdent pas un statut équivalent aux répertoires qualifiés de « populaires » - qu'ils soient espagnols, marocains, bretons auvergnats ou hébraïques, pour ne prendre que quelques exemples. Les pièces recensées dans le tableau précédent à partir du dépôt légal (fig n° 19-a pour les recueils de chansons populaires, fig. n° numéro 19-b pour les œuvres savantes inspirées par des chansons de ce type) relèvent toutes d'une conception du *populaire* héritée du Romantisme.

---

<sup>101</sup> Ainsi Bernard Gendron qualifie-t-il le jazz de « musique populaire » sans prendre en compte l'absence frappante de ce terme pour qualifier ces répertoires dans les années 1900, 1910 et au début des années 1920 (Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago, University of Chicago Press, 2002). Le travail sur les sources invalide l'idée avancée dès la présentation de l'ouvrage, selon laquelle « au début du XX<sup>e</sup> siècle, la musique populaire n'était considérée que comme un divertissement vulgaire » (Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, quatrième de couverture). Dans le premier chapitre, qui traite de cette période, Bernard Gendron laisse en effet de côté tous les répertoires qui, précisément, étaient alors qualifiés de « populaires ». Or ces répertoires faisaient l'objet d'une valorisation certes discutable, mais bien réelle au sein du monde musical savant.

D'INDY	Vincent	<i>Chansons populaires du Vivarais</i>	Chant et piano	1900
ROPARTZ	Guy	<i>Chansons folkloriques à une voix notées par Guy Ropartz</i>	Voix	1900
TIERSOT	Julien	<i>Chanson bretonne, mélodie populaire harmonisée</i>	Chant et piano	1902
TIERSOT	Julien	<i>Chanson flamande, mélodie populaire harmonisée</i>	Chant et piano	1902
BOURGAULT-DUCOUDRAY	Louis-Albert	<i>Choix de chansons populaires bretonnes</i>	Chant et piano	1903
CARCASSONNE	H.	<i>Vingt chansons populaires du Roussillon</i>	Chant et piano	1903
MISSA	Edmond	<i>Les chansons de France</i>	Piano	1903
TIERSOT	Julien	<i>Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises</i>	Chant	1903
REUSCHEL	Maurice	<i>Deux chansons populaires tunisiennes</i>	Chant	1903
BOURGAULT-DUCOUDRAY	Louis-Albert	<i>Les Aouïterons. Chanson bretonne</i>	Chant et piano	1904
VUILLERMOZ	Emile	<i>Bourrée de Chapdes-Beaufort, chanson populaire</i>	Chant et piano	1905
CHAMINADE	Eugène	<i>Chansons patoises du Périgord</i>	Chant	1905
BRANCHET	Léon	<i>Chansons populaires du Limousin</i>	Chant	1905
LADMIRAULT	Paul	<i>Quelques vieux cantiques bretons, adaptations rythmées et harmonisations</i>	Chant et piano	1906
LADMIRAULT	Paul	<i>Quelques chansons de Bretagne et de Vendée</i>	Chant et piano	1906
LAMBERT	Louis	<i>Chants et chansons populaires du Languedoc</i>	Chant	1906
PHILIP	Achille	<i>Six chansons populaires nivernaises</i>	Chant et piano	1906
ESQUIEU	Louis	<i>Cahiers de chansons populaires recueillies en Ille-et-Villaine</i>	Chant	1907
MOULLE	Edouard	<i>Chants populaires basques</i>	Chant et piano	1907
CANTELOUBE	Joseph	<i>Chants populaires de Haute Auvergne et du Haut Quercy (1ère série)</i>	Chant et piano	1908
LEFEBVRE	René	<i>Chansons populaires du pays normand</i>	Chant	1908
CHEPFER	Georges	<i>Anciennes chansons populaires recueillies en Lorraine</i>	Chant	1908
BERTELIN	Alfred	<i>Trois ballades extraites des chants du Cobzar (Roumanie)</i>	Chant et piano	1909
BON VIEUX TEMPS (pseud.)	-	<i>Chansons populaires du Canada</i>	Chant	1909
FOURNAISE	M.	<i>Vingt chansons populaires suédoises</i>	Chant	1909
ANONYME	-	<i>Six chansons populaires russes</i>	Chant	1909
VUILLERMOZ	Emile	<i>Chansons populaires et canadiennes</i>	Chant et piano	1910
HUGUENIN	Charles	<i>Huit chansons populaires du pays de Montbéliard</i>	Chant et piano	1910
VILLEBICHOT	Auguste	<i>Noëls bourguignons</i>	Chant	1910
VIERNE	Louis	<i>À la plus belle. Chanson populaire roumaine. Harmonisation par Louis Vierne.</i>	Chant et piano	1911
ARNAUDIN	Félix	<i>Chansons populaires de la Grande Lande et des régions voisines</i>	Chant	1912
CHARPENTIER	Gustave	<i>Le chant populaire. Anthologie du folklore de tous les pays</i>	Chant et piano	1913
GAND	Hanns	<i>Vieilles chansons populaires et militaires de la Suisse romande et italienne</i>	Chant	1913
GRANDJANY	Marcel	<i>Deux chansons populaires françaises</i>	Harpe	1913
DUHAMEL	Maurice	<i>Musiques bretonnes</i>	Chant et piano	1913
HUVEY	H.	<i>Scènes scandinaves sur des danses et chansons populaires</i>	Piano	1913
ANONYME	-	<i>Recueil de chansons populaires corses</i>	Chant	1914
LADMIRAULT	Paul	<i>Variations sur des airs de biniou</i>	Orchestre	1916
CASADESUS	Francis	<i>Chansons populaires françaises</i>	Chant et piano	1916
ROSSAT	Arthur	<i>Chansons populaires recueillies dans la Suisse romande</i>	Chant	1917
SADIER	Georges	<i>Six chansons lorraines préfacées par Maurice Barrès</i>	Chant	1917
VULPESCO	Michel	<i>Doïnas de Roumanie, chants populaires</i>	Chant et piano	1917
BÜSSER	Henri	<i>En passant par la Lorraine. Chanson folklorique orchestrée</i>	Orchestre et chant	1919
ANONYME	-	<i>Chants populaires du pays messin</i>	Chant	1920
CARRU	Paul	<i>Dix chansons populaires de la Bresse</i>	Chant	1920
DORDEVIC	Vladimir	<i>Trence-cinq chansons populaires serbes</i>	Chant et piano	1920
MESSAGER	André	<i>Chansons populaires d'Alsace</i>	Chant et piano	1920
TIERSOT	Julien	<i>Mémoires populaires des provinces de France (huit séries de dix chansons)</i>	Chant et piano	1921
GOLESTAN	Stan	<i>Poésies populaires roumaines</i>	Chant et piano	1922
KRICKA	Jaroslav	<i>Chansons populaires tchécoslovaques</i>	Chant et piano	1922
SPATHY	Théodore	<i>Chansons populaires grecques</i>	Chant et piano	1922
BÉCLART d'HARCOURT	Marguerite	<i>Mémoires populaires indiennes</i>	Flûte et piano	1923
BUJEAND	Jérôme (éd.)	<i>Chansons populaires des provinces de l'Ouest</i>	Chant et piano	1924
CANTELOUBE	Joseph	<i>Chants d'Auvergne (deuxième série)</i>	Piano et chant	1924
MORPAIN	J.	<i>Cinquante chansons populaires des Charentes et du Poitou</i>	Chant et piano	1924

Fig. n° 1-19-a : liste de recueils de chants et de mélodies populaires publiés en France (1900-1924), établie au moyen du dépôt légal.

CHAMINADE	Cécile	<i>Chanson russe</i>	Chant et piano	1900
DUBOIS	Théodore	<i>Chanson d'orient</i>	Harpe	1901
BORDES	Charles	<i>Rhapsodie basque</i>	Piano et orchestre	1902
LE FLEM	Paul	<i>Mélodies populaires grecques de l'île de Chio</i>	Chant et piano	1903
LADMIRAULT	Paul	<i>Rhapsodie gaélique</i>	Piano à quatre mains	1903
SCHMITT	Florent	<i>Chanson bretonne</i>	Chant et piano	1903
BRUNEL	Raoul	<i>Sérénade japonaise. Tanka japonais</i>	Piano	1903
BRUNEAU	Alfred	<i>Chanson arabe</i>	Chant et piano	1903
SAINT SAËNS	Camille	<i>Caprice andalou</i>	Violon et orchestre	1904
SÉVERAC	Déodat de	<i>En Languedoc</i>	Piano	1905
SÉVERAC	Déodat de	<i>Les vieilles chansons de France</i>	Chant et piano	1905
BOURGALT-DUCOUDRAY	Louis-Albert	<i>La chanson de la Bretagne</i>	Chant et piano	1905
DUPONT	Gabriel	<i>La Cabrera. Mélodie espagnole</i>	Chant et piano	1905
RAVEL	Maurice	<i>Cinq mélodies populaires grecques</i>	Chant et piano	1906
LADMIRAULT	Paul	<i>Variations sur des airs de biniou trécorois (tirés du recueil de Quellien)</i>	Piano à quatre mains	1906
SAINT SAËNS	Camille	<i>Rhapsodie d'Auvergne</i>	Piano à quatre mains	1906
LAPARRA	Raoul	<i>La Habanera</i>	Orchestre et chant	1907
BRUNEL	Raoul	<i>Natacha. Scottisch</i>	Orchestre	1907
HAHN	Reynaldo	<i>La primavera. Chanson vénitienne</i>	Piano	1907
D'INDY	Vincent	<i>Fantaisie sur des thèmes populaires français</i>	Orchestre et hautbois	1908
DELMAS	Marc	<i>Chanson rouge d'Espagne</i>	Chant et piano	1908
GAUBERT	Philippe	<i>Divertissement grec</i>	Harpe et piano	1908
SAMUEL-ROUSSEAU	Marcel	<i>Noël berrichon</i>	Piano à quatre mains	1908
DUBOIS	Théodore	<i>Symphonie française</i>	Orchestre	1908
D'INDY	Vincent	<i>Vive Henri IV. Vieil air français</i>	Chant et piano	1909
DUPIN	Paul	<i>Berceuse annamite</i>	Piano	1909
RAVEL	Maurice	<i>Quatre chants populaires</i>	Chant et piano	1910
GAUBERT	Philippe	<i>Rhapsodie sur des thèmes populaires</i>	Orchestre	1910
LEGAY	Marcel	<i>Par les buissons, fantaisie sur deux chansons populaires</i>	Piano	1910
VIDAL	Paul	<i>Chansons écossaises</i>	Chant et piano	1911
CHAMINADE	Cécile	<i>Les deux cœurs. Chanson bretonne</i>	Chant et piano	1911
HAHN	Reynaldo	<i>Aubade athénienne</i>	Chœur a cappella	1911
SOULAGE	Marcelle	<i>Berceuse d'Armorique</i>	Chant et piano	1912
SÉVERAC (de)	Déodat	<i>Petite suite scholastique sur un thème de carillon languedocien</i>	Orgue	1913
LAPARRA	Raoul	<i>Rythmes espagnols</i>	Piano	1913
DUPIN	Paul	<i>Toris chansons dans le caractère populaire</i>	Chant et piano	1913
BRUNEL	Raoul	<i>Au pays des toreros. Fantaisie espagnole en forme d'ouverture</i>	Orchestre	1914
RAVEL	Maurice	<i>Deux mélodies hébraïques</i>	Chant et piano	1915
DELAGE	Maurice	<i>Rogamalcka. Chant tamoul</i>	Piano	1915
KOECHLIN	Charles	<i>Rhapsodie sur des chansons françaises</i>	Piano à quatre mains	1916
ARRIEU	Claude	<i>Ballade sur un thème populaire français</i>	Piano	1917
D'INDY	Vincent	<i>Sept chants de terroir sur des thèmes populaires de divers pays</i>	Chant et piano	1919
HÛE	Georges	<i>Esquisses marocaines</i>	Chant et piano	1919
AUBERT	Louis	<i>Habanera</i>	Orchestre	1919
SÉVERAC (de)	Déodat	<i>Cortège catalan</i>	Piano et orchestre	1920
LAPARRA	Raoul	<i>Scènes ibériennes</i>	Piano	1920
LAPARRA	Raoul	<i>Seize mélodies sur des thèmes populaires espagnols</i>	Chant et piano	1920
VUILLEMIN	Louis	<i>En Kernéo (En Cornouailles)</i>	Piano	1922
VUILLEMIN	Louis	<i>Soirs armoricains</i>	Piano	1922
SAMAZEUILH	Gustave	<i>Marche écossaise sur un thème populaire</i>	Piano	1922
COLLET	Henri	<i>Cinco canciones populares castellanas</i>	Chant et piano	1923
BÜSSER	Henri	<i>Fantaisie sur des thèmes écossais</i>	Trompette et piano	1923
INGHELBRECHT	Daniel	<i>Quatre chansons populaires françaises</i>	Chœur	1923
D'INDY	Vincent	<i>Trois chansons populaires françaises</i>	Chant et piano	1924
LAZZARI	Silvio	<i>Rhapsodie hongroise</i>	Piano	1924
DELMAS	Marc	<i>Chinoiserie</i>	Orchestre et piano	1924
DELMAS	Marc	<i>Pèlerinage breton</i>	Orchestre et piano	1924
BRUNEL	Raoul	<i>Canzonetta andaluz</i>	Orchestre et piano	1924

**Fig. n° 1-19-b : liste d'œuvres savantes françaises basées sur des mélodies populaires (1900-1924), établie au moyen du dépôt légal.**

Johann Gottfried Herder (1744-1803) fut le premier chantre de ce *populaire*, et surtout son théoricien le plus influent au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>102</sup>.

### *Le « populaire » dans le monde musical savant français du début du XX<sup>e</sup> siècle : un héritage du Romantisme*

Dans ses écrits majeurs, issus de ses travaux de linguistique, Herder valorise dans le *völkisch* son « enracinement dans les profondeurs du génie national<sup>103</sup> ». Cette « profondeur » se manifeste par le caractère ancestral des poèmes et des chants populaires, « pénétrés de la langue, de l'esprit, de la force [des] ancêtres<sup>104</sup> ». « Expression vivante, organique, de l'esprit d'un peuple<sup>105</sup> », la musique populaire est avant tout une musique rurale qui renvoie à « un âge primitif<sup>106</sup> » dont elle serait une trace inaltérée. Elle échappe par conséquent à la sclérose d'un goût international que Herder dénonce dans le classicisme alors en vogue dans les capitales et dans les cours européennes. La valorisation culturelle et politique de la musique populaire incite le linguiste à organiser l'une des premières entreprises de collecte de chants populaires. Dans son anthologie *Volkslieder* (1778-1779), puis dans *Stimmen der Völker in Liedern* (voix des peuples en chansons)<sup>107</sup> dix ans plus tard, il rassembla des mélodies et des textes issus de divers territoires et caractéristiques de différents peuples. Les identités nationales se voyaient ainsi différenciées sans toutefois faire l'objet d'une hiérarchisation.

La conception de Herder servira de fondement philosophique, politique et esthétique à l'émergence des écoles nationales, « gagées sur la référence aux mélodies populaires censées exprimer le génie national et ses déclinaisons en matière de culture,

---

<sup>102</sup> Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe, XVIII<sup>e</sup> siècle-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 35-41. Voir également Philippe Gumpowicz, *Les résonances de l'ombre. Goût musical, identité, imaginaire politique*, Paris, Fayard, 2012, p. 25-27, et Guy Hermet, « La nation ethnoculturelle de Herder » (Guy Hermet, *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris, Seuil, 1996, p. 117-123).

<sup>103</sup> Thiesse, *La création des identités nationales*, p. 37.

<sup>104</sup> Thiesse, *La création des identités nationales*, p. 40.

<sup>105</sup> Thiesse, *La création des identités nationales*, p. 38.

<sup>106</sup> Thiesse, *La création des identités nationales*, p. 40.

<sup>107</sup> Johann Gottfried Herder, *Volkslieder*, Leipzig, Weygand, 1778-1779 et Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*, Tübingen, Cotta, 1807.

d'histoire ou de paysage<sup>108</sup> ». Avec la montée des nationalismes, à partir de la défaite de 1870 et jusqu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale, cette conception de la musique populaire continue de prévaloir. Elle est à l'œuvre dans les recueils cités plus haut (voir fig. n° 19-a). Issus des campagnes de collecte de chansons populaires lancées en France, ceux-ci ne font que confirmer la permanence de la conception du populaire initialement formulée par Herder, car ils négligent clairement la musique populaire urbaine. Pour reprendre les termes de l'historienne Sophie-Anne Leterrier, « cette lacune est liée à une conjoncture idéologique bien précise ; l'intérêt pour la musique populaire est connexe de la promotion du peuple-nation et du peuple-poète, propre au Romantisme<sup>109</sup> ». Or, les répertoires étudiés prennent l'exact contrepied de cette conception de la musique populaire.

#### *De la musique populaire à la musique de masse : la double standardisation des danses étatsuniennes*

Les danses étatsuniennes sont ancrées dans un univers urbain : celui de Paris, où le public français les découvre, et celui de Chicago ou de la Tin Pan Alley, le quartier de New York. De plus, ces danses sont clairement associées au monde moderne et contemporain : elles sont en effet présentées comme des nouveautés et sont composées mois après mois en fonction des rythmes et des pas de danse les plus à la mode. Enfin, ces répertoires renvoient moins à l'identité d'une nation ou d'un peuple qu'au monde du spectacle et du divertissement anglo-saxon d'origine mais international de par sa large diffusion en Europe. Urbains plutôt que ruraux, ultra-contemporains plutôt que sans âge, fonctionnels plutôt qu'identitaires, les premiers répertoires de jazz diffusés en France se situent aux antipodes de la conception du *populaire* que le monde savant valorise depuis le XIX<sup>e</sup> siècle au moins.

Au populaire considéré comme une *création du peuple*, un populaire national ou régional, s'oppose un populaire considéré comme *fabrication destinée au plus grand*

---

<sup>108</sup> Herder, *Volkslieder*, p. 183. Voir également les chapitres 6 et 7 de Didier Francfort, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

<sup>109</sup> Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX<sup>e</sup> siècle. Du *peuple* au *public* », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°19, 1999, p. 89.

*nombre*, un populaire à forte dimension commerciale, qui plus est. Les premiers répertoires de jazz relèvent moins de la culture *populaire* telle qu'elle est alors conçue en France que de la culture de *masse* qui, selon les historiens Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, se développe en France à partir de la Belle-Époque et sur le modèle étatsunien<sup>110</sup>. D'après Ludovic Tournès, cette culture de masse se caractérise, dans le domaine de la musique, par la standardisation des normes, par la division du travail et par la diffusion la plus large possible des œuvres au moyen de tous les médias existants<sup>111</sup>. Autant de caractéristiques relevées dans l'examen des répertoires de danses étatsuniennes, à travers le système commercial qui chapeaute leur distribution et à travers la double standardisation de leurs caractéristiques musicales et de l'imagerie qui leur est assignée. Rien dans ces danses ne témoigne d'une volonté de jouer avec les règles, d'un écart par rapport à une norme ou d'une volonté de déjouer les attentes du public. Cette standardisation évoque une logique de production en série qui relève plus de l'industrie musicale que de l'artisanat savant<sup>112</sup>. En témoigne l'encart publicitaire vantant le succès de *Smiles*, un fox-trot de Robert Lee :

Voici un nouveau succès américain qui triomphe actuellement dans les revues des music-halls à la mode, dans les cours de danse, les thés en vogue, dans les soirées mondaines les plus élégantes. Partout où l'on chante, partout où l'on danse, on entend cette musique qui, irrésistiblement, vous prend et vous berce sur un rythme de fox-trot. Ce nouveau succès, dont il a déjà été vendu plus d'un million d'exemplaires, est édité comme tous les autres succès à la mode par Francis Salabert<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, et Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris (XIX-début XX<sup>e</sup> siècle) », dans Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Aubier, 1998, p. 121-168.

<sup>111</sup> Ludovic Tournès, « Reproduire L'œuvre : La nouvelle économie musicale », dans Rioux et Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, p. 220-258.

<sup>112</sup> Cette remarque n'implique pas de jugement de valeur quant à la qualité musicale des répertoires de jazz et savants. Il s'agit seulement de souligner que la logique de production des premiers diffère de celle des seconds. De même la fonction et le type d'écoute liés aux répertoires de jazz étudiés diffèrent de ceux correspondant aux répertoires destinés au monde musical savant. En outre, au-delà de la standardisation des répertoires de ragtime, de fox-trots et de one-steps, des différenciations stylistiques peuvent être repérées d'une époque à l'autre ou d'un compositeur à l'autre. Irving Berlin et George Gershwin ne doivent pas seulement leur succès en France à un système de promotion bien huilé, mais aussi à la saveur particulière de leurs mélodies. L'étude de ces différenciations, qui devrait suivre celle menée à propos de ces répertoires, ne figurera pas dans ce travail car elle nous emmènerait trop loin de notre problématique.

<sup>113</sup> Ce texte figure au dos de la couverture d'une édition d'*Hindustan* publiée par Francis Salabert en 1919 (BnF-Musique, Fol-Vm7-15633). C'est nous qui soulignons.



## Musique de masse, musique « populacière<sup>114</sup> »

La distinction qui vient d'être opérée est perçue et formulée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle dans les rares articles consacrés à la musique populaire dans la presse musicale savante. Luc Marvy la formule on ne peut plus clairement.

J'étais frappé depuis longtemps du caractère douloureusement contradictoire que présentent, d'une part, les jolis chants populaires anciens, frais, allants, cursifs et bien équilibrés ; et d'autre part les prétentieuses et creuses niaiseries lacrymatoires ou déhanchées, déclamatoires ou monotones, mais toujours canailles, à quoi paraît se complaire le moyen public : comment un peuple, en somme bien doué du côté de l'oreille, de la voix et de l'intelligence, réserve-t-il bonne part de son affection à des vulgarités qui nous rebutent et nous écœurent<sup>115</sup> ?

Cette distinction partisane entre « musique populacière » et « musique populaire » se double d'une hiérarchie formulée sans équivoque. Après avoir loué une musique populaire définie selon le modèle de Herder, Marvy fustige les répertoires joués dans les music-halls et vise sans les nommer les répertoires de danses étatsuniennes. Le second volet de son article est sans appel : « les rythmes désossés des concerts anglais et américains déconcertent le public même le plus "dessalé" des music-halls des grandes villes<sup>116</sup> ». Dix-huit ans plus tôt, en 1902, pareille hiérarchie sourdait dans le discours de compositeurs proches de la Schola cantorum, comme Déodat de Séverac (1872-1921) :

Nous avons dit, ici-même dans la Revue du 15 août, combien le chant populaire ancien, dans le Midi, avait dû lutter, ces dernières années, contre l'invasion de la romance parisienne, boulevardière ou montmartroise [...]. C'est ainsi que nous entendîmes [...] un malheureux pâtre [...] hurlant cette écœurante stupidité [...] : Bonsoir, Madame la Lune, bonsoir [...]. Que voulez-vous ! Il a été soldat [...]. À la caserne, il a eu comme camarade [...], un « cabot » d'essence montmartroise, un ancien élève du Conservatoire [...]. Quoi d'étonnant si ce montagnard à peu près inculte s'est laissé aveugler par l'auréole que la sottise des citadins a sertie autour de ces faces blafardes et frelatées<sup>117</sup> ?

---

<sup>114</sup> Nous reprenons ce terme au musicographe Luc Marvy, collaborateur au *Monde musical* et au *Courrier musical* (aucun autre renseignement biographique n'a pu être trouvé à son sujet). Luc Marvy, « Chants populaires et chants populaciers », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°4, 15 février 1920, p. 64.

<sup>115</sup> Luc Marvy, « Chants populaires et chants populaciers », p. 64.

<sup>116</sup> Luc Marvy, « Chants populaires et chants populaciers », p. 64.

<sup>117</sup> Déodat de Séverac, « Lettres du Midi. La musique et le chant dans les Pyrénées Ariégeoises », *La Renaissance latine*, Toulouse, 15 octobre 1902, p. 360-361. Nous remercions Alexandre Robert de nous avoir signalé cet article.

L'opposition entre musiques rurale et citadine et la valorisation de la première au profit de la seconde jouent ici à plein. Elle correspond à l'une des orientations principales de la Schola cantorum, qui consiste à privilégier l'inspiration folklorique<sup>118</sup>. D'autres textes publiés par des membres du premier cercle de la Schola cantorum ajoutent à ces oppositions celle du caractère anhistorique de la musique populaire rurale, face auxquelles les répertoires citadins représenteraient une dégradation à la fois esthétique et morale. Auguste Sérieyx, porte-parole et porte-plume de Vincent d'Indy dans son *Cours de composition musicale* (1912), constate ainsi que

les mélodies primitives vraiment populaires, celles qui ont subsisté à travers les âges [...], se chantent encore dans les pays où n'a point pénétré l'ignoble chanson de café-concert<sup>119</sup>.

On comprend dès lors pourquoi aucune des grandes figures de la Schola cantorum ne figure dans le corpus des appropriations savantes du jazz. En dehors des acteurs qui gravitent autour de cette institution, d'autres critiques moins virulents à l'égard des répertoires de music-hall en général et de jazz en particulier, n'en valorisent pas moins le patrimoine populaire et régional français. C'est le cas par exemple de Mathilde Daubresse<sup>120</sup> qui, dans *Le Courrier musical* au nom du maintien de la sensibilité collective française.

Actuellement, par suite des progrès (!) [*sic*] de notre civilisation, ce troupeau, ces profanes, chante de moins en moins, et pour ainsi dire, plus, ses cantiques, ses noëls, ses légendes. Rien ne fera revivre durablement les coutumes et les costumes locaux ; ni les uns ni les autres ne correspondent plus à l'état d'esprit actuel de ceux qui en avaient l'accoutumance [...]. Il y a, en France, 12 succursales du Conservatoire de Paris, 18 Écoles Nationales de Musique. On pourrait consacrer, dans chacun de ces

---

<sup>118</sup> Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997, p. 34.

<sup>119</sup> Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale. Premier livre. Rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola cantorum en 1897-1898*, Paris, Durand et Fils, 1912, p. 84.

<sup>120</sup> Mathilde Daubresse (18...-19...) était professeure de musique et critique musicale au *Courrier musical* et au *Monde musical*, au *Bulletin français de la S.I.M.* et au *Guide musical*. Elle fonda en 1904 l'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique (Jann Pasler, « M. Daubresse: Music Critic with Sociological Interests, and a Woman », communication présentée lors de la rencontre annuelle *French Francophone Music Criticism*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 2 et 3 juillet 2013).

établissements, un certain nombre d'heures à l'étude musicale de la province dans laquelle ils sont situés. [...] <sup>121</sup>. On arriverait ainsi, dans chaque province, à avoir une bonne monographie musicale qui serait le propre de la région [...]. On peut affirmer que la crise de la musique populaire correspond à une crise morale, ou mieux à une crise de la sensibilité collective française <sup>122</sup>.

Les différentes dichotomies observées sur un plan théorique sont donc à l'œuvre au sein du monde musical savant dès le début des années 1900 et jusque dans les années 1920. Les répertoires de danses étatsuniennes ne peuvent donc être rattachés sans nuance à la musique populaire. Étrangers à la tradition musicale savante, ils le sont aussi, dès les années 1900, aux traditions musicales qualifiées de populaires par le monde musical savant.

La distinction qui vient d'être opérée explique en partie pourquoi les premières appropriations des danses étatsuniennes par Claude Debussy n'occupent pas la même place dans son œuvre que celles inspirées des musiques populaires, comme *La Marche écossaise sur un thème populaire* (1891), l'hispanisante « Soirée dans Grenade », deuxième pièce des *Estampes* (1903), ou encore « Les cloches à travers les feuilles » qui inaugurent le deuxième recueil des *Images pour piano* (1907) et s'inspirent comme « Pagode » (la première des *Estampes*, 1903) du gamelan javanais.

Que les répertoires de danses étatsuniennes s'opposent diamétralement à la conception du « populaire » alors en vigueur explique pourquoi ces danses (le cake-walk en particulier) ne sont pas traitées de la même manière que la « musique nègre » dans la presse musicale savante. Mieux, les répertoires qualifiés de « musique nègre » ne correspondent pas exactement avec les répertoires de danses états-uniennes. Un article de Cora Lyman <sup>123</sup> illustre ce décalage avec éloquence. En 1914, dans *La Revue Musicale S.I.M.*, la musicographe étatsunienne brosse un large panorama de la musique aux États-

---

<sup>121</sup> Mathilde Daubresse, « La Crise de la Musique populaire », *Le Courrier musical*, 15<sup>e</sup> année, n°23, 1<sup>er</sup> décembre 1912, p. 632-633.

<sup>122</sup> Mathilde Daubresse, « La Crise de la Musique populaire (suite) », *Le Courrier musical*, 15<sup>e</sup> année, n°24, 15 décembre 1912, p. 666.

<sup>123</sup> Cora Lyman était également une professeure de musique étatsunienne. En 1914, elle dirigeait la National Federation of Music Clubs. Ses dates de naissance et de décès n'apparaissent pas dans les sources consultées.

Unis<sup>124</sup>. Avec le « folklore indien » et l'influence du « puritanisme », le « folklore nègre » est évoqué comme l'une des trois traditions musicales caractéristiques des États-Unis. Son évocation ne fait aucune place au cake-walk mais s'attarde sur les « mélodies douces et poignantes » des « nègres » du sud du pays, doués selon l'auteure d'une « grâce nonchalante », d'un « optimisme naïf » et d'une « espèce d'humour vraiment nouvelle<sup>125</sup> ». Si la naïveté et l'humour correspondent à l'*ethos* de certaines danses étatsuniennes, la nonchalance et le caractère doux et poignant n'ont rien à voir avec leurs caractéristiques musicales. Autrement dit, comme en France, où l'étude sérieuse des « musiques nègres » concerne des répertoires issus de l'Afrique subsaharienne plutôt que ceux du music-hall interprétés par des Afro-Américains, une partie du monde musical étatsunien distingue la musique folklorique des « nègres » du cake-walk joué et dansé dans les *minstrel shows* ainsi que sur les scènes des music-halls.

Les répertoires comme le cake-walk (la danse américaine la plus volontiers associée aux Afro-Américains) et plus tard le jazz ne peuvent être renvoyés à l'art nègre au même titre que la musique alors considérée comme « populaire » et/ou « folklorique » des Afro-Américains et celle des peuples d'Afrique subsaharienne. De même, le primitivisme identifié par les premiers ethnomusicologues français dans les musiques d'Afrique noire ne correspond pas à celui, associé au caractère enfantin, naïf et comique parfois relevé à propos des danses étatsuniennes. Dans les années 1900 et 1910, ces répertoires sont considérés comme relevant d'un monde distinct de celui qui intéresse ethnologues et ethnomusicologues.

La distinction entre musique populaire et musique de masse explique également les différences observées dans la perception des danses étatsuniennes par la presse généraliste ou spécialisée dans la musique de divertissement et par le monde musical savant régi par des valeurs esthétiques qui lui sont propres.

---

<sup>124</sup> Cora Lyman, « Un art qui retarde la musique américaine », *La Revue musicale S.I.M.*, 10<sup>e</sup> année, 2<sup>e</sup> fascicule, 1914, p. 12-13.

<sup>125</sup> Lyman, « Un art qui retarde la musique américaine », p. 12.

### 1.3.2. Des répertoires tenus à distance

Alors qu'elles suscitent la curiosité du public parisien et qu'elles occupent le devant de la scène dans le monde du music-hall, de l'opérette et du café-concert, les danses étatsuniennes restent quasiment invisibles dans le monde musical savant de 1896 à 1917. Sauf exceptions, elles ne semblent susciter ni intérêt, ni curiosité particulière.

#### *Une vogue passée inaperçue ? Une réception des répertoires de danses américaine dans le monde musical savant et dans celui du divertissement*

Avant 1917, seuls deux compositeurs, Claude Debussy et Erik Satie y font référence, ponctuellement. Toutefois, les danses étatsuniennes ne les intéressent pas au point de figurer dans leurs écrits. Elles ne sont guère plus visibles dans les revues musicales. Aucune d'entre elles ne leur consacre d'article, ni pendant la vogue fulgurante du cake-walk en 1903-1904, ni au début des années 1910. Seules quelques allusions à ces répertoires émaillent des recensions d'opérettes ou de revue de music-hall. Aucun article de fond ne leur est consacré. Parmi les revues consultées<sup>126</sup>, seul un numéro de *Musica* leur accorde une place centrale. Encore ne les aborde-t-il que du point de vue de la danse, laissant de côté la musique. Intitulé « Danses nouvelles », ce numéro traite successivement du tango, du boston, de la maxixe, de la mazurka, du scottish, du pas de l'ours (qui fut créé à Paris sur des rythmes de fox-trot), le one-step. Des partitions étaient néanmoins diffusées de manière ponctuelle dans des revues de musique savante, comme *Le Ménestrel* qui diffusa celle du *Cake-walk*<sup>127</sup> de Louis Varney (1844-1908)<sup>128</sup>, dans son supplément musical du 15 février 1903, ainsi que le ragtime *American Grace* de W.-J. Paans<sup>129</sup> en juin 1914.

---

<sup>126</sup> Voir la note n°35 de l'introduction générale.

<sup>127</sup> Ce cake-walk fut composé pour l'opérette *Le Voyage avant la Noce*, créée la même année au Trianon le 19 décembre 1902.

<sup>128</sup> Né à la Nouvelle-Orléans où son père dirigeait la saison d'opéra, ce compositeur, commença une carrière de chef d'orchestre avant de se spécialiser dans la composition de musique d'opérette.

<sup>129</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce compositeur de musique légère.

Alors que les revues telles que *Paris qui chante* accordent une place centrale à des danseurs - les Elks, les petits Walker, Gaby Deslys ou Harry Pilcer, Irene ou Vernon Castle - la seule figure distinguée par le monde musical savant parmi celles liées aux répertoires de danses étatsuniennes est John Philip Sousa. Protagoniste principal d'un texte désormais bien connu de Claude Debussy<sup>130</sup>, il fait également l'objet d'un article illustré dans *Musica*<sup>131</sup>. Mais celui-ci ne fait qu'évoquer ses qualités de musicien ainsi que celles de son orchestre ; le cake-walk n'y est pas même mentionné. L'invisibilité des répertoires américains dans le monde musical savant avant 1917 est riche d'enseignements.

Elle témoigne d'un déphasage qui ne concerne pas, comme ceux relevés auparavant, la France et les États-Unis, mais la chronologie de la réception et de la diffusion du jazz dans le monde du divertissement parisien et celle propre au monde musical savant français<sup>132</sup>. Ce déphasage trahit une séparation nette entre le monde musical savant et celui du music-hall. Les opérettes font parfois l'objet de recensions dans les revues musicales, mais les revues de music-hall y sont systématiquement absente car relevant trop ouvertement du domaine du divertissement. Les danses étatsuniennes n'entrent donc tout simplement pas dans le domaine des répertoires jugés dignes d'intérêt pour le monde musical savant. Cette seconde remarque confirme la distinction qui vient d'être opérée entre la musique populaire et les danses étatsuniennes : toutes les revues de l'époque consacrent en effet une place substantielle à la « musique populaire », française ou étrangère. Les danses étatsuniennes n'entrent pas, aux yeux du monde musical savant, dans cette catégorie des « musiques populaires ».

Une étude des thématiques associées à ces danses au sein des quelques commentaires qui leurs sont consacrés montre enfin que la question de la race n'y occupe pas une place centrale. Elle n'apparaît qu'au sujet des cake-walks. Le principal

---

<sup>130</sup> Claude Debussy, « La Musique », *Gil Blas*, 25<sup>e</sup> année, n°8656, 20 avril 1903, p. 3.

<sup>131</sup> George Lange, « John Philip Sousa », *Musica*, n°8, mai 1903, p. 124-125.

<sup>132</sup> Cela ne signifie pas, bien entendu, que les acteurs du monde musical savant ignoraient tout de ces danses. Ils en étaient informés par leur fréquentation du music-hall, des cafés-concerts, ou de la presse généraliste. Plutôt qu'une méconnaissance, ce déphasage signale un désintérêt du monde musical savant pour une musique qu'il considère étrangère à ses préoccupations.

enjeu qui fait réagir le monde musical savant est bien plutôt celui de l'influence anglo-saxonne, souvent perçue comme une menace pour le « bon goût » français.

### *Une musique associée à l'américanisation de l'opérette et de l'opéra-comique*

La question du lien entre ces répertoires et la communauté afro-américaine passe ici au second plan derrière leur association avec le monde du music-hall et de l'opérette. Dans les revues musicales, les danses étatsuniennes sont le plus souvent abordées dans le cadre d'une interrogation sur le devenir de l'opéra-comique, et de l'opérette française face à l'influence et au succès croissants du music-hall anglo-saxon. En octobre 1910, la revue *Musica* consacre à cette question une enquête intitulée « Enquête sur la décadence de l'opéra-comique français<sup>133</sup> ». Deux ans plus tard, le music-hall, séduisant car spectaculaire, est désigné comme le responsable de ce constat sans appel : l'« opérette se meurt<sup>134</sup> » :

On vantait la fraîcheur de son teint, l'éclat de ses yeux et la grâce pimpante de ces gestes (...). Sa jupe plissée avec élégance, fripée, trouée même par endroits, n'avait pas été ratatinée depuis longtemps ; mais un coquet mouvement découvrait un pied fin et distingué (...). Et voilà que les flonflons étrangers avec leurs panaches ridicules, leurs toilettes pailletées d'étoiles d'acier et de verroteries nègres ont mis en valeur la tenue sobre mais jolie des opérettes de France<sup>135</sup>.

Si la référence à l'altérité raciale affleure dans ce commentaire, la question centrale qui préoccupe son auteur est bien celle de la menace que représente pour l'opérette française l'influence du music-hall, de ses répertoires de danses étatsuniennes, de ses nouveaux pas de danses et de ses nouveaux décors. Autrement dit, ces danses sont avant tout perçues en fonction des mutations qu'elles engendreraient dans la sensibilité française. En témoignent les nombreux termes empruntés au champ lexical du goût :

---

<sup>133</sup> La rédaction, « Enquête sur la décadence de l'opéra-comique français », *Musica*, n°97, octobre 1910, p. 149-150.

<sup>134</sup> Gaston Magny, « Les petites étoiles à l'Apollo », *Musica*, n°113, février 1912, p. 29.

<sup>135</sup> Magny, « Les petites étoiles à l'Apollo », p. 29.

pour Gaston Magny<sup>136</sup>, l'« élégance » « sobre » de l'opérette cède le pas à la mise en avant du spectaculaire condamnée à travers les termes « flonflons », « ridicules », ou encore « verroterie ». Cette citation confirme que les connotations de ces danses nouvelles sont liées, pour leur plus grande partie, à des caractéristiques qui ne relèvent pas de la musique : la chorégraphie, en premier lieu, mais également les costumes ou encore le décor.

Même lorsque les commentaires portent sur la musique, même lorsque celle-ci n'est pas dénigrée, leur association avec le music-hall constitue le sujet principal.

*La Petite Milliardaire*<sup>137</sup>, additionnée d'innombrables giges, polkas et cake-walk – il y a bien un autre cake-walk de M. Ganne<sup>138</sup>, mais c'est trop ou ce n'est point assez – avec encore un peu plus d'agitations dans le jeu des artistes qui, pourtant, se trémoussent furieusement, aurait très probablement fait une très typique « opérette plus qu'anglaise » pour un de nos grands music-halls<sup>139</sup>.

Plutôt qu'au seul « pittoresque américain<sup>140</sup> », le cake-walk se voit une fois de plus associé à la modernité anglo-saxonne, anglaise dans ce cas précis.

### *Un symbole de la modernité anglo-saxonne*

Explicite dans cet article, la référence à l'Angleterre l'est également dans le *Piccadilly* d'Erik Satie et dans les paroles du *Cake-Walk* de Thurban. De même, en 1912, dans *Le Ménestrel*, le one-step est considéré comme une danse anglaise<sup>141</sup>. L'association entre ces deux pays peut s'expliquer par la communauté linguistique qui unit l'Angleterre et États-Unis, mais aussi par l'intensité des échanges entre ces deux pays. De fait, la plupart des musiciens américains se produisent en France à l'occasion de tournées européennes dont le point de départ est le plus souvent Londres. Pour ne

---

<sup>136</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce chroniqueur.

<sup>137</sup> Cette comédie d'Henri Dumay et de Louis Forest fut créée le 24 février 1905 au Théâtre de l'Athénée.

<sup>138</sup> Louis Ganne (1862-1923) fut formé à la composition au Conservatoire de Paris, dans la classe de Jules Massenet. Il se spécialisa dans les domaines de l'opérette, de la musique de ballet et dans la musique militaire.

<sup>139</sup> P.-E.-C., « Athénée. *La Petite Milliardaire Américaine*, comédie fantaisiste en 3 actes, de MM. H. Dumay et Louis Forest », *Le Ménestrel*, 71<sup>e</sup> année, n°10, 5 mars 1905, p. 76.

<sup>140</sup> L.S., « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 76<sup>e</sup> année, n°47, 19 novembre 1910, p. 373.

<sup>141</sup> La rédaction, « Paris et départements », *Le Ménestrel*, 78<sup>e</sup> année, n°46, 16 novembre 1912, p. 367.



prendre qu'un seul exemple, lors de sa tournée européenne de 1903, l'orchestre de John Philip Sousa se produit d'abord dans la capitale anglaise avant de se rendre à Paris<sup>142</sup>. Ces circuits sont connus des commentateurs français. Dans une notice consacrée au « One-step », le maître de danse Max Rivera explique qu'il « nous vient d'Angleterre en passant par New York<sup>143</sup> ». Le one-step se voit donc associé avec l'Angleterre puis, de manière indirecte avec les États-Unis.

Cette identification ambivalente des origines des danses étatsuniennes, ainsi que leur association au music-hall, explique pourquoi elles sont moins perçues comme le répertoire musical traditionnel d'un peuple ancré dans un territoire que comme un symptôme de la *modernité anglo-saxonne*. L'expression accompagne la plupart des mentions de ces danses dans *Le Ménestrel*<sup>144</sup>. Comme en témoigne la mention des « agitations dans le jeu des artistes<sup>145</sup> » (encore une référence à la dimension visuelle du cake-walk qui joue décidément un rôle plus décisif que la musique elle-même), l'*ethos* burlesque des danses étatsuniennes constitue le deuxième aspect central de leur réception.

### *L'ethos « excentrique » et « épileptique » des danses étatsuniennes : un renouvellement des conventions corporelles considéré d'un mauvais œil*

Comme dans les publications généralistes, les adjectifs « excentrique », « épileptique » et leurs équivalents sont les plus souvent utilisés dans la presse musicale savante pour évoquer le cake-walk et les autres danses étatsuniennes. L'usage de ces adjectifs s'explique en partie par le rythme pulsé et souvent syncopé de ces danses et par leur chorégraphie. Il est aussi et surtout motivé par une comparaison avec l'*ethos* des musiques de danse jusque-là pratiquées dans les salons et dans le monde musical savant. Certains acteurs du monde musical s'efforcent de démontrer comment les répertoires de danses étatsuniennes, qui rompent certaines conventions corporelles et

---

<sup>142</sup> Paul Bierley, *John Philip Sousa: American Phenomenon*, Los Angeles, Alfred Music Publishing, 2001, p. 69.

<sup>143</sup> Max Rivera, « Le one-step », *Musica*, n°128, mai 1913, p. 92.

<sup>144</sup> Voir par exemple les numéros du 20 septembre 1903 (p. 299) ou encore du 11 septembre 1909 (p. 295).

<sup>145</sup> C'est nous qui soulignons.

comportementales, peuvent toutefois être compatibles avec le « bon goût » de rigueur dans les salons de l'élite française.

La danse de l'ours choque toutes nos habitudes classiques en matière de danse mondaine [...]. Tout pas prête à deux interprétations ; la valse la plus classique, la plus pure, peut être transformée en danse extravagante et crapuleuse dans une guinguette populaire et dansée par les virtuoses de la craquette. Tandis que le plus rythmé des Grizzly Bear prête à une interprétation sobre et de bon goût, à la condition qu'aucune de ses attitudes ne soit exagérée et qu'on esquisse le caractère de la danse en marquant suffisamment le rythme. Que les gens timides se rassurent et que le souvenir de certains spectacles n'influe pas sur leur opinion. La danse de l'ours peut se danser dans les salons les plus timorés. Le monde, en l'accueillant, saura lui donner le cachet de bon ton qu'elle a peut-être perdu à travers les bars des deux continents. La moitié de la besogne est faite puisque l'Amérique nous montre le chemin<sup>146</sup>.

La distinction formulée par Mistinguett (1875-1956)<sup>147</sup> rejoint le constat tiré de l'iconographie des partitions des danses étatsuniennes : une fois tempérée grâce à la sobriété de ses interprètes, leur dimension burlesque peut devenir acceptable dans les salons mondains. S'exprime ici une dimension *sociale*, et non pas raciale : les excès de la danse de l'ours ne sont pas renvoyés à un stéréotype afro-américain mais au monde des « guinguettes populaires ». On remarquera enfin que le commentaire porte une fois encore sur la danse plus que sur la musique, carrément occultée par Mistinguett. Dans le monde musical savant, la distinction opérée par la chanteuse n'est pas de mise. La rupture opérée par les danses étatsuniennes est le plus souvent condamnée sous le terme « épileptique<sup>148</sup> ». Dans les années 1900, ce terme s'applique également à certaines chansons françaises qui leur sont contemporaines. Dans le *Ménestrel*, Camille Le Senne dénonce par exemple une « *Chanson épileptique* de M. Hector Dumas à la pantomime outrancière, à la gesticulation désarticulée<sup>149</sup> ». La rupture avec les convenances n'est donc pas le seul fait de l'origine étrangère des danses étatsuniennes.

---

<sup>146</sup> Mistinguett, « La Danse de l'Ours », *Musica*, n°128, mai 1913, p. 91.

<sup>147</sup> Alice Ozy (de son vrai nom) débute sa carrière en 1885 sur les planches du Casino de Paris. De 1897 à 1907, à l'Eldorado, elle s'impose grâce à sa gouaille comme l'une des plus grandes vedettes françaises du music-hall.

<sup>148</sup> P.-E.-C. « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 69<sup>e</sup> année, n°39, 27 septembre 1903, p. 341. Le terme fut également utilisé pour qualifier les cake-walks de John Philip Sousa (*L'Illustration*, n°3124, 10 janvier 1903, p. 30).

<sup>149</sup> Camille Le Senne, « La Musique et le Théâtre aux salons du Grand-Palais », *Le Ménestrel*, 70<sup>e</sup> année, n°18, 1<sup>er</sup> mai 1904, p. 140).

Sans doute motivé par l'énergie rythmique et sonore des danses étatsuniennes, le terme « épileptique » signale implicitement leur condamnation morale. L'« épilesapie » désigne une maladie, un excès désordonné et incontrôlé d'énergie. Elle est liée à un dérèglement physique maladif qui, sous la plume des commentateurs qui emploient ce terme, devient par métaphore le symptôme d'un dérèglement moral et culturel.

Pour Marcel Boulestin (1878-1943), célèbre cuisinier français et collaborateur secrétaire d'Henry Gauthier-Villars (1859-1931), l'« Amérique [...] a démoralisé la moitié de l'Europe avec le *rag-time*<sup>150</sup> ». On retrouve dans cette citation une dénonciation déjà évoquée à propos de l'influence des danses étatsuniennes sur l'opérette française : celle de l'influence néfaste qu'exerceraient les États-Unis sur la France<sup>151</sup>.

L'un des textes les plus développés que la rédaction du *Ménestrel* consacre au cake-walk va dans ce sens :

L'association des maîtres de danse d'Allemagne, qui a dernièrement siégé à Dresde, a protesté énergiquement contre la hideuse danse de hanches et de singes que l'on appelle Cake-walk. Aucun professeur cultivé ne devrait à l'avenir la comprendre sur son programme d'enseignement<sup>152</sup>.

Dans cette citation réside l'une des seules références au caractère « nègre » du cake-walk dans la presse musicale savante française dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle. Implicite, elle ne contribue pas moins au cliché raciste qui associe les « nègres » à des primates, leur dénie toute humanité et les renvoie à une altérité radicale.

### *L'altérité raciale des danses étatsuniennes : un thème absent dans les publications musicales savantes*

Ce type de cliché constitue une exception dans les revues de musique savante. Dans les revues consultées, seuls deux commentaires associent explicitement le cake-walk aux « nègres ».

---

<sup>150</sup> Marcel Boulestin, « Étranger - Lettre de Londres », *Revue Musicale S.I.M.*, 9<sup>e</sup> année, n°5, mai 1903 p. 65.

<sup>151</sup> Matthew Jordan cite un article de Louis Laloy publié dans « *SIM* » (en réalité *La Revue Musicale S.I.M.*) qui va également dans ce sens (Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, p. 253).

<sup>152</sup> La rédaction, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 69<sup>e</sup> année, n°33, 22 août 1903, p. 262.

Camille Le Senne le convoque ainsi en passant pour le comparer à une « danse nègre de Tunisie » entendu dans les Salons du Grand Palais<sup>153</sup>. Si cette brève citation permet d'affirmer, comme le fait Olivier Roueff, que « le cake-walk devient disponible pour qualifier toute danse appréhendée comme “nègre”<sup>154</sup> », il convient d'ajouter immédiatement que cette qualification reste exceptionnelle. Le cake-walk n'est que l'un des points de comparaison choisis par les commentateurs pour donner à leurs lecteurs une idée de ces danses. Dans *La Revue Musicale*, le docteur Joyeux associe ainsi les fêtes musicales de Haute-Guinée avec « une fête foraine de la banlieue parisienne<sup>155</sup> ». Sa description, comme tous les autres comptes rendus sur les musiques d'Afrique noire dans les revues musicales françaises de l'époque, ne mobilise pas de comparaison avec le cake-walk. L'autre commentaire associant danses étatsuniennes et « nègres » convoque une autre imagerie plus positive certes, mais conditionnée par des stéréotypes raciaux :

Au Nouveau Cirque, pantomime nouvelle, *Modern-Sports*, avec des scènes variées de gymnastique par des jeunes personnes à qui les exercices physiques sont loin d'avoir nui, un Boston Ball qui n'est autre qu'un gracieux polo valsé et, vous vous en doutiez bien, de nouveau le cake-walk, mais un cake-walk mitigé qui, cette fois, prend le nom de Trans-Atlantic. Ce sont les petits nègres Walker, ceux-là même qui mènent toujours la danse avec leur gaminerie amusante et leur désinvolture si primesautière, et c'est à eux que va toujours le succès de la soirée<sup>156</sup>.

Une fois de plus, l'assignation raciale ne se fait pas sur la musique elle-même, ici passée sous silence, mais sur les danseurs, Rudy et Fredy Walker. Quoique fidèle (le numéro des deux enfants est bel et bien humoristique et primesautier<sup>157</sup>), cette description s'appuie sur un imaginaire colonial et exotique : celui du « nègre » enfantin, naïf, débonnaire et joyeux.

L'association de la race nègre à l'enfance reste toutefois superficielle. Elle ne concerne que des traits de caractère, c'est-à-dire un *ethos*, véhiculé par des figures

---

<sup>153</sup> Le Senne, « La Musique et le Théâtre aux salons du Grand-Palais », p. 140

<sup>154</sup> Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, p. 65-66.

<sup>155</sup> Dr Joyeux, « Folklore africain – notes sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée », *La revue musicale (Revue d'Histoire et de Critique)*, 10<sup>e</sup> année, n°2, 15 janvier 1910, p. 52.

<sup>156</sup> Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 69<sup>e</sup> année, n°52, 27 décembre 1903, p. 415.

<sup>157</sup> En témoigne une performance des deux enfants filmée par les frères Lumière : *Le cake-walk au Nouveau Cirque*, 1902 (0'57"-2').

comiques de music-hall<sup>158</sup>. Elle n'a pas la profondeur des réflexions sur le primitivisme que l'on retrouve à la même époque dans les recherches sur les musiques africaines :

N'oublions pas que derrière les chansons il y a les mœurs musicales et, derrière ces mœurs, l'Humanité. Or, toutes les fois que l'humanité polie, celle qui s'est faite à l'école d'Athènes et de Rome, regarde de près les « sauvages », les « barbares », les non civilisés, elle ne retrouve pas sans doute *l'Illiade et l'Odyssée* et la langue divine des poèmes d'Homère, mais elle observe des mœurs qui furent les siennes et se revoit en enfance, tout étonnée de se reconnaître<sup>159</sup>.

Comme le cake-walk, la musique des griots d'Afrique est renvoyée à l'enfance, mais à une enfance noble : celle de l'Humanité. Son primitivisme ne désigne pas une absence critiquable de culture et de raffinement. Il renvoie plutôt à une image des temps passés : les griots d'Afrique sont ici considérés en bonne part, comme des vestiges d'un stade de l'Humanité aujourd'hui révolu en Europe.

Même lorsqu'elles sont envisagées du point de vue de la race « nègre », les danses étatsuniennes ne sont donc pas traitées sur le même plan que les musiques d'Afrique noire. Pour reprendre la distinction déjà opérée, ces dernières sont traitées comme des musiques folkloriques et font l'objet d'enquêtes ethnomusicologiques, tandis que les danses étatsuniennes sont moins prises au sérieux à cause de leur dimension commerciale et leur statut de musique de divertissement de masse. C'est précisément la dimension divertissante et *l'ethos* enfantin que l'on retrouve dans les cake-walks de Claude Debussy : « Golliwogg's Cake-walk » (1908) et *Le Petit Nègre* (1909).

#### 1.4. L'appropriation debussyste du cake-walk : un exotisme nègre comique, enfantin, et dénué de prétentions esthétiques

Les deux ragtimes d'Erik Satie ont été composés pour Paulette Darty, dans le cadre de ses tours de chant dans des *music-halls* parisiens. C'est donc bien à Claude

---

<sup>158</sup> On le retrouve dans deux films des frères Lumière (*Le Cake-walk au Nouveau Cirque*, 1902 et *Les Elks champions de cake-walk*, 1903) et un troisième, réalisé par Georges Méliès (*Le Cake-walk infernal*, 1903).

<sup>159</sup> J. C., « Le griot d'Afrique – Le chant, la danse, la sorcellerie », *La Revue musicale (Revue d'Histoire et de Critique)*, 6<sup>e</sup> année, n°14, juillet 1905, p. 343.

Debussy que peut être attribuée la première appropriation *savante* française des répertoires de danses étatsuniennes. Deux pièces en résulteront : « Golliwogg's Cake-walk » (1908) et *Le Petit Nègre* (1909).

#### 1.4.1. L'appropriation debussyste du cake-walk : un répertoire à circonscrire

Claude Debussy fit du cake-walk une source d'inspiration dès 1906-1908, dans le dernier mouvement de *Children's Corner*, « Golliwogg's Cake-walk » ; comme cette pièce, les suivantes – *Le Petit Nègre*, et les *Préludes* « Minstrels » et « General Lavine - eccentric » des livres I et II respectivement – s'inspirent du cake-walk<sup>160</sup>.

À l'image de cette citation de Susan Cook, tirée d'une histoire de la musique au XX<sup>e</sup> siècle, « Minstrels » et « General Lavine - eccentric » sont traditionnellement comptées avec les deux pièces déjà citées parmi celles de Debussy influencées par le cake-walk<sup>161</sup>. Cette association repose sur le titre et les sous-titres de ces œuvres. « Minstrels » fait référence aux acteurs afro-américains ou blancs grimés en noir. D'après Debussy, ce prélude doit être joué dans un style « nerveux et avec humour ». Quant à « General Lavine - eccentric », qui fait référence au clown américain Edward Lavine qui se produisit de 1910 à 1912 au Théâtre Marigny<sup>162</sup>, il est à interpréter « dans le style et le mouvement d'un cake-walk » (cette indication est placée en exergue du prélude). Or, un examen de ces deux préludes ne permet pas de repérer d'éléments caractéristiques de ce genre. Aucun des différents rythmes syncopés qui en constituent la signature n'y est utilisé de manière récurrente. Certes, quelques passages esquissent un rythme de pompe, mais ce type d'accompagnement figure dans toutes les danses inspirées par les rythmes de marches. La seule évocation du cake-walk réside peut-être dans le recours ponctuel à des lignes mélodiques utilisant la sixte ajoutée du ton

---

<sup>160</sup> Susan Cook, « Flirting with the vernacular », dans Nicholas Cook et Anthony Pople (dir.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 163.

<sup>161</sup> Le récent article de James Deaville prend en compte *Le Petit Nègre*, « Golliwogg's Cake-walk », mais aussi les deux préludes de Debussy, tout en précisant qu'ils « utilisent de manière plus subtile les rythmes du cake-walks » (Deaville « Debussy's Cake-walk », *passim*). Voir également Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*, p. 84-85.

<sup>162</sup> Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*, p. 84.

principal<sup>163</sup>. Cette similitude ne peut toutefois suffire à rapprocher ces pièces du cake-walk, d'autant plus que, sur le plan sonore, la ressemblance des deux pièces avec cette danse est quasiment nulle.

« Minstrels » et « General Lavine – eccentric » font bien référence à l'univers humoristique et clownesque du music-hall, mais cet univers ne se résume pas à celui du cake-walk. Quant à l'indication « dans le style et le mouvement d'un cake-walk » placée en exergue de « General Lavine – eccentric », elle n'est pas une indication générique, mais une consigne d'interprétation<sup>164</sup>. Qu'indique-t-elle ? Une manière de jouer mécanique ? Rien n'est moins sûr si l'on tient compte du caractère volontairement discontinu de cette pièce, qui privilégie les contrastes et saute constamment d'une idée à l'autre sans laisser le temps à l'auditeur de se fixer sur l'une d'entre elles (le contraire de l'écriture systématique du cake-walk, en somme). L'interprétation par Claude Debussy de « Golliwogg's Cake-walk » montre de plus que sa manière de le jouer n'a rien de mécanique : le compositeur fait sans cesse fluctuer le tempo et s'attache à différencier les différentes parties en changeant constamment de sonorité<sup>165</sup>. Cette manière extrêmement dynamique et vivante d'appréhender le piano mettrait parfaitement en valeur les caractéristiques musicales de « General Lavine – eccentric », même si cette pièce ne peut pas être considérée comme influencée par le cake-walk. Elle permet seulement de confirmer l'existence d'un lien déjà observé entre cake-walk, monde du music-hall et *ethos* excentrique. L'examen de « Golliwogg's Cake-walk » et de *Le Petit Nègre* permet de faire apparaître certains des enjeux déjà évoqués, mais avec des nuances. Elles confirment que les significations produites par la musique ne sont pas le simple reflet de celles véhiculées dans le discours sur la musique. La plupart des travaux évoquant la question du cake-walk dans l'œuvre se concentrent presque exclusivement sur des questions relevant de l'identité raciale<sup>166</sup>. Ils tendent à occulter des enjeux qui en

---

<sup>163</sup> Debussy utilise d'ailleurs ce procédé dans des contextes totalement étrangers à l'univers du cake-walk, comme « La fille aux cheveux de lin », huitième pièce du premier livre des *Préludes*.

<sup>164</sup> Ces indications abondent dans la partition des *Préludes* de Debussy.

<sup>165</sup> Claude Debussy, « Golliwogg's Cake-walk », enregistré en 1913 par le compositeur, Paris, rouleaux Welte-Mignon n°2733.

<sup>166</sup> Blake, *Le Tumulte Noir*, p. 30-31 ; Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, p. 36-37 ; Martelly (de), « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », *passim* et Deaville, « Debussy's Cake-walk », *passim*.

dérivent ou qui coexistent avec elle. Ces enjeux apparaissent lorsque « Goliwogg's cake-walk » et *Le Petit Nègre* ne sont plus seulement envisagés à la lumière du cake-walk, mais également en fonction de leur situation dans la production de Debussy et dans le paysage de la musique savante à leur époque.

L'ambition de cette étude serait de montrer que l'appropriation du cake-walk chez Debussy ne s'inscrit pas dans un projet de renouvellement esthétique. Le compositeur l'utilise en revanche pour prolonger certaines pratiques devenues traditionnelles dans le monde musical savant français des années 1900 : celle de la musique pour enfant, celle des répertoires pédagogiques, celle de l'exotisme nègre, celle de la parodie musicale, qui s'incarne en une charge burlesque à l'encontre de Wagner au milieu de « Golliwogg's Cake-walk ».

#### 1.4.2. Debussy et l'expérience du cake-walk

Enfin, le roi de la musique américaine est dans nos murs ! C'est-à-dire que M. J.-P. Souza [*sic*] « and his band » va, pendant toute cette semaine, nous révéler les beautés de la musique américaine avec la manière de s'en servir dans les meilleures sociétés. Il faut, à vrai dire, être singulièrement doué pour conduire cette musique. C'est ainsi que M. Souza [*sic*] bat la mesure circulairement, ou bien secoue une imaginaire salade, ou balaie une invisible poussière et attrape un papillon sorti d'un tuba-contrebasse. Si la musique américaine est unique à rythmer d'indicibles « cake-walk », j'avoue que pour l'instant cela me paraît sa seule supériorité sur l'autre musique... et M. Souza [*sic*] en est incontestablement le roi<sup>167</sup>.

Cette citation désormais célèbre clôt un épisode du feuilleton musical que Claude Debussy tient dans les colonnes de *Gil Blas*. Elle appelle plusieurs remarques. Debussy considère le cake-walk comme une musique « américaine » plutôt que « nègre ». Plutôt qu'une musique évoquant primitivisme ou sauvagerie, il y voit une musique policée et compatible avec la mondanité parisienne, celle des « meilleures sociétés ». Sa description rend également compte de l'*ethos* comique et burlesque que Debussy perçoit dans ce genre. Le cake-walk est en effet qualifié d'« indicible » à cause des sonorités du « tuba-contrebasse ». Debussy les évoque sans doute parce que le son grave et un peu pataud de cet instrument inusité amuse son oreille d'orchestrateur raffiné. L'éloge

---

<sup>167</sup> Debussy, « La Musique », p. 3.



paradoxal de Claude Debussy nous fait subtilement sentir le comique et le ridicule de la gestuelle de John Phillip Sousa, comparé tantôt à un cuisinier, tantôt à un balayeur, tantôt à un chasseur de papillon. De ce point de vue, la position de Claude Debussy sur le cake-walk correspond à la condescendance amusée avec laquelle il décrit les Américains dans sa correspondance. Ceux-ci sont tantôt comparés à des gens « plus mal élevés que des automobiles <sup>168</sup> », ou « abrutis de ne plus retrouver la même marque de whiskey<sup>169</sup> [sic] ». Au moment de composer « Golliwogg's Cake-walk » et *Le Petit Nègre*, Debussy a donc fait l'expérience de cette musique à travers son représentant américain le plus célèbre. Nul doute que sa connaissance des danses étatsuniennes est également alimentée par la consultation de partitions qui furent publiées en nombre à Paris dès 1903, mais aussi par le discours sur le cake-walk véhiculé dans la presse et par sa connaissance du music-hall, du café-concert et de l'opérette. Plusieurs passages de sa correspondance montrent en effet qu'il se tient régulièrement informé de l'actualité du monde de la musique « légère »<sup>170</sup>.

Si Erik Satie compose ses deux premiers ragtimes dès 1904, pour profiter de la vogue du cake-walk et en faire bénéficier Paulette Darty, la musique syncopée américaine ne semble pas retenir d'emblée l'attention du compositeur de *Pelléas et Mélisande*. Il est certain, qu'à partir de 1903, Debussy connaît le cake-walk tel que le pratique l'orchestre de Sousa<sup>171</sup>. Mais cette musique ne retient nullement son attention puisqu'il n'en fait pas mention dans son « Bilan musical de 1903 », qui déplore pourtant le manque de cosmopolitisme du monde musical français<sup>172</sup>. Ce n'est qu'à partir du

---

<sup>168</sup> Lettre de Claude Debussy à Pierre Louÿs, 18 décembre 1903, dans Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. Denis Herlin et François Lesure, Paris, Gallimard, 2005, p. 920.

<sup>169</sup> Lettre de Claude Debussy à Louis Laloy, 13 septembre 1905, dans Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 800.

<sup>170</sup> Nous reprenons ici un terme fréquemment utilisé à l'époque pour distinguer les répertoires savants et ceux destinés au monde du divertissement. Debussy lisait régulièrement la rubrique « Cirques et cabarets » du *Mercure de France* (Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 643).

<sup>171</sup> Les sources ne permettent pas d'affirmer qu'il put entendre l'orchestre de Sousa lors des concerts qu'il donna pendant l'Exposition Universelle de Paris, en 1900.

<sup>172</sup> Claude Debussy, « Le bilan musical en 1903 », *Gil Blas*, 25<sup>e</sup> année, n°8725, p. 1.

1906, au moment où il entreprend de composer *Children's Corner*<sup>173</sup>, que Debussy se penche de près sur cette musique.

Alors que le compositeur exploite plusieurs traditions musicales étrangères pour développer un langage nouveau, il ne recourt au cake-walk que dans des œuvres qu'il considère lui-même comme dénuées d'ambitions et comme marginales dans son évolution artistique.

### 1.4.3. « Golliwogg's Cake-walk » et *Le Petit Nègre* : des pièces de circonstance

C'est en effet à la faveur de circonstances extra-musicales que furent composées « Golliwogg's Cake-walk » et *Le Petit Nègre*. Entrepris en 1906, *Children's Corner* doit en effet son existence à la fille de Claude Debussy, Emma (dite Chouchou), née l'année précédente. Quant au *Petit Nègre*, il fut commandé à Debussy par Théodore Lack (1846-1921)<sup>174</sup> pour figurer dans une *Méthode élémentaire de piano* op. 269 publiée par les éditions Leduc en 1909 et destinée aux enfants<sup>175</sup>.

#### *Pédagogie et enfance*

Claude Debussy s'approprie donc le cake-walk à des fins didactiques, pour évoquer l'enfance et pour s'adresser aux enfants de manière ludique. Sont donc à la fois exploités l'une des figures de l'imaginaire du cake-walk et la systémativité de son écriture (due à la récurrence et l'omniprésence du modèle de la pompe et de l'emploi des syncopettes), idéale pour travailler la régularité rythmique et la coordination des

---

<sup>173</sup> Cette date vient du catalogue chronologique des œuvres de Claude Debussy établi par François Lesure à la fin de sa biographie du compositeur (François Lesure, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 2003).

<sup>174</sup> Professeur assistant de piano au Conservatoire de Paris de 1864 à 1921, Théodore Lack se tailla une solide réputation de pédagogue dans le monde musical parisien. Il composa également de nombreuses pièces de salon.

<sup>175</sup> L'avant-propos de cette méthode est explicite : « Mes chers enfants, c'est à vous, jeunes pianistes en herbe, que je dédie cette méthode *exclusivement* écrite pour vous apprendre à jouer du piano » (Théodore Lack, « Avant-propos », *Méthode élémentaire de piano contenant 40 petits morceaux faciles et inédits spécialement écrits pour cette méthode par les plus grandes célébrités musicales* op. 269, Paris, Alphonse Leduc, 1909, p. 1).

deux mains. C'est précisément le rôle que joue *Le Petit Nègre* dans la méthode de Théodore Lack. Cette association du cake-walk à un répertoire pédagogique ne constitue qu'un fil de l'écheveau des enjeux soulevés par les appropriations par les danses étatsuniennes en France et dans le monde musical savant.

Debussy exploite le cake-walk dans le cadre d'un répertoire destiné à l'enfance. Cet autre fil de l'appropriation de ce genre musical va de pair avec sa dimension pédagogique. Les titres choisis par Debussy renvoient explicitement à cette figure enfantine, joyeuse et débonnaire du « nègre » en France, qui doit à la fois à l'imaginaire colonial français et à la popularité de Rudy et Fredy Walker. L'image de ce tandem fut diffusée sous la forme d'une série de cartes postales et figure sur la couverture des *Joyeux Nègres* de Louis Balleron (voir fig. n° 12 ci-dessus).

**Fig. n° 1-20 : carte postale représentant Fredy et Rudy Walker (1903)**

On la retrouve également dans les titres de trois cake-walks en 1903 : *Le Petit Nègre* de Jean Bernard<sup>176</sup>, *Les Petits Nègres noirs* d'Ernest Gillet (1856-1940)<sup>177</sup> et *The Little Walker's Cake-walk* de Gustave-Xavier Wittman (1843-1920). Comme *Le Petit Nègre* de Debussy, celui de Jean Bernard appartient à un recueil à la fois didactique et ludique destiné aux enfants : *Un Bal chez les petits. Collection de morceaux faciles en grosses notes*<sup>178</sup>. Toutefois, le cake-walk ne se réduit pas dans l'esprit de Debussy à l'évocation de personnages noirs. En 1914, il réutilisa les seize premières mesures du thème du *Petit Nègre* pour symboliser le personnage d'un soldat anglais dans le premier tableau *La Boîte à joujoux*. Cette suite musicale accompagnait un spectacle de marionnettes, composé à partir du mois de février 1913 pour sa fille<sup>179</sup>. Or, dans ce même tableau, et plus précisément dans ce même « Défilé des jouets », Debussy associe une poupée nègre à une musique sans rapport avec le cake-walk. Ce genre musical se voit donc associé à l'enfance (*La Boîte à joujoux* est une pièce pour enfants) autant sinon plus qu'à l'altérité raciale, à l'Angleterre autant qu'aux États-Unis. Nous rejoignons ici les résultats de l'étude des diverses représentations suscitées par les danses étatsuniennes. Au-delà de l'enfance et de la didactique, la figure de Golliwogg évoque un troisième thème : celui de la clownerie.

---

<sup>176</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce compositeur de musique légère.

<sup>177</sup> Violoncelliste et compositeur, il se rendit célèbre avec *Loin du bal*, une pièce que la danseuse Loïe Fuller (1862-1928) programmat régulièrement lors de ses apparitions sur scène.

<sup>178</sup>Ce recueil comprend également une marche, une valse, une mazurka, une polka, une gavotte, un pas de quatre, un scottish et un galop.

<sup>179</sup> La maladie qui emporta Debussy en 1918 ne lui laissa pas le temps d'en achever l'orchestration. Celle-ci fut confiée à l'un de ses fidèles disciples, André Caplet, qui l'acheva en 1917. *La Boîte à joujoux* fut finalement créée après la mort de « Chouchou », survenue le 14 juillet 1919. Elle eut lieu le 10 décembre au Théâtre Lyrique, sous la direction de Désiré-Émile Inghelbrecht, dans les décors et les costumes initialement imaginés par André Hellé.

**Fig. n° 1-21 : dessin de Golliwogg dans Florence Kate Upton, *The Adventures of two Dutch Dolls and a Golliwogg* Londres, Longmans, Green and Co, 1895).**

Cette poupée noire aux gros yeux, aux lèvres épaisses et aux cheveux crépus fut façonnée et commercialisée en France selon le modèle fixé dans un livre pour enfant de Florence Kate Upton : *The Story of two Dutch Dolls and a Golliwogg* (1895). Nous retrouvons là encore l'univers de la littérature enfantine et la figure du « nègre » présentée sous des traits enfantins, joyeux et farceurs. Dans l'histoire illustrée de Florence Kate Upton, le turbulent Golliwogg effraie d'abord deux jeunes poupées hollandaises avant de devenir leur camarade. Il les entraîne ensuite vers diverses aventures pendant lesquelles se développe une amitié sincère. Certes, l'altérité raciale de Golliwogg va de pair avec les expériences nouvelles et extraordinaires qu'il fait vivre aux deux héroïnes. Faire de Golliwogg et de son évocation par Debussy le symptôme d'une « transformation des êtres humains afro-américains en marchandises africaines fétichisées<sup>180</sup> » et d'un « contrôle capitaliste du corps noir<sup>181</sup> » relève toutefois d'une (sur)interprétation. La volonté de retrouver dans toute évocation du cake-walk des

---

<sup>180</sup> Martelly (de), « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », p. 11.

<sup>181</sup> Martelly (de), « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », p. 11.

symptômes d'une pensée raciste en plaquant des catégories forgées *ex post* par la théorie postcoloniale empêche d'envisager le fait que cette marchandisation du corps devrait concerner toutes les poupées indépendamment de leur origines, à commencer par les deux héroïnes de Florence Kate Upton, mais aussi l'autre poupée de *Children's Corner*, évoquée dans la « Serenade for the Doll »<sup>182</sup>. Debussy ne les traite pas de manière radicalement différente que Golliwogg. Mieux, dans *La Boîte à joujoux*, la poupée « nègre » est traitée comme un personnage secondaire au même titre que le « marin » dont le compositeur moque la grossièreté, le policeman ou le soldat anglais. S'il était besoin d'argumenter plus avant en faveur de l'absence de lien systématique et exclusif entre altérité raciale, altérité morale, altérité musicale et altérité esthétique, nous pourrions ajouter que le héros négatif, l'« Autre » inquiétant de *Le Boîte à joujoux* n'est pas le « nègre », mais Arlequin, un personnage majeur de la tradition théâtrale européenne depuis le XVII<sup>e</sup> siècle.

Certes, l'évocation de la figure du « petit nègre » et celle de Golliwogg reposent sur une association entre un imaginaire colonial français et des stéréotypes américains issus de l'esclavagisme<sup>183</sup>. Se focaliser sur ce thème, y réduire la réception du jazz et, avant lui, des danses étatsuniennes, entraîne une occultation des autres enjeux soulevés par l'appropriation debussyste du cake-walk<sup>184</sup>. Ceux-ci résident dans le fait que Debussy n'utilise le cake-walk que dans des pièces de circonstance : le caractère dansant et *ethos*, vif, simple, joyeux et ludique de cette danse correspondent très bien à l'univers enfantin que Debussy souhaite évoquer dans « Golliwogg's Cake-walk » et aux enfants pour qui il écrit *Le Petit Nègre*. Enfin, le caractère assez systématique des

---

<sup>182</sup> Elizabeth de Martelly s'efforce de distinguer entre ces deux pièces un traitement « délicat, aimant et attentif » de la poupée et un traitement « primitif et mécanique » de Golliwogg, « jeté, tiré en tous sens, fait pour danser selon les désirs de l'enfant » (Martelly (de), « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », p. 25). Il est évident que l'évocation musicale des deux poupées diffère, de la « Serenade for the Doll » à « Golliwogg's Cake-walk ». L'opposition proposée par Elizabeth de Martelly ne semble toutefois pas résister à l'analyse, qui permet de distinguer de nombreux passages mettant en scène un *ethos* gracieux dans « Golliwogg's Cake-walk » et une régularité parfois mécanique dans la « Serenade for the Doll ».

<sup>183</sup> Encore faudrait-il rappeler une fois de plus que, dans la presse musicale française dans les années 1900 et 1910, le discours sur le cake-walk se distingue de celui de la musique folklorique des peuples africains.

<sup>184</sup> Cette conclusion retrouve celle défendue par la musicologue Davinia Caddy à l'issue d'une discussion des travaux de Jody Blake (Caddy, « Parisian Cake Walks », p. 288-317). D'autant plus que cette appropriation ne correspond pas à une volonté de Debussy de prendre position sur la question raciale. Celui-ci se contente de reprendre une imagerie (raciste) répandue et largement acceptée à l'époque.

rythmes syncopés du cake-walk et du rythme de pompe de sa main gauche en fait un genre intéressant à convoquer dans le cadre d'un ouvrage didactique destiné aux débutants. C'est donc en raison de la destination de ces deux pièces que Debussy y respecte les principales conventions du cake-walk.

#### 1.4.4. Un pastiche raffiné des conventions du cake-walk

« Golliwogg's Cake-walk » reprend la combinaison rythmique caractéristique du cake-walk : la formule rythmique de la pompe et la mélodie en syncopettes et en croches. On y retrouve notamment l'introduction homorythmique et homophonique suivie d'un *vamp* qui précèdent la première occurrence du thème principal. *Le Petit Nègre* ne présente pas de parties similaires, ni de rythme de pompe, mais sa structure et surtout son thème suffisent à le rapprocher du cake-walk (ex. mus. n° 15-a et n° 15-b). Le profil rythmique de ce thème reprend directement celui de « Golliwogg's Cake-walk ». En outre, dans l'une et l'autre pièce, les mélodies principales utilisent la couleur de sixte ajoutée caractéristique des cake-walks du début des années 1900.

**Ex. mus. n° 1-15-a : Claude Debussy, *Le Petit Nègre* (Paris, Alphonse Leduc, 1934), mes. 1-8.**



**Ex. mus. n° 1-15-b : Claude Debussy, « Golliwogg's Cake-walk » (Paris, Durand, 1908), mes. 10-17.**

Ces mélodies contrastent avec celles des parties B des deux morceaux. Plus lyriques, elles emploient des valeurs longues. Debussy respecte en cela un modèle identifié au début de ce chapitre, dans la description des danses étatsuniennes de l'époque qui ouvre ce chapitre. Enfin, les modèles formels de ces deux pièces (ABA' pour « Golliwogg's Cake-walk » et couplet-refrain, du *Petit Nègre*, voir fig. 22-a et 22-b) correspondent à ceux utilisés dans les répertoires de danses étatsuniennes. Toutefois, regardées de près, les structures des ces deux pièces ainsi que d'autres caractéristiques rythmiques et harmoniques témoignent de la liberté que Debussy prend avec son modèle. Sa démarche diffère donc de celle d'Erik Satie en 1904 : plutôt que de respecter toutes les conventions du genre auquel il se réfère, Debussy choisit de les raffiner et de les enrichir.

	Introduction			A				Transition				B				Transition					A'					Coda						
Nombre de mesures	9			28				25				22				5					28					9						
Découpage interne	x (tête de a)	silence		Vamp A	a1	b	a1	c	d	d'	x	Vamp A	Vamp B	Vamp B	e	e	f	e	e	f	e	e	f	a1	b	a1	c	d''	d'	x'	Vamp A	Cadence finale
	4	1	4	4	4	4	4	4	8	4	3	6	8	8	4	4	4	3	3	4	4	4	4	4	4	4	4	8	4	3	5	3
Plan tonal général	Mib M			Mib M				Mib M				Solb M				Pont modulant					Mib M											

Fig. n° 1-22-a : structure de « Golliwogg's Cake-walk » de Claude Debussy. Les chiffres aux teintes plus claires signalent les libertés prises par le compositeur avec la régularité des carrures des danses étatsuniennes.

	A (refrain)		Transition	B (couplet)		A' (refrain)	B (couplet)	A' (refrain)
<b>Nombre de mesures</b>	16		<b>5</b>	<b>17</b>		16	<b>17</b>	16
<b>Découpage interne</b>	a (antécédent)	a' (conséquent)	-	b	b'	idem (sauf variante dans l'accompagnement de a)	idem	idem
	8	8	<b>5</b>	8	<b>9</b>			
<b>Plan tonal</b>	Do M		Pont modulant	Fa M		Do M	Fa M	Do M

**Fig. n° 1-22-b : structure du *Petit Nègre* de Claude Debussy. Les chiffres aux teintes plus claires signalent les libertés prises par le compositeur avec la régularité des carrures des danses étatsuniennes.**

Dès le début de « Golliwogg's Cake-walk », la pause qui sépare l'introduction homorythmique du *vamp* rompt la régularité des carrures de quatre mesures et crée un schéma 4+1+4. L'effet d'attente après l'accord de dominante frappé *sforzando* à la fin de la mesure 4 relève d'un jeu avec les conventions du cake-walk. On ne retrouve jamais ces silences dans les partitions ou dans les enregistrements de cake-walk des années 1900.

Considéré isolément, cet écart peut sembler anodin, voire insignifiant. Il participe toutefois d'une démarche de raffinement et d'enrichissement des conventions du cake-walk que l'on retrouve sous différents aspects. Dans *Le Petit Nègre*, par exemple, certaines carrures se trouvent allongées. Une autre entorse aux conventions du cake-walk peut être repérée dans les transitions ménagées par Claude Debussy entre les parties principales de ses deux pièces. Du point de vue formel, elles relèvent d'un geste compositionnel issu de la tradition savante. Elles n'existent pas dans les danses étatsuniennes, qui n'utilisent que des *breaks* ou des *vamps* lorsque les parties ne s'enchaînent pas directement. La transition la plus représentative à cet égard est celle qui, dans « Golliwogg's Cake-walk », permet de faire revenir la partie A (ex. mus. n° 16). La tête de son thème principal est annoncée quatre fois avant son vrai retour (mes. 85-

86 et 88-89) et colorée par un enchaînement harmonique que l'on ne retrouve jamais dans les ragtimes des années 1910 et 1920. Il s'agit d'un procédé de glissement qui permet d'atteindre progressivement un accord en faisant bouger une à une les notes de l'accord précédent. Debussy vise ici un accord de dominante de *sol* bémol majeur (stabilisé à la mes. 89).

**Ex. mus. n° 1-16 : Claude Debussy, « Golliwogg's Cake-walk » (Paris, Durand, 1908), fin de la transition et retour de la partie A', mes. 85-93.**

Autre subtilité relevant de la tradition savante et étrangère aux normes des danses étatsunienne : l'exploitation de l'ambiguïté harmonique d'une mélodie qui met en jeu les attentes de l'auditeur. Cette transition débouche sur le retour du thème principal sans accompagnement (mes. 90-91). Nous pouvons entendre ce thème comme un prolongement de l'accord de dominante de *sol* bémol majeur, mais Debussy prend nos attentes à rebours et revient sans préparation à la tonalité initiale de *mi* bémol majeur (mes. 92).

Debussy ne se contente donc pas des enchaînements harmoniques caractéristiques de la tonalité fonctionnelle des ragtimes et des fox-trots. Le rapport de tonalité entre les parties A et la partie B va d'ailleurs dans le sens de cette liberté. Si le passage de *mi* bémol majeur à *sol* bémol majeur n'a rien d'inédit pour un compositeur et pour une oreille du début des années 1900, il l'est dans le domaine du cake-walk, où les grandes modulations s'effectuent dans l'un des tons voisins de la tonalité principale. Le

rapport de tonalité entre les grandes parties du *Petit Nègre* (de *do* majeur à *fa* majeur) correspond aux modulations que l'on retrouve dans les cake-walks de l'époque, mais la transition utilisée par Debussy pour moduler n'en relève pas (mes. 16-21). La tonique de la tonalité de départ, *do*, devient une pédale de dominante sur laquelle s'agrègent quatre notes (*si* bémol, *ré*, *fa* et *sol*) formant un accord de septième mineure sur le second degré de *fa* majeur, la tonalité d'arrivée de cette modulation. La dominante arrive au début du second thème (mes. 22) et la résolution en *fa* majeur à la mesure suivante.

L'enrichissement et le raffinement du cake-walk touchent également les harmonies elles-mêmes. La pompe du *vamp* de « Golliwogg's Cake-walk » utilise une triade majeure de *mi* bémol enrichie de sa neuvième majeure (*fa*). Le thème principal (a) est ainsi construit sur une pédale de tonique et dominante (*mi* bémol et *si* bémol) sur laquelle alternent les harmonies de tonique avec neuvième majeure et coloration de sixte ajoutée (mes. 12-15) et de second degré avec septième et quinte diminuée (mes. 10-11). De même, dans la partie *b*, la main gauche propose une version fort peu orthodoxe du modèle de pompe : sur les deux croches sont jouées les deux notes définissant l'accord +4 de la dominante de *mi* bémol (*la* bémol et *si* bémol), sa résolution donnant deux notes sur la partie forte du temps et une seule sur la partie faible. On la retrouve dans l'adoption par Debussy de modèles d'écriture étrangers au cake-walk. Ainsi, dans la même partie, le transfert du motif mélodique et rythmique de la main droite (mes. 26-29) à la main gauche (mes. 30-32) crée un jeu de question-réponse amusant, qui relève plus de l'écriture savante que de celle du cake-walk. Elle contribue par ailleurs à alléger la texture de la pièce, puisque l'accompagnement en pompe est abandonné. Elle brise également l'impression mécanique que peut engendrer la répétition d'un même modèle d'écriture. L'abandon du rythme de la pompe est particulièrement remarquable dans *Le Petit Nègre*. Debussy l'utilise uniquement lors de la seconde occurrence du thème *a* (dans une version allégée car la partie faible du temps ne contient pas la réalisation de l'accord mais seulement l'octave supérieure de la basse).

L'abondance des indications de dynamiques, de phrasés et de tempo converge avec les éléments déjà évoqués qui enrichissent le modèle que Debussy s'approprié<sup>185</sup>. L'interprétation de cette pièce par le compositeur lui-même apporte quant à elle la confirmation qu'il l'envisageait comme une pièce fantasque, souple, contrastée et imprévisible plutôt que comme une pièce reproduisant le mouvement mécanique d'une poupée « déshumanisée »<sup>186</sup>.

#### 1.4.5. Prolonger et renouveler la tradition de l' « exotisme musical nègre »

Tous ces éléments musicaux contribuent à atténuer l'aspect mécanique et simpliste du cake-walk. Debussy conserve toutefois son énergie en respectant ses conventions principales, et donc l'imagerie qui lui est liée, mais celle-ci prend un tour plus souriant, plus aimable. Et donne à la pièce un caractère naïf et espiègle, enfantin, en un mot. De ce point de vue, « Golliwogg's Cake-walk » et *Le Petit Nègre* relèvent de ce que l'on appellera un « exotisme musical nègre », un exotisme qui s'apparente à plus d'un titre à celui défini par Lawrence Kramer dans son étude de *Daphnis et Chloé*<sup>187</sup>. Artificiel, il résulte d'un transfert de représentations « du monde commercial à celui de l'art <sup>188</sup> ». Ces représentations empruntent à des « éléments visuels et sonores sélectionnés dans les empires coloniaux<sup>189</sup> » des pays européens.

Artificielle, l'évocation musicale du « nègre » par Debussy l'est à coup sûr, elle qui puise non pas dans les musiques africaines alors connues grâce aux premiers travaux d'ethnomusicologie, mais dans un genre d'origine afro-américain transformé au

---

<sup>185</sup> Ce qui va encore contre le modèle d'Elizabeth de Martelly, qui considère de « Golliwogg's Cake-walk » comme un morceau volontairement mécanique et rudimentaire (Martelly (de), « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », p. 12 ).

<sup>186</sup> Nous reprenons ici un terme employé par Elizabeth de Martelly (Martelly (de), « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », p. 13).

<sup>187</sup> Lawrence Kramer, « Consuming the Exotic », dans Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 201-226.

<sup>188</sup> Kramer, « Consuming the Exotic », p. 204. Dans la même page, Lawrence Kramer associe l'exotisme dans les années 1900 et 1910 à un « signe et à un objet de consommation triomphante, de manière explicite sur les marchés et dans les lieux de loisirs de masse qui se développaient, de manière implicite dans les arts ».

<sup>189</sup> Kramer, « Consuming the Exotic », p. 204.

préalable par un double transfert géographique (des États-Unis à la France) et culturel (des plantations aux scènes du music-hall). Elle possède également une dimension commerciale puisqu'elle est directement issue du music-hall, pour la musique comme pour les stéréotypes qu'elle véhicule. Ces stéréotypes puisent enfin dans un imaginaire colonial défini plus haut, qui s'incarne ici dans la figure du « nègre enfant », incarnation de l'*ethos* naïf, souriant, et joyeux que l'on prêtait à cette « race ». Le traitement certes fidèle mais raffiné que Debussy applique aux conventions du cake-walk permet de renforcer l'évocation de cet *ethos* enfantin.

Le cake-walk apporte à la musique savante de nouvelles figures rythmiques et des colorations mélodiques particulières. Il permet également de susciter un ensemble de représentations liées à l'exotisme nègre et caractérisées par un *ethos* enfantin, jovial et festif. De ce point vue, il ne fait en revanche que renouveler une tradition préexistante, celle de l'« exotisme nègre » qui avait cours depuis les années 1840, soit bien avant l'arrivée en France du cake-walk (fig. n° 23).

CHERET	Pierre-Jacques	<i>Le Nègre de Gorée</i>	Piano et voix	1841
HILAIRE	Colin	<i>La Veillée du nègre</i>	Piano et voix	1847
GOTTSHALK	Louis-Moreau	<i>Le Bananier</i>	Piano	1848
POTIER	Henri	<i>Boule de neige, chanson nègre</i>	Piano et voix	1849
PARIZOT	Victor	<i>Papa Nègré, chanson nègre</i>	Piano et voix	1852
ARNAUD	Amédée	<i>Le Yoloj, caprice sur une chanson nègre</i>	Piano	1855
AUBER	Daniel-François	<i>Le Chant du Nègre</i>	Piano et voix	1856
SIMIOT	André	<i>Corilla, air de danse nègre</i>	Piano	1856
DESCOMBES	Achille	<i>Dansez Canda, quadrille sur une bamboula nègre</i>	Piano	1857
GERVILLE	Léon Pascal	<i>Sous les bambous, rêverie nocturne sur une mélodie nègre</i>	Piano	1857
CROZE (de)	Ferdinand	<i>Le Pauvre nègre</i>	Piano	1858
FLORN	André	<i>La Bamboula, chant nègre</i>	Piano	1858
LEVEY	William	<i>Chant nègre</i>	Piano	1858
REVILLON	Ferdinand	<i>Danse nègre, caprice de concert</i>	Piano	1858
GODEFROID	Félix	<i>Chanson nègre</i>	Piano	1859
LE CARPENTIER	Adolphe-Clair	<i>Le Tambourin, danse nègre</i>	Piano	1859
PARIZOT	Victor	<i>Sur les bords de l'Ohio, chant nègre</i>	Piano et voix	1859
BLAQUIERE	Paul	<i>Mam' Canada, bamboula nègre</i>	Piano et voix	1860
OFFENBACH	Jacques	<i>Bibi-bamban, chanson nègre</i>	Piano et voix	1860
BRISSON	Frédéric	<i>Réverie créole, thème nègre</i>	Piano	1861
MORNY (de)	Auguste	<i>Chanson nègre</i>	Piano et voix	1861
ASCHER	Joseph	<i>Danse nègre, caprice caractéristique</i>	Piano	1862
RIVIERE	J.	<i>Papa Maron, quadrille nègre</i>	Orchestre	1862
VILLEBICHOT (de)	Auguste	<i>Les deux Yolojs, duo nègre</i>	Piano et voix	1862
LATASTE	Lodoïs	<i>Le Nègre, esclave au Brésil</i>	Piano et voix	1864
METRA	Olivier	<i>Bamboula, quadrille nègre</i>	Piano	1864
POIGNEE	Ernest	<i>Babou, danse nègre</i>	Piano	1864
VINCENT	Auguste	<i>Dans la savane, chanson nègre</i>	Piano	1864
LHUILIER	Edmond	<i>Oustiti, chanson nègre</i>	Piano et voix	1867
ZABALA	Ad.	<i>Chant nègre</i>	Piano et voix	1867
RICHARD	Charles	<i>Nègre fin, quadrille</i>	Orchestre	1868
BOSCOVITZ	Frédéric	<i>Danse nègre</i>	Piano	1872
PISANI	B.	<i>Chanson nègre</i>	Piano et voix	1874
ULRICH	John	<i>Danse nègre!</i>	Piano et voix	1875
GOUZIEN	Armand	<i>Pauv' Cora, chanson nègre</i>	Piano et voix	1877
GROS	Adrien	<i>Bamboula, chanson nègre</i>	Piano	1877
TRAVEZ	Albert	<i>Valse nègre</i>	Piano	1878
SIMONNOT	E.	<i>Radis noir! Polka nègre</i>	Piano	1879
QUIDANT	Jules	<i>Sous les bambous, chanson nègre</i>	Piano et voix	1881
DESORMES	Louis-César	<i>Le Nègre de la porte Saint Denis</i>	Orchestre et voix	1883
LENTZ	Frédéric	<i>Danse nègre, pièce facile</i>	Piano	1883
RAVINA	Henri	<i>La Nubiennne, chanson nègre</i>	Piano	1883
FISCHER	Emile	<i>Makoko, souvenir du Congo, polka nègre</i>	Piano	1886
MONTALENT (de)	Raoul	<i>Danse nègre, fantaisie-marche</i>	Piano à quatre mains	1886
WOHANKA	F.	<i>Krao! Aboiement nègre</i>	Piano et voix	1886
WECKERLIN	Jean-Baptiste	<i>Mozambique, danse nègre</i>	Piano	1889
BIDAN	Jules	<i>Ah! Allah! Danse nègre</i>	Piano	1890
SIMONNOT	E.	<i>Mamoussa, polka nègre</i>	Orchestre	1891
LACOME	Paul	<i>Bamboula, danse nègre</i>	Orchestre	1895
DOUBIS	Pierre	<i>Titipoulo, chanson nègre</i>	Piano et voix	1896
DEVERE	Sam	<i>Max! Le nègre siffleur, polka</i>	Piano et voix	1897
GRACEY	Maurice	<i>Danse nègre</i>	Piano	1897
MARINIER	Paul	<i>À la cabane, Bambou! Lamentations d'un nègre</i>	Piano et voix	1900
PORET	Théodore	<i>Le Nègre du Turkestan</i>	Piano et voix	1902
TAILLEFER	Jean	<i>Mariage nègre</i>	Piano et voix	1902
PONTIO	Isabelle	<i>Chanson de nègre</i>	Piano et voix	1903
BODLI	J.-B.	<i>Danse nègre</i>	Piano	1904
SANCHO	J.	<i>Complainte du vieux nègre</i>	Guitare	1905
SEVENIER DES ILES	E.	<i>Fleur du Sud, polka nègre</i>	Piano	1905
DIHAU	Désiré	<i>Zamboula, polka nègre</i>	Piano et voix	1906
TERES	Louis	<i>Alabama, polka nègre</i>	Orchestre	1906
GAVEL	Eugène	<i>Café-crème, chanson nègre</i>	Piano et voix	1907
PILLON	Charles	<i>Makoubi-makouba, chanson nègre</i>	Piano et voix	1907
ANDOLFI	Ermano	<i>La Case à Bianca, chanson nègre</i>	Piano et voix	1908
BEAUMONT (de)	Alexandre	<i>Fumisterie nègre</i>	Piano et voix	1908
WEILLER	Ernest	<i>Patrouille nègre</i>	Orchestre	1908
SCOTT	Cyrille	<i>Danse nègre</i>	Piano	1908
LINCKE	Paul	<i>La fête du nègre, marche caractéristique</i>	Piano	1909
PELOUZET	Edmond	<i>El Toun thia, chanson fantaisie nègre</i>	Piano et voix	1909
RACHET	Emile	<i>Les Kriskris, danse nègre</i>	Piano	1909

Fig. n° 1-23 : corpus de pièces relevant de l'exotisme nègre avant l'arrivée du cake-walk (1841-



1909).

Au sein de ces répertoires de musique nègre, dont les seuls titres montrent la coexistence de différentes représentations, la figure du « petit nègre » possédait elle aussi son répertoire (fig. n° 24).

CONSTANTIN	Marc	<i>Le Petit Nègre libre, chanson créole</i>	Piano et voix	1860
BORDESE	Luigi	<i>Gogo, le petit nègre à son maître</i>	Piano et voix	1879
CROZE (de)	Jean-Baptiste	<i>Petit Lilo, chanson nègre avec danse</i>	Piano	1880
GAUTIER	Léon	<i>Le Petit Toby, danse nègre</i>	Piano	1880
HITZ	Franz	<i>Petit Nègre (joie et tristesse)</i>	Piano	1881
YUNG	Alfred	<i>Négrillonne, polka nègre</i>	Piano	1893
PETIT	Albert	<i>Mon Petit Nègre!</i>	Piano et voix	1897

**Fig. n° 1-24 : corpus de pièces évoquant la figure du « petit nègre » avant l'arrivée du cake-walk en France.**

L'appropriation debussyste du cake-walk ne sert pas un projet de renouvellement esthétique. Cette danse lui fournit en revanche une source d'inspiration parfaitement appropriée pour composer la musique légère, simple, dansante et gaie qu'il souhaite dans *Children's Corner* et pour la méthode de Théodore Lack. Le cake-walk lui permet également de prolonger en la renouvelant la tradition de l'exotisme nègre à travers une figure engageant pour les enfants. Mais Debussy s'approprie également le cake-walk pour prolonger une autre tradition : celle de la parodie de la musique de Richard Wagner (1813-1883). On la retrouve dans la partie centrale de « Golliwogg's Cake-walk », lorsque survient la mélodie du *leitmotiv* de *Tristan und Isolde* (1865).

#### 1.4.6. Prolonger et renouveler le *topos* de la parodie wagnérienne

Lors de son transfert en France, le cake-walk n'a pas perdu la dimension joyeuse, burlesque et parodique qui le caractérisait lors de son apparition dans les plantations du

sud des États-Unis puis dans les *minstrel shows*<sup>190</sup>. Debussy en tire parti dans « Golliwogg's Cake-walk ». Dans cette pièce, ce n'est plus un esclave qui ridiculise son maître blanc, mais un compositeur qui moque l'« héroïque cabotinisme<sup>191</sup> » de Wagner et « l'hystérie grandiloquente qui surmène les héros wagnériens<sup>192</sup> », pour reprendre ses propres termes.

Pour ce faire, Claude Debussy utilise la mélodie d'un des *leitmotifs* les plus célèbres de Richard Wagner, le *leitmotiv* de l'aveu qui symbolise la passion amoureuse dans *Tristan und Isolde*. Dans l'opéra, celui-ci est immédiatement suivi par le *leitmotiv* du désir (quatre notes dans un mouvement chromatique ascendant). Placée dans la partie centrale de « Golliwogg's Cake-walk » celle-ci tombe de son piédestal. La mixtion de ce *leitmotiv* avec le cake-walk l'assimile aux mélodies lyrico-sentimentales - pour ne pas dire aux rengaines - que l'on retrouve dans bon nombre de danses étatsuniennes de l'époque<sup>193</sup>.

La démarche de Debussy relève exactement de la définition littéraire du burlesque. Un sujet noble, le *leitmotiv* wagnérien se retrouve traité dans un style situé, selon les conventions esthétiques de l'époque, au bas de l'échelle des genres : la musique de danse du music-hall et son sentimentalisme. La partition de la pièce indique la volonté du compositeur de surjouer ce décalage burlesque : les quatre occurrences du *leitmotiv* doivent être jouées « avec une grande émotion » et en cédant du tempo (on sent

---

<sup>190</sup> Martelly (de), « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwogg's Cake-walk" », p. 10-17.

<sup>191</sup> Claude Debussy, « Musique », *Gil Blas*, 25<sup>e</sup> année, n°8559, 12 janvier 1903, p. 2. Trois ans plus tard, Debussy utilise le même vocabulaire lorsqu'il raille la « métaphysique cabotine » de Wagner, dans une lettre au critique musical Louis Laloy (Lettre de Claude Debussy à Louis Laloy, 10 septembre 1906, dans Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 969).

<sup>192</sup> Lettre de Claude Debussy à Louis Laloy, 10 septembre 1906, dans Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 969. Debussy n'épargne guère Wagner dans sa critique musicale. Toutefois, les railleries n'empêchent pas un certain respect de s'exprimer : « il n'est pas question de discuter ici le génie de Wagner, c'est une force dynamique dont les effets ont été d'autant plus sûrs qu'ils étaient préparés par des mains d'enchanteurs que nulle besogne ne faisait reculer » (Claude Debussy, « Musique », *Gil Blas*, 25<sup>e</sup> année, n°8566, 19 janvier 1903, p. 2). Nul doute que si Wagner et sa musique n'avaient pas fait l'objet de la considération de Claude Debussy, jamais ils n'auraient fait l'objet de si nombreuses railleries.

<sup>193</sup> Bien qu'incongrue, cette citation ne peut être considérée comme une interpolation. Dès le début des années 1900, de nombreux cake-walks publiés en France contiennent dans leur partie centrale ou dans leur refrain des mélodies sentimentales qui ne font pas appels aux rythmes syncopés caractéristiques du ragtime. Alors que l'interpolation constitue une rupture dans le déroulement prévisible d'une forme, les citations de la mélodie du *leitmotiv* s'intègrent sans la déformer dans une structure fidèle à celle des ragtimes publiés en France à la même époque.

ici pointer l'ironie piquante de Debussy). De plus, chacune de ces occurrences se voit assortie de deux séries de trois croches pointées précédées d'appoggiatures moqueuses, qui peuvent être entendues comme un commentaire à la fois discret (il est noté *pianissimo*) et narquois. Comme le souligne Lawrence Kramer, Debussy ne tient compte que de la mélodie du *leitmotiv* et en transforme la fameuse harmonisation qui a fait couler tant d'encre. La première occurrence du motif débouche sur un accord de neuvième majeure dominante de *sol* bémol majeur renversé sur sa quinte (on le chiffrerait +6-5). L'anacrouse de trois temps qui précède cet accord est accompagnée par un chromatisme ascendant, sans doute un clin d'œil malicieux aux chromatismes wagnériens qui, eux aussi, firent couler beaucoup d'encre. La seconde et la quatrième occurrence résolvent cet accord de dominante. Elles aboutissent à un accord parfait de *sol* bémol majeur avec sixte ajoutée (*mi* bémol). Ces accords enrichis ne sont pas nouveaux dans la musique de Debussy. En revanche, dans le contexte d'un cake-walk, leur rôle consiste à accentuer la sentimentalité douteuse et sirupeuse de ces mélodies sentimentales auxquelles Debussy associe le *leitmotiv* de l'aveu. Le type d'expression recherché ressemble à cet effet « café-concert avec des neuvièmes » que le critique musical Pierre Lalo (1866-1943)<sup>194</sup> reprochait vertement aux *Histoires naturelles* de Maurice Ravel<sup>195</sup>.

Dans cette pièce, Debussy s'approprie donc le cake-walk pour désacraliser avec ironie le sublime wagnérien<sup>196</sup>. Au-delà de la seule musique, ce sont les deux héros de la

---

<sup>194</sup> Fils du composteur Édouard Lalo (1823-1892), Pierre Lalo comptait parmi les critiques les plus en vue du monde musical savant des années 1900 et 1910. IL tenait le feuilleton musical du *Temps*, l'un des journaux les plus lus dans les classes dirigeantes françaises.

<sup>195</sup> Pierre Lalo, « La Musique », *Le Temps*, 47<sup>e</sup> année, n°16705, 19 mars 1907, p. 3. Alors que ces accords ne firent pas réagir les critiques musicaux dans un cake-walk, ils suscitèrent de vives réactions (négatives pour la plupart) dans le cycle de mélodies de Maurice Ravel car celui-ci s'inscrivait dans une œuvre plus ambitieuse sur le plan esthétique. Autrement dit, la même caractéristique musicale ne fait pas l'objet du même jugement selon le degré de sérieux du genre musical dans lequel elle est utilisée. Le statut circonstanciel de « Golliwogg's Cake-walk » et le peu d'importance que revêt cette pièce pour Claude Debussy dans son évolution artistique incite à ne pas chercher dans cette citation d'interprétations trop ambitieuses, au-delà de l'humour potache et du goût pour le burlesque déjà évoqués. Nous n'irons pas donc jusqu'à faire de la réharmonisation du *leitmotiv* de *Tristan* « la marque de sa disparition, de son impossibilité dans l'époque moderne » (Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, University of California Press, 2004, p. 114).

<sup>196</sup> Le sacré étant ici entendu, selon son étymologie, comme ce qui relève de la séparation. La musique et les personnages de *Tristan und Isolde* sont en effet situés dans un univers légendaire, volontairement distingué de l'univers quotidien. C'est en cela que la musique de Wagner peut être associée à la catégorie

légende médiévale adaptée par Wagner qui se voient propulsés dans un univers tout ce qu'il y a de plus terre-à-terre : celui du music-hall mais aussi celui du jouet pour enfant, incarné par la figure « bonnarde » et rieuse du « négriillon » Golliwogg. L'aspect subversif de ce passage vient donc de la distance prise avec cette « religion wagnérienne » que Debussy diagnostique encore en 1903 chez certains acteurs du monde musical savant<sup>197</sup>.

Dans « Golliwogg's Cake-walk », la danse américaine est donc mise au service d'une blague potache. Cette dimension potache incite à ne pas surinterpréter les enjeux soulevés par « Golliwogg's Cake-walk ». Debussy lui-même considérait cette pièce comme une « petite œuvre<sup>198</sup> », dénuée d'ambition esthétique. C'est pour cette raison qu'il s'inquiéta, en 1910, du projet de son ami et disciple André Caplet d'orchestrer *Children's Corner*. « Je serais désolé qu'il [ce si somptueux vêtement orchestral] parût prétentieux<sup>199</sup> ». Comme pour l'exotisme nègre, cette appropriation humoristique du cake-walk ne fait que prolonger une pratique déjà courante dans la musique de Debussy<sup>200</sup>, dans ses écrits, et dans le reste du monde musical.

L'humour potache et le goût pour la parodie que manifeste « Golliwogg's Cake-walk » reviennent régulièrement dans les écrits où Debussy évoque le maître de Bayreuth. À son ami Pierre Louÿs (1870-1925), le compositeur demande s'il souhaite

---

de sublime. Le sublime désigne en effet, selon la définition élaborée par Emmanuel Kant dans la section « Analytique du Sublime » de sa *Critique de la faculté de juger* (1790), l'expérience de ce qui excède les limites de l'expérience humaine et révèle ainsi l'Homme dans son être spirituel.

<sup>197</sup> Assistant à une représentation du cycle de la *Tétralogie* à Londres, Debussy fait du chef d'orchestre Hans Richter un « prophète, qu'il est en réalité et qu'il ne cesse d'être, au moins au profit de la religion wagnérienne » (Debussy, Claude, « Lettres de Londres », *Gil Blas*, 25<sup>e</sup> année, n°8671, 5 mai 1903, p. 1). Hans Richter, à qui Debussy rend par ailleurs hommage dans son compte-rendu, dirigea la première exécution de la *Tétralogie* à Bayreuth en 1876.

<sup>198</sup> Nous reprenons le vocabulaire employé par Debussy à propos de *La Boîte à joujoux* dans sa correspondance (Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1791).

<sup>199</sup> Lettre de Claude Debussy à André Caplet, 21 novembre 1910, dans Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1332. Le « somptueux vêtement » désigne l'orchestration que Caplet désire réaliser.

<sup>200</sup> On retrouve ce goût de la citation dans d'autres œuvres ludiques destinées aux enfants comme *La Boîte à joujoux*. Dans l'introduction du troisième tableau, et au moment où le « soldat » (qui n'est pas le « soldat anglais ») embrasse la poupée, Debussy cite à deux reprises la mélodie d'« Il était une bergère ». L'humour est fin, et le clin d'œil double : ce tableau se passe devant une « bergerie d'occasion à vendre ». De plus, les deux derniers couplets de la chanson évoquent un baiser. Le goût de la citation chez Debussy correspond donc à un goût ludique et subtil pour références implicites.

« aller au Crêpe-sur-le-cul-des-dieux<sup>201</sup> ». Le ressort burlesque de ce calembour apparaît également dans une autre lettre écrite quelques mois auparavant. Debussy y demande à l'auteur des *Aventures du roi Pausole* de « réveiller la jeune Brunehilde qui [lui] sert de bonne<sup>202</sup> ». Un bref récit de voyage adressé en 1903 à André Messager témoigne du goût de Debussy pour la confrontation de genres que les conventions esthétiques de l'époque considèrent comme opposés :

j'ai fait un excellent voyage, à part un gros jeune homme qui n'a pas cessé durant la traversée de siffler le leitmotiv de *Siegfried* ! Je l'ai retrouvé dans le wagon... Alors je me suis mis héroïquement à siffler à mon tour la *Marche Lorraine* de notre national Ganne...<sup>203</sup>

La même année, la démarche de « Golliwogg's Cake-walk » est formulée dans *Gil Blas*. « À une des dernières représentations de la *Walkyrie*, le finale de l'« Incantation du Feu » prit soudainement les allures inquiétantes d'un quadrille réaliste au Moulin-Rouge<sup>204</sup> ». D'après René Peter (1872-1947), un autre ami intime de Claude Debussy, le compositeur avait l'habitude de prendre à rebours le caractère d'un morceau au moyen d'une transposition générique : « c'était *En revenant de la revue* transformé en marche funèbre... assez impressionnante, le croirait-on ?<sup>205</sup> ». Cinq ans au moins avant la composition de *Children's Corner*, Debussy pratique déjà la moquerie à l'encontre de la grandiloquence de Wagner en l'associant à un monde qui se situe à ses antipodes, celui du café-concert et du music-hall. En 1908, le cake-walk joue le même rôle que la *Marche Lorraine* de Ganne et que le quadrille du Moulin-Rouge – la dimension nationale en moins.

Plus largement, « Golliwogg's Cake-walk » s'inscrit dans la lignée d'autres textes et pièces musicales qui moquent Wagner au moyen d'une transposition générique

---

<sup>201</sup> Lettre de Claude Debussy à Pierre Louÿs, 19 mai 1900, dans Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 559.

<sup>202</sup> Lettre de Claude Debussy à Pierre Louÿs, 18 février 1900, dans Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 541.

<sup>203</sup> Lettre de Claude Debussy à André Messager, 18 février 1900, dans Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 729. Louis Ganne (1862-1923) était un compositeur d'opérettes qui fut régulièrement joué aux Folies-Bergère et au Casino de Paris.

<sup>204</sup> Debussy, « Le bilan musical en 1903 », p. 1.

<sup>205</sup> Peter, René, *Claude Debussy* [1931], Paris, Gallimard, 1944, p. 47.

burlesque. La désacralisation burlesque de la musique de Richard Wagner constitue un *topos*<sup>206</sup> à la fois littéraire et musical bien avant *Children's Corner*. Son existence est motivée par le succès du wagnérisme en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et par la ferveur des wagnériens. Trois ans avant la création de *Children's Corner*, Gaston Gallimard (1881-1975), alors chroniqueur musical du *Journal amusant*<sup>207</sup> s'amuse déjà à précipiter *Le vaisseau fantôme* dans les abîmes triviaux du cake-walk.

Ce poème de Richard Wagner est, disent les wagnériens, admirable et d'une profondeur insondable – comme il convient à un poème maritime [...]. Alors doucement, les cieux s'entr'ouvrent, et nous apercevons, unis et nimbés de lumière, Senta et le Hollandais qui s'en vont vers l'immortalité en dansant un éperdu cake-walk<sup>208</sup>.

Comme dans la pièce de Debussy, la tonalité burlesque de ce commentaire repose sur la distance incommensurable qui sépare l'esprit et le bas-corporel, l'amour empreint d'élévation spirituelle entre le Hollandais et Senta et les réjouissances terre-à-terre des danses « nègres » à la mode dans les cirques, les music-halls et les salons parisiens. Les deux héros wagnériens sont ainsi dégradés au rang de danseurs insouciantes et cocasses.

Le cake-walk permet de nourrir et d'enrichir ce *topos*. En 1905, le caricaturiste Georges d'Ostoya (1878-1937)<sup>209</sup> n'associe la musique Wagner à la grandiloquence impériale de l'Allemagne que pour mieux la dégonfler en l'associant à une musique de cirque jouée avec force grosse caisse et cymbale par un clown<sup>210</sup> (voir fig. n° 25).

---

<sup>206</sup> En s'inspirant des définitions proposées par Michelle Weill et Pierre Rodriguez, on considérera comme un *topos* toute « configuration d'éléments musicaux récurrente d'éléments pertinents, thématiques ou formels ». À la différence d'un « thème » ou d'un « lieu commun », un *topos* est sujet à variations (<http://satorbase.org/index.php?do=outils>, consulté le 8 novembre 2012). En l'occurrence, le *topos* « moquerie burlesque de Wagner » prend différentes formes et différentes significations selon les textes ou les pièces musicales étudiées.

<sup>207</sup> Alors secrétaire particulier de Robert de Flers (1872-1927), il mène une vie de dandy avant de devenir gérant, en 1910, de *La Nouvelle Revue française* fondée deux ans auparavant.

<sup>208</sup> Le Moucheur de chandelles (pseud. Gaston Gallimard), « Entre cour et jardin – Opéra-Comique : *Le vaisseau fantôme* », *Journal amusant*, 58<sup>e</sup> année, n°289, 7 janvier 1905, p. 12.

<sup>209</sup> Ce dessinateur d'origine polonaise fut l'un des contributeurs les plus importants du journal satirique *L'Assiette au Beurre*.

<sup>210</sup> Cette association se double ici d'une charge politique. *Lohengrin* évoque bien sûr Wagner, mais aussi, par synecdoque, l'Allemagne. Le canon et le casque à pointe du soldat allemand, ainsi que la présence d'un personnage habillé à la marocaine en bas à droite de cette caricature renvoient à une critique de l'impérialisme allemand au moment de la première crise marocaine. Cette une fait suite au discours de l'empereur Guillaume II (1859-1941) prononcé le 31 mars à Tanger pour s'opposer au projet français de

**Fig. n° 1-25 : « L'assiette au beurre du caporal Lohengrin », page de couverture de *L'assiette au beurre*, n° 212, 22 avril 1905.**

Présent dans les textes et dans certaines caricatures, ce *topos* s'incarne également en musique. Avant « Golliwogg's Cake-walk », on le retrouve dans deux pièces : *Souvenirs de Munich* (1884) d'Emmanuel Chabrier, et les *Souvenirs de Bayreuth* (1888) de Gabriel Fauré et André Messager. Composés au plus fort de la fièvre wagnérienne qui s'empare de Paris dans les années 1880, ces deux pièces anticipent le mécanisme burlesque mis en place par Debussy. Il est explicitement annoncé dans les sous-titres de ces deux pièces, respectivement « Fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de *Tristan et Isolde* de Richard Wagner » et « Fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner ». Dans ces deux œuvres, la musique de Wagner est donc associée à l'une des danses de bal les plus populaires du XIX<sup>e</sup> siècle

---

protectorat au Maroc. La politique coloniale de la France fit également l'objet de nombreuses charges au vitriol dans *L'Assiette au beurre*.

et à ses cinq figures : la pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et le finale<sup>211</sup>. Sous le Second Empire, le quadrille est à la fois dansé dans les salons sur des pas jugés convenables, tandis que deux de ses avatars, le chahut et le cancan, se voient proscrits des bals de société car jugés contraires aux convenances. On les pratique néanmoins dans les bals d'étudiants et dans les bals populaires<sup>212</sup>. En traitant un thème wagnérien à la manière d'un cake-walk, danse également ambiguë du point de vue des convenances, Debussy reprend à son compte la démarche de ses prédécesseurs. Peut-être même s'est-il directement inspiré de la « Poule » d'Emmanuel Chabrier qui cite, en le cachant dans la partie d'accompagnement, le noble *leitmotiv* de l'aveu de *Tristan und Isolde*. Celui-ci se voit entraîné dans une farandole joyeuse et rustique (ex. mus. n° 17). En 1908, le cake-walk joue en somme la même fonction que le quadrille en 1884, à une différence. Au lieu d'être associé avec le cancan parisien, le *leitmotiv* de l'aveu de *Tristan und Isolde* l'est avec l'univers de l'« exotisme nègre » adapté au monde des enfants et avec celui du music-hall anglo-saxon.

La démarche musicale de Debussy s'apparente enfin à une tradition d'humour carnavalesque que l'on retrouve au music-hall, précisément. Dans le *Cakewalk-irie* (1914) de Frédéric Chaudoir<sup>213</sup>, l'énergie des célèbres walkyries wagnériennes s'y voit renvoyée à celle de la « Bamboula ».

---

<sup>211</sup> Brunet, *Théorie pratique du danseur de société*, Paris, Chaumerot, 1839. Les pièces de Chabrier et de Fauré-Messenger respectent fidèlement cette division en cinq mouvements. Le prénom de Brunet ne figure pas sur la première de couverture de l'ouvrage.

<sup>212</sup> Voir à ce sujet Henri Joannis-Deberne, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bonneton, 1999. On retrouve ici une double facette du quadrille qui n'est pas sans rappeler celle décrite plus haut dans ce chapitre par Mistinguett à propos du cake-walk.

<sup>213</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé au sujet de ce compositeur de musique légère.



**Ex. mus. n° 1-17 : Emmanuel Chabrier, « La poule », troisième figure des *Souvenirs de Munich* (Paris, A. Chabrier, 1911), partie de second piano, mes. 1-8.**

De même, dans une scène de music-hall intitulée *Le triomphe de la république*, où la marche des *Maîtres chanteurs* (1868) de Wagner accompagne un rocambolesque « défilé des théâtres subventionnés ». Et Louis Laloy, admirateur de la musique de Claude Debussy, de commenter : « la musique de Wagner se prête fort bien aux effets burlesques<sup>214</sup> ».

L'on rejoint ici le constat dressé au moment d'évoquer la dimension enfantine et exotique de « Golliwogg's Cake-walk » et du *Petit Nègre* : l'appropriation des danses étatsuniennes par Claude Debussy ne fait pas émerger d'enjeux nouveaux dans le monde musical savant. Elle sert en revanche de moyen supplémentaire pour prolonger des pratiques déjà établies. Elle est enfin un révélateur des hiérarchies en vigueur dans le monde musical savant<sup>215</sup>. Debussy lui-même considérait les pièces où il utilisa le cake-walk comme de petites œuvres. Leur réception confirme qu'en vertu de ces hiérarchies, le cake-walk, musique commerciale issue du music-hall, ne pouvait ni être considéré comme digne d'intérêt ni prétendre constituer un apport esthétique dans le monde musical savant.

---

<sup>214</sup> Louis Laloy, « Music-halls et chansonneries », *La revue musicale S.I.M.*, 10<sup>e</sup> année, juillet 1914, p. 46.

<sup>215</sup> D'où l'emploi du mot « carnavalesque », le carnaval consistant à mettre sens dessus dessous des hiérarchies sociales.

#### 1.4.7. L'appropriation debussyste du cake-walk : un révélateur des hiérarchies génériques en vigueur dans le monde musical savant

L'orchestration de *Children's Corner* par André Caplet soulève en revanche des réactions des plus intéressantes. Y transparaissent des valeurs et des hiérarchies esthétiques qui conditionnent les jugements portés sur la référence au jazz dans la musique savante :

Il faut rendre à M. Debussy cette justice qu'il n'eut vraisemblablement pas de participation à ces puérils bavardages. Ceci ne veut pas dire que M. André Caplet, qui s'était chargé de ce travail d'instrumentation, se soit mal acquitté de sa tâche. Mais ces piécettes enfantines seront mieux à leur place, l'été au répertoire des villes d'eaux, puisqu'on a éprouvé le besoin de les transcrire, que dans un grand concert où elles perdent leur raison d'être. *The right man in the right place*, disent les Anglais : cela peut s'appliquer au *Children's Corner*<sup>216</sup>.

Destiné aux enfants, et donc sans prétention, « Golliwogg's Cake-walk » n'a pas sa place à l'orchestre, selon Joseph Jemain (1864-1954)<sup>217</sup>. Ce « puéril bavardage » demeure acceptable et appréciable tant qu'il reste cantonné à un genre mineur, sans prétention, celui des recueils pianistiques pour enfants. Charmant lorsqu'il relève de ce genre, il devient un « bavardage puéril » et donc une pièce dénuée d'intérêt une fois transcrite pour l'orchestre. Pour aller au bout du raisonnement de Joseph Jemain, la suite symphonique exige une musique plus sophistiquée et des sujets d'inspiration plus élevés que le cake-walk.

À l'opposition entre petits et grands genres s'ajoute celle des lieux et des dispositifs d'écoute. La version orchestrée de *Children's Corner* a toute sa « place » dans les concerts donnés l'« été au répertoire des villes d'eau », c'est-à-dire dans un contexte de divertissement, caractérisé par une écoute distraite recherchant l'agrément avant

---

<sup>216</sup> Joseph Jemain, « Revue des grands concerts - Concerts Lamoureux », *Le Ménestrel*, 78<sup>e</sup> année, n°9, 2 mars 1912, p. 69.

<sup>217</sup> Organiste, chef d'orchestre et compositeur, Joseph Jemain fut formé au Conservatoire de Paris, puis professeur de piano au Conservatoire de Lyon. En 1912, il enseignait à la Schola cantorum.

toute chose. En revanche, la même pièce ne résistera pas aux exigences d'originalité et d'élaboration technique de l'écoute des spécialistes lors d'un « grand concert ».

Dans une autre recension publiée six ans plus tôt, Joseph Jemain fait valoir de manière explicite cette hiérarchie des genres et des sources d'inspiration. Considérés comme inférieurs, le ragtime et le cake-walk ne peuvent décemment donner lieu à une élaboration symphonique. À ce titre, la *Symphonie du Nouveau Monde* (1893) d'Antonín Dvořák (1841-1904) subit une critique en règle lors de sa présentation à Paris, aux concerts Lamoureux.

Une seconde audition de la symphonie de Dvořák, « le Nouveau Monde », n'a pas modifié l'impression produite il y a trois semaines, lors de la première exécution de cette œuvre importante, au moins par ses dimensions [...]. Il semble que l'on voit un édifice riche et imposant d'aspect, mais que l'on découvre bientôt être construit avec des matériaux inférieurs ou même nullement propres à cet emploi, témoin certain rythme de *cake-walk* ne symbolisant pas vraiment avec assez de majesté la République sœur d'au-delà l'Atlantique<sup>218</sup> !

Avant même que ne soit posée la question de la qualité intrinsèque de l'œuvre, celle-ci est condamnée en raison de sources d'inspiration jugées indignes d'une symphonie, genre alors considéré comme noble. Les moqueries que Debussy adresse à la musique de Wagner par le truchement du cake-walk relèvent plus volontiers du jeu espiègle que d'une réelle entreprise de démolition ou de renouvellement de l'esthétique wagnérienne. Ce renouvellement, Debussy l'a entrepris dans des œuvres majeures telles que *Pelléas et Mélisande* en 1902.

De même que le carnaval introduit une parenthèse dans l'année, « Golliwogg's Cake-walk » et *Le Petit Nègre* constituent pour Debussy un délassement. Il ne s'approprie pas le cake-walk pour combattre ou refondre une esthétique musicale. Ses pièces, légères et humoristiques n'en ont pas la prétention. Elles exploitent bien plutôt les caractéristiques musicales du cake-walk ainsi qu'une partie des représentations qui lui sont associées, celles liées à un exotisme nègre à la fois énergique et raffiné, tendrement enfantin et humoristique.

---

<sup>218</sup> Joseph Jemain, « Revue des grands concerts – Concerts Lamoureux », *Le Ménestrel*, 72<sup>e</sup> année, n°52, 29 décembre 1906, p. 408.

Sa démarche diffère en cela de celle entreprise dans la seconde moitié des années 1910 par Jean Cocteau et par Erik Satie. De concert ou presque<sup>219</sup>, tous deux mirent les danses étatsuniennes au service d'un renouvellement musical dont *Parade* (1916-1917) et le *Coq et l'Arlequin* (1918) constituent, chacun dans leur domaine, un manifeste. Alors que ces danses étaient jusque là considérées comme antinomiques des musiques populaires liées une identité régionale et nationale, leur appropriation par Satie et de Cocteau inverse la donne. Ragtime et fox-trot leur apparaissent comme une aubaine, une source d'inspiration qui sert parfaitement leur projet de refonte de la musique français

---

<sup>219</sup> Leur relation fut parfois ombrageuse, notamment au moment de la conception de *Parade*, de 1916 à 1917.



## Chapitre 2

### Rompre avec les conventions musicales d'avant-guerre : Cocteau, Satie, *Parade* et le ragtime

Alors que l'appropriation du ragtime par Claude Debussy s'inscrit à la fois dans une tradition de l'exotisme nègre et dans celle des pastiches humoristiques ou ironiques, un autre type d'appropriation émerge pendant la guerre. On le retrouve dans le « Ragtime du Paquebot » de *Parade*, fruit de la collaboration de Jean Cocteau (1889-1963) et d'Erik Satie (1866-1925) en 1916<sup>1</sup>. Cette œuvre marquante servit à Cocteau de modèle au programme de renouvellement de la musique française qu'il détailla deux ans plus tard dans *Le Coq et l'Arlequin*<sup>2</sup>. Écrit pendant la guerre, cet opuscule peut en effet être considéré comme un manifeste *a posteriori* des orientations esthétiques adoptées par Cocteau et Satie dans *Parade*. L'œuvre fait en effet l'objet d'une annexe substantielle, « La collaboration de *Parade* », un texte qui fut initialement publié dans la revue dadaïste *Nord-Sud* du poète Pierre Reverdy (1889-1960)<sup>3</sup>. Satie y apparaît de plus comme le compositeur modèle de Cocteau. Dans le cadre de l'histoire du jazz dans le monde musical savant, cet ouvrage s'avère fondamental à deux titres au moins. Tout d'abord, les jazz-bands y sont pour la première fois évoqués et décrits. *Parade* ayant été composé avant que les premiers jazz-bands étatsuniens ne se produisent en France, ces

---

<sup>1</sup> Pablo Picasso (1891-1973) et Léonide Massine (1896-1979) participèrent également à la genèse de l'œuvre, le premier pour les costumes et le rideau de scène, le second pour la chorégraphie.

<sup>2</sup> Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918. Rédigé et publié en 1918 (comme l'indique la seconde de couverture de la première édition de l'ouvrage), *Le Coq et l'Arlequin* fut apparemment commercialisé au début de l'année suivante (nous remercions Hervé Lacombe de nous avoir fourni ce renseignement).

<sup>3</sup> Jean Cocteau, « La collaboration de *Parade* », *Nord-Sud*, n°4-5, juin-juillet 1917, p. 29-31. Ami de Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy fut l'un des premiers animateurs du mouvement dadaïste à Paris.

descriptions seront étudiées au début du chapitre suivant. Enfin, pour la première fois également, le jazz s'y retrouve considéré au sein d'une réflexion esthétique et théorique sur le devenir de la musique savante française.

*Parade*, tout comme *Le Coq et l'Arlequin* exercent une influence considérable sur les jeunes compositeurs qui s'intéressent au jazz à partir de 1918. C'est pourquoi ce chapitre leur sera entièrement consacré. Prendre en compte la place du ragtime dans *Parade* en l'abstrayant du monde musical au sein duquel cette œuvre fut composée ne permettrait pas cependant de comprendre ce que signifiait en 1916 le geste consistant à recourir au ragtime dans une œuvre savante. Réfléchir sur les raisons et les enjeux de ce geste implique donc, d'une part, de se pencher dans le détail sur les discours formulés par Satie et Cocteau, d'étudier les catégories qu'ils convoquent et la manière dont ils se distinguent ou se rapprochent des autres discours à l'œuvre dans le monde musical savant français. Plusieurs questions méritent d'être posées : quel rôle Cocteau entend-il faire jouer au jazz dans son programme ? Sa manière de l'envisager correspond-elle à celle de Satie ? Constitue-t-elle une rupture avec d'autres tendances du monde musical savant ? L'analyse de *Parade* procèdera d'une logique similaire. Menée dans la perspective fournie par le *Coq et l'Arlequin* et par les écrits de Satie, elle tentera de dégager la manière dont le jazz contribue à l'esthétique nouvelle défendue par le compositeur. La singularité son ballet devra donc être envisagée à la lumière des tendances musicales devenues traditionnelles ou conventionnelles dans les années 1910<sup>4</sup>. En effet, autant que l'affirmation d'une esthétique nouvelle, *Parade* est une réaction contre des conventions et des courants esthétiques alors dominants dans le monde musical français.

Dans un premier temps sera mise en évidence une convergence entre Cocteau, Satie et Apollinaire. L'étude du *Coq et l'Arlequin* s'attachera à montrer en quoi Cocteau réinvestit des débats en circulation dans le monde musical savant dès les années 1900,

---

<sup>4</sup> Cette démarche a été ébauchée, dans le domaine littéraire, par l'ouvrage pionnier de William Marx (William Marx (dir.), *Les arrières-gardes au xxe siècle*, Paris, PUF, 2004).

ainsi que le discours nationaliste de mobilisation culturelle<sup>5</sup> dominant dans le monde musical pendant la guerre. Le jazz joue un rôle dans ce discours, puisqu'il est mis au service d'un projet de régénération de la musique *française*. Il apparaît dès lors comme une solution nouvelle à des problèmes datés. Tous ont été formulés quelques années avant *Le Coq et l'Arlequin* dans les écrits d'Erik Satie. Mieux, l'opuscule de Cocteau peut être lu comme un *recyclage* des textes où le poète Guillaume Apollinaire (1880-1918) développe, à propos de *Parade*, ses positions sur l'Esprit Nouveau et le « sur-réalisme<sup>6</sup> ». La réflexion sur *Le Coq et l'Arlequin* nous amènera, dans un deuxième temps, à préciser le contenu de ces étiquettes si souvent citées comme si elles allaient de soi : « impressionnisme » et « wagnérisme ». Il s'agit ici de mettre des noms et des sons sous les tendances esthétiques contemporaines contre lesquelles le ragtime fut convoqué dans *Parade*,

Éclairée par cette étude de l'environnement discursif et musical du « Ragtime du Paquebot » (de son *écologie* pour ainsi dire) son analyse montrera comment le ragtime est mobilisé dans *Parade* au service d'un projet à la fois *classique, moderne et iconoclaste*. L'œuvre y sera envisagée non seulement comme une suite symphonique, mais aussi en tant que spectacle multimédia, ce qui implique d'articuler les remarques issues de la musique avec des éléments tirés de son scénario, de la chorégraphie, des costumes et des décors. Cette perspective élargie permet de montrer comment le ragtime *participe* à un projet de subversion carnavalesque des principales conventions régissant la production musicale savante de l'époque.

## 2.1. Le jazz au service d'une esthétique avant-gardiste, classique et nationaliste

Publié en 1918 aux éditions de la Sirène, *Le Coq et l'Arlequin* mérite une étude fouillée. Jann Pasler a montré comment cet ouvrage marque un retournement volontaire et quasiment stratégique dans la trajectoire de Cocteau<sup>7</sup>. Alors que ses goûts musicaux

---

<sup>5</sup> Martin Guerpin, « *Le Courrier musical* comme instrument de propagande. Nouveaux discours sur la musique et réinvestissements des débats d'avant-guerre », communication au colloque *Music and War from Napoleonic to the WW1*, Lucca, Complesso monumentale di San Michele, 28-30 novembre 2014.

<sup>6</sup> Guillaume Apollinaire, « *Parade* et l'« Esprit nouveau » », *Excelsior*, 6<sup>e</sup> année, n°2369, 11 mai 1917, p. 5.

<sup>7</sup> Jann Pasler, « New Music as Confrontation. The Musical Sources of Jean Cocteau's Identity », *Musical Quarterly*, vol. 75, n°3, 1991, p. 255-278.



l'avaient amené à fréquenter assidûment Reynaldo Hahn (1874-1947) à partir de 1908, les positions affirmées dix ans plus tard semblent prendre l'exact contrepied du compositeur des *Chansons grises* (1893), qui mettent en musique des poèmes de Paul Verlaine<sup>8</sup>. Ce retournement, qui consiste pour Cocteau à s'insurger contre deux tendances dominantes de la musique française dans les années 1900 et 1910, le wagnérisme et l'impressionnisme<sup>9</sup>, l'amène à définir une esthétique nouvelle et française. C'est au service de ce projet que le jazz se voit convoqué dans *Le Coq et l'Arlequin*, qui constitue ainsi le premier texte français consacré au rôle qu'il est appelé à jouer dans la musique savante. L'étude de ce texte s'attachera donc à mettre en évidence les enjeux de l'appropriation cocteauiste du jazz.

### 2.1.1. *Le Coq et l'Arlequin* et la définition de l'appropriation cocteauiste du jazz

#### *Un réinvestissement du discours nationaliste de mobilisation culturelle des années 1900 et 1910*

Dénoncer le wagnérisme et l'impressionnisme pour promouvoir une musique « française de France » caractérisée par une simplicité héritée du classicisme ; s'inspirer pour ce faire de l'univers du cirque et du music-hall et donc de la musique des orchestres qui s'y produisaient. Tel pourrait être résumé le programme esthétique du *Coq et l'Arlequin*. Le débat qu'y engage Cocteau réinvestit avec brio des discours déjà existants depuis les années 1900, mais aussi le discours nationaliste de mobilisation culturelle qui s'imposa dans le monde musical français dès les années 1900, pendant lesquelles les tensions avec l'Allemagne ne cessèrent de s'accroître. Ce discours réclamait une musique française débarrassée des influences étrangères, allemandes en particulier, et russes dans une moindre mesure.

#### L'anti-wagnérisme de Cocteau

---

<sup>8</sup> Pasler, « New Music as Confrontation », p. 259.

<sup>9</sup> Les caractéristiques esthétiques et les compositeurs rattachés à ces deux mouvements seront envisagés plus loin dans ce chapitre.

Dès les premières pages du *Coq et l'Arlequin*, Cocteau désigne ses deux cibles principales : la musique de Wagner et l'impressionnisme musical :

Relisons LE CAS WAGNER de Nietzsche. Jamais des choses plus légères et plus profondes n'ont été dites. Il est regrettable qu'il oppose à Wagner une œuvre artiste et inférieure à l'œuvre de Wagner sur le plan artiste. Ce qui balaye la musique impressionniste c'est, par exemple, une certaine danse américaine que j'ai vue au Casino de Paris<sup>10</sup>.

En convoquant *Le Cas Wagner* de Nietzsche, Cocteau s'inscrit d'emblée dans la continuité de l'argumentaire de l'anti-wagnérisme français. Cette référence est abondamment mobilisée pendant la guerre. On la retrouve par exemple dans *La musique allemande chez nous*<sup>11</sup>, un essai rédigé par l'abbé et musicographe Clément Besse (1870-1923) mais aussi au-delà des cercles musicaux, sous la plume de journalistes et essayistes comme Léon Daudet (1867-1942), dans un chapitre de *Hors du joug allemand* : « Le wagnérisme et ses ramifications<sup>12</sup> ». Comme Besse et Daudet, Cocteau reproche d'abord au wagnérisme (et au romantisme allemand en général) la longueur excessive de ses œuvres, une longueur dont les enjeux ne se limitent pas à une question de proportions formelles :

Il y a des œuvres longues qui sont courtes. L'œuvre de Wagner est une œuvre longue qui est longue, *une œuvre en étendue*, parce que l'ennui semble à ce vieux dieu une drogue utile pour obtenir l'hébétement des fidèles<sup>13</sup>.

Une telle critique rejoint celle de Camille Saint-Saëns (1835-1921), dénonçant en 1915 la « longueur démesurée » du *Crépuscule des Dieux*<sup>14</sup>. C'est plus particulièrement l'usage systématique du développement depuis Beethoven qui se voit ici rejeté<sup>15</sup>. Cette critique

---

<sup>10</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 21 (nous conservons les caractères majuscules qui figurent dans l'édition originale).

<sup>11</sup> Clément Besse, *La musique allemande chez nous*, Paris, P. Lethielleux, 1916, p. 38-39, 58, 65, 73 et 94. Clément Besse est un spécialiste de musique religieuse.

<sup>12</sup> Léon Daudet, *Hors du joug allemand. Mesures d'après-guerre*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1915, p. 74-92.

<sup>13</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 22.

<sup>14</sup> Camille Saint-Saëns, « Germanophilie (épilogue) », *L'Écho de Paris*, 52<sup>e</sup> année, n°11190, 5 avril 1915, p. 1.

<sup>15</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 22.

formelle va de pair avec celle du contenu expressif des œuvres wagnériennes et debussystes. Cocteau y voit moins de grandeur que d'amphigourisme et va même jusqu'à parler du « formidable ridicule du livret de *Parsifal*<sup>16</sup> ».

Le procès en lourdeur de la musique allemande de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> n'a rien d'une nouveauté en 1918, non plus que l'association de Richard Wagner (1813-1883) et de Richard Strauss (1864-1949). Ce point, Cocteau ne manque pas de le souligner : « Strauss prenant au tragique la spirituelle Salomé d'Oscar Wilde, voilà un exemple-type de la balourdise allemande<sup>17</sup> ». Un tel discours ne fait que prolonger un stéréotype circulant dans les écrits sur la musique depuis les années 1870, et dont le musicologue Jean-Gabriel Prod'homme (1871-1956) a retracé la généalogie et la circulation en 1921 dans son remarquable *Richard Wagner et la France*<sup>18</sup>. Ainsi, en 1915, le critique musical Jean Poueigh (1876-1958), sous le pseudonyme d'Octave Seré, affirmait que « la pesante lourdeur teutonne ne renferme pas en elle seule tout le plaisir des sons<sup>19</sup> ». Tout l'argumentaire déployé par Cocteau contre le wagnérisme reprend donc des discours déjà largement diffusés dans le monde musical pendant la Première Guerre mondiale<sup>20</sup>. De ce point de vue, *Le Coq et l'Arlequin* ne se distingue pas de la position du *Courrier musical* et de *La Musique pendant la guerre*, dans lesquels s'expriment des figures devenues institutionnelles pendant la Belle Époque (Vincent d'Indy (1851-1931) ou encore Camille Saint-Saëns, par exemple).

La description d'un wagnérisme qui chercherait à « obtenir l'hébétement des fidèles<sup>21</sup> », réactive également un *topos* du discours antiwagnérien devenu classique pendant la Première Guerre mondiale : celui du danger que représente la musique de Wagner pour la France. Recherchant l'illusion dramatique la plus efficace, saisissant l'esprit et l'âme du public, elle le priverait de son sens critique, le désarmerait,

---

<sup>16</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 27.

<sup>17</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 23.

<sup>18</sup> Jean-Gabriel Prod'homme, *Richard Wagner et la France*, Paris, Maurice Sénart, 1921. Celui-ci met également en lumière les enjeux économiques de l'interdiction de la musique de Wagner, qui était la plus lucrative pour les salles françaises et pour les organisateurs de concert, et qui réduisaient par conséquent l'espace réservé à la musique des compositeurs français.

<sup>19</sup> Octave Seré (pseud. Jean Poueigh), *Musiciens français*, Paris, Mercure de France, 1915, p. 10. Voir aussi Besse, *La musique allemande chez nous*, p. 76.

<sup>20</sup> Voir Guerpin, « *Le Courrier musical* comme instrument de propagande ».

<sup>21</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 22.

l'envahirait<sup>22</sup>. Deux ans avant Cocteau, l'abbé Clément Besse ne disait pas autre chose, qui dénonçait ainsi dans la musique de Wagner la « fascination qu'elle exerce » sur les auditeurs<sup>23</sup>. Cette critique du pouvoir ensorceleur de la musique de Wagner mérite d'être soulignée<sup>24</sup>. Rarement remarquée dans les travaux citant *Le Coq et l'Arlequin*, elle prend tout son sens dans un ouvrage rédigé pendant la guerre. Wagner représente sur le plan culturel un envahisseur d'autant plus redoutable qu'il compte des relais en France : « à Londres, on donne Wagner ; à Paris, on regrette secrètement Wagner<sup>25</sup> ». En 1918, une telle phrase ne peut manquer de faire songer à cet « ennemi intérieur » que dénonce jour après jour la propagande française. Cocteau semble donc souscrire implicitement à l'interdiction dont le compositeur Camille Saint-Saëns se fit le fer de lance<sup>26</sup> : celle de programmer Wagner sur les scènes françaises<sup>27</sup>. Conscient de cette proximité paradoxale avec une figure considérée comme conservatrice depuis les années 1900, Cocteau s'expliqua au moyen d'une pirouette : « Défendre Wagner parce que Saint-Saëns l'attaque est trop simple. Il faut crier "À bas Wagner !" avec Saint-Saëns. C'est la véritable

---

<sup>22</sup> Camille Saint-Saëns propose la formulation la plus claire et la plus explicite de cette idée (Saint-Saëns, « Germanophilie (épilogue) », p. 1). L'attribution d'un pouvoir maléfique à des objets matériels et culturels allemands a été décrite par l'historien Fred Kupferman (Fred Kupferman, « Rumeurs, bobards et propagande », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Pierre Miquel et Michel Winock (dir.), *14-18 : Mourir pour la patrie*, Paris, Seuil, 2007, p. 211-220).

<sup>23</sup> Besse, *La musique allemande chez nous*, p. 58. Clément Besse fut l'un des acteurs du regain de fortune de l'œuvre, contre-révolutionnaire et empreinte d'un catholicisme mystique, de Joseph de Maistre en France.

<sup>24</sup> Pendant la guerre, la musique est donc traitée comme un instrument de pouvoir, ce qui explique qu'une revue comme *Le Courrier musical* se présentera à partir du mois de décembre 1916 comme un organe de propagande à part entière. Sans être formulée de manière explicite, le pouvoir de la musique sur l'auditeur, la dimension orphique de la musique, remise en valeur par les théoriciens et les compositeurs de la Renaissance italienne, joue donc à plein dans les débats autour du wagnérisme musical au début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>25</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 21.

<sup>26</sup> Sur ce sujet, voir Marion Schmidt, « À bas Wagner ! The French Campaign against Wagner during World War I », dans Barbara L. Kelly (dir.), *French Music, Culture, and National Identity (1870-1939)*, University of Rochester Press, 2008, p. 77-91 ; Carlo Caballero, « Patriotism or Nationalism ? Fauré and the Great War », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n°3, 1999, p. 593-625 ; Glenn Watkins, *Proof through the Night: Music and the Great War*, Berkeley, University of California Press, 2002 ; Kenneth Silver, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton, Princeton University Press, 1989 ; Gerald Turbow, « Arts and Politics: Wagnerism in France », dans David Large et William Weber (dir.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 143-166 et Eugen Weber, *The Nationalist Revival in France (1905-1914)*, Berkeley, University of California Press, 1968.

<sup>27</sup> Cette interdiction dura de 1915 à 1918. Elle a été abordée par Esteban Buch (Esteban Buch, « Les Allemands et les Boches : la musique allemande à Paris pendant la Guerre Mondiale », *Mouvement Social*, n°208, 2004, p. 45-69.

bravoure<sup>28</sup> ». Quoiqu'en dise le poète polémiste, *Le Coq et l'Arlequin* s'inscrit parfaitement dans l'anti-germanisme caractéristique du discours nationaliste de mobilisation culturelle, qui avant et surtout pendant la Première Guerre mondiale, promouvait l'idée d'une identité musicale française, incompatible avec une identité musicale allemande construite comme son parfait symétrique. On retrouve ainsi cette idée développée par Léon Daudet dans *Hors du joug allemand*<sup>29</sup>. L'ouvrage de Léon Daudet, auteur nationaliste et collaborateur de *l'Action française*, était certainement connu de Jean Cocteau, qui fréquentait assidûment son frère Lucien depuis 1908<sup>30</sup>, ainsi que d'autres adhérents de *l'Action Française*, comme Jules Lemaître (1853-1914), ancien président de la Ligue de la Patrie française antidreyfusarde (1898-1904)<sup>31</sup>, ou encore des proches de Maurice Barrès (1862-1923)<sup>32</sup> comme la comtesse Anna de Noailles (1876-1933)<sup>33</sup>.

Certaines des formules les plus célèbres du *Coq et l'Arlequin* reprennent même de manière littérale des propos tenus par d'autres figures partisans d'un nationalisme exacerbé. Ainsi, le plaidoyer de Cocteau pour une « musique française de France<sup>34</sup> » ressemble à s'y méprendre au plaidoyer pour les « Français de France » que réclame l'académicien Frédéric Masson (1847-1923), académicien depuis 1903. Ancien membre de la Ligue de la Patrie Française, celui-ci dénonça en 1914 l'influence allemande sur l'art français dans *L'Écho de Paris*, un journal farouchement nationaliste pendant la

---

<sup>28</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 22. Cocteau cherche donc à se distinguer du nationalisme cocardier de Saint-Saëns, qui, en 1914, voyait en Goethe, Schiller et Wagner « la machine la plus puissante employée par l'Allemagne pour germaniser l'âme française » (Camille Saint-Saëns, « Germanophilie », *L'Écho de Paris*, 51<sup>e</sup> année, n°11019, 16 octobre 1914, p. 1).

<sup>29</sup> Daudet, *Hors du joug allemand*, p. 74-92.

<sup>30</sup> <http://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=410>. Consulté le 13 août 2012.

<sup>31</sup> Léon Daudet adhéra également à cette ligue.

<sup>32</sup> Figure de proue du nationalisme français dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, Maurice Barrès se distingue de Charles Maurras en ce qu'il reste toute sa vie favorable au régime républicain. C'est ainsi qu'en 1914, il rompt avec l'Action Française, désormais gagnée aux idées monarchistes de ce dernier. Membre de la Ligue des patriotes antidreyfusarde de 1899 à 1904, il doit sa popularité dans les milieux littéraires aux trois volumes du *Roman de l'énergie nationale : Les Déracinés* (1897), *L'Appel au soldat* (1900) et *Leurs figures* (1902).

<sup>33</sup> Une correspondance de près de 22 ans témoigne de cette amitié. Elle incite à nuancer le propos de Jann Pasler, qui qualifie Anna de Noailles de « royaliste fervente » (Pasler, « New Music as Confrontation », p. 260).

<sup>34</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 29.

guerre<sup>35</sup>. Mieux, Cocteau reprend à son compte, dans *Le Coq et l'Arlequin*, la notion de « latinité<sup>36</sup> » chère à Charles Maurras (1868-1952), qui la développe depuis les années 1900 dans les colonnes de *L'Action française*.

Une telle critique du wagnérisme et du romantisme allemand, incite à fortement nuancer l'idée quelque peu irénique selon laquelle le goût du jazz participerait systématiquement d'une vision cosmopolite de l'art et du monde<sup>37</sup>. Cocteau, le plus célèbre de ses promoteurs à la fin des années 1910, cherche en effet à l'utiliser pour contrecarrer une influence étrangère, celle de la musique romantique allemande. Au péril allemand s'ajoutait celui de la musique russe. C'est l'une des raisons pour lesquelles la musique de Debussy et, partant, l'impressionnisme musical se voient dénoncés dans *Le Coq et l'Arlequin* : « De l'embûche allemande, il [Debussy] est tombé dans le piège russe<sup>38</sup> ». Le jazz sera donc mobilisé au sein d'un projet esthétique en partie fondé sur un discours que Cocteau reprend à des critiques musicaux et des intellectuels nationalistes. Son cosmopolitisme s'arrête donc, si l'on s'en tient au *Coq et l'Arlequin*<sup>39</sup>, au respect de l'intégrité d'une identité musicale française qu'il définira précisément en miroir du wagnérisme et de l'impressionnisme.

#### Wagnérisme et impressionnisme : deux tendances associées et liées à des influences étrangères

Dans la première citation de Cocteau mise en exergue au début de ce chapitre apparaissait déjà le lien entre wagnérisme et impressionnisme<sup>40</sup>. L'évocation de ce mouvement se retrouvait en effet juxtaposée avec le wagnérisme. D'autres passages du *Coq et l'Arlequin* se font plus explicites encore : « le romantisme enfonce les pédales.

---

<sup>35</sup> Frédéric Masson, « L'Art sans Patrie », *L'Écho de Paris*, 51<sup>e</sup> année, n°11000, 27 septembre 1914, p. 3.

<sup>36</sup> « Le jeu latin se joue sans mettre les pédales ; le romantisme enfonce les pédales. Pédale Wagner ; Debussy pédale », Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 63.

<sup>37</sup> Cette vision est défendue dans Jackson, *Making Jazz French*, p. 61-62 et p. 201, et Jordan, *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, p. 77.

<sup>38</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 28.

<sup>39</sup> Il est en effet difficile de juger de la sincérité absolue de cet ouvrage, qui tient peut-être en partie de la posture, comme le soutient Jann Pasler (Pasler, « New Music as Confrontation », p. 278).

<sup>40</sup> Cocteau ne parle jamais de « debussysme » dans *Le Coq et l'Arlequin*. Néanmoins « impressionnisme » et « debussysme » sont alors deux termes interchangeables dans le monde musical savant français.

Wagner pédale ; Debussy pédale<sup>41</sup> ». Cocteau associe également les deux mouvements en raison des « longueurs » dont souffrent selon lui les œuvres qui s'y rattachent. Comme pour le wagnérisme, Cocteau calque sa critique de l'impressionnisme sur un argumentaire qui n'a rien de nouveau en 1918. Son interprétation de ce mouvement comme « un contrecoup de Wagner, les derniers roucoulements de l'orage<sup>42</sup> » reprend ainsi celles du scholiste Albert Bertelin (1872-1951), publiées en 1912<sup>43</sup> puis en 1913 dans *Le Courrier Musical* : « je me suis efforcé [...] de montrer que des liens rattachaient son chef [de l'impressionnisme musical], M. Debussy, à l'école russe, et même au wagnérisme ». Dans *Le Coq et l'Arlequin*, l'association des deux mouvements se manifeste à travers une métaphore météorologique devenue fameuse :

La grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth devient le léger brouillard neigeux taché du soleil impressionniste [...]<sup>44</sup>. On ne peut se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner, mais on y attrape du mal<sup>45</sup>.

Là encore, Jean Cocteau reprend un *topos* du discours antiwagnérien apparu dès les années 1890 sous la plume de l'éditeur Henri Heugel (1844-1866). Celui-ci opposait déjà « la clarté et la verve gauloises » aux

brumes germaniques qui tentent d'obscurcir aujourd'hui toutes les cervelles, toutes les imaginations de nos musiciens, dont la jeunesse est fortement troublée par la grande ombre de Richard Wagner<sup>46</sup>.

Quelques années plus tard, en 1904, le musicologue Lionel de La Laurencie (1861-1933) évoquait également dans *Le Courrier Musical* la « brume mélancolique » que lui inspirait

---

<sup>41</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 53.

<sup>42</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 52.

<sup>43</sup> Albert Bertelin, « L'évolution de la musique contemporaine (suite et fin) », *Le Courrier musical*, 15<sup>e</sup> année, n°20, 15 octobre 1912, p. 531. Dans le même article, Bertelin s'attache à mettre en évidence l'influence de l'école russe sur la musique de Debussy.

<sup>44</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 28.

<sup>45</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 53.

<sup>46</sup> Henri Heugel, « Léo Delibes », *Le Ménestrel*, 57<sup>e</sup> année, n°3, 18 janvier 1891, p. 17. Les « brumes germaniques » sont également évoquées par Léon Schlesinger en 1898, par Jean Poueigh et par Léon Daudet en 1915 (Léon Schlesinger, « Nouvelles diverses – Étranger – Londres », *Le Ménestrel*, 64<sup>e</sup> année, n°3, 28 mai 1898, p. 164 ; Seré (pseud. Poueigh), *Musiciens français*, p. 9 et Daudet, *Hors du joug allemand*, p. 80.

la musique de Debussy<sup>47</sup>. Mais la critique que Jean Cocteau formule à l'égard du debussisme ne se limite pas au reproche d'une atmosphère brouillée. Elle vise plus largement ses sources d'inspirations, ainsi qu'une catégorie esthétique : le sublime.

Contre les *ethos* romantique et symboliste de la musique : la critique du « sublime »

Cocteau s'en prend donc au registre d'expression de la musique wagnérienne et de l'impressionnisme. Autrement dit, *Le Coq et l'Arlequin* fait le procès d'un certain *ethos*<sup>48</sup> musical qui cherche à abolir toute distance entre le spectateur et l'œuvre en cherchant à le captiver. Afin de conjurer cet *ethos*, la démarche de Satie est présentée comme un antidote salvateur :

On se demande souvent pourquoi Satie affuble ses plus belles œuvres de titres bouffons qui déroutent le public le moins hostile. Outre que ces titres protègent son œuvre des personnes en proie au sublime et autorisent à rire ceux qui n'en ressentent pas la valeur, ils s'expliquent par l'abus debussyste des titres précieux. Sans doute faut-il voir là une mauvaise humeur de bonne humeur, une malice contre les « Lunes descendant sur le temple qui fut », les « Terrasses des audiences du Clair de lune » et les « Cathédrales englouties<sup>49</sup> ».

Puisque Cocteau choisit les titres et les sources d'inspiration qu'il critique dans les *Préludes* et les *Images* pour piano de Claude Debussy, l'on peut s'étonner qu'il ne convoque pas « Brouillard » dans son argumentation, d'autant plus qu'il utilise ce terme quelques pages plus tard pour désigner l'atmosphère qui se dégage de la musique du compositeur de *Pelléas et Mélisande* (1902). Toujours est-il que ces titres ne sont pas choisis au hasard. Les deux premiers titres renvoient à la topique nocturne, que privilégiaient les compositeurs romantiques allemands. Tous renvoient de plus à la notion de mystère, à des lieux ou à des moments insaisissables qui échappent au monde réel. À travers ces titres, Cocteau vise donc explicitement les sources d'inspiration des artistes impressionnistes, mais également du symbolisme littéraire qui recherchait,

---

<sup>47</sup> Lionel de La Laurencie, « Un moment musical : notes sur l'art de Claude Debussy (suite) », *Le Courrier musical*, 7<sup>e</sup> année, n°6, 15 mars 1904, p. 184.

<sup>48</sup> « Doctrine établissant une relation entre l'art des sons et les mouvements de l'âme, et sur laquelle les Grecs fondaient leur conception morale et éducative de la musique » (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ethos/31434>, consulté le 3 octobre 2013).

<sup>49</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 26-27.



d'après le manifeste de Jean Moréas, le « sens du mystère et de l'ineffable<sup>50</sup> ». Les caractéristiques de ces titres correspondent enfin à la notion « sublime » telle que la définit Nicolas Boileau (1636-1711) dans la préface de sa traduction du *Traité du Sublime* (1674) : « cet extraordinaire<sup>51</sup> et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte<sup>52</sup> ». La fin de la définition de Boileau renvoie précisément au pouvoir ensorcelant des œuvres qui ont recours à cette catégorie esthétique, un pouvoir que Cocteau évoque à travers l'expression « en proie au sublime<sup>53</sup> » et l'évocation déjà commentée de l'« hébètement des fidèles ».

Cette critique du sublime en musique qui abolirait toute distance avec l'auditeur et susciterait en lui une adhésion aveugle à la musique, s'articule chez Cocteau avec une remise en cause d'une forme de théâtralité qu'il qualifie de mystique. À la critique de la musique wagnérienne et impressionniste s'additionne donc celle de son mode de représentation, à l'opéra notamment :

Le théâtre corrompt tout et même un Stravinsky. Je voudrais que ce paragraphe n'atteignît en rien notre amitié fidèle ; mais il est utile de mettre nos jeunes compatriotes en garde contre les cariatides d'Opéra, ces grosses sirènes d'or déviant même un si formidable équipage. Je considère le *Sacre du Printemps* comme un chef-d'œuvre mais je découvre dans l'atmosphère créée par son exécution, une complicité religieuse entre adeptes, cet hypnotisme de Bayreuth. Wagner a voulu le théâtre ; Stravinsky s'y trouve entraîné par les circonstances [...]. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre : Wagner nous cuisine à la longue ; Stravinsky ne nous laisse pas le temps de dire « ouf ! », mais l'un et l'autre agissent sur nos nerfs. Ce sont des musiques d'entrailles [...]. C'est la faute du théâtre. Il y a du mysticisme théâtral dans le *Sacre*. Ne serait-ce pas de la musique qui s'écoute dans les mains<sup>54</sup> ?

En refusant à la musique et à sa représentation le pouvoir de s'emparer de l'auditeur, Cocteau s'inscrit en rupture avec une conception des effets de la musique héritée du romantisme. Sa position correspond à une logique de distanciation qui annonce, toutes proportions gardées, les positions défendues par Berthold Brecht (1898-1956) dans son *Petit organon pour le théâtre* (1948). Pour fonctionner à plein, cette théâtralisation de la

---

<sup>50</sup> Jean Moréas, « Le symbolisme », *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 18 septembre 1888, p. 1.

<sup>51</sup> Dans son sens étymologique : ce qui sort de l'ordinaire, du quotidien.

<sup>52</sup> Nicolas Boileau, *Traité du Sublime, ou du merveilleux dans le discours (traduit du Grec de Longin)*, 1674, p. 70. « La Cathédrale engloutie » renvoie également à la définition kantienne du sublime.

<sup>53</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 26.

<sup>54</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 54-55.

musique présuppose un horizon d'attente particulier : celui de l'auditeur qui écoute « la tête dans les mains ». Ce n'est pas par hasard que cette expression revient une seconde fois dans *Le Coq et l'Arlequin*, à propos de Wagner et de Debussy :

*Pelléas*, c'est encore de la musique à écouter la figure dans les mains. Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains<sup>55</sup>.

Cette image à la fois évocatrice et ambiguë peut renvoyer, par analogie, à une prétention excessive de la musique au sérieux, à l'inspiration profonde et grave qu'y recherche son public ou encore à une attitude qui enferme l'auditeur en lui-même<sup>56</sup>.

En creux de cette critique du wagnérisme, de l'impressionnisme, et plus largement du romantisme, se dessine un plaidoyer pour un renouvellement de la musique, de ses sources d'inspiration, de son *ethos*, de la manière de la présenter, mais aussi du type d'écoute qu'elle postule. Cocteau s'intronise lui-même porte-parole de ce renouvellement dans le monde musical français : « l'impressionnisme vient de tirer son joli feu d'artifice à la fin d'une longue fête. C'est à nous de bourrer les pétards d'une autre fête<sup>57</sup> ». Une fois de plus, Jean Cocteau reprend à son compte un débat engagé dès les années 1900 par des critiques en vue, Pierre Lalo (1866-1943), qui tient la rubrique musicale du *Temps*, ou encore Camille Mauclair (1872-1945). Ce dernier explique en 1905 que

*Pelléas* clôt une évolution [...]. Déjà, ces gens [Marnold et Laloy] nuisent à l'homme qu'ils compromettent en prétendant le servir. Ils nuisent à nombre de jeunes musiciens que leurs vanteries engagent à être d'emblée des sous-Debussy, et la debussyte nous fait entendre dans les concerts d'assez piètres choses qu'ils louent uniment, parce qu'elles parodient des œuvres du dieu<sup>58</sup>.

En 1913 et en 1915, respectivement, Albert Bertelin et Jean Poueigh, tiennent des propos similaires dans l'influent *Courrier Musical*.

---

<sup>55</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 53.

<sup>56</sup> Une autre interprétation de cette image consisterait à y voir un auditeur qui s'ennuie, mais le reste du *Coq et l'Arlequin* ne permet pas de l'étayer.

<sup>57</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 52

<sup>58</sup> Camille Mauclair, « La Debussyte », *Le Courrier musical*, 8<sup>e</sup> année, n°18, 15 septembre 1905, p. 504-505.

En 1918, questionner le wagnérisme et l'impressionnisme ne constitue ni une nouveauté ni une rupture. Cocteau s'inscrit là dans des thématiques déjà soulevées dans le monde musical savant, avant la guerre, par des critiques aux positions souvent nationalistes. Il en va tout autrement du contenu de l'« autre fête » annoncée par le poète et déjà inaugurée par *Parade*. Placée sous le signe du « retour à la simplicité » et à l'esprit du classicisme, deux notions intrinsèquement liées à l'identité musicale française selon Cocteau, cette « fête » doit donner lieu à un triple renouvellement des sources d'inspiration, du son et de *l'ethos* de la musique.

### *La simplicité : un héritage du classicisme érigé en fondement de l'identité musicale française*

Clé de voûte de l'esthétique défendue par Jean Cocteau le « retour à la simplicité<sup>59</sup> » est évoqué dès le quatrième paragraphe de l'ouvrage<sup>60</sup>, et renvoyé au classicisme français. Cocteau s'inscrit ainsi dans la continuité d'un mouvement de revalorisation des compositeurs français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles engagé dans les années 1900<sup>61</sup>. Toutefois, *Le Coq et l'Arlequin* ne prône ni l'hommage au classicisme français des XVII et XVIII<sup>e</sup> siècles, ni l'imitation de ses sources d'inspirations. Il se démarque en cela du classicisme du *Tombeau de Couperin* (1914-1917) de Maurice Ravel (1875-1937). Au moyen d'un paradoxe, Cocteau présente ce « retour » comme un pas en avant, une nouvelle étape de l'évolution musicale et une réaction contre le wagnérisme et le debussysme :

Il ne faut pas prendre simplicité pour le synonyme de pauvreté, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement et la simplicité de nos musiciens modernes n'est plus celle de nos clavecinistes. La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 39.

<sup>60</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 11.

<sup>61</sup> Voir par exemple Jules Écorcheville, *De Lulli à Rameau (1690-1730) : l'esthétique musicale*, Paris, L.-M. Fortin, 1906, ou encore, pour la décennie suivante, Charles Bouvet, *Les Couperin. Organistes de l'Église Saint Gervais*, Paris, Delagrave, 1919.

<sup>62</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 9.

Le wagnérisme, l'impressionnisme et le romantisme se retrouvent ainsi court-circuités par Cocteau. Pour le poète, le renouveau de la musique française passe par une simplicité qui fut celle du classicisme français, implicitement désigné par la référence à « nos clavecinistes<sup>63</sup> ». Celui-ci constitue donc une tradition à prolonger bien plus qu'un modèle à imiter ou à pasticher.

De nouvelles sources d'inspiration. Le cirque, music-hall, foire, ou le réel selon Cocteau

De fait, les nouvelles sources d'inspirations proposées après Jean Cocteau ne relèvent guère de celles des compositeurs classiques français. L'« autre fête » qu'il réclame aura lieu sur le terrain du monde réel et familier plutôt que dans un monde imaginaire ou éloigné : « assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums de nuit ; il nous faut une musique sur la terre, une musique de tous les jours<sup>64</sup> ». La musique savante doit donc reconquérir le domaine de la vie quotidienne qu'avaient abandonnée, selon Cocteau, les œuvres associées aux courants qu'il dénonce. Les spectacles et les divertissements urbains lui apparaissent comme autant de lieux représentant cet univers.

Le music-hall, le cirque, les orchestres américains de nègres, tout cela féconde un artiste au même titre que la vie. Se servir des émotions que de tels spectacles éveillent ne revient pas à faire de l'art d'après l'art. Ces spectacles ne sont pas de l'art. Ils excitent comme les machines, les paysages, le danger<sup>65</sup>.

Au contraire de la musique qui s'écoute « la tête dans les mains », qui « hébète » et « hypnotise », Cocteau préfère celle du music-hall, dont la vitalité incite le public à se mettre « debout », le « déracine de sa mollesse ». Dans cette citation importante, Cocteau rompt avec la tradition de l'art pour l'art et avec la hiérarchie des sujets en vigueur pour promouvoir la « vie » et le réel. « La réalité seule motive l'œuvre d'art importante<sup>66</sup> », écrit-il ainsi en lettres capitales dans *Le Coq et l'Arlequin*. Se trouve ainsi remis en cause

---

<sup>63</sup> Cette idée est en revanche partagée par Maurice Ravel.

<sup>64</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 32.

<sup>65</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 34.

<sup>66</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 50.

le primat des sources d'inspiration considérées comme nobles, issues pour la plupart de l'imaginaire romantique et symboliste. Ces sources provenaient le plus souvent de la littérature, de l'histoire des mythes et des légendes. Elles évoquaient volontiers des espaces et des époques reculées, autant d'univers en rupture avec celui de la vie quotidienne.

Toutefois, Cocteau prend garde à maintenir la frontière qui sépare le domaine de la musique savante et celui du divertissement, en précisant que « ces spectacles ne sont pas de l'art<sup>67</sup> ». L'intérêt porté au jazz par son premier promoteur mérite donc d'être nuancé. En 1918, Cocteau ne le considère pas sur le même plan que la musique savante. De même, il ne s'intéresse pas tant à sa « beauté » (dont il ne parle jamais dans ses descriptions des jazz-bands) qu'à sa « force de vie<sup>68</sup> ». Dans *Le Coq et l'Arlequin*, le jazz (tout comme les autres répertoires joués dans les music-halls et dans les cirques) n'est donc pas légitimé, mais seulement valorisé dans la mesure où il offre à Cocteau une antithèse parfaite des tendances de la musique savante dont il souhaite se débarrasser. C'est bien à l'aune de cette musique savante que Cocteau juge le jazz digne d'intérêt dans *Le Coq et l'Arlequin*.

Il n'en reste pas moins vrai que cette promotion du jazz bat en brèche deux normes consensuelles dans le monde musical savant : celle qui maintient un cloisonnement étanche entre musique savante et une musique légère urbaine alors considérée comme triviale ; et celle selon laquelle, parmi les musiques populaires, seule la musique rurale folklorique mérite d'être valorisée, celle des provinces françaises et celle de pays éloignés appartenant à la géographie de l'exotisme en place depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La subversion de ces normes jouera un rôle important dans les réactions et les jugements sur les appropriations du jazz dans la musique savante. Certes, le music-hall avait déjà servi de source d'inspiration à certains compositeurs, Claude Debussy dans « Minstrels » et dans « Général Lavine », par exemple. Sa promotion dans *Le Coq et l'Arlequin* constitue cependant une nouveauté à deux titres au moins. Tout d'abord, le music-hall n'y est plus envisagé comme le sujet possible d'un pastiche mais, de manière

---

<sup>67</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 34.

<sup>68</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 34.

plus systématique, comme un modèle pour une esthétique nouvelle. Enfin, il convient de ne jamais oublier que *Le Coq et l'Arlequin* fut écrit pendant la guerre. Or, promouvoir le music-hall en 1918 relevait quasiment du sacrilège pour une partie des acteurs du monde musical savant qui défendaient alors une musique nationale grave et sérieuse destinée à entretenir le sentiment national et à honorer la mémoire des morts pour la France. Frédéric Masson vitupérait ainsi en 1916 contre « la plus basse pornographie » et « les exhibitions de chairs féminines les moins voilées » des music-halls parisiens. Il condamnait ses partisans, « qui prennent la guerre comme un prétexte à des divertissements inédits<sup>69</sup> ». L'anti-wagnérisme de Cocteau et le vocabulaire utilisé pour définir l'identité musicale française rejoignent, on l'a vu, les discours nationalistes de Masson. Cependant, le contenu qu'il donne à cette nouvelle musique française prend l'exact contrepied de ces mêmes discours. Cette promotion du music-hall au moment où les combats font encore rage explique en partie, on le verra, le scandale provoqué par *Parade* et le caractère subversif du programme de Cocteau.

Jean d'Udine et le music-hall (1913) : une source d'inspiration pour Cocteau ?

En 1918, Cocteau est bel et bien le premier à signaler l'intérêt de la musique des jazz-bands (et qui seront abordés dans le chapitre suivant) arrivés sur la scène des music-halls parisiens à la fin de l'année 1917. Toutefois, son discours en faveur du music-hall ressemble de manière frappante à l'argumentaire développé dans deux articles publiés en 1913 dans *Le Courrier Musical*<sup>70</sup>. Dans ces deux articles, uniques en leur genre à l'époque de leur publication, le critique musical Jean d'Udine (1870-1938)<sup>71</sup> prône déjà le recours au music-hall et à la chanson de café-concert pour renouveler une musique française qu'il estime moribonde. Comme pour Cocteau, l'intérêt de Jean

---

<sup>69</sup> Frédéric Masson, *À l'arrière*, Paris, P. Ollendorff, 1916, p. 173-174.

<sup>70</sup> Jean d'Udine, « Post-Scriptum », *Le Courrier musical*, 16<sup>e</sup> année, n°10, 15 mai 1913, p. 277-280 et Jean d'Udine, « Post-Scriptum (suite et fin) », *Le Courrier musical*, 16<sup>e</sup> année, n°11, 1<sup>er</sup> juin 1913, p. 305-312.

<sup>71</sup> Albert Cozanet, de son vrai nom, fut un pionnier de la réflexion sur le rythme dans le monde musical français. En 1909, à Paris, il fonde avec Paulet Thévenaz un Institut de gymnastique rythmique. Situé rue Vaugirard, il avoisine les locaux de *La Nouvelle Revue française* et le Théâtre du Vieux-Colombier. Il est donc fort probable que Jean Cocteau (qui était par ailleurs abonné au *Courrier musical*) connaisse cet Institut, ainsi que les théories de Jean d'Udine (<http://www.plaisirsdujazz.fr/chapitre-deux-sommaire/la-gymnastique-des-avant-gardes-appia-et-jaques-dalcroze/>, consulté le 13 mars 2014).

d'Udine pour la musique jouée dans ces lieux va de pair avec celui qu'il porte au rythme, et au classicisme. Disciple d'Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), il fut l'un des premiers promoteurs français de ses théories nouvelles sur le rythme et la danse<sup>72</sup>. Il écrit également dès 1904 sur le « Retour à Mozart<sup>73</sup> ». Formulées avant la guerre, les positions de Jean d'Udine méritent une large citation. Elles confirment d'une part que *Le Coq et l'Arlequin* ne fait que reformuler des problématiques qui étaient à l'œuvre dans le monde musical français *avant* la guerre. D'autre part, elle met en évidence un lien entre le goût pour les musiques jouées au music-hall (et donc des répertoires de jazz), préoccupation pour le rythme et goût pour le classicisme.

La réflexion de Jean d'Udine s'ouvre sur le constat d'une déconnexion de la musique savante avec des « besoins définis, des aspirations précises<sup>74</sup> ». Ne répondant plus à ces besoins et aspirations, la musique souffre de ce qu'il appelle une « absence de commande ». La cause de cette rupture réside dans les œuvres elles-mêmes, devenues « trop subtiles, trop disparates », et qui ne recherchent que « la rareté des émotions<sup>75</sup> ». Comme Jean Cocteau, mais plusieurs années avant lui, Jean d'Udine articule donc réflexion stylistique et prise en compte de l'*ethos* de la musique. On retrouve ce lien lorsqu'il fait le constat de l'impasse dans laquelle se trouve la musique française dominée par un wagnérisme démoniaque et un impressionnisme de diabolins.

Le bon public moyen, qui paie sa place au théâtre, s'est laissé prendre à la mauvaise plaisanterie wagnérienne. Ce fut bon pour une fois, parce que, dans ce tyran, il y avait du démon, du très grand démon. Mais quand des diabolins se mêlent de nous turlupiner l'entendement avec leurs petites complications épileptiques, il faut tout de même nous défendre<sup>76</sup>.

Pour échapper à cette alternative, d'Udine invite ses lecteurs à se tourner vers un domaine relativement négligé jusqu'alors par le monde musical savant : celui du café-concert et du music-hall.

---

<sup>72</sup> Voir par exemple la conférence qu'il donna à l'Institut général psychologique (Jean D'Udine, *La coordination des mouvements et la culture de la volonté dans la gymnastique rythmique de Jacques-Dalcroze*, Paris, Institut général psychologique, 1911).

<sup>73</sup> Jean d'Udine, « Le retour à Mozart », *Arts de la vie*, janvier 1904, p. 41-45.

<sup>74</sup> D'Udine, « Post-Scriptum », p. 275.

<sup>75</sup> D'Udine, « Post-Scriptum », p. 276.

<sup>76</sup> D'Udine, « Post- Scriptum », p. 276.

L'art est le reflet de chaque civilisation [...]. Or, le goût de la danse se développe de façon extraordinaire dans notre civilisation [...]. En tout cas, désormais, le music-hall (avec des intentions peut-être libertines, mais qu'importe!) nous présente des recherches plastiques intéressantes [...]. De temps à autre, un spectacle parfait, une danseuse accomplie [...], viennent révéler au public la possibilité d'une *beauté nouvelle*. Et ne fût-ce que la folie croissante des pas exotiques [...], des Tangos argentins, tout incline notre société, depuis sa tête un peu folle jusqu'à ses éléments les plus humbles, fort agités aussi, vers un amour croissant des mouvements rythmiques et des attitudes fortement cadencées. Les musiciens, hélas ! surtout les musiciens sérieux, ou soi-disant tels, ne sont pour rien dans ces progrès, et cependant une musique neuve, d'un style inédit, naîtrait sûrement de cette nouvelle « commande » [...]. Et c'est précisément parce qu'elle danse de plus en plus, parce qu'elle obéit à un dynamisme de plus en plus cadencé que la chanson de Café-Concert conserve non point un semblant de vie, comme le reste de notre musique contemporaine, mais une *vie véritable*, plus intense que jamais, et qui se manifeste fréquemment encore par des trouvailles exquises, par des marques d'une véritable inspiration [...]. Le public se rue de plus en plus au Music-Hall, où il trouve au moins de la *gaieté*, de la variété, souvent un grand bon sens et parfois, il faut bien le dire, plus de beauté *réelle* que dans nos théâtres de musique et de comédie, si platement académiques, si routiniers, si pleins de vanité stérilisante<sup>77</sup> !

En 1913, dans l'une des principales revues du monde musical, Jean d'Udine annonçait déjà le diagnostic et les remèdes que proposera Cocteau cinq ans plus tard. Contre l'« excessive virtuosité de facture de la musique contemporaine<sup>78</sup> », contre « la virtuosité stérile de l'école impressionniste<sup>79</sup> », Jean d'Udine prône un retour à la une musique vivante et gaie, celle du music-hall et du café-concert, valorisée pour son « dépouillement » et pour sa « clarté parfaite<sup>80</sup> ». Des sources d'inspirations à l'*ethos* que devrait retrouver la musique savante en passant par le vocabulaire et les valeurs esthétiques, l'essentiel du programme du *Coq et l'Arlequin* se trouve contenu dans les articles publiés en 1913 par Jean d'Udine. Un tel constat incite à nuancer l'idée selon laquelle le recours aux répertoires de jazz dans la musique savante serait le reflet des mutations culturelles et mentales provoquées par la guerre. D'une part, le recours aux répertoires de jazz dans l'immédiat après-guerre reste un phénomène très minoritaire, d'autre part, un an avant le déclenchement des hostilités, ces répertoires (que l'on

---

<sup>77</sup> D'Udine, « Post-Scriptum », p. 273-278. C'est nous qui soulignons.

<sup>78</sup> D'Udine, « Post-Scriptum », p. 280

<sup>79</sup> Jean D'Udine, « Post-Scriptum (suite et fin) », *Le Courrier musical*, 16<sup>e</sup> année, n°11, 1<sup>er</sup> juin 1913, p. 310.

<sup>80</sup> D'Udine, « Post-Scriptum (suite et fin) », p. 311.



retrouvait déjà au music-hall, on l'a vu) se trouvaient déjà valorisés par certains critiques.

Le renouvellement des sujets prôné par Cocteau à la suite de Jean d'Udine ne concerne pas seulement un retournement carnavalesque de la hiérarchie des sources d'inspiration. Elle va de pair avec la promotion de sonorités et de rythmes nouveaux, inspirés par les orchestres qui se produisent au cirque, au music-hall, dans la fête foraine et au dancing, autant de lieux familiers pour Cocteau et pour Satie à la fin des années 1910 et au début des années 1920<sup>81</sup>.

### Un renouvellement du son

En 1888, la *Parade de cirque* de Georges Seurat (1859-1891), tableau auquel *Parade* fait référence, rendait déjà hommage à ces orchestres. Leur instrumentation, rapidement évoquée dans *Le Coq et l'Arlequin*, privilégie les vents par rapport aux cordes et accorde une place importante aux percussions : « on peut espérer bientôt un orchestre sans la caresse des cordes. Un riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie<sup>82</sup> ». En évitant cette « caresse », Cocteau entend faire pièce au caractère séducteur et envoûtant qu'il dénonce dans la musique impressionnisme et dans le wagnérisme. On retrouve ici l'un des enjeux de la distanciation brechtienne évoquée plus haut. *Parade* apparaît de ce point de vue comme un exemple à suivre : « les musiciens impressionnistes ont cru que l'orchestre de *Parade* était pauvre parce qu'il était sans sauce<sup>83</sup> ». Cocteau entendait aller plus loin. Sans doute inspiré par le *Manifeste du futurisme*<sup>84</sup>, publié en une du *Figaro* par Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) le 20 février 1909 (c'est-à-dire *avant* la guerre), il projeta d'introduire dans *Parade* divers bruits issus du monde du divertissement et de la vie quotidienne, avant d'y renoncer. Un

---

<sup>81</sup> Parmi ces orchestres, les jazz-bands que Jean Cocteau entendit pour la première fois au Casino de Paris à la fin de l'année 1917, après la création de *Parade*. Les passages que Cocteau consacra au jazz-band seront donc traités dans le chapitre suivant.

<sup>82</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 35

<sup>83</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 39

<sup>84</sup> « La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing » (Filippo Tomasso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1). De tels propos, l'agressivité en moins, trouveraient parfaitement leur place dans *Le Coq et l'Arlequin*.

tel projet témoigne de sa volonté de prendre ses distances avec les conventions sonores du monde musical savant. Autant que ses caractéristiques musicales et extra-musicales des répertoires de jazz, c'est donc également le son nouveau des premiers jazz-bands qui attirera l'attention du poète. Dans *Le Coq et l'Arlequin*, cette promotion d'un son nouveau va de pair avec celle d'un nouvel *ethos*, en phase avec les caractéristiques qu'il prête à l'identité musicale française.

#### La simplicité et la clarté : deux caractéristiques de l'identité musicale française

Cocteau condamne l'*ethos* de l'impressionnisme et du wagnérisme en raison de son incompatibilité avec la simplicité et la netteté<sup>85</sup> qui caractérisent selon lui une musique purement française, « sans pédales<sup>86</sup> ». Ces deux tendances qualifiées respectivement de « musique française russe et [de] musique française allemande » sont renvoyées dos à dos parce que « forcément bâtardes<sup>87</sup> ». *Le Coq et l'Arlequin* s'appuie en effet sur des discours nationalistes de mobilisation culturelle publiés avant et pendant la guerre, discours qui promeuvent une musique française claire et classique contre l'expressivité outrancière de la musique allemande ou celle, nimbée de mystère, de l'impressionnisme. En 1913, un article publié dans *La Revue musicale S.I.M.* par le musicologue belge Ernest Closson (1870-1950) oppose ainsi les *ethos* des musiques française et allemande, avec un vocabulaire que ne renierait pas Cocteau.

Le caractère nébuleux, prophétique et apocalyptique de leurs œuvres [des compositeurs allemands] contraste fortement avec la tendance traditionnelle de la musique française pour la simplicité, la clarté, l'évocation des réalités externes ou au moins avec le pittoresque musical<sup>88</sup>.

Au-delà de la simplicité et de la clarté, Cocteau plaide également pour une musique française légère, voire humoristique. Le classicisme français est à nouveau convoqué en

---

<sup>85</sup> « Demeurer simple, net, lumineux », tel doit être le mot d'ordre des compositeurs français selon Cocteau. (Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 39).

<sup>86</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 18.

<sup>87</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 29.

<sup>88</sup> Ernest Closson, « Les origines germaniques de César Franck », *Revue musicale S.I.M.* 9, 15 avril 1913, p. 26.

guise de justification, et Satie considéré comme son prolongement moderne contre le romantisme incarné par Wagner.

Le public est choqué par le charmant ridicule des titres et des notations de Satie, mais il respecte le formidable ridicule du livret de *Parsifal*. Le même public accueille les titres les plus cocasses de François Couperin : « Le tic-toc choc ou Les Maillotins », « Les culbutes Ixcxbxnxs », « Les Coucous bénévoles », « Les Calotins et Calotines ou la pièce a trétous [sic] », « Les vieux galants et les Trésorières surannées<sup>89</sup>.

Pris un à un, les différents éléments du discours du *Coq et l'Arlequin* ne sont nullement inédits en 1918 (à l'exception de la valorisation des jazz-bands, dont il sera question au chapitre suivant). En revanche, leur articulation, le contenu que Cocteau attribue à la notion de « simplicité » et l'adoption de *Parade* comme œuvre fondatrice, en font le manifeste d'une musique nouvelle, en rupture avec les conventions en vigueur dans le monde musical français de l'époque.

### *Parade ou l'œuvre exemplaire selon Cocteau*

Antidotes contre cette musique qui s'écoute « la tête entre les mains » et qui, selon l'opinion que Cocteau prête à ses adeptes, « ne saurait être belle sans une intrigue de mysticisme, d'amour ou d'ennui<sup>90</sup> », les répertoires de jazz et les jazz-bands jouent donc un rôle important dans le triple renouvellement de la musique française promu dans *Le Coq et l'Arlequin*.

### Le jazz au service du renouveau de la musique française

Transférée dans la musique savante française, la musique étatsunienne doit ouvrir à cette dernière une voie à la fois nouvelle et préservant son identité perçue comme classique. C'est dans cette perspective que Satie mobilise le ragtime dans *Parade*. On comprend donc pourquoi Cocteau élève cette œuvre au statut de phare de la nouvelle « musique française de France » : le « Ragtime du Paquebot » exprime d'après lui le

---

<sup>89</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 27.

<sup>90</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 6.

« bon rire, le rire de *Guignol*<sup>91</sup> », mais aussi « le bref, le gai, le triste sans idylle<sup>92</sup> ». *Parade* prend ainsi à contrepied l'idée selon laquelle la noblesse de la musique savante résiderait dans son sérieux, dans son raffinement ou dans la subtilité de son humour. À ce premier retournement de valeurs s'en ajoute un autre, qui concerne les caractéristiques musicales de la musique française défendue par Cocteau. Celui-ci l'exprime à travers une opposition. D'un côté, Eugène Delacroix (1798-1863), « la patte », c'est-à-dire la couleur et donc les recherches harmoniques de l'impressionnisme ; de l'autre, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), « la main », c'est-à-dire le dessin et la ligne et donc le contrepoint et le primat de la mélodie dans *Parade*<sup>93</sup>. Pour comprendre cette analogie avec la peinture, il faut remonter quelques pages plus haut. D'après Cocteau, en effet, « en musique, la ligne, c'est la mélodie. Le retour au dessin entraînera un retour de la mélodie ». Ce retour au dessin renvoie également, sous la plume de Cocteau, à une mise en valeur du rythme et de l'architecture nette, qui doivent primer sur les recherches sonores raffinées de l'impressionnisme<sup>94</sup>. C'est en cela que Jean Cocteau parle à propos de *Parade* d'un sentiment de « liberté classique<sup>95</sup> » et considère l'œuvre comme le meilleur exemple de ce retour à la « simplicité », à la « netteté » et à la « luminosité<sup>96</sup> ». Un dernier aphorisme vient enfoncer le clou : « Satie nous enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple<sup>97</sup> ». Les caractéristiques musicales des répertoires de jazz alors diffusés en France correspondent à ce « retour au dessin » et relèvent de la simplicité et de la netteté attribuées au classicisme.

---

<sup>91</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 38.

<sup>92</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 42.

<sup>93</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 44.

<sup>94</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 52. En cela, Jean Cocteau rejoint les positions exprimées à la même époque par Jean d'Udine, mais aussi le mouvement de mise en valeur du rythme amorcé dès les années 1900 par Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), à travers des ouvrages théoriques (Émile Jacques-Dalcroze, *La Rythmique*, Lausanne, 1906) et des méthodes pédagogiques qu'il met en œuvre à partir de 1915 à l'Institut Jacques-Dalcroze de Genève. Une fois encore, Cocteau n'invente pas d'idée radicalement nouvelle dans *Le Coq et l'Arlequin*, mais opère un rassemblement inédit rassemble d'idées formulées avant lui par d'autres acteurs du monde musical savant.

<sup>95</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 74.

<sup>96</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 39.

<sup>97</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 31.

Ainsi, même assigné de manière systématique à ses origines étatsuniennes ou « nègres » en 1918, le jazz peut contribuer à faire émerger la « musique française de France » que Cocteau appelle de ses vœux. Cette conclusion incite à nuancer et à compléter le propos de l'historien Kenneth Silver, pour qui

la condamnation du romantisme<sup>98</sup> allait déclencher une campagne dont les justifications historiques pourraient remonter aussi loin (grâce à quelques habiles contorsions) que le siècle des Lumières et qui pouvait être utilisée aussi bien pour condamner les artistes subversifs français que les infiltrés allemands<sup>99</sup>.

Au contraire du mécanisme décrit dans ce paragraphe, c'est *au nom* de valeurs remontant au siècle des Lumières que se déploie l'esthétique de *Parade* et du *Coq et l'Arlequin* qui font de Satie et de Cocteau deux « artistes subversifs français ». Tous deux partagent en effet ces valeurs avec la plupart de leurs contempteurs, mais ils les mettent en œuvre de telle sorte qu'ils prennent leurs attentes à contrepied. Les *appropriations* des valeurs jouent donc un rôle aussi décisif que les valeurs elles-mêmes.

Ici réside précisément l'originalité (et sans doute toute l'habileté) des enjeux de l'appropriation du jazz par Jean Cocteau et par le Satie de *Parade* : fonder une esthétique subversive sur la base de rejets et de valeurs partagées en 1918 par la frange conservatrice et nationaliste du monde musical. C'est donc au service d'un avant-gardisme *paradoxal* que les répertoires de jazz trouveront, pour la première fois en France, une place importante dans un discours théorique et esthétique articulé qui débouchera sur la production de plusieurs œuvres. Sans être explicitement revendiqué par Cocteau, ce positionnement avant-gardiste affleure à plusieurs reprises dans *Le Coq et l'Arlequin*.

#### *Le Coq et l'Arlequin* : un autoportrait en avant-garde

Dans son petit pamphlet, Cocteau a soin de ne pas se désolidariser d'autres figures de l'avant-garde musicale. Il précise pour cela qu'il ne se « dresse pas contre toute la musique moderne allemande », avant de citer Arnold Schoenberg (1851-1974)

---

<sup>98</sup> Que Kenneth Silver identifie comme la toile de fond des condamnations du wagnérisme.

<sup>99</sup> Silver, *Esprit de corps*, p. 247.

comme un « maître<sup>100</sup>». D'autres marqueurs du discours avant-gardistes parsèment *Le Coq et l'Arlequin*, comme le *topos* consistant à se présenter en butte à un public incompréhensif et conservateur<sup>101</sup>.

Indolence du public. Fauteuil et ventre du public. Le public est prêt à adopter n'importe quel nouveau jeu pourvu qu'on ne change plus une fois qu'il en connaît les règles. La haine contre le créateur c'est la haine contre *celui qui change les règles du jeu*<sup>102</sup>.

Quelques pages plus tôt, Cocteau dénonce un « public en retard de cent ans<sup>103</sup> » qui suit l'artiste à distance<sup>104</sup>. Enfin, dès les premières pages de l'ouvrage, Cocteau affirme que « ce livre ne parle d'aucune école existante, mais d'une école que rien ne fait pressentir<sup>105</sup> ».

*Le Coq et l'Arlequin* illustre parfaitement notre hypothèse selon laquelle les appropriations savantes du jazz sont le fruit d'une *rencontre* et d'un *croisement* entre l'histoire de cette musique en France et les débats en cours dans le monde musical français. Le sens que Cocteau donne au jazz en 1918 est en effet largement conditionné par le programme esthétique qu'il défend dans *Le Coq et l'Arlequin* et par le nationalisme exacerbé qui touche alors une partie importante du monde musical. Pour le dire autrement, Cocteau ne s'intéresse pas au jazz *pour* le jazz : il le *mobilise* au service de l'idée qu'il se fait d'une musique savante française à la fois classique et moderne.

Singulier dans le monde musical savant en 1918, le discours de Cocteau trouve ses origines dans les positions formulées, depuis 1914 au moins, par Guillaume Apollinaire et par Erik Satie lui-même. Les similitudes entre leurs écrits et *Le Coq et l'Arlequin* sont si frappantes qu'il est possible de présenter le poète et le compositeur

---

<sup>100</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 23. Schoenberg est néanmoins qualifié de « musicien de tableau noir », c'est-à-dire intellectuel avant d'être sensible.

<sup>101</sup> L'attitude conservatrice du public est clairement dénoncée par Cocteau à la page suivante : « Indolence du public. Fauteuil et ventre du public. Quelques pages plus tôt, Cocteau dénonce un « public en retard de cent ans » et qui suit l'artiste à distance (Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 34 et p. 14).

<sup>102</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 45.

<sup>103</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 34.

<sup>104</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 14.

<sup>105</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 11.

comme les deux figures fondatrices de l'esthétique cocteauiste et, par conséquent, des premières appropriations du jazz.

### 2.1.2. Petite généalogie du cocteauisme : un redéploiement des positions esthétiques d'Apollinaire et de Satie

Si les critiques que Cocteau formule à l'égard de l'impressionnisme reprennent le discours nationaliste de mobilisation culturelle, l'esthétique nouvelle formulée dans *Le Coq et l'Arlequin* présente également de nombreuses similitudes avec celle que Guillaume Apollinaire qualifie d'« Esprit Nouveau » et avec que défend Satie à partir des années 1910. Le recours au jazz prôné par Jean Cocteau trouve donc sa source dans les enjeux esthétiques et dans les positions défendues par ces deux figures tutélaires que Cocteau connaissait personnellement depuis 1915<sup>106</sup>.

L'expression « Esprit nouveau » apparaît pour la première fois dans un article sur *Parade* publié par Apollinaire au mois de mai 1917, à la demande de Jean Cocteau. Son contenu est détaillé le 26 novembre 1917, lors d'une conférence au Théâtre du Vieux Colombier. Prononcée quelques mois avant la parution du *Coq et l'Arlequin*, elle paraît en novembre 1918 dans le *Mercure de France*<sup>107</sup>. L'auteur des *Calligrammes* (1918) y développe un argumentaire en tous points semblables à celui dont Cocteau se servira pour justifier le recours au jazz dans la musique savante. Comme en témoignent les écrits esthétiques du poète, l'« Esprit nouveau » cristallise des positions esthétiques formulées dès 1914 et marquées par le nationalisme qui imprègne alors une partie du monde artistique français.

---

<sup>106</sup> Cocteau fréquenta Satie au moment de la composition de *Parade*. Il rencontra Apollinaire fin 1916, date à laquelle les deux poètes commencèrent à correspondre. L'admiration que Cocteau vouait à son aîné le poussa à lui demander de rédiger un article sur *Parade*. Apollinaire s'exécuta et rédigea son célèbre article : « *Parade* et l'« Esprit nouveau » » (Apollinaire, « *Parade* et l'« Esprit nouveau » », p. 5).

<sup>107</sup> Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, t. 130, n°491, 1<sup>er</sup> décembre 1918, p. 385-393.

## L' « Esprit nouveau » d'Apollinaire, ou le Coq avant l'heure

Une esthétique romantique à dépasser au nom d'un retour à un art français hérité du classicisme

Comme l'esthétique cocteauiste, l'« Esprit Nouveau » se déploie sur la base d'une critique explicite du romantisme, incarné au premier chef par la musique de Wagner.

Ne croyez pas toutefois que cet esprit nouveau soit compliqué, languissant, factice et glacé. Suivant l'ordre même de la nature, le poète s'est débarrassé de tout propos ampoulé. Il n'y a plus de wagnérisme en nous et les jeunes auteurs ont rejeté loin d'eux toute la défroque enchantée du romantisme colossal de l'Allemagne de Wagner [...]. L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations<sup>108</sup>.

Le raisonnement du poète suit donc le même cheminement logique que celui de Cocteau : le retour à un esprit classique n'implique pas un retour aux sujets d'inspiration du classicisme mais correspond bien plutôt à une volonté de court-circuiter *l'ethos* de l'art romantique afin de définir une esthétique inspirée du classicisme. Comme dans *Le Coq et l'Arlequin*, le modèle classique représente pour Apollinaire une condition *sine qua non* du renouveau d'un art qu'il veut français. Cette revendication nationale se démarque toutefois de tout exclusivisme chauvin :

De même l'esprit nouveau, qui a l'ambition de marquer l'esprit universel et qui n'entend pas limiter son activité à ceci ou à cela, n'en est pas moins, et prétend le rester, une expression particulière et lyrique de la nation française, de même que l'esprit classique est, par excellence, une expression sublime de la même nation<sup>109</sup>.

L'esprit classique selon Apollinaire n'implique pas, en effet, un repli sur des sources d'inspiration uniquement françaises, il réside simplement dans la recherche d'un nouvel *ethos* caractérisé par le refus de tout épanchement sentimental. La mise à distance de cet *ethos* passe par une redéfinition des sujets d'inspiration traditionnellement associés à la poésie. Apollinaire propose donc aux artistes de puiser cette inspiration dans le monde qui les entoure. « On peut partir d'un fait quotidien : un mouchoir qui tombe peut être

---

<sup>108</sup> Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », p. 385 et p. 387, respectivement.

<sup>109</sup> Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », p. 388



pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers<sup>110</sup> ». Quelques pages plus tôt, Apollinaire évoque également la possibilité de faire appel au « domaine ethnique<sup>111</sup> », c'est-à-dire à des référents éloignés de la culture française et, de manière plus générale, occidentale. Une telle précision doit sans doute à sa découverte de l'Art Nègre dans la galerie Paul Guillaume, à laquelle il consacre l'une de ses dernières chroniques d'art : « Sculptures d'Afrique et d'Océanie<sup>112</sup> ». Enfin, Apollinaire plaide en faveur d'un élargissement du domaine poétique à des sujets traditionnellement considérés comme « grossiers », qu'il s'agit de traiter en tant que tels.

Les romantiques ont essayé de donner aux choses d'apparence grossière un sens horrible ou tragique. Pour mieux dire, ils n'ont travaillé qu'en faveur de l'horrible. Ils ont voulu acclimater l'horreur bien plus que la mélancolie. L'esprit nouveau ne cherche pas à transformer le ridicule, il lui conserve un rôle qui n'est pas sans saveur<sup>113</sup>.

Ainsi, de même que le jazz-band, que Cocteau ne considère pas comme de l'art, doit servir d'inspiration aux musiciens désireux de régénérer la musique française, la démarche d'Apollinaire l'amène par exemple à voir dans l'art nègre « une forme [...] toujours puissante, très éloignée de nos conceptions et pourtant apte à nourrir l'inspiration des artistes<sup>114</sup> », une source d'inspiration apte à « renouveler les sujets et les formes en ramenant l'observation artistique aux principes mêmes du grand art<sup>115</sup> ». Comme chez Cocteau, la frontière entre art savant français et art populaire est donc maintenue. Ce dernier est seulement appelé à servir de source d'inspiration capable de ramener le second dans une voie hors de laquelle il se serait dévoyé.

L'art nègre ou la vie quotidienne sont donc envisagés comme des « matériaux » dont « la simplicité [...] ne doit point rebuter, car les conséquences, les résultats peuvent

---

<sup>110</sup> Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », p. 393.

<sup>111</sup> Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », p. 385

<sup>112</sup> Guillaume Apollinaire, « Sculptures d'Afrique et d'Océanie », *Les Arts à Paris*, 15 juillet 1918, repris dans Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, éd. LeRoy Breunig, Paris, Gallimard, 1960, p. 554-554.

<sup>113</sup> Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », p. 390.

<sup>114</sup> Apollinaire, « Sculptures d'Afrique et d'Océanie », p. 553.

<sup>115</sup> Apollinaire, « Sculptures d'Afrique et d'Océanie », p. 553. Une nuance doit cependant être signalée. Dans cet article, Apollinaire considère l'art nègre comme de l'art à part entière, même si cet art ne correspond guère aux catégories alors en vigueur en France.

être de grandes, de bien grandes choses<sup>116</sup> ». Notion centrale dans *Le Coq et l'Arlequin*, la « simplicité » semble donc elle aussi constituer un emprunt au poète de *Zone*, qui l'érigea dès 1914 en antidote contre les raffinements sensuels de l'« impressionnisme ».

Un retour à la *simplicité* contre les raffinements impressionnistes

Dans un article consacré à Fernand Léger, Apollinaire oppose aux « contrastes de Seurat [...] impuissants à représenter la réalité<sup>117</sup> » à un type de représentation « simple » qui, au contraire des raffinements techniques du peintre néo-impressionniste, conserve à son objet une apparence brute :

Il [Léger] a montré [...] qu'il ne pouvait y avoir d'autre peinture réaliste que celle où il s'efforce avec Picasso et Braque de représenter avec simplicité, mais non sans force, ce qui existe aujourd'hui<sup>118</sup>.

La même année, dans un article intitulé « Musique nouvelle<sup>119</sup> », consacré à la musique d'Alberto Savinio<sup>120</sup>, Apollinaire plaide pour un renouvellement comparable à celui qu'il observe chez les peintres cubistes. À plus d'un titre, ce renouvellement annonce le programme du *Coq et l'Arlequin*. Au début de son article, Apollinaire distingue cette musique « nouvelle », du reste de la création musicale contemporaine, qu'il désigne par l'adjectif « moderne<sup>121</sup> » et considère comme dominée par l'impressionnisme : « son art s'efforce de capter toute la poésie qui jaillit des choses présentes. Il ne fait pour cela “ni de la musique folklorienne, ni de la musique pittoresque”<sup>122</sup> », explique-t-il, s'opposant

---

<sup>116</sup> Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », p. 390.

<sup>117</sup> Guillaume Apollinaire, « Arts - Une conférence de Fernand Léger », *Paris-Journal*, 13 mai 1914, reproduit dans Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, éd. LeRoy Breunig, Paris, Gallimard, 1960, p. 464.

<sup>118</sup> Apollinaire, « Arts - Une conférence de Fernand Léger », p. 463. Il s'agit selon Laurence Campa, biographe du poète, de « son premier et seul article important sur la musique » (Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, p. 73).

<sup>119</sup> Guillaume Apollinaire, « Musique nouvelle », *Paris-Journal*, 24 mai 1914, repris dans Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, p. 476-478.

<sup>120</sup> Frère cadet du peintre Giorgio de Chirico, Alberto Savinio (1891-1952) aborda plusieurs disciplines artistiques, la peinture, la littérature, le théâtre, mais aussi la musique. Ses œuvres furent présentées pour la première fois à Paris le 24 mai 1914, lors d'un concert privé dans les bureaux de la revue *Les Soirées de Paris* qu'Apollinaire codirigeait avec Serge Férat.

<sup>121</sup> Apollinaire, « Musique nouvelle », p. 474.

<sup>122</sup> Apollinaire, « Musique nouvelle », p. 478.

ainsi, de la même manière que les premiers promoteurs du jazz, à la conception de la musique populaire que valorisaient alors la plupart des compositeurs savants (voir chapitre 1.3.). De même que chez Léger, le poète voit ainsi dans la musique du compositeur italien un retour vers la réalité quotidienne, dont les modalités prennent à rebours l'usage traditionnel des sources populaires dans la musique savante, qu'il qualifie de « folklorien<sup>123</sup> » et de « pittoresque ». À propos des *Chants de la mi-mort* (1914), œuvre pour voix et piano composée par Savinio sur ses propres textes, l'évocation de la musique se fait plus précise :

Son aspect est frénétique et des plus vivaces, mais, en fait, c'est là une musique extrêmement limpide. Elle est construite d'une manière régulière ; elle se base uniquement sur la ligne mélodique et rejette toute recherche d'harmonie qui puisse donner l'éveil à l'impressionnisme [...]. Il ne tient aucun compte de l'effet sensoriel résultant de la fusion de tous les instruments, ni des autres effets orchestraux du même genre<sup>124</sup>.

La musique nouvelle en faveur de laquelle plaide Apollinaire se démarque donc de l'« impressionnisme » grâce à sa construction « régulière », grâce au primat de la mélodie sur les recherches harmoniques, grâce enfin à un refus d'une musique qui ne rechercherait que l'« effet sensoriel ». Ici encore, toutes les caractéristiques valorisées par Apollinaire concordent, jusque dans leur formulation, avec les positions exprimées quelques années plus tard dans *Le Coq et l'Arlequin*. Outre l'italien Alberto Savinio, Apollinaire distingue parmi les compositeurs « nouveaux » Erik Satie qui, selon lui, a « contribué à détruire dans l'esprit de la jeunesse ce bon goût plein de tristesse qui la faisait dégénérer<sup>125</sup> ».

Plus qu'une convergence, la comparaison entre les écrits esthétiques d'Apollinaire et les positions défendues par Jean Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin* montrent que ce dernier reprend et développe les positions déjà formulées pendant la Première Guerre mondiale par Apollinaire. La promotion du jazz en tant que source d'inspiration pour la musique savante apparaît dès lors comme une solution nouvelle à des enjeux et à des débats déjà engagés en 1914. Dès cette année en effet, Apollinaire

---

<sup>123</sup> Comprendre « folklorique ».

<sup>124</sup> Apollinaire, « Musique nouvelle », p. 477.

<sup>125</sup> Apollinaire, « Musique nouvelle », p. 476.

désigne Erik Satie comme l'une des figures d'un renouveau de la musique française. L'on ne s'étonnera donc pas qu'en plus d'être célébré dans *Le Coq et l'Arlequin*, le compositeur de *Parade* constitue l'autre source principale du discours cocteauiste sur la musique.

### *Les écrits d'Erik Satie, un autre modèle pour Le Coq*

En 1914, Erik Satie brocarde l'omniprésence des procédés empruntés à Claude Debussy dans la musique des compositeurs français. Une réécriture fantaisiste des Dix Commandements des étudiants en composition du Conservatoire dénonce avec ironie cette influence : « Debussy seul adoreras, et copieras parfaitement ». Quant au rejet de Wagner, il était également ressenti par Satie comme une nécessité dans les années 1900. En 1922, lorsque le magazine *Vanity Fair* lui demande d'évoquer sa relation avec Claude Debussy avant la guerre, le compositeur de *Parade* ne manque pas d'égratigner le wagnérisme :

J'expliquais à Debussy le besoin pour nous Français de se dégager de l'aventure Wagner, laquelle ne répondait pas à nos aspirations naturelles. Et je lui faisais remarquer que je n'étais nullement wagnérien, mais que nous devons avoir une musique à nous – sans choucroute, si possible<sup>126</sup>.

Il s'agit donc pour Satie de composer une musique française (« à nous ») qu'il définit comme une musique héritière du classicisme, une musique *claire* du point de vue de la forme et de l'écriture. Cette exigence de clarté fait par ailleurs l'objet des troisième et quatrième Commandements de Satie, rédigés sous forme d'antiphrases : « de plan toujours tu t'abstiendras, pour composer plus aisément. Avec grand soin tu violeras, les règles du vieux rudiment<sup>127</sup> ».

À l'instar de Jean Cocteau, Satie associe l'identité française et classique de la musique avec un *ethos* particulier. Outre une organisation formelle claire, outre le respect des règles du contrepoint et de l'harmonie, la musique qu'il prône doit éviter les

---

<sup>126</sup> « Debussy », manuscrit écrit en août 1922 pour *Vanity Fair*, repris dans Erik Satie, *Écrits*, éd. Ornella Volta, Paris, Champ libre, 1981, p. 65-70.

<sup>127</sup> Erik Satie, « Les Commandements du Catéchisme du Conservatoire remis à 9 », *L'avenir d'Arcueil-Cachan*, 1<sup>er</sup> juin 1914, p. 72, repris dans Satie, *Écrits*, p. 139.

complications inutiles, être simple et vivante avant tout. Au nom de ces valeurs, Satie ne cessera de condamner dans les années 1910 les compositeurs qu'il nomme des « sous-debussystes » : « ils écrivent “riche”, avec des “dorures” et un “faux luxe” inouïs [...]. Ce mauvais goût les situe dans les bas-fonds de l'Art [...], ignorés de tous, éloignés de la Vie<sup>128</sup> ». Pour éviter de sombrer dans les « bas-fonds de l'Art », Satie prône de nouvelles sources d'inspiration : le cirque et le music-hall, deux domaines que beaucoup d'acteurs du monde savant considéreraient précisément comme des « bas-fonds » artistiques. Dans une esquisse d'un mémoire autobiographique, Satie justifie l'intérêt qu'il voue à ces deux univers au sein duquel il avait lui-même travaillé dans les années 1900 (voir chapitre 1.2.).

N'oublions pas ce qui est dû au Music-Hall, au Cirque. C'est de là que nous viennent les créations, les tendances, les curiosités de métier les plus neuves. Le Music-Hall, le Cirque ont l'esprit novateur<sup>129</sup>.

Dix ans auparavant, au mois de mai 1914, Satie plaidait déjà en faveur de cet univers.

Le célèbre cirque anglo-américain Russel Higgins and C<sup>o</sup> est dans nos murs [...]. Magnifiques représentations ; numéros et attractions de premier ordre ; ménestrels, clowns musicaux, chanteurs à voix, l'homme qui jongle avec le contre-ut, le baryton-ventriloque, le prestidigitateur qui escamote les notes, la danseuse sur la corde-neuvième, l'homme serpent-à-sonnette, qui joue simultanément du saxophone et du glockenspiel<sup>130</sup>.

Refonder une musique nationale en s'inspirant de l'univers du cirque et du music-hall, afin de se distinguer des trouvailles de Claude Debussy et de la musique de Wagner : la formule que l'on retrouve, éparse, dans les écrits d'Erik Satie, coïncide parfaitement avec celle que Cocteau développera en 1918 dans *Le Coq et l'Arlequin*. Un an plus tôt, elle fut mise en œuvre dans *Parade*.

L'appropriation du ragtime dans *Parade* relève donc d'enjeux différents de ceux observés dans les cake-walks de Claude Debussy, qui recourt à ce genre de manière ponctuelle dans le but de composer une musique exotique et souriante. Pour Satie

---

<sup>128</sup> Erik Satie, « Les périmés », *Les feuilles libres*, 5<sup>e</sup> année, n°31, mars-avril 1923, p. 38-42, repris dans Satie, *Écrits*, p. 41.

<sup>129</sup> Erik Satie, *Manuscrits 1924*, repris dans Satie, *Écrits*, p. 164.

<sup>130</sup> Erik Satie, *L'avenir d'Arcueil-Cachan*, 1<sup>er</sup> mai 1914, p. 69, repris dans Satie, *Écrits*, p. 138.

comme pour Cocteau au contraire, l'utilisation du jazz est envisagée dans le cadre d'un programme esthétique ambitieux visant à renouveler la musique française. Le « Ragtime du Paquebot » a donc peu à voir avec les cake-walks de Debussy, ou même avec les deux ragtimes que Satie compose en 1904 pour Paulette Darty. Il peut être analysé comme une mise en œuvre avant l'heure du programme esthétique du *Coq et l'Arlequin*, un programme que le compositeur avait en réalité déjà formulé 1914.

### 2.1.3. « Impressionnistes » et « wagnériens » : la mobilisation de repoussoirs au service d'une stratégie de distinction

Une chose est de constater qu'Apollinaire, Cocteau et Satie s'opposent à l'impressionnisme (également qualifié de debussysme à l'époque) et au wagnérisme, une autre est d'identifier les compositeurs visés à travers ces étiquettes dans les années 1910 et au début des années 1920, ainsi que la réalité musicale qu'elles désignaient alors<sup>131</sup>. Tenter de répondre à cette question, c'est s'attacher à mieux comprendre ce à quoi Satie et Cocteau entendent s'opposer en recourant au jazz. Rares sont les textes des années 1910 dans lesquels sont désignés nommément des compositeurs ou des œuvres impressionnistes ou wagnériens. La correspondance privée de compositeurs et les recensions de concerts parues dans la presse musicale permettent toutefois d'éclairer au moins partiellement ce point aveugle. L'étude de ces sources montre qu'en rejetant l'impressionnisme et le wagnérisme, Cocteau et Satie s'inscrivaient volontairement en faux contre les figures les plus importantes et les plus prestigieuses du monde musical français.

#### *S'opposer à deux anciennes tendances modernistes de l'avant-guerre*

En premier lieu, il convient de remarquer que le rejet de l'impressionnisme et du wagnérisme correspond à celui des deux tendances associées au passé. Le wagnérisme

---

<sup>131</sup> Impressionnisme, debussysme et wagnérisme seront donc seulement étudiés en tant que catégories historiques. Problématiques car floues quant à la réalité musicale qu'elles recouvrent, elles ne seront pas convoquées dans les analyses menées au cours de ce travail.

est en effet l'objet d'âpres débats dès les années 1880 et 1890, décennies pendant lesquelles il apparaît comme une tendance moderne. Quant à l'impressionnisme, il devient un sujet d'actualité dans le monde musical savant à partir de la fin des années 1890 et dans les années 1900. Dès 1902 et la création de *Pelléas et Mélisande*, il s'impose comme le nouveau courant moderne succédant au wagnérisme. Dans *Le Temps*, Pierre Lalo, fut l'un des premiers à formuler cette vision de l'évolution de la musique française contemporaine :

Il n'y a rien, ou presque rien de Wagner dans *Pelléas et Mélisande* [...]. Depuis une dizaine d'années, dans notre pays [...], toutes les œuvres qui ont paru sur la scène relèvent de l'esthétique wagnérienne, tous les compositeurs se sont mis à l'école du wagnérisme [...]. Il est vrai que, depuis peu, les meilleurs de nos jeunes musiciens, las de l'étroite et lourde distinction du wagnérisme obligatoire, et ne pouvant revenir à la forme ancienne de l'opéra, cherchent aujourd'hui à s'affranchir, souhaitent de faire autre chose [...]. Voici pour la première fois, autre chose en effet [...]. Si je ne souhaite point du tout qu'on imite les procédés de M. Debussy, le spectacle de son œuvre peut encourager de jeunes artistes à s'émanciper de la tyrannie wagnérienne, à concevoir et à créer avec plus de liberté<sup>132</sup>.

Cinq années après cette dénonciation du « wagnérisme obligatoire », Pierre Lalo formule une critique en tous points semblable, cette fois dirigée contre une série de procédés qualifiés de « debussystes » employés selon lui par un groupe de jeunes compositeurs dont le chef de file n'était autre que Maurice Ravel<sup>133</sup>.

Vous savez que M. Ravel n'est point ici le seul de son espèce : c'est un fait incontestable qu'une très grande part des compositeurs français font de la musique « debussyste ». Le debussysme remplace depuis quelques années [...] le wagnérisme défaillant [...]. Le malheur, c'est qu'à force de démarquer les procédés de M. Debussy, ils les rendent peu à peu fastidieux et rebattus. Je souhaite que la vulgarisation et l'exploitation du debussysme par d'habiles compositeurs ne rendent pas trop éphémères la fortune d'un art délicieux<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Pierre Lalo, « La musique – *Pelléas et Mélisande* », *Le Temps*, 42<sup>e</sup> année, n°14951, 20 mai 1902, p. 3-4.

<sup>133</sup> Le groupe visé par Pierre Lalo correspond à celui alors connu sous le nom d'Apaches. Il réunissait, entre autres, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, Émile Delage, Désiré-Émile Inghelbrecht et Émile Vuillermoz. Sur ce groupe, voir Jann Pasler, « Stravinsky and the Apaches », *The Musical Times*, 123<sup>e</sup> année, n°1672, 1983, p. 403-407, et Jann Pasler, « La Schola cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique de Séverac, médiateur et critique », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1991, p. 313-343.

<sup>134</sup> Pierre Lalo, « La musique – Quelques ouvrages nouveaux de M. Maurice Ravel », *Le Temps*, 47<sup>e</sup> année, n°16705, 19 mars 1907, p. 3.

Alors que la vogue du wagnérisme semble refluer au début des années 1900, le debussysme apparaît donc comme une tendance datée dès la fin de la décennie. En 1909, la préface de *Bérénice* rédigée par son compositeur, Albéric Magnard (1865-1914), confirme cette association du wagnérisme avec le passé. Sa « partition est écrite dans le style wagnérien [...], choisi parmi les styles existants ». Il « convenait le mieux à ses goûts tout classiques et à sa culture musicale toute traditionnelle<sup>135</sup> ». Quant à l'impressionnisme, Henri Collet note en 1919, à propos de *La Légende de saint Christophe* de Vincent d'Indy, que « depuis Debussy, les temps ont marché<sup>136</sup> ».

En renvoyant dos à dos wagnérisme et impressionnisme, Cocteau et Satie reprennent donc à leur compte une conception de l'évolution récente de la musique française formulée dès 1909 par des critiques en vue du monde musical savant. Redéployée dans le cadre de leurs écrits, elle leur permet de se présenter comme les promoteurs d'une musique nouvelle appelée à succéder aux deux derniers courants ayant incarné la modernité dans le monde musical français, respectivement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>.

### *Se distinguer des compositeurs en vue des années 1910*

Impressionnisme et wagnérisme procurent également à Cocteau et Satie un repoussoir contre deux compositeurs encore iconiques dans les années 1920, mais aussi contre la plupart des compositeurs établis du monde musical savant français.

#### Debussy et les « impressionnistes »

Avec Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy fait en effet partie des figures les plus célébrées par les institutions musicales françaises dans les années 1910 et au début des années 1920. Deux ans après sa mort, en décembre 1920, la prestigieuse *Revue Musicale* d'Henry Prunières (1886-1942) lui consacre un numéro spécial. Un mois

---

<sup>135</sup> Préface de *Bérénice* par Albéric Magnard, citée dans Charles Tenroc, « La *Bérénice* de M. Magnard et sa préface », *Le Courrier musical*, 14<sup>e</sup> année, n°23, 1<sup>er</sup> décembre 1911, p. 711.

<sup>136</sup> Henri Collet, « La musique chez soi. *Légende de saint Christophe* de Vincent d'Indy », *Comœdia*, 9 octobre 1919, p. 2.



après, dans la même revue, le critique Robert Godet (1866-1950)<sup>137</sup> publie un long article sur le « lyrisme intime de Debussy<sup>138</sup> ». À la fin de la décennie 1920, Debussy fait encore l'objet de deux ouvrages du critique musical Léon Vallas (1879-1956)<sup>139</sup>. S'attaquer au mouvement musical suscité par l'influence de Claude Debussy revient donc à disqualifier l'une des personnalités les plus importantes du monde musical français.

Sont également désapprouvés et rejetés de nombreux compositeurs considérés, à tort ou à raison, comme ses suiveurs, à commencer par l'une des figures de proue de la modernité à la fin des années 1910 : Maurice Ravel (1875-1937). « Ravel est bien le chef des sous-debussystes<sup>140</sup> », écrit Satie d'une plume vénéneuse dans un manuscrit qu'Ornella Volta a daté de 1920. Trois ans plus tôt, au moment de la création de *Parade*, Satie soutient la même idée dans une lettre à Georges Auric, et ajoute au nom de Ravel celui de critiques musicaux qui le soutenaient et qui fustigèrent son œuvre. « Marnold a fait son article : terrible<sup>141</sup> ! Vive Ravel ! dit-il ; vivent les vieux *birbes*<sup>142</sup> ! Vous aviez raison, cher Ami. Marnold n'est qu'un sous-Pouéigh, car plus ignorant, sinon plus bête<sup>143</sup> ». Il n'est pas inutile de préciser que dans l'article en question, Jean Marnold (1859-1935), fervent défenseur de Claude Debussy, oppose à *Parade* les « splendeurs

---

<sup>137</sup> Journaliste et musicographe suisse, Robert Godet fut un ami personnel de Claude Debussy. Il fut également un grand amateur de la musique de Wagner.

<sup>138</sup> Robert Godet, « Le lyrisme intime de Debussy », *La Revue musicale*, 1<sup>ère</sup> année, n°3, janvier 1921, p. 43-60.

<sup>139</sup> Léon Vallas, *Debussy (1862-1918)*, Paris, Plon, 1926 ; Léon Vallas, *Les idées de Claude Debussy, musicien français*, Paris, Éditions musicales de la Librairie de France, 1927. Ami de Vincent d'Indy, Léon Vallas collabora à la création de la Schola cantorum de Lyon. En 1903, il se fit connaître comme critique musical en fondant la *Revue Musicale de Lyon*, qui devient en 1912 la *Revue française de musique*.

<sup>140</sup> Manuscrit repris dans *Satie, Écrits*, p. 169.

<sup>141</sup> Satie fait ici allusion aux commentaires sur *Parade* publiés par Jean Marnold, critique musical de l'influent *Mercure de France*. Celui-ci ne considéra pas l'œuvre dans son feuilleton musical, mais dans une rubrique généraliste, la « Revue de la quinzaine ». Second outrage aux yeux de Satie, sa critique laissa largement de côté la musique de l'œuvre, comme si elle ne méritait pas même d'être prise en considération (Jean Marnold, « Revue de la Quinzaine – Notations », *Mercure de France*, t. 121, n°455, 1<sup>er</sup> juin 1917, p. 575). Dans le numéro du 1<sup>er</sup> septembre, Marnold récidive en prétendant n'avoir pas suffisamment de « courage d'écrire ce qu'[il] pense de la musique dont il [Satie] assaisonna *Parade* » (Jean Marnold, « Musique », *Le Mercure de France*, 123<sup>e</sup> année, n°461, 1<sup>er</sup> septembre 1917, p. 135).

<sup>142</sup> Un birbe est un vieillard considéré comme rétrograde.

<sup>143</sup> Lettre d'Erik Satie à Georges Auric, 10 septembre 1917, dans Erik Satie, *Correspondance presque complète*, éd. Ornella Volta, Paris, Fayard/Imec, 2000, p. 311.

panachées de *Daphnis et Chloé*<sup>144</sup> », ce qui ne fait qu'exacerber l'amertume de Satie à l'encontre de Maurice Ravel.

Outre Maurice Ravel, les critiques de concert publiées dans *Le Courrier musical*, *Le Ménestrel*, *Le Monde Musical*, le *Guide du Concert*, ou encore dans *Comœdia* permettent de dresser une liste de compositeurs associés à l'impressionnisme. Sans être nécessairement exhaustive, elle montre que cette étiquette est alors accolée à toutes les figures importantes du monde musical français (fig. n° 1).

AUBERT	Louis	1877-1968
BACHELET	Alfred	1864-1944
BÜSSER	Henri	1872-1973
CAPLET	André	1878-1925
CRAS	Jean	1879-1932
D'INDY	Vincent	1851-1931
DECAUX	Abel	1869-1943
DUKAS	Paul	1865-1935
DUPONT	Gabriel	1878-1914
EMMANUEL	Maurice	1862-1938
GAUBERT	Philippe	1879-1941
GEORGES	Alexandre	1850-1938
GRASSI	Eugène-Cinda	1881-1941
GROVLEZ	Gabriel	1879-1944
HOÉRIÉE	Arthur	1897-1986
HURÉ	Jean	1877-1930
INGHELBRECHT	Désiré-Emile	1880-1965
KOECHLIN	Charles	1867-1950
LADMIRAULT	Paul	1877-1944
LAPARRA	Raoul	1876-1943
LAZARUS	Daniel	1898-1964
LAZZARI	Silvio	1857-1944
LE FLEM	Paul	1881-1984
MIGOT	Georges	1891-1976
PIERNÉ	Gabriel	1863-1937
PILLOIS	Jacques	1877-1935
ROGER-DUCASSE	Jean	1873-1954
ROLAND-MANUEL		1891-1966
ROPARTZ	Guy	1864-1955
ROUSSEL	Albert	1869-1937
SAINT-SAËNS	Camille	1835-1921
SAMAZEUILH	Gustave	1877-1967
SCHMITT	Florent	1870-1958
SÉVERAC	Déodat de	1872-1921
SPORCK	Georges	1870-1943
VUILLEMIN	Louis	1873-1929
WITKOWSKI	Georges-Martin	1867-1943

**Fig. n° 2-1 : liste des compositeurs qualifiés d'impressionnistes dans la presse musicale française (1910-1924)<sup>145</sup>.**

Ce recensement indique que l'« impressionnisme musical » ne constitue pas un mouvement ou un groupement de compositeurs homogènes. La galaxie de compositeurs qu'il embrasse appartient en effet à des générations et à des tendances différentes.

<sup>144</sup> Marnold, « Musique », p. 135

<sup>145</sup> La méthode utilisée pour ce recensement consiste à relever les noms de compositeurs dont certaines œuvres créées en France entre 1910 et 1924 sont qualifiées d'« impressionnistes » par des critiques musicaux. Ce tableau reflète donc la manière dont ces compositeurs étaient perçus au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit évidemment pas de juger de sa pertinence, la catégorie « impressionnisme » étant trop floue, on l'a vu, pour être utilisée de manière critique aujourd'hui.

Les compositeurs influencés par l'impressionnisme appartiennent pour la plupart à la génération de Claude Debussy et de Maurice Ravel, née dans les années 1860 et 1870. Quelques jeunes compositeurs importants de la génération de Milhaud et d'Auric, née quant à elle dans les années 1890, sont également présents : Georges Migot, Eugène-Cinda Grassi, Arthur Hoérée, ou encore Roland-Manuel. L'impressionnisme n'était donc pas une affaire de génération dans les années 1910 et au début des années 1920 : plusieurs des nouveaux venus sur la scène musicale étaient alors perçus comme des continuateurs de cette tendance. L'impressionnisme ne constituait pas non plus une tendance musicale cohérente. Pour ne prendre qu'un exemple, Louis Aubert, un proche de Maurice Ravel, jouait un rôle important au sein de la Société Musicale Indépendante (SMI)<sup>146</sup>, qui s'opposait à la Société Nationale de Musique (SNM)<sup>147</sup>, représentée dans ce tableau par Vincent d'Indy. Enfin, à l'exception de Roland-Manuel, d'Arthur Hoérée et d'Albert Roussel, dont les œuvres seront abordées ultérieurement, aucun des trente-sept compositeurs cités n'utilisa le jazz dans ses œuvres<sup>148</sup>. Ce constat permet d'établir un lien entre fidélité à un héritage impressionniste et refus du jazz.

#### Les « wagnériens »

Des remarques semblables pourraient être tirées de la liste, plus réduite, des compositeurs dont certaines œuvres furent qualifiées de wagnériennes pendant la même période (fig. n° 2).

---

<sup>146</sup> Cette société de concerts, concurrente de la Société Nationale de Musique (SNM), fut fondée en 1909 par Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Florent Schmitt et Charles Koechlin (Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, p. 65).

<sup>147</sup> Fondée en 1871 par Romain Bussine (1830-1899) et Camille Saint-Saëns, cette société destinée à la promotion de la musique de chambre française compte parmi les plus importantes du monde musical français en 1919. Elle s'inscrit alors dans son pôle conservateur (Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, p. 15).

<sup>148</sup> Florent Schmitt (1870-1958) constitue un cas à part. Il utilisera le jazz dans sa *Suite sans esprit de suite* en 1937, mais dans l'unique but de brocarder la maladresse et la gaucherie qu'il percevait dans cette musique.

ALESSANDRESCO	Alfred	1893-1959
BRAUNSTEIN	Pierre	1888-1914
D'INDY	Vincent	1851-1931
FÉVRIER	Henry	1875-1957
LADMIRAULT	Paul	1877-1944
LAZZARI	Sylvio	1857-1944
MAGNARD	Albéric	1865-1914
RICHELOT	Louis-Gustave	1844-1924
ROBERT	Jean	?
ROPARTZ	Guy	1864-1955
SACHS	Léo	1856-1930
WITKOWSKI	Georges Martin	1867-1943

**Fig. n° 2-2 : liste des compositeurs qualifiés de wagnériens dans la presse musicale française (1910-1924)<sup>149</sup>.**

De même que pour les compositeurs considérés comme « impressionnistes », aucun des dix compositeurs « wagnériens » ne s'intéressa au jazz. Vincent d'Indy, Paul Ladmirault<sup>150</sup>, Sylvio Lazzari et Guy Ropartz et ne l'évoquent nulle part dans leurs écrits parvenus à notre connaissance. Si l'influence du wagnérisme semble moins prégnante que celle de l'impressionnisme dans la France des années 1910 et du début des années 1920, la figure de Wagner reste néanmoins extrêmement visible dans les programmes de concerts parisiens. Banni des programmes pendant la Première Guerre mondiale<sup>151</sup>, le compositeur allemand redevient rapidement, à partir de 1919, l'un des compositeurs les plus joués à Paris. Pour les seuls mois de novembre et décembre 1919, pas moins de six concerts lui sont intégralement consacrés par les grandes sociétés symphoniques parisiennes<sup>152</sup>.

<sup>149</sup> La méthode utilisée pour ce recensement est la même que celle utilisée pour celui consacré aux compositeurs qualifiés d'impressionnistes.

<sup>150</sup> Nous remercions Paolig Ladmirault de nous avoir communiqué cette information.

<sup>151</sup> Buch, « Les Allemands et les Boches », p. 45-69.

<sup>152</sup> Sondage effectué à partir d'un dépouillement du *Guide du concert* pour les mois de novembre et de décembre 1919.

### *Une musique savante conventionnelle soutenue par l'establishment musical*

En s'opposant au wagnérisme et à l'impressionnisme, Satie et Cocteau définissent sans nuances une musique conventionnelle qui leur permet de s'opposer à tous les compositeurs en vue dans les années 1910<sup>153</sup>. Cette stratégie de distinction opère à partir de plusieurs critères. Au vu des écrits critiques publiés à propos des compositeurs qui viennent d'être cités, la hiérarchie des compositeurs relevant, aux yeux de Cocteau, de cette musique conventionnelle, se dessine selon la subtilité de l'harmonie et de et de l'orchestration, mais aussi selon le raffinement des sentiments qui se dégage de leur musique. C'est au nom de ces qualités que Jean Poueigh, alors critique influent de la revue *Comœdia*, considère Florent Schmitt comme « l'un des meilleurs musiciens de notre jeune école<sup>154</sup> », et que Maurice Ravel en est considéré comme le chef de file. Entre ses deux articles consacrés à *Parade* de Satie, Jean Marnold fait quatre fois l'éloge de *Daphnis et Chloé* (1910) pour son « raffinement suprême », et vante *Adélaïde ou le langage des fleurs*<sup>155</sup> pour sa « beauté verveuse, exquise et raffinée » (1912). Les autres compositeurs que Marnold distingue pendant cette même période - Louis Aubert, Gabriel Grovlez, Jean Huré, Paul Ladmirault et Roland-Manuel - le sont au nom de qualificatifs relevant également du champ lexical du raffinement et de la délicatesse<sup>156</sup>. Tous font partie du groupe des musiciens considérés, ponctuellement ou non, comme impressionnistes (voir fig. n° 1 ci-dessus) et gravitent autour de la SMI. Les compositeurs tenus en haute estime par Jean Poueigh et Jean Marnold (mais aussi par Louis Laloy, Henry Malherbe, Henry Vuillemin, Charles Tenroc ou encore Pierre Lalo<sup>157</sup>)

---

<sup>153</sup> Cette « musique conventionnelle » peut également être considérée comme une musique savante « mainstream ». Celle-ci regroupe des œuvres correspondant à l'horizon d'attente de la majorité des auditeurs, que leur jugement sur l'une de ces œuvres soit positif ou négatif. Son étude mériterait d'être développée afin de compléter une historiographie le plus souvent centrée sur la modernité et les avant-gardes.

<sup>154</sup> À propos de la création d'*Antoine et Cléopâtre*, créé aux concerts Lamoureux le 16 octobre 1920, repris dans la rubrique « À travers la critique » du *Guide du Concert* (7<sup>e</sup> année, n°3, 22 octobre 1920, p. 36).

<sup>155</sup> Il s'agit d'une orchestration des huit *Valses nobles et sentimentales* (1911) réalisée pour un ballet créé le 22 avril 1912 au Théâtre du Châtelet.

<sup>156</sup> Relevé effectué à partir des feuillets publiés par Jean Marnold du 1<sup>er</sup> juin au 16 août 1917 dans *Le Mercure de France*.

<sup>157</sup> Des nuances pourraient bien entendu être relevées dans les goûts de l'un ou l'autre de ces critiques, mais leur prise en compte ne serait pas pertinente dans le cadre de l'identification des compositeurs et l'esthétique contre lesquelles Cocteau et Satie prennent position.

le sont donc en vertu de critères et de valeurs que dénoncent précisément Cocteau et Satie. Le premier de ces critères concerne la qualité de leurs sources d'inspiration.

#### Thèmes et sources d'inspiration valorisées

Une rapide étude des œuvres recensées comme « wagnériennes » et « impressionnistes » et le plus souvent valorisées par les critiques cités, montre en effet que ces sources d'inspiration correspondent à celles mises en vogue par le symbolisme et par l'esprit fin-de-siècle. On les retrouve d'une part dans les imaginaires du nocturne, de la légende ou du merveilleux, à travers des titres tels que *Soirs armoricains* de Louis Vuillemin (1913), *Songe* d'André Caplet (1919), *Mirages* de Florent Schmitt (1920 composés en hommage à Debussy), *La Plainte, au loin, du Faune* de Paul Dukas (1920, également composée en hommage à Claude Debussy), *Effet de Nuit* de Sylvio Lazzari (1921) ou encore *Le Bois sacré* de Jean Huré (1921). D'autre part, l'imaginaire impressionniste se décline dans l'exotisme hispanique et oriental, ou encore dans la topique marine. Plusieurs œuvres traduisant musicalement ces imaginaires connurent un succès dans les années 1910 ou à l'aube des années 1920 : les *Voix du large* de Paul Le Flem (1911), les *Trois Poèmes du jardin de l'Infante* de Jacques Pillois, (1911, sur des poèmes du symboliste Albert Samain, que Koechlin chérissait également), le *Chant de la mer* de Gustave Samazeuilh, (1918), la *Habanera* de Louis Aubert (1919), les *Heures persanes* de Charles Koechlin (1919), les *Orientales* de Philippe Gaubert (1919), les *Paysages franciscains* de Gabriel Pierné (1920), et *Le Paravent de laque aux cinq images* de Georges Migot (1923).

Quant au wagnérisme, il se traduit par exemple par le recours à des sources d'inspirations légendaires teintées de religiosité de deux œuvres aujourd'hui quelque peu oubliées, mais dont la création mit en émoi le monde musical : *Gismonda* de Henry Février (1919) et *La Légende de saint Christophe* de Vincent d'Indy<sup>158</sup> (1921). Cette

---

<sup>158</sup> Nous nous limitons à ces deux exemples car une liste exhaustive impliquerait de trop long développement au regard de la problématique de cette thèse. La mention de Henry Février ne doit cependant rien au hasard : elle permet de comprendre que le wagnérisme français, dans les années 1900 et 1910, ne se limitait pas au seul cercle de la Schola cantorum et du magistère de Vincent d'Indy. Formé par André Messager, Jules Massenet et par Gabriel Fauré, Henry Février est en effet un pur produit du Conservatoire de Paris.

dernière, comme l'a montré Steven Huebner, porte l'empreinte du *Parsifal* de Wagner<sup>159</sup>. Dans *Comœdia*, le critique Henri Collet ne manqua pas de relever cette influence. Quelques lignes avant d'évoquer le caractère daté du debussysme, il désignait l'opéra de d'Indy comme « l'aboutissement des efforts post-wagnériens »<sup>160</sup>. Quant à *Gismonda*, qui fut créé à l'Opéra-Comique et s'inscrivait donc dans le champ de la musique cautionnée par les institutions officielles, son livret est tiré d'une pièce écrite en 1894 par le dramaturge Victorien Sardou, lui-même fervent wagnérien. Située dans une Grèce imaginaire au XV<sup>e</sup> siècle, l'intrigue de cette pièce articule relation amoureuse, jalousie, rivalités de pouvoir et morale religieuse.

L'ethos de l'impressionnisme et du wagnérisme : le noble, le grand et le raffiné au pinacle

À ces sources d'inspirations correspondent un *ethos* lui aussi diamétralement opposé à celui que Cocteau et Satie cherchent à valoriser. Il relève de la grandeur, pour ce qui concerne les œuvres alors qualifiées de wagnériennes. Ainsi Antoine Banès<sup>161</sup> (1856-1924) admire-t-il en 1919 la « puissante pâte orchestrale » et les « beaux élans de passion »<sup>162</sup> qui rehaussent *L'Amant et la Mort* de Léo Sachs<sup>163</sup>. Un an plus tard, dans une autre œuvre wagnérienne, le *Divertissement* pour orchestre de Guy Ropartz, Adolphe Boschot (1871-1955), de *L'Écho de Paris*, s'avoue impressionné par la hauteur d'inspiration du compositeur<sup>164</sup>. Les éloges réservés aux œuvres qualifiées d'impressionnistes portent quant à eux sur leur sensualité et leur raffinement. Dans les *Trois Orientales* de Philippe Gaubert, composées en 1918 sur des poèmes de Tristan

---

<sup>159</sup> Steven Huebner, « Vincent d'Indy et le "drame sacré" : de *Parsifal* à *La Légende de saint Christophe* », dans Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (dir.), *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 227-255.

<sup>160</sup> Henri Collet, « La musique chez soi. *Légende de saint Christophe* », 9 octobre 1919, *Comœdia*, p. 2.

<sup>161</sup> Antoine Banès est le pseudonyme d'Antoine Anatole. Critique musical au *Figaro* formé au Conservatoire de Paris, il fut avant tout un compositeur d'œuvres lyriques et de ballets.

<sup>162</sup> Antoine Banès, « *L'amant et la mort* de Léo Sachs, première audition aux concerts Lamoureux, 18 janvier 1920 », repris dans la rubrique « À travers la critique » du *Guide du concert* (6<sup>e</sup> année, n°19, 7 février 1920, p. 147).

<sup>163</sup> Ce poème symphonique fut créé par les concerts Lamoureux, le 18 janvier 1919.

<sup>164</sup> Adolphe Boschot, « *Divertissement* de M. Guy Ropartz (concerts Lamoureux, 31 octobre 1920) », *L'Écho de Paris*, repris dans la rubrique « À travers la critique » du *Guide du concert* (7<sup>e</sup> année, n°5, 12 novembre 1920, p. 78).

Klingsor, membre du groupe des Apaches<sup>165</sup>, Henry Collet reconnaît par exemple « la même volupté, le même travail précieux et rare qui nous enchantèrent aux temps où Paris faisait songer à Babylone<sup>166</sup> ». L'association de l'impressionnisme musical aux années 1900 n'est donc pas le seul fait de Cocteau et de Satie : elle est également opérée par des critiques musicaux qui reconnaissent encore la valeur de ces tendances en 1919. Un an plus tard, Nadia Boulanger (1887-1979) faisait l'éloge de la « finesse de touche remarquable » de *Première neige au Japon* de Désiré-Émile Inghelbrecht<sup>167</sup>.

Qu'ils relèvent du wagnérisme ou de l'impressionnisme, ces *ethos* se rattachent tous à une conception élevée et recherchée du champ expressif de la musique savante. Du point de vue technique, à présent, ces œuvres se caractérisent par un son particulier que Satie et Cocteau cherchent également à renouveler en s'inspirant de modèles classiques et des orchestres de music-hall. Dresser une liste exhaustive de ces œuvres et de leurs caractéristiques musicales nous mènerait trop loin de notre sujet. Nous nous contenterons ici de citer le *Quintette pour piano et cordes* de Gabriel Pierné (1863-1937), qui constitue un exemple éloquent de cet « impressionnisme » si souvent désavoué par Cocteau et Satie. Exactement contemporain de *Parade* car composé en 1916 et 1917, il fut créé le 22 février 1919. Auguste Mangeot (1873-1942), le directeur du *Monde musical*, le tient pour l'un des chefs-d'œuvre de la saison parisienne de 1919 et en fait paraître une analyse détaillée dans son journal<sup>168</sup>. Œuvre considérée comme impressionniste par la plupart des commentateurs, elle s'inscrit parfaitement dans les conventions savantes de l'époque, ce que confirme sa programmation, en première audition, à la SNM. Afin de cerner concrètement ses caractéristiques principales, l'Annexe n° 2 propose une brève analyse de son deuxième mouvement, « Sur un rythme de zortzico ».

Au-delà des procédés techniques présentés dans cette Annexe, procédés qu'un compositeur comme Satie avait sans doute identifiés, c'est bien à un ensemble de

---

<sup>165</sup> Il est l'auteur des poèmes mis en musique par Ravel dans *Schéhérazade* en 1903

<sup>166</sup> Henry Collet, « La musique chez soi », *Comoedia*, 30 octobre 1919, p. 2. Ces mélodies sont ensuite comparées à « La flûte de Pan » qui inaugure les trois *Chansons de Bilitis* (1897) de Claude Debussy

<sup>167</sup> Nadia Boulanger, « Les concerts », *Le Monde Musical*, 31<sup>e</sup> année, n°12, décembre 1920, p. 360.

<sup>168</sup> Eugène Cools, « Le *Quintette pour piano et cordes* de Gabriel Pierné », *Le Monde musical*, 30<sup>e</sup> année, n°7, juillet 1919, p. 199-201.



conventions touchant aux sources d'inspiration, au son et à l'*ethos* qui leur est associé, que s'attaquent Erik Satie et Jean Cocteau en 1916, lorsqu'ils dénoncent le wagnérisme et le debussysme. Ces conventions sont alors partagées, sous des modalités différentes, bien sûr, par un grand nombre de compositeurs jouissant d'une notoriété ancienne ou naissante. L'appropriation cocteauiste du jazz permet de se distinguer de ces conventions et de ces compositeurs. On la retrouve à l'œuvre de manière exemplaire dans le « Ragtime du Paquebot » de *Parade*, une pièce fondatrice dans l'histoire des appropriations savantes du jazz en France.

## 2.2. Le « Ragtime du Paquebot » de *Parade* : l'exemple fondateur de l'appropriation cocteauiste du jazz

Conçu et composé en 1916, ce ballet résulte de la collaboration de Jean Cocteau avec Erik Satie, mais aussi de Pablo Picasso, qui réalisa les décors pour la création du 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet par les Ballets Russes, chorégraphiés par Léonide Massine. Pensé comme un spectacle dans un spectacle, *Parade* met en scène trois managers qui présentent devant un cirque trois numéros : « Prestidigitateur chinois », « Petite fille américaine » et « Acrobates ». Par malheur, le public prend la parade publicitaire pour le vrai spectacle et n'entre pas dans le chapiteau.

« Petite fille américaine » fait entendre un « Ragtime du Paquebot », « le premier ragtime de la musique européenne qui dise son nom<sup>169</sup> ». De l'aveu même de Satie, cette pièce emprunte son rythme à *That Mysterious Rag* d'Irving Berlin, une pièce qui fait partie de ces danses américaines modernes publiées en France avant l'arrivée des jazz-bands, et qui allaient être considérées rétrospectivement comme des répertoires de jazz. La correspondance du compositeur montre qu'il ne s'attela à la composition de son « Ragtime du Paquebot » que sur l'insistante demande de Jean Cocteau. À son amie Valentine Gross, Satie écrivit en effet dans ce style télégraphique qui lui est familier :

---

<sup>169</sup> Ornella Volta, « *Parade*, une œuvre célèbre à redécouvrir », dans *Parade (partition révisée en 1999 par Gilbert Delor et Ornella Volta)*, Paris, Salabert, 1999, p. X.

« Vous ferai entendre “son” Rag-Time. C’est *Canevas Rag*<sup>170</sup> ». C’est à dessein que Satie évoque un canevas, puisque le « Ragtime du Paquebot », qu’il composa entre septembre et décembre 1916<sup>171</sup>, peut être considéré comme un décalque de celui d’Irving Berlin autant que comme une pièce originale.

Au-delà des rapports entre les deux ragtimes, la manière dont Satie l’intègre dans *Parade* au sein d’une œuvre savante mérite également un examen attentif. Afin de mieux comprendre comment le recours au ragtime illustre le projet esthétique de Cocteau et de Satie, son étude ne doit pas se limiter à la seule musique, mais prendre en compte les autres éléments du spectacle dans lequel il s’insère : le synopsis de Cocteau, mais aussi les décors de Picasso. En effet, « Le ragtime du Paquebot » fait partie d’un spectacle et pas seulement d’une suite instrumentale. Une telle démarche, inspirée par les positions défendues par Nicholas Cook dans *Analyzing Musical Multimedia*<sup>172</sup>, permet de mieux comprendre l’univers référentiel au sein duquel Satie mit le ragtime à contribution.

### 2.2.1. Le « Ragtime du Paquebot » : une référence au ragtime d’avant-guerre et au music-hall

Dans *Music and the Everyday*, Nancy Perloff déclare ne pas savoir si Erik Satie a pu consulter une partition de *That Mysterious Rag*, ses recherches ne lui ayant pas permis d’obtenir d’informations sur « la publication d’une édition française de *That Mysterious Rag*<sup>173</sup> ». Elle propose deux hypothèses : Satie pourrait avoir transcrit d’oreille ce ragtime, ou consulté une édition américaine de cette chanson, « amenée à Paris durant la guerre<sup>174</sup> ». L’étude consacrée aux « débuts français » de cette pièce dans le chapitre précédent montre qu’il en existe plusieurs éditions françaises. Étant donné le

---

<sup>170</sup> Lettre d’Erik Satie à Valentine Gross, 25 octobre 1916, dans Satie, *Correspondance presque complète*, p. 263.

<sup>171</sup> Dans l’introduction de la réédition de *Parade* par les éditions Salabert, Ornella Volta précise que le numéro « Petite fille américaine », et donc le « Ragtime du Paquebot » qui en constitue la partie centrale, fut composé de septembre à décembre 1916 (Volta, « *Parade*, une œuvre célèbre à redécouvrir », p. X).

<sup>172</sup> Nicholas Cook, *Analyzing Music Multimedia*, New York, Oxford University Press, 2000.

<sup>173</sup> Perloff, *Art and the Everyday*, p. 14 et p. 133.

<sup>174</sup> Perloff, *Art and the Everyday*, p. 14 et p. 133.

succès rencontré par *That Mysterious Rag* dans les music-halls parisiens (voir chapitre 1.1.), il est hautement probable que Satie se soit procuré l'une de ces éditions.

Le choix de *That Mysterious Rag* comme point de départ au « Ragtime du Paquebot » peut s'expliquer, précisément, par une volonté d'arrimer *Parade* à l'univers du music-hall et du divertissement. Ce faisant, Satie et Cocteau jettent un pont entre deux mondes musicaux alors considérés comme autonomes et chacun dotés de fonctions et de normes esthétiques particulières. Mais un tel choix appelle une autre remarque : *That Mysterious Rag* fait partie, avec *Alexander's Ragtime Band* et *Everybody's Doing It Now*, du groupe de trois ragtimes d'Irving Berlin évoqués dans le chapitre précédent. Publiés en France en 1913, ils contribuèrent à atténuer les connotations raciales du ragtime.

Contrairement au *Golliwog's Cake-walk* de Claude Debussy, l'utilisation de *That Mysterious Rag* montre que les emprunts au jazz ne revêtent pas systématiquement de connotation raciale, primitiviste ou exotique. Erik Satie semble surtout chercher à créer une rupture au sein du monde musical savant. La première consiste à y introduire une référence nationale états-unienne encore extrêmement rare voire inexistante. La seconde consiste à faire référence à un genre musical dont le caractère populaire ne correspond pas à celui que le monde musical savant de l'époque considérerait comme compatible avec la musique savante (voir chapitre 1.3.).

D'un point de vue plus pragmatique, Satie n'emprunte pas à un genre musical dont il essaie de reproduire les traits stylistiques principaux. Sa démarche se distingue en cela de celle de Claude Debussy dans ses cake-walks. Le compositeur de *Parade* s'inspire d'un morceau précis qu'il s'amuse à manipuler, laissant toutefois une chance à son public parisien d'identifier son modèle. Reste donc à comprendre comment Satie exploite les connotations extra-musicales et les caractéristiques musicales du ragtime.

### 2.2.2. Le ragtime dans la musique savante : jeu de genres

En utilisant un ragtime dans *Parade*, Satie et Cocteau exploitent l'une des connotations extra-musicales que revêtait alors ce genre : son association avec l'univers du music-hall et sa gaieté simple et souriante. De ce point de vue, l'utilisation du ragtime va de pair avec d'autres aspects caractéristiques de *Parade*, à commencer par son synopsis puisque Jean Cocteau situe explicitement l'action dans l'univers du music-hall et de la foire.

Le décor représente les maisons à Paris, un dimanche. Théâtre forain. Trois numéros de music-hall servent la parade. Prestidigitateur chinois. Petite fille américaine. Acrobates. Trois Managers organisent la réclame. Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur et cherche grossièrement à lui faire comprendre [sic]. Personne ne se laisse convaincre. Après le numéro final, suprême effort des Managers. Chinois, Acrobates et Petite fille sortent du théâtre vide. Voyant le crach [sic] des Managers, ils essaient une dernière fois la vertu de leurs belles grâces. Mais il est trop tard<sup>175</sup>.

La figure des managers<sup>176</sup> et la succession de différents numéros sans liens apparents les uns avec les autres, rappelle l'organisation en tableaux des revues de music-hall. L'univers du cirque est implicitement présent à travers la figure des acrobates<sup>177</sup>.

#### *Un ragtime connotant la modernité américaine*

Ce n'est donc pas en tant que musique « nègre » ou « exotique<sup>178</sup> » que le ragtime est convoqué dans *Parade* mais en tant que musique renvoyant au monde du music-hall et au cirque, lieux dans lesquels cette musique fut d'abord diffusée en France. De plus, le « Ragtime du Paquebot » fait référence, de manière humoristique, à l'univers moderne de l'Amérique plutôt qu'à celui, afro-américain, du cake-walk. Le « Paquebot » en question n'est autre que le Titanic, sur lequel s'est embarquée la « petite fille

---

<sup>175</sup> Programme de la première représentation de *Parade* donnée par les Ballets Russes au Théâtre du Châtelet le 18 mai 1917.

<sup>176</sup> Gustave Fréjaville, *Au Music-Hall*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 1922, p. 29.

<sup>177</sup> Dans les années 1900 et 1910, les acrobates se produisaient au cirque, dans les foires, mais aussi dans des numéros de music-hall (Pierre Bost, *Le Cirque et le Music-Hall*, Paris, Sans pareil, 1931, p. 55).

<sup>178</sup> La seule dimension exotique de *Parade* réside dans la figure du « prestidigitateur chinois ».

américaine », une dactylographe<sup>179</sup>. D'après le critique musicale Jean d'Udine, ce personnage aurait été inspiré à Satie par une revue donnée en février 1914 à l'Alhambra, un music-hall parisien. Une dactylographe y chantait *I want to be in Dixie*, un ragtime d'Irving Berlin<sup>180</sup>. Dans ses esquisses, Satie avait prévu d'explicitement cette référence au Titanic. Une esquisse du passage débutant six mesures après le chiffre 31 de l'édition actuelle de *Parade*, comportait en effet les paroles suivantes : « tic, tic, tic, le Titanic s'enfoncé allumé dans la mer<sup>181</sup> ». L'activité de la dactylo, donnée à entendre à travers des bruits de machine à écrire qui traversent le numéro central de *Parade*, se voit associée avec humour au célèbre paquebot : celui-ci « s'enfoncé » dans la mer comme la dactylo enfonce les touches de sa machine. De telles associations apparemment dénuées de sens mais justifiées par une relation de paronomase sont familières à Cocteau dans la seconde partie des années 1910. Elles évoquent le goût dadaïste pour les associations improbables et humoristiques et s'inscrit dans la lignée de la définition du Beau formulée par Lautréamont et chère aux artistes dadaïstes : « beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection<sup>182</sup> ».

---

<sup>179</sup> Pour le public français, cette figure faisait alors partie des représentations associées à la modernité américaine (Volta, « *Parade*, une œuvre célèbre à redécouvrir », p. III).

<sup>180</sup> Jean d'Udine, « Couleurs, mouvements et sons. Les Ballets russes en 1917 », *Le Courrier musical*, 19<sup>e</sup> année, juin 1917, p. 241.

<sup>181</sup> Erik Satie, « Brouillons et esquisses pour *Parade* » (BnF-Musique, Ms-9603-4).

<sup>182</sup> Isidore Ducasse, (Comte de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror*, repris dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Guy Mano, 1938, p. 256. Le photographe Man Ray s'inspira de cette citation dans *Machine à coudre et parapluie* (1933).

**Fig. n° 2-3 : « Mademoiselle Chabelska dans le rôle de la petite fille américaine », Paris, Musée Picasso, DP42, RMN-Grand Palais/Madeleine Coursaget.**

À travers la figure de la dactylo et l'évocation du naufrage du Titanic, le « Ragtime du Paquebot » se voit donc convoqué dans le contexte d'une évocation humoristique de la modernité américaine. Cette dimension humoristique est renforcée par le personnage de la petite fille américaine, incarnée lors de la création de l'œuvre par Maria Chabelska (1899-1980). La posture espiègle, faussement naïve et volontairement insolente (pour un enfant) de l'actrice ainsi que son ruban démesuré mettent à distance les bonnes manières et les usages traditionnels (voir fig. n° 3).

Le système de références extra-musicales auquel participe le « Ragtime du Paquebot » prend donc à contrepied celui du wagnérisme et du debussysme (et donc du romantisme et du symbolisme). La position du « Ragtime du Paquebot » participe également de la simplicité classique, enjouée et ludique de *Parade*, laquelle contribue à une subversion de certaines normes du monde musical savant.

## Une subversion du wagnérisme et du debussysme

Satie, qui plaide dans ses écrits pour des œuvres construites selon un « plan » clairement défini, semble avoir accordé une importance particulière à son « Ragtime du Paquebot ». De fait, il occupe une place centrale dans *Parade* (fig. n° 4).

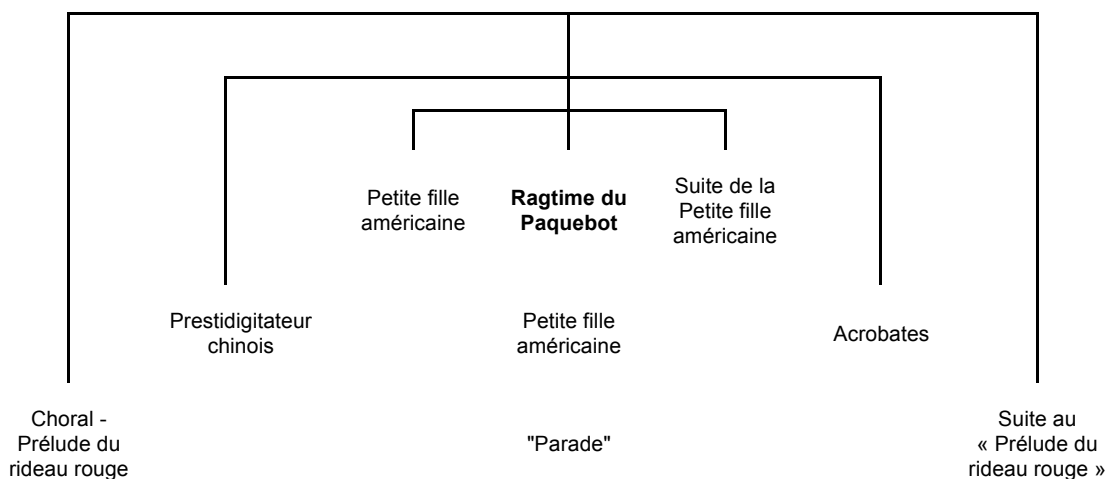


Fig. n° 2-4 : répartition des numéros musicaux de *Parade*

Situé à l'exact centre d'une œuvre organisée de manière parfaitement symétrique (sans doute en référence à l'inspiration classique que revendique le compositeur dans ses écrits), il en constitue la clé de voûte. Comme le montre le schéma ci-dessus, sa centralité est double. Il est inséré au milieu du numéro de la « petite fille américaine », qui constitue lui-même le moment central de la parade.

Toutefois, le « Ragtime du Paquebot » peut également apparaître comme un pied-de-nez à un classicisme académique. Les trois numéros, au centre duquel il se situe, sont en effet eux-mêmes encadrés par un « Prélude du rideau rouge » et par une « Suite du Prélude au rideau rouge ». Satie y recourt au genre académique par excellence de la fugue, qu'il avait étudiée en 1905 à la Schola Cantorum, et dont il s'était allègrement

moqué dans le dernier de ses trois *Aperçus désagréables*<sup>183</sup> (1908-1912). Le « Prélude du Rideau Rouge » fait se succéder un choral et les deux premières entrées d'une exposition de fugue, les deux autres entrées intervenant dans la « Suite du Prélude » qui conclut *Parade*. La musique des trois numéros de music-hall constitue donc une interpolation, un divertissement (pour reprendre le vocabulaire de la fugue) qui interrompt sans gêne le déroulement d'une exposition fugue conforme à la structure canonique de ce genre. En plaçant le ragtime au centre de ce divertissement, Satie en fait le pendant inattendu de l'un des genres les plus représentatifs de la tradition musicale savante et sérieuse. La simplicité classique prônée par Satie s'oppose donc malicieusement à un classicisme académique que *Parade* fait tomber de son piédestal. Le « Ragtime du Paquebot » contribue ainsi à la promotion d'un classicisme ressourcé dans l'univers léger naïf et joyeux du cirque et du music-hall.

Cette conception du classicisme se trouve également soulignée dans le rideau conçu par Pablo Picasso pour la création du spectacle. Le peintre y met précisément en abyme la notion de spectacle car son rideau représente lui-même des rideaux levés, qui dévoilent une scène en bois. À gauche de la scène, le peintre représente une boule traditionnellement utilisée par des acrobates, et un cheval sur lequel une jeune écuyère se tient en équilibre. Les ailes que lui ajoute Picasso en font un ange monté sur un Pégase : ce détail contribue au caractère naïf de la scène peinte par Picasso mais aussi à un retournement des hiérarchies esthétiques. Un personnage de cirque se voit élevé au niveau de sujets religieux ou mythologiques. Outre la référence au cirque et à sa naïveté, le rideau de Picasso renvoie également à la période classique à travers le groupe de personnages qui occupe la droite de la scène. Leurs costumes renvoient à la fois à la commedia dell'arte (à travers le costume d'Arlequin) et à la comédie espagnole du XVIII<sup>e</sup> siècle. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ils faisaient partie de l'imaginaire du classicisme français. Quant à l'arrière-plan, un paysage représentant une forêt et des montagnes visibles au loin ainsi qu'une colonne de marbre et une arche en ruine, il représente d'autres éléments caractéristiques de la peinture classique, qui regorgeait de références à l'Antiquité. Satie utilise donc les connotations génériques du ragtime dans le cadre d'une

---

<sup>183</sup> Les deux autres genres pris pour cible par Satie dans cette œuvre étaient la Pastorale et le Choral.



œuvre qui retrouve un *ethos* et une architecture inspirés par le classicisme, tout en moquant un certain académisme et les hiérarchies génériques du monde musical savant.

Jeu de connotations génériques, la démarche de Satie relève également d'un jeu musical. Mieux, d'un véritable « jeu de notes », si l'on considère les rapports que le « Ragtime du Paquebot » entretient avec *That Mysterious Rag*. Ce jeu confirme la dimension ludique du traitement du jazz par Satie et montre également comment les caractéristiques musicales du ragtime coïncident avec les orientations que Satie et Cocteau souhaitent donner à la musique dans les années 1910.

### 2.2.3. Une manipulation ludique d'un ragtime préexistant : jeu de notes.

Aucune source connue aujourd'hui ne permet de déterminer si Erik Satie a utilisé une édition française ou américaine de *That Mysterious Rag*. Une comparaison de ces deux éditions permet toutefois de dégager des différences qui pourraient avoir des conséquences sur une analyse comparée des deux ragtimes.

#### *Édition française ou américaine ? De l'importance du comparant*

L'importation en France de la partition de *That Mysterious Rag* ne se limite pas seulement à un changement d'éditeur et d'iconographie. Francis Salabert, qui réalisa l'édition française du morceau, fit en effet subir une transformation formelle à la version originale publiée par les éditions Snyder. Alors que la version originale de *That Mysterious Rag* suit la structure introduction- couplet-refrain-couplet-refrain<sup>184</sup>, Francis Salabert supprime la première partie de cette introduction et fait précéder le couplet par le refrain, qui remplit alors la fonction de thème principal. D'autre part, une partie nouvelle (un « trio ») est insérée dans le morceau original et lui sert de partie centrale. Le *That Mysterious Rag* français pour piano délaisse donc la forme couplet-refrain caractéristique des ragtimes vocaux de l'époque pour lui substituer un grand ABACA, qui retrouve la forme inspirée du rondo des ragtimes instrumentaux.

---

<sup>184</sup> Dans la partition éditée par Ted Snyder en 1911, le refrain est repris, sans doute pour favoriser la mémorisation de la mélodie par les auditeurs.

Outre ce qu'elle nous dit des pratiques éditoriales de l'époque, cette comparaison entre les versions de *That Mysterious Rag* n'est pas sans intérêt dans le cadre d'une analyse du « Ragtime du Paquebot ». En effet, la version américaine de *That Mysterious Rag* ne figurant pas au dépôt légal dans les années 1910, il est possible d'affirmer que Satie a utilisé la version publiée par les éditions Salabert. Puisqu'elle fut menée à partir de l'édition américaine, la réflexion de Nancy Perloff, récemment reprise par Catherine Reynolds<sup>185</sup>, sur les manipulations formelles que le compositeur fait subir à son modèle, devient donc caduque puisqu'elle fut menée à partir de l'édition américaine.

### *Une structure simple et aisément perceptible*

Satie reste fidèle à la structure du *That Mysterious Rag* des éditions Salabert : la première partie du « Ragtime du Paquebot » reprend en effet la division tripartite (*aba'*) de la partie A de son modèle, et celle, binaire de sa partie B. Satie reprend aussi à son modèle une division des parties parfaitement symétriques en carrures de quatre mesures juxtaposées les unes aux autres, plutôt que subtilement enchaînées. Toutefois, Satie ne reprend pas entièrement la structure du *That Mysterious Rag* français. Comme le montre la fig. n° 5 ci-dessous, sa démarche consiste à raccourcir la structure déjà fort simple de son modèle. La forme rondo de *That Mysterious Rag* se voit ainsi transformée en une forme tripartite dans laquelle la reprise de A est tronquée. Cette transformation trahit le besoin de concision que le compositeur exprime dans ses écrits et qui sera reprise par Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin* lorsqu'il dénoncera les « œuvres longues qui sont longues » et les « musiques où on se laisse flotter longuement<sup>186</sup> ». Un dernier aspect formel que Satie retrouve dans le ragtime et qui correspond à son programme esthétique réside dans le rejet de la technique du développement, un rejet également exprimé par Cocteau. Satie y recherche un modèle dont l'usage lui permet de donner à sa musique une concision nouvelle.

---

<sup>185</sup> Catherine Reynolds, « Parade : ballet réaliste », dans Caroline Potter (dir.), *Erik Satie. Music, Art and Literature*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 137-160.

<sup>186</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 22.

Là ne s'arrêtent pas toutefois les similitudes entre *That Mysterious Rag* et le « Ragtime du Paquebot ». Plus que le modèle formel, Satie en reprend avec une fidélité étonnante les profils rythmiques et mélodiques.

Structure de *That Mysterious Rag* (Irving Berlin, arrangé par Francis Salabert pour piano, 1912)

Introduction	A (refrain)		B (couplet)				A (refrain)		Transition	C (trio)		A (refrain)
4	24		16				24		2	16		24
Reprend les quatre dernières mesures de a	a	b	c		d		a	b	-	e	idem	
	8	8	8	8	8	8	8	8		8		8
Do M	Do M	La m	La m	La m	Sol M	Sol M	Do M	La m	Do M	Fa M		

A		B			A'
a	b	c	d		a'
8	8	4	8		8
Do M	V de Do M (avec emprunt en La m)	Sol m	Fa M	Do M	Do M

Structure du "Ragtime du Paquebot" de *Parade* (Erik Satie, 1916)

Fig n° 2-5 : structures comparées de la version française de *That Mysterious Rag* et du « Ragtime du Paquebot » de *Parade*.

### Une exploitation ludique des séquences rythmiques et mélodiques de *That Mysterious Rag*

La comparaison auditive entre le ragtime de Satie et celui de Berlin crée une sensation troublante : les deux pièces sont clairement différentes, mais la ressemblance paraît tout de même évidente. Ce constat repose sur une manipulation originale et ludique du *That Mysterious Rag*, décrite dans le tableau ci-dessous (fig. n° 6). La plupart des pastiches se référant à un morceau bien précis réutilisent son matériau mélodique pour permettre l'identification par le spectateur. Plus insolite, la démarche de Satie consiste à ne conserver que les séquences rythmiques du ragtime de Berlin, tout en inversant l'ordre des parties de l'original.

	A	B	A'
<b>Mesures</b>	1-24	25-36	37-44
<b>Nombre de mesures</b>	24	12	8
<b>Utilisation du matériau rythmique de <i>That Mysterious Rag</i></b>	Reprise exacte de toute la séquence rythmique du refrain	Reprise exacte de toute la séquence rythmique du couplet à partir de sa cinquième mesure	Reprise exacte de la séquence rythmique des 8 dernières mesures du refrain
<b>Utilisation du matériau mélodique de <i>That Mysterious Rag</i></b>	Modification globale du profil mais reprise de certaines cellules mélodiques caractéristiques (littérale ou en mouvement contraire)	Modification du profil mélodique	Modification globale du profil mais reprise de certaines cellules mélodiques caractéristiques (littérale ou en mouvement contraire)

**Fig. n° 2-6 : utilisation de *That Mysterious Rag* dans le « Ragtime du Paquebot ».**

En effet, le A et le B du « Ragtime du Paquebot » reprennent strictement le rythme des parties équivalentes du *That Mysterious Rag* français ; seuls les profils mélodiques sont modifiés. Tantôt repris littéralement, en mouvement contraire ou librement modifiés ils donnent au « Ragtime du Paquebot » un visage différent de son modèle (ex. mus. n° 1).

**Ex. mus. n° 2-1 : comparaison des mélodies initiales de *That Mysterious Rag* (version arrangée pour piano par Francis Salabert en 1912) et du « Ragtime du Paquebot » de *Parade* (Paris, Salabert, 1986, mes. 1-9).**

Alors que Debussy pastiche le genre du ragtime pour piano, Satie réalise dans le « Ragtime du Paquebot » un véritable *contrafactum* d'un ragtime chanté particulier et identifiable par son public. C'est en cela que Satie surnomme cette pièce « Canevas Rag ». L'histoire éditoriale du « Ragtime du Paquebot » confirme que cette pièce fut perçue comme un ragtime à part entière : dès 1918, il fut en effet publié sous le titre *Rag-Time Parade* par les éditions Rouart-Lerolle, dans des arrangements pour piano et orchestre réalisés par Hans Ourdine. Celui-ci respecta scrupuleusement la structure de l'original<sup>187</sup>. Toutefois, contrairement aux ragtimes composés par Satie en 1904 pour Paulette Darty et pour le music-hall, le « Ragtime du Paquebot », destiné quant à lui au monde musical savant, fait l'objet d'élaborations qui concernent à la fois le langage harmonique, l'instrumentation et l'orchestration.

#### 2.2.4. *Parade* ou le jazz iconoclaste

Le langage tonal fonctionnel du ragtime a sans doute contribué à en faire un modèle intéressant pour le projet esthétique de simplification de la musique défendu par Satie et Cocteau. Le « Ragtime du Paquebot » suit en effet un plan tonal parfaitement lisible, qui peut effectivement apparaître rudimentaire (si l'on s'en tient à un point de

---

<sup>187</sup> Ces différentes versions sont disponibles à la BnF Musique-Louvois (Fol-Vm12-6582, Fol-Vm12-8194-1 et 4-Vm15 - 5808).

vue strictement technique) en comparaison des œuvres de bien des compositeurs considérés dans les années 1910 comme « impressionnistes ».

#### **2.2.4.1. Fautes et maladresses harmoniques volontaires**

Tout en maintenant une référence claire au langage tonal fonctionnel qui contribue à l'*ethos* franc et naïf du « Ragtime du Paquebot », Satie s'ingénie à y intégrer quelques détails d'écriture et des dissonances que l'on ne trouve pas dans les ragtimes produits à l'époque et qui, au vu des règles d'écriture en vigueur dans le monde musical savant, constituent des maladresses, voire des erreurs. Ce type de traitement du langage tonal du ragtime diffère de celui de Debussy, qui consiste à le raffiner. Volontaires, ces erreurs et maladresses résultent le plus souvent de l'emploi d'une basse étrangère à l'accord frappé en même temps qu'elle. Les trois dernières mesures de l'exemple suivant s'expliquent parfaitement du point de vue de la tonalité fonctionnelle : l'arrivée sur la dominante (*sol*) est préparée comme il se doit par les degrés VI et II (ex. mus. n° 2).

**Ex. mus. n° 2-2 : Erik Satie, *Parade*, « Ragtime du Paquebot » (Paris, Salabert, 1986), chiffres 24, mes. 1-6).**

Satie glisse également quelques maladroites d'écriture dans sa pièce. Frappé en même temps que l'appoggiature de *sol* dièse, le *si* bémol qui fait broderie au *la* dans la première mesure, crée une dissonance d'autant plus perceptible que le contexte tonal du début de la pièce ne prépare pas l'auditeur à ce genre de sonorité. Satie joue donc volontairement avec les attentes engendrées par le langage auquel il fait référence et s'amuse à en enfreindre certaines règles. D'après ces mêmes règles, le *si* bémol devrait être remplacé par un *si* bécarré, et la fausse relation entre le *sol* dièse de la première mesure et le *sol* bécarré de la deuxième devrait être évitée, tout comme le saut de septième majeure des contrebasses, dans cette même mesure. Pour l'auditeur, cette prise à contrepied des règles apparaît moins comme une dissonance que comme une fausse note car elle ne correspond pas aux possibilités normales<sup>188</sup> offertes par la tonalité fonctionnelle<sup>189</sup>. Dans le « Ragtime du Paquebot », de telles fausses notes peuvent avoir une signification extra-musicale : sans doute Satie les utilise-t-il pour évoquer, le sourire aux lèvres, les imperfections des orchestres de music-hall et de cirque ou encore des fanfares. Elles donnent en tout cas au ragtime un *ethos* espiègle, excentrique et iconoclaste qui correspond avec d'autres éléments du spectacle évoqués plus haut. L'écriture, ainsi que l'instrumentation et l'orchestration du « Ragtime du Paquebot » vont également dans ce sens.

La nomenclature de *Parade* correspond à celle utilisée dans les arrangements de danses américaines modernes réalisées pour ce que des éditeurs comme Salabert ou Francis Day appellent alors « orchestre de brasserie ». *Don't Bring Lulu* de Lew Brown, un fox-trot édité pour cette formation, rassemble ainsi, en plus du quatuor à cordes, une clarinette, deux saxophones, deux trompettes, un trombone et un tuba)<sup>190</sup>. On retrouve ici une instrumentation similaire à celle du ragtime de *Parade*. De fait, Satie emprunte

---

<sup>188</sup> Au sens de possibilités offertes par le système de normes.

<sup>189</sup> Voir la « théorie de l'attente » développée par Leonard Meyer, et plus précisément les chapitres 2 (« Expectation and Learning ») et 3 (« Principles of Pattern Perception: The Law of Good Continuation ») d'*Emotion and Meaning in Music* (Leonard Meyer, *Emotion and Meaning*, Chicago, Chicago University Press, 1956, p. 26-36).

<sup>190</sup> BnF-Musique, 4-Vm15-11593.



également aux danses syncopées américaines leur instrumentation et leurs modèles d'écriture caractéristiques.

### *Une instrumentation inspirée des orchestres de ragtime*

Alors que Satie utilise au début de la partie A un modèle orchestral léger, d'autres passages témoignent d'une volonté de reproduire dans le « Ragtime du Paquebot » certains des effets les plus spectaculaires des fanfares et des orchestres de music-hall. Du chiffre 24 au chiffre 25 (voir ex. mus. n° 2 ci-dessus), par exemple, les interventions de cuivres soulignent de manière ponctuelle l'une ou l'autre des voix confiées aux cordes. À partir du chiffre 24, le tuba double les contrebasses, bientôt rejoint par trois trombones (soutenus par la clarinette dans le registre aigu) pour deux interventions glissées aussi soudaines qu'intempestives. Ce procédé, emprunté aux premiers orchestres qui jouèrent des ragtimes dans les cirques, les music-halls ou encore dans certaines parades militaires<sup>191</sup>, a pour effet d'alourdir de manière volontairement exagérée la texture autrement claire et légère du thème. Grâce à ce contraste, Satie transforme en maladresses grotesques ou en fautes de goût des effets orchestraux habituellement utilisés dans la musique de ragtime.

L'une des premières esquisses du « Ragtime du Paquebot » montre que Satie avait d'abord songé à aller encore plus loin dans cette direction : son ragtime fut d'abord confié à un quatuor d'instruments à vents. Dans cette esquisse, conservée à la Bibliothèque nationale de France<sup>192</sup>, le thème du ragtime est écrit en sol majeur et confié au tuba dans le registre grave, l'accompagnement est confié aux clarinettes, au basson et à la trompette en ut (ex. mus. n°3 ci-dessous). Un tel modèle, qui place l'accompagnement au-dessus du thème, aurait encore amplifié la dimension comique et grotesque du « Ragtime du Paquebot ». Satie le reprend dans le finale de *Parade* (au chiffre 49), où le thème du ragtime fait sa réapparition au tuba et à la contrebasse. Le « Ragtime du Paquebot » peut être entendu comme un pied de nez adressé aux conventions alors associées à l'impressionnisme et au wagnérisme, il prend également à

---

<sup>191</sup> L'orchestre de la Garde Républicaine, par exemple, ou encore celui de John Philip Sousa, qui s'était produit à Paris en 1902.

<sup>192</sup> Erik Satie, « Brouillons et esquisses pour Parade », BnF-Musique, Ms-9602-3.

contrepied certaines caractéristiques des ragtimes orchestraux joués en France depuis les années 1900.

**Ex. mus. n° 2-3 : esquisse du thème principal du « Ragtime du Paquebot » (BnF-Musique, MS-9602-3).**

### *Le modèle du ragtime lui-même pris à contre-pied ?*

Le modèle d'orchestration utilisé par Satie dans son ragtime lui donne ainsi une couleur orchestrale plus transparente que celle des ragtimes orchestraux, une couleur d'autant plus discrète que Satie ne recourt jamais à la percussion dans sa pièce. Fondé sur le quatuor à cordes, ce modèle se caractérise par une doublure du thème confié au premier violon par la clarinette dans le registre grave. Quant à l'accompagnement, dont le modèle est celui de la pompe caractéristique du ragtime il est joué par les contrebasses et les violoncelles (qui jouent la basse à une octave de distance), aux altos

et aux seconds violons (qui donnent l'accord à deux voix sur le temps faible). Ces derniers sont doublés par les trompettes, auxquelles Satie ajoute l'indication « léger ». Cet emploi des trompettes est caractéristique des fanfares de l'époque : on le retrouve par exemple dans le *Stars and Stripes* enregistré par l'orchestre de John Philip Sousa en 1911, un an après la première édition française de ce morceau<sup>193</sup>.

Or, ce ragtime contraste singulièrement avec les parties liminaires de « Petite fille américaine » qui, elles, se rapprochent de manière beaucoup plus évidente du modèle sonore des ragtimes orchestraux. Ainsi, dans l'introduction de ce numéro (ex. mus. n° 4), la doublure de la mélodie jouée par le cornet à piston à la petite clarinette et à la flûte piccolo s'inspire directement des fanfares et des orchestres de music-hall, tout comme l'utilisation du trombone pour jouer les parties de basse et l'utilisation d'instruments à percussions comme le wood-block, les cymbales ou encore la grosse caisse. Tous ces éléments se retrouvent par exemple dans *Le Vrai Cake-walk*, enregistré en 1906 par l'orchestre de la Garde Républicaine et en 1907 par l'orchestre du bal Tabarin dirigé par Auguste Bosc<sup>194</sup>. Ils sont absents du « Ragtime du Paquebot ». L'exemple musical précédent permet de formuler une remarque similaire à propos du rythme. On y retrouve en effet des rythmes syncopés caractéristiques des ragtimes diffusés en France depuis les années 1900. Or Satie, en parfait connaisseur de ce genre musical qu'il pratique depuis 1904 au moins, n'utilise aucun de ces rythmes dans le « Ragtime du Paquebot ». Son modèle, *That Mysterious Rag*, ne comprend en effet quasiment aucun rythme syncopé.

---

<sup>193</sup> John Philip Sousa, *Stars and Stripes Forever*, Paris, E. Salabert, 1910 (BnF-Musique, 4-Vm15-1181). L'orchestre de Sousa avait fait connaître ce morceau en France dès 1900, lorsqu'il se produisit à Paris dans le cadre de l'Exposition Universelle.

<sup>194</sup> Léon Dequin, *Le vrai Cake-Walk*, enregistré en 1906 par l'Orchestre de la Garde Républicaine, Paris, Gramophone, GG 30343 et Léon Dequin, *Le vrai Cake-Walk*, enregistré en 1907 par l'Orchestre A. Bosc du Bal Tabarin, Paris, Favorite Records, I-2117.

**Ex. mus. n° 2-4 : Erik Satie, *Parade*, « Petite fille américaine » (Paris, Salabert, 1986), chiffre 21, mes. 1-4.**

Quoique grotesque par endroits, le « Ragtime du Paquebot » est un ragtime en sourdine, un portrait raffiné de ce genre musical dont les éléments les plus caractéristiques et les plus extravertis sont rejetés dans les parties qui le précèdent et le suivent. Le « Ragtime du Paquebot » est donc le lieu d'un retournement double de

conventions génériques. D'une part, en effet, un genre musical tel que le ragtime était, en 1916, considéré comme immiscible avec la musique savante. En tant que sources d'inspiration, que modèle d'instrumentation et d'orchestration, les ragtimes se voyaient déniés toute légitimité. De ce point de vue, *Parade* brise une frontière jusque-là étanche entre musique savante et répertoires de danses syncopées des music-halls. De plus, le ton comique de *Parade*, œuvre composée pendant la guerre jurait avec le sérieux de la création musicale d'alors. D'autre part, Satie prend à revers certaines conventions associées au ragtime. Habituellement associé à un contexte festif et dansant, le « Ragtime du Paquebot » évoque le naufrage du Titanic. De plus certaines de ses caractéristiques musicales sont elles-mêmes prises à contre-courant puisque les éléments les plus caractéristiques du ragtime interviennent avant et après le « Ragtime du Paquebot » proprement dit.

La particularité de l'appropriation du jazz dans *Parade* réside donc dans sa mise au service d'une esthétique inspirée par le classicisme en ce qu'elle en retient le goût pour des formes simples et parfaitement lisibles ainsi qu'un langage tonal fonctionnel. On n'y retrouve par l'iconoclasme humoristique ou l'exotisme souriant issu du pastiche au langage raffiné de Claude Debussy, non plus que l'élaboration rythmique et formelle des ragtimes de Stravinsky, plus éloignés du modèle auquel ils font référence. Cette esthétique se caractérise également par la recherche d'un son nouveau, inspiré par celui des orchestres de music-hall. Enfin, l'*ethos* léger et ludique qui la caractérise n'est pas dénué d'une dimension subversive puisque Satie s'y ingénie à prendre à rebours les conventions de la musique savante, mais aussi celles du ragtime.

#### 2.2.5. Subvertir les hiérarchies esthétiques du monde musical savant

Le caractère subversif de *Parade* passa d'autant moins inaperçu que l'œuvre fut créée pendant la guerre. Souvent réduites à la fameuse réponse que Satie envoya au critique Jean Poueigh, la réception de *Parade* reste peu évoquée. Or, son examen permet de mieux comprendre les enjeux soulevés par cette œuvre, ainsi que les normes que le recours au ragtime contribue à battre en brèche. L'une des réactions les plus

intéressantes à ce titre fut celle que Jean d'Udine fit paraître en juin 1917 dans *Le Courrier musical*, qui militait alors en faveur d'une mobilisation du monde musical en faveur de l'effort de guerre. Sa dernière partie réserve un sort particulier au « Ragtime du Paquebot » :

Un traducteur serait le bienvenu. Le maboul tel qu'on le danse... Mais ne rions pas, il n'y a vraiment pas de quoi rire. Ce chinois et ces acrobates qui ne savent rien faire, mauvais amateurs pour comédie de salon ; cette fillette américaine, pauvre petite ordure échappée de la poubelle d'un restaurant de nuit [...] ; cette musique veule, cette orchestration en chromo, ces harmonies [...], tout cela est infiniment plus bête que naïf, plus ennuyeux que drôle, plus sénile et désuet qu'audacieux et rénovateur. Plaisanterie stercoraire, amusement fécal [...] ! Pourtant, ne nous fâchons pas non plus ! Cela ferait trop plaisir aux farceurs qui élucubrèrent une si plate niaiserie. Pleurons seulement. Je n'ose même pas rappeler à ceux qui firent mine de s'esbaudir devant cette sinistre sottise, que des hommes meurent chaque jour pour la douce France. Rapprocher seulement l'image de tant d'héroïsme et de vertu de ces facéties prétentieuses, c'est risquer de la salir, de la profaner. Pleurons [...] ! Les grandes figures idéales, que l'antiquité et le moyen-âge inventèrent, pour masquer un peu aux hommes les inévitables laideurs de la vie, se pencheront sur nous et nous consoleront de ces abominations pures [...] ; car c'est blesser la raison, c'est insulter à la pudeur que de se représenter Apollon tortu et Vénus eczémateuse !... J'aurais du moins voulu trouver quelque agrément à la musique de M. Satie [...]. Mais rien, rien, rien ; il n'y a rien vraiment dans cette mauvaise plaisanterie sonore. Les seuls passages un peu amusants de la grossière et douceâtre symphonie, sont non point imités de, mais copiées textuellement sur les bouffonneries musicales (très amusantes celles-là, parce qu'elles étaient à leur place et ne visaient point à l'art) qu'une troupe américaine pseudo-nègre, *l'Alexander's Rag Time Band*, nous offrit, à l'Alhambra, en février 1914<sup>195</sup>. Que voulez-vous ! je connais mes auteurs. La petite fille obscène de *Parade* a été prise là, elle aussi, et n'est que la déformation indiscrete d'une « girl » qui chantait en se dandinant avec une équivoque innocence : « I want to be !... I want to be !...<sup>196</sup>».

Peu amène, violente en certains endroits, cette chronique permet néanmoins de mieux cerner les positions des premiers détracteurs du jazz et du programme esthétique au service duquel le convoqua Satie. En 1913, Jean d'Udine militait en faveur de la musique jouée dans les music-halls, qu'il considérait comme gaie, vivante et en prise avec les

---

<sup>195</sup> Jean d'Udine fait ici référence à une revue programmée à l'Alhambra à partir du 4 février 1914. La musique y était assurée par l'orchestre de ragtime de Joe Peterman et rassemblait la troupe de Mirza Golem, Maximo, Merritt, le duo Bart and Bart, les Strength Brothers (« Alhambra's Feb. Bill [special cable to Variety] », *Variety*, février 1914, p. 4). Joe Peterman était en réalité un producteur anglais qui dirigeait une troupe de music-hall. Il devint célèbre en 1912 avec *The Era Show*, qui fut programmé à l'Hippodrome à Londres (<http://collections.vam.ac.uk/item/O85558/caricature-cooke-george/>, consulté le 10 décembre 2012).

<sup>196</sup> Jean d'Udine, « Couleurs, mouvements et sons. Les Ballets russes en 1917 », *Le Courrier musical*, 19<sup>e</sup> année, juin 1917, p. 237-241.

aspirations contemporaines. De quoi louer la démarche de Satie et de Cocteau dans *Parade*, sans doute. Tel n'est pas le cas.

### *Le cloisonnement des mondes musicaux*

D'Udine renvoie tout d'abord l'humour de *Parade* à une mauvaise farce, à une provocation destinée à créer un scandale. Quant à la simplicité recherchée par Satie, elle passe pour de la « niaiserie ». *Parade* semble donc bel et bien briser les conventions musicales évoquées plus haut. Elle fut pour cela qualifiée d'œuvre « cubiste » par Jean Poueigh dans *Le Carnet de la semaine*<sup>197</sup> et par Jean Marnold dans le *Mercur de France* : elle « procède impérieusement de l'abstraction intellectuelle et s'adresse à l'intelligence plutôt qu'à la sensibilité. Toutefois, l'intelligence élue ici par les auteurs était visiblement celle d'un gamin de cinq à six ans<sup>198</sup> ». Pris en mauvaise part, le terme « cubiste » désignait alors des œuvres que les critiques considéraient comme dénuées de beauté et de cohérence formelle.

Le recours au jazz dans *Parade* touche surtout les conventions liées à la hiérarchie des sujets dans la musique savante. Cette question est au cœur de la critique de Jean d'Udine. Les « passages » qui, sur les scènes des music-halls, relèveraient d'une « bouffonnerie très amusante » deviennent « grossiers » et « obscènes » et donc intolérables dans le monde musical savant. Ce que d'Udine reproche avant tout au ragtime de Satie, c'est de n'être pas à sa place. De même, pour Pierre Lalo, critique musical au *Temps*,

la prétentieuse niaiserie (de la musique) passe de loin la nullité des arguments de ce ballet. Ce n'est tout de même pas assez pour faire une révolution. [...]. C'est une farce d'atelier [...] dont la plus grave faute est de se produire en une occasion si solennelle, parmi tant de fracas et de réclame, et devant trois mille personnes assemblées : simple faute de proportion<sup>199</sup>.

Dans le même épisode de son feuilleton musical, Pierre Lalo fait l'éloge de *Prométhée*, une tragédie lyrique de Fauré basée sur un sujet mythique et inspirée par la musique de

---

<sup>197</sup> Jean Poueigh, « La musique – *Parade* », *Le Carnet de la semaine*, 3<sup>e</sup> année, n°104, 3 juin 1917, p. 12

<sup>198</sup> Marnold, « Musique », p. 134.

<sup>199</sup> Pierre Lalo, « La Musique », *Le Temps*, 28 mai 1917, p. 3.

Wagner<sup>200</sup>. Pour Jean d'Udine, la nature et la fonction du ragtime en font une musique parfaitement adaptée au music-hall mais inappropriée sur une scène de concert. Le critique du *Courrier musical* apprécie les deux ragtimes d'Irving Berlin qu'il a pu entendre à l'Alhambra, en 1914, quelques mois avant la guerre : *Alexander Ragtime Band* et *I Want to Be in Dixie*<sup>201</sup>. La citation de ce dernier morceau montre toutefois que Jean d'Udine ne connaît pas aussi précisément ses « auteurs » qu'il ne le prétend : « I want to be... I want to be » n'est pas le titre d'un morceau, mais des paroles chantées au début d'*I want to be in Dixie*.

Le « Ragtime du Paquebot », que Satie convoque en maintenant le lien avec le music-hall et avec le son des orchestres qui le pratiquaient constitue donc une dégradation des canons de la beauté alors en vigueur dans le domaine de la musique savante : une beauté idéalisée, celle des Apollons et des Vénus, une beauté coupée des réalités sonores et visuelles de la vie quotidienne urbaine, incarnées par cette « petite fille américaine » dont la vulgarité offusque le critique du *Courrier musical*.

### *Les mots mais pas les choses : une désacralisation des valeurs établies dans le monde musical français*

Alors que les pastiches de ragtimes de Debussy passèrent pour de charmantes et inoffensives pièces exotiques, le recours au « ragtime » dans le contexte d'une œuvre faisant référence au music-hall fut donc perçu comme une subversion des valeurs traditionnelles du monde musical savant qui se voyait ainsi désacralisé : il mettait en question la séparation de ce monde avec celui de la vie et de la musique de divertissement quotidienne. Cette désacralisation, qui touche les sources d'inspiration, le son d'orchestre, mais aussi *l'ethos* de la musique savante rompt avec l'horizon d'attente du public des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Elle explique la réaction de critiques comme Pierre Lalo ou Jean d'Udine, une réaction d'autant plus épidermique que *Parade* fut créée pendant la guerre, c'est-à-dire à une période où la production

---

<sup>200</sup> L'œuvre, reprise à l'Opéra le 17 mai 1917 dans une version arrangée par Jean Roger-Ducasse, fut créée le 27 août 1900 aux arènes de Béziers. Son livret fut composé par Jean Lorrain et Ferdinand Hérold.

<sup>201</sup> *I Want to Be in Dixie* a fait l'objet d'éditions et d'adaptations françaises publiées par Francis Salabert, en 1912 et 1913 pour *I Want to be in Dixie* (BnF-Musique, 4-Vm15-3692 ; Fol-Vm12-4393 et Numm-385385).



musicale française se devait de servir des valeurs patriotiques. D'Udine parle ainsi d'une œuvre qui « profane » l'héroïsme des soldats qui « meurent chaque jour pour la douce France<sup>202</sup> ». C'est au nom de cet horizon d'attente patriotique que *Parade* prend également à contrepied que le critique Jean Poueigh s'insurge à son tour. Compositeur et folkloriste français formé à la Schola Cantorum, Poueigh est un proche de Charles Tenroc<sup>203</sup>, chef de file de la mobilisation culturelle française pendant la guerre<sup>204</sup>. Il voit dans *Parade* une œuvre « outrageante pour le goût français [...]. Et d'abord, les temps que nous vivons ne sont guère propices à de telles bravades<sup>205</sup> ». Lors du procès qui suivit la réponse fameuse de Satie à Poueigh : « vous n'êtes qu'un cul, mais un cul sans musique ». Le compositeur de *Parade* fut qualifié de « boche<sup>206</sup> », selon une rhétorique caractéristique du discours de propagande le plus nationaliste, qui consistait à assimiler à l'ennemi intérieur tout discours ou toute œuvre qui n'exaltait pas explicitement la fibre patriotique française. Jean Poueigh, tout comme Jean d'Udine, défend dans ses écrits une musique française caractérisée par une « simplicité de moyens », par la « clarté » et la « mesure »<sup>207</sup>. On retrouve ici les mêmes valeurs, formulées avec les mêmes mots, que celles convoquées par Erik Satie dans son programme esthétique. Le consensus entre Satie et Poueigh se limite toutefois au domaine du lexique : le contenu musical qu'ils donnent à ces catégories diverge diamétralement. Pour Jean Poueigh et Jean d'Udine, c'est dans la musique de Debussy que les valeurs françaises de simplicité, de clarté et de mesure trouvent leur meilleure incarnation sonore : le texte de Jean Poueigh qui vient d'être cité est en effet un éloge du compositeur de *Pelléas et Mélisande*.

---

<sup>202</sup> Jean D'Udine, « Couleurs, mouvements et sons. Les Ballets russes en 1917 », *Le Courrier musical*, 19<sup>e</sup> année, juin 1917, p. 237.

<sup>203</sup> Le 28 octobre 1917, le « Carnet du soiriste » ; *Le Carnet de la semaine* décrit en effet les conversations entretenues par ces deux critiques alors influents dans le monde musical savant.

<sup>204</sup> Il fut en 1916 le président-fondateur de la Ligue nationale pour la défense de la Musique française et faisait partie du comité directeur du *Courrier musical*.

<sup>205</sup> Jean Poueigh, *Carnets de la semaine* du 27 mai 1917, repris dans Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, Lausanne, L'âge d'homme, 1985, p. 182. Vincent Lajoinie commet une confusion dans la source qu'il cite : la critique de Jean Poueigh n'est parue que le 3 juin 1917 (Jean Poueigh, « La musique – *Parade* », *Le Carnet de la semaine*, 3<sup>e</sup> année, n°104, 3 juin 1917, p. 12). La citation en question n'apparaît pas dans cette recension.

<sup>206</sup> Témoignage de Gabriel Fournier, repris dans Lajoinie, *Erik Satie*, p. 181.

<sup>207</sup> Voir, par exemple, Jean Poueigh, « La musique », *Le Carnet de la semaine*, 4<sup>e</sup> année, n°157, 9 juin 1918, p. 15.

Au contraire, c'est en *réaction* au debussysme qu'Erik Satie plaida pour une musique simple, claire et équilibrée.

De même, ces trois valeurs, ainsi que la notion de classicisme que l'on retrouve également dans le programme esthétique de Satie, sont également celles que défend Camille Saint-Saëns à la même époque. Mais celui-ci est à la fois rejeté par Satie et par les partisans de Claude Debussy qui lui reprochent son classicisme académique, celui précisément dont se moque *Parade*, vaste parodie d'une fugue scolastique.

### *Une œuvre perçue comme dadaïste*

Ce qui distingue le classicisme de *Parade* de celui prôné par des critiques musicaux tels que Jean d'Udine et Jean Poueigh<sup>208</sup> est son humour flirtant avec l'absurde, comme on a pu le voir à travers l'association du Titanic et de la machine à écrire de la petite fille américaine. Cet humour, inscrivait Satie et Cocteau du côté du mouvement Dada. Jean Poueigh ne s'y trompe pas lorsqu'il qualifie *Parade* de « tentative de rapins sur-réalistes<sup>209</sup> ». Un autre élément qui rapproche *Parade* du dadaïsme réside dans l'originalité du spectacle qu'il constitue. Échappant à tout genre répertorié, *Parade* n'est ni un ballet puisque plusieurs des personnages principaux, le « Manager français » et le « Manager de New-York », sont rendus immobiles par les costumes inspirés par le cubisme et par le futurisme que Picasso avec découvert à Rome, au printemps 1917, à travers les « carcasses en papier mâché que le futuriste Fortunato Despero avait fabriquées pour une mise en scène du *Chant du Rossignol* d'Igor Stravinsky<sup>210</sup> ». *Parade* n'est pas non plus un opéra, ni même un tableau de music-hall. Quant au synopsis de Cocteau, il confine au comique de l'absurde puisque s'y trouvent juxtaposées des situations sans lien direct qui ne s'inscrivent pas dans le déroulement vraisemblable et nécessaire d'une intrigue au sens aristotélicien du terme. Parce qu'elle met nombre de

---

<sup>208</sup> On pourrait également ajouter à ces critiques Pierre Lalo, Camille Mauclair, Gaston Carraud et Louis Laloy.

<sup>209</sup> Poueigh, « La musique – *Parade* », p. 12. Jean Poueigh reprend ici en mauvaise part le néologisme d'Apollinaire, dont la première occurrence connue se trouve dans une lettre que le poète adressa en mars 1917 à son ami Paul Dermée. Apollinaire l'utilisa également dans une pièce de théâtre qu'il écrivit la même année : *Les Mamelles de Tirésias*.

<sup>210</sup> Volta, « *Parade*, une œuvre célèbre à redécouvrir », p. VI.

conventions sens dessus-dessous pour privilégier un univers à la fois léger, comique et échappant à l'univers rationnel, *Parade* se rapproche de la nébuleuse dadaïste. Ce n'est donc pas par hasard que le « Ragtime du Paquebot » fut joué, dans sa version arrangée par Hans Ourdine et sous le titre *Rag-time Dada*, lors d'une tournée des peintres de *Stijl* sous la direction de Theo Van Doesburg et Kurt Schwitters<sup>211</sup>.

Alors que le recours au cake-walk et au ragtime relève chez Claude Debussy d'un geste inoffensif, motivé avant toute chose par un goût pour l'exotisme, *Parade* et *Le Coq et l'Arlequin* font émerger un tout autre type d'usage, que l'on qualifiera désormais d'« appropriation cocteauiste du jazz ». Comme Satie dans le « Ragtime du Ce modèle consiste à mettre le jazz au service de la réalisation d'un programme esthétique à la fois avant-gardiste, classique et nationaliste qui entend rompre avec des valeurs esthétiques considérées comme datées, et désormais renvoyées à l'avant-guerre. Favorisé par la mobilisation culturelle qui saisit le monde musical savant pendant la Première Guerre mondiale, ce programme est en gestation depuis 1914 au moins, dans les écrits de ses deux figures tutélaires, Erik Satie et Guillaume Apollinaire. Il finit toutefois par trouver son héraut en la personne de Jean Cocteau, qui parvient à lui donner force publicé grâce à la publication du *Coq et l'Arlequin*. Tous deux semblent bien isolés en 1917 et en 1918, mais la rupture inaugurée par le *Coq et l'Arlequin* et *Parade* fait rapidement des émules. De 1918 à 1922 en effet, tous les compositeurs qui convoquent le jazz dans leurs œuvres s'inscrivent dans le sillage de Cocteau, de Satie et d'Apollinaire. Ils forment en cela un groupe restreint dont il s'agit de mettre en évidence la cohérence, tant sur le plan esthétique que sur celui des sociabilités. C'est donc sur la fortune des appropriations cocteauistes du jazz que se penchera le chapitre suivant.

---

<sup>211</sup> Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris Fayard, 2009, p. 117.



## Deuxième partie

# Le « jazz-bandisme<sup>1</sup> » et l'iconoclasme des avant-gardes (1918-1922)

---

---

<sup>1</sup> Jean Cocteau, « Carte blanche – Jazz-Band », *Paris-Midi*, 4 août 1919.



## Chapitre 3

### Les appropriations cocteauistes du jazz (1919-1923) : un avant-gardisme carnavalesque

#### Introduction : de jeunes compositeurs proches de Cocteau s'emparent du jazz

De 1918 à 1923, les œuvres savantes inspirées par le jazz sont relativement peu nombreuses mais forment un corpus très homogène au regard de leurs caractéristiques musicales (fig. n° 1).

Igor Stravinsky	1882-1971	« Ragtime » de <i>L'Histoire du soldat</i>	1917
		<i>Piano-Rag-Music</i>	1917-1918
		<i>Ragtime pour onze instruments</i>	1919
Georges Auric	1899-1983	<i>Adieu, New-York!</i>	1919-1920
Arthur Honegger	1892-1955	« Fox-trot » de <i>Vérité ? - Mensonge ?</i>	1920
Darius Milhaud	1892-1974	<i>Caramel mou</i>	1920-1921
Maxime Jacob	1906-1977	« Fox » du <i>Guide du Gourmand</i>	1923
Francis Poulenc	1899-1963	« Rag-Mazurka » de <i>Les Biches</i>	1923-1924

**Fig. n° 3-1 : liste des œuvres savantes dont le titre fait explicitement référence au jazz (1917-1923)<sup>1</sup>.**

---

<sup>1</sup> Darius Milhaud est également l'auteur de *Trois Rag-Caprices* pour piano (1922). Ceux-ci ne s'apparentent pas aux modalités des appropriations cocteauistes du jazz, ils seront évoqués dans le chapitre consacré aux Concerts Jean Wiéner. Ce dernier est le dédicataire de l'œuvre qui fut créée dans le cadre de sa série de concerts

Ce corpus regroupe de jeunes compositeurs français alors considérés comme avant-gardistes et qui font leurs débuts dans le monde musical parisien au début des années 1920<sup>2</sup>. À cette époque, le reste du monde musical savant se tient à l'écart de cette musique. Ces compositeurs se connaissent, se côtoient, dans la vie comme dans les programmes de concerts. Ils partagent également les mêmes admirations musicales.

En 1920, Georges Auric, Darius Milhaud et Arthur Honegger, membres du Groupe des Six réuni autour de Jean Cocteau, se fréquentent très régulièrement. Tous les trois partagent une admiration pour Erik Satie. Plus jeune que les membres du Groupe des Six, Maxime Jacob s'inscrit dans les mêmes tendances que ses aînés lorsqu'il fait ses débuts officiels dans le monde musical parisien en 1923. Darius Milhaud fait sa connaissance en 1919 et ayant pris en affection le jeune homme et sa musique, les présente à Erik Satie. Celui-ci le prend alors sous son aile et, à partir de 1923, l'intronise membre de l'École d'Arcueil aux côtés d'Henri Cliquet-Pleyel (1894-1963), de Roger Désormière (1898-1963) et d'Henri Sauguet (1901-1989). Fondée officiellement lors d'une conférence-concert au Collège de France en juin 1923 l'École d'Arcueil est chapeautée par le compositeur de *Parade*. Elle doit, selon lui, prendre le relai du Groupe des Six, dont les récentes orientations lui semblent critiquables. Maxime Jacob n'en demeure pas moins fidèle à l'esthétique cocteauiste. Son œuvre s'inscrit dans le sillage du *Coq et l'Arlequin*. En 1925, il rend hommage à son auteur en composant *Six Poèmes de Jean Cocteau*. À ces jeunes compositeurs s'ajoute celui qu'ils considèrent comme un maître à penser avec Erik Satie : Igor Stravinsky. Lui aussi est perçu comme un représentant de l'avant-garde musicale dans le monde musical savant français. Pour autant, l'intérêt pour le jazz ne peut être associé à l'avant-gardisme musical français sans nuance.

Premièrement, l'idée de recourir au jazz dans le monde musical français du début des années 1920 n'est pas l'apanage exclusif de compositeurs appartenant au Groupe des Six. Deuxièmement, le goût pour le jazz n'est pas partagé par tous ses membres. Louis Durey et Germaine Tailleferre n'y ont jamais recouru et ne se sont jamais

---

<sup>2</sup> À l'exception de Darius Milhaud qui s'est déjà fait connaître sur les scènes parisiennes avec *La Brebis égarée* (1914-1917), sur un livret de Francis Jammes, et sa *Première Symphonie de chambre* « *Le Printemps* » (1918).



exprimés à son sujet, d'après les sources que nous avons pu consulter. En dépit de son titre accrocheur, le « Rag-mazurka » des *Biches* ne contient pas de référence claire à des sonorités caractéristiques des jazz-bands<sup>3</sup> ou à des répertoires associés au jazz. Francis Poulenc ne s'exprime pas sur cette musique avant les années 1930, pendant lesquelles il rend publique sa « phobie du jazz<sup>4</sup> » :

Je ne l'aime pas [le jazz], et qu'on ne me parle pas de son influence sur la musique contemporaine [...]. Cet ersatz m'amuse lorsque j'en écoute des disques en prenant mon bain, mais il m'est franchement odieux de l'entendre dans une salle de concert<sup>5</sup>.

Poulenc renchérit en 1941 : « Dieu sait pourtant que, pour ma part, je n'ai jamais cru à l'influence heureuse du jazz sur la musique européenne<sup>6</sup> ».

D'autres compositeurs proches du pôle moderniste du monde musical français dans les années 1920 rejettent le jazz, à la manière d'un Poulenc. Un Charles Koechlin n'épargne guère le jazz, qui le choque pour sa vulgarité et sa grossièreté. À propos d'un orchestre de jazz qui « sévit », à bord du paquebot qui l'emmène aux États-Unis, Koechlin s'explique sur son aversion pour cette musique.

Presque chaque soir, après le dîner, la musique fait retentir dans la salle à manger ou le salon, ses maudits airs de jazz... [...] Ces airs et ces chansons de la société moderne, ce populaire actuel<sup>7</sup> (que ce soit le jazz ou la *Madelon de la Victoire*), je m'aperçois de plus en plus à quel point j'en suis éloigné. Et ce qui m'inquiète c'est que personne ici n'a l'air de souffrir par la vulgarité de cet art. Quant aux danses, elles sont, ou grossières comme l'infâme Charleston, ou sinistres<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Tout au plus peut-on noter quelques interventions des cuivres, mais celles-ci sont aussi caractéristiques du jazz que des orchestres de bal musette et des orchestres de music-hall des années 1910. Ce sont ces deux modèles, plus qu'au jazz, que Francis Poulenc exploite dans cette pièce à danser.

<sup>4</sup> Lettre de Francis Poulenc à Darius Milhaud, 6 mars 1951, dans Francis Poulenc, *Correspondance, 1915-1963*, éd. Hélène de Wendel, Paris, Seuil, 1967, p. 137. Dans cette lettre, Francis Poulenc assure à Darius Milhaud qu'il aime à présent la *Création du monde* (1923). Jusqu'alors, il ne parvenait pas à l'apprécier à cause de l'influence qu'y exerce le jazz.

<sup>5</sup> Francis Poulenc « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia. Journal de l'Université des Annales*, vol. 29, n°21, 15 octobre 1935, p. 524.

<sup>6</sup> Francis Poulenc, « Le cœur de Maurice Ravel », *La Nouvelle Revue française*, 63<sup>e</sup> année, n°323, 1<sup>er</sup> janvier 1941, p. 237-240.

<sup>7</sup> On retrouve ici la distinction déjà étudiée entre différentes catégories de musique populaire.

<sup>8</sup> Charles Koechlin, *Journal de bord (traversée du Havre à Houston)*, Vendredi 24 mai 1929, p. 7 (bibliothèque Mahler, Fonds Charles Koechlin, boîte 10). C'est Charles Koechlin qui souligne.

Inversement, toutes les institutions officielles et tous les critiques opposés à l'avant-garde du début des années 1920 ne sont pas nécessairement en butte au jazz. Le premier texte qui lui est consacré paraît dans le copieux article « États-Unis d'Amérique » rédigé dès 1921 par la polygraphe étasunienne Esther Singleton (1865-1930)<sup>9</sup> et publié dans l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (1913-1931)<sup>10</sup> dirigé par Lionel de la Laurencie (1861-1933)<sup>11</sup> et Albert Lavignac (1846-1916)<sup>12</sup>. Autrement dit, le jazz trouve une place dès le début des années 1920 dans l'un des ouvrages les plus représentatifs du savoir musical académique français.

Le deuxième texte, « Rag-Time et Jazz-Band », est issu d'une chronique publiée par Émile Vuillermoz (1878-1960) dans *L'Éclair*<sup>13</sup>. Repris et amendé, ce texte peu amène se mue en un chapitre favorable au jazz dans *Musiques d'aujourd'hui* en 1923<sup>14</sup>. Vuillermoz, est l'un des opposants les plus notoires du Groupe des Six qui lui reproche ainsi d'incarner une modernité révolue : celle de la Belle Époque. Ami de Ravel et

---

<sup>9</sup> Esther Singleton, « États-Unis d'Amérique », dans Lionel de la Laurencie et Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1<sup>ère</sup> partie, t. 5, Paris, Delagrave, 1922, p. 3245-3329. Singleton a publié de nombreux ouvrages sur des sujets variés tels que l'œuvre de Shakespeare, l'histoire de la Maison Blanche et celle de l'univers. Ses travaux s'appuient pour la plupart sur de longs entretiens réalisés avec des spécialistes de chacun de ces sujets. Esther Singleton utilise cette méthode dans son article sur la musique aux États-Unis. Cet article est doublement intéressant car il montre que le jazz occupe dès le début des années 1920 une place importante dans le monde musical savant étasunien. Il permet également de saisir des différences *nationales* dans la perception du jazz et dans les enjeux de son appropriation dans la musique savante.

<sup>10</sup> Cette somme musicologique fut publiée en deux parties et six volumes de 1913 à 1931. Œuvre fascinante, dont l'ambition totalisante retrouve le projet encyclopédiste de Diderot et d'Alembert (« le but de cet ouvrage considérable, conçu sur un plan absolument nouveau et sans aucun parti pris d'école, est de fixer l'état des connaissances musicales au début du vingtième siècle », La Laurencie (de) et Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, 1<sup>ère</sup> partie, t. 1, Paris, Delagrave, 1922, p. V). Elle témoigne d'un souci naissant de décentrement dans la construction d'un savoir sur les musiques étrangères : les musiques issues de cultures éloignées sont décrites et expliquées, autant que faire se peut, en fonction de leurs propres règles techniques et de leur propre valeur esthétique. La notion de hiérarchie des cultures n'en domine pas moins l'ensemble de l'ouvrage.

<sup>11</sup> Lionel de la Laurencie étudia à l'École Nationale des Eaux et Forêts avec de se consacrer à la musique. Il étudie notamment l'harmonie et l'histoire de la musique auprès de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray au Conservatoire de Paris. Devenu professeur d'histoire de la musique à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, il participe à la Société Internationale de Musicologie avant de devenir le premier président de la Société française de musicologie, fondée en 1917.

<sup>12</sup> Formé au Conservatoire de Paris auprès d'Antoine François Marmontel et d'Ambroise Thomas, Albert Lavignac y devint à son tour professeur de solfège en 1875 puis d'harmonie en 1891. Pédagogue réputé, il publia en 1895 un premier ouvrage aux éditions Delagrave, *La musique et les Musiciens*, avant de se lancer dans son grand projet encyclopédique avec Lionel de la Laurencie.

<sup>13</sup> Émile Vuillermoz, « La musique de guerre. Rag-Time et Jazz-Band », *L'Éclair*, 6 octobre 1918, p. 3 (BnF-Arts du spectacle, Ro-585).

<sup>14</sup> Émile Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Crès et Cie, 1923, p. 207-217.

membre du groupe des Apaches (voir chapitre 2, note n° 133), Vuillermoz faisait en effet partie de l'avant-garde du monde musical français dans les années 1900 et au début des années 1910. Le jazz ne l'intéresse pas moins, mais pour des raisons différentes de celles évoquées à propos de Jean Cocteau dans le chapitre précédent : il éveille sa curiosité au même titre que toutes les nouveautés musicales et techniques de son époque<sup>15</sup>.

Un autre point commun rassemble les jeunes compositeurs français qui recourent explicitement au jazz : leur admiration pour la musique d'Igor Stravinsky. Ses trois ragtimes, composés en Suisse, où le musicien réside de 1914 à 1920 parviennent dès 1919 aux oreilles de ses admirateurs (le chapitre 4 leur est entièrement consacré). Ainsi Georges Auric entend-il *Piano-Rag-Music* (1919) joué par son auteur dès la fin du mois d'août 1919, au cours d'une soirée organisée par Valentine Gross<sup>16</sup>. Francis Poulenc, Léonide Massine, Pablo Picasso et Serge Diaghilev sont également présents<sup>17</sup>. Quant au *Ragtime pour onze instruments* (1918) il est publié la même année aux Éditions de la Sirène (qui ont également publié *Le Coq et l'Arlequin*), avec une couverture illustrée par Pablo Picasso). Composée en 1917 et en 1918, créée le 29 septembre de la même année au Théâtre municipal de Lausanne, *L'Histoire du soldat* n'est représentée pour la première fois à Paris que le 7 novembre 1923, lors d'un concert organisé par Jean Wiéner à la salle des Agriculteurs. Il est toutefois probable que les jeunes compositeurs français qui gravitent autour de Cocteau et fréquentent Igor Stravinsky aient pu en prendre connaissance dès la fin des années 1910.

Comme le « Ragtime du Paquebot », les œuvres inspirées par le jazz de ces jeunes compositeurs français à la fin des années 1910 et à l'aube de la décennie suivante peuvent être qualifiées d'appropriations cocteauistes du jazz, tant leurs prises de positions esthétiques sont proches de celles du *Coq et l'Arlequin*. Elles s'inscrivent en effet dans un programme de rénovation de la musique française qui met en valeur le

---

<sup>15</sup> Vuillermoz fut ainsi l'un des premiers à considérer le cinéma comme un art à part entière (voir à ce sujet Pascal-Manuel Heu, *Le Temps du cinéma: Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2003). La musique enregistrée le fascinait également, au point qu'il fonda en 1927 une revue spécialisée, *L'Édition musicale vivante*, en lui donnant pour but de promouvoir et d'étudier la musique fixée sur le disque ainsi que les procédés mis en œuvre pour l'enregistrer et la diffuser..

<sup>16</sup> La pièce est jouée en public lors d'un concert organisé par Jean Wiéner le 15 décembre 1921 à la salle des Agriculteurs.

<sup>17</sup> Hervé Lacombe, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, p. 186.

monde du divertissement urbain, du music-hall au dancing en passant par le cirque. Elles renversent de ce fait plusieurs conventions dans une atmosphère enjouée, festive et volontiers burlesque, ce qui leur confère une dimension carnavalesque. Modernes, elles sont considérées dès leur création comme des œuvres avant-gardistes. De fait, il apparaît que le goût pour le jazz est l'une des raisons qui explique le rapprochement temporaire entre des compositeurs comme Georges Auric, Darius Milhaud et les cercles dadaïstes parisiens. Elles s'inscrivent simultanément dans un mouvement plus large qui remet à l'honneur l'esprit du classicisme français. Si leur classicisme moderne correspond à celui de *Parade*, elles se distinguent du ballet d'Erik Satie et de Jean Cocteau du point de vue de leur orchestration. C'est qu'entre la création de *Parade* et celles des œuvres inspirées par les répertoires de jazz composées à partir de 1919, les music-halls et les dancings ont fait découvrir au public parisien les premiers jazz-bands étasuniens. Ceux-ci lui procurent une expérience sonore d'un genre nouveau.

De 1917 à 1921, les trois œuvres françaises qui empruntent explicitement au jazz s'inscrivent de plain-pied dans la voie indiquée par Jean Cocteau et déjà empruntée dans *Parade*. Chacune à sa manière, *Adieu, New-York !*, et *Caramel Mou* mettent en musique ce programme aussi tranché qu'aphoristique. Ces deux œuvres s'inscrivent donc dans un mouvement plus large, à la fois classique et iconoclaste, un mouvement carnavalesque qui revendique son appartenance au pôle avant-gardiste de la création artistique française et dont la cohérence se retrouve également dans un discours partagé par les compositeurs qui le défendent.

### **3.1. Les premiers jazz bands : une expérience sonore radicalement nouvelle (Murray Pilcer, Billy Arnold et les Scrap Iron Jazzerinos)**

Fréquemment cité dans les histoires du jazz en France, l'orchestre de James Reese Europe, souvent considéré comme l'introducteur du jazz en France, passe totalement inaperçu dans le monde musical savant. Ce n'est donc pas à travers les grands orchestres de ragtime, soumis à une discipline instrumentale au centre de la politique du Clef Club que le monde musical savant découvre ce que l'on appelle

aujourd'hui le jazz, mais à travers de petites formations qualifiées de « jazz-bands ». De même, le célèbre article d'Ernest Ansermet, publié dans la *Revue Romande* en 1919 à propos du *Southern Syncopated Orchestra* de Will Marion Cook<sup>18</sup> passe totalement inaperçu dans le monde musical savant français, qui ne découvre cet orchestre qu'à partir de mai 1921, à l'occasion de concerts donnés au Théâtre des Champs-Élysées<sup>19</sup>. Jamais cité par les compositeurs et les critiques français à la fin des années 1910 et au début des années 1920<sup>20</sup>, ce texte ne peut donc être mobilisé qu'à titre de comparaison dans le cadre d'une histoire de la catégorie « jazz », de son contenu musical et extra-musical, ainsi que des représentations qui lui sont associées.

L'apparition de l'expression « jazz-band » en France est contemporaine de la venue à Paris d'orchestres étatsuniens portant ce nom, à la fin de l'année 1917. Le mot « jazz » désigne donc, dans un premier temps, un regroupement instrumental particulier. L'un des tout premiers à se produire à Paris, les « Seven Spades » du batteur et percussionniste afro-américain Louis Mitchell (1885-1957)<sup>21</sup> se produit à partir du 16 novembre 1917 (ou du 6 décembre 1917<sup>22</sup>) à l'Alhambra, un music-hall situé rue de Malte. Le groupe adopte le nom de Mitchell's Jazz Kings en 1921, lorsqu'il se produit au Perroquet, le bar-dancing installé au Casino de Paris.

L'orchestre qui déclenche les premières réactions des commentateurs parisiens, Jean Cocteau en tête, est celui de Murray Pilcer, le Murray Pilcer's American Sherbo Band, qui accompagnait le couple de danseurs Harry Pilcer et Gaby Deslys dans la revue *Laissez-les tomber !*, dirigée par Jacques-Charles au music-hall du Casino de Paris, du 12 décembre 1917 au 13 juin 1918<sup>23</sup>. Les enregistrements aujourd'hui disponibles du jazz-

---

<sup>18</sup> Ernest Ansermet, « Sur un orchestre nègre », *La Revue Romande*, n°10, 15 octobre 1919, p. 125-132.

<sup>19</sup> Des annonces de ces concerts sont passées dans *Le Gaulois* les 15 et 17 mai 1921.

<sup>20</sup> En outre, aucune citation ou référence à cet article n'a pu être repérée dans les sources datant de la fin des années 1920 et des années 1930.

<sup>21</sup> Louis Mitchell est l'un des pionniers du jazz à Paris. Il découvre la ville en tant que batteur de l'orchestre de James Reese Europe et décide de s'installer. Il devient alors une figure incontournable de la communauté afro-américaine à Montmartre (Mark Miller, *Some Hustling This ! – Taking Jazz to the World, 1914-1929*, Toronto, The Mercury Press, 2005).

<sup>22</sup> Les dates varient selon des sources, qui s'appuient sur les annonces parues dans la presse (Miller, *Some Hustling This !*, p. 34-35). Pour un compte-rendu des activités parisiennes de cet orchestre, voir Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 153-154.

<sup>23</sup> « Mais c'est le rag-time de Gaby Deslys et d'Harry Pilcer qui fut porté aux nues, ce rag au tourbillon fou, dans le déchaînement du jazz – le premier que l'on entendait en France – et dont le chef était Murray

band de Murray Pilcer (fig. n° 2 ci-dessous) peuvent nous en donner un aperçu plus précis (en dépit de la qualité sonore de l'enregistrement). Datés de janvier 1919, et donc postérieurs de quelques mois seulement aux performances parisiennes de l'orchestre, il constituent un exemple fiable du son des premiers jazz-bands qu'a pu entendre Jean Cocteau, même s'ils furent tous enregistrés à Londres.

<i>K-K-K-Katy</i>	The Winner, n° 3288
<i>The Wild Wild Women</i>	
<i>I'm All Bound 'Round With The Mason-Dixon Line</i>	The Winner, n° 3292
<i>That Moaning Trombone</i>	

**Fig. n° 3-2 : liste des enregistrements du jazz-band de Murray Pilcer réalisés à Londres en janvier 1919<sup>24</sup>.**

Les enregistrements réalisés entre 1919 et 1920 par le jazz-band du pianiste étatsunien Billy Arnold (1886-1954)<sup>25</sup> et par les Scrap Iron Jazzerinos<sup>26</sup> sont également à prendre en compte : Darius Milhaud a, en effet, entendu le premier à Londres en 1920. Quant au second, il se produit au Casino de Paris à la fin de l'année 1918 et en 1919, à une époque où Jean Cocteau et Georges Auric fréquentent régulièrement ce lieu. L'étude de ces premiers enregistrements permet de situer leur nouveauté sonore sur trois plans : celui

---

Pilcer, le "drummer", frère d'Harry » (Jacques-Charles, *Cent Ans de Music-Hall : histoire générale du music-hall, de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux U.S.A.*, Genève, Jeheber, 1956, p. 186).

<sup>24</sup> L'orchestre porte alors le nom de « Murray Pilcer and his Jazz-Band ».

<sup>25</sup> En 1920, après un début de carrière à New York, Billy Arnold est invité à se produire à Londres, au Palais de la Danse. Il y fonde alors un orchestre, le Billy Arnold's Novelty Jazz Band, à la tête duquel il se produira en France en 1921.

<sup>26</sup> Il s'agit d'un orchestre composé de musiciens blancs originaires de Saint Louis et issus du 332<sup>e</sup> régiment d'infanterie de l'armée américaine. Basé à l'hôpital de la base 21 à Rouen, son rôle consistait à divertir les troupes et les soldats en convalescence. Après l'Armistice, l'orchestre reste en Europe et se produit notamment à Versailles, lors de la Conférence de paix (<http://www.jazzhound.net/photographs/scrap-iron-jazz-band.html>, consulté le 3 octobre 2012). De 1918 à 1919, les Scrap Iron Jazzerinos enregistrent au moins 15 morceaux pour les firmes Pathé et Gramophone (<http://www.redhotjazz.com/jazzerinos.html>, consulté le 27 septembre 2012). Voir également Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 112.

de la nomenclature instrumentale, celui des codes d'exécution collective, et celui des codes d'exécution individuelle<sup>27</sup>.

### 3.1.1. Un foisonnement sonore joyeux et plein d'énergie

Du point de vue de la sonorité générale, les trois jazz-bands dont Jean Cocteau, Darius Milhaud et Georges Auric ont pu faire l'expérience présentent plusieurs similitudes avec ces orchestres qui officiaient déjà dans les music-halls français pendant les années 1900. Comme en témoigne l'enregistrement de la *Marche des Folies Bergères* réalisé au début des années 1900 par l'orchestre des bals de l'Opéra dirigé par Auguste Bosc<sup>28</sup>, le son de ces orchestres est dominé par les instruments à vent, et notamment par les clarinettes qui prennent en charge le thème dans un registre aigu. Le thème est contrepointé par le saxophone ténor, au moyen de tenues et de lignes descendantes qui remplissent les valeurs longues et ponctuent chaque phrase. Lors de la reprise de ce thème, le trombone remplace le saxophone. Le second thème, confié une fois encore aux clarinettes dans le registre aigu, fait l'objet d'un contrepoint qui consiste en une phrase aux allures de fanfare jouée par un cornet à piston visiblement situé près du cornet acoustique. L'entrain de cette musique vient de la présence constante d'événements sonores dûs à la complémentarité rythmique entre le thème et son contrechant, mais également au rythme de pompe assuré par les tubas, les trombones et les saxophones. Les morceaux enregistrés par les jazz-bands de Murray Pilcer, Billy Arnold, et par les Scrap Iron Jazzerinos retrouvent une organisation similaire en trois strates : un thème, dont chaque phrase fait place à un contrechant qui constitue son complément

---

<sup>27</sup> Les enregistrements des Mitchell's Jazz Kings ne seront pas être pris en compte car ils datent, pour les plus anciens, de 1922. Ils ne sauraient donc être sollicités pour éclairer les premières évocations du jazz (celle de Vuillermoz, publiée en 1923, étant en réalité la reprise d'un article écrit en 1918) puisque la musique des jazz-bands a évolué entre 1920 et 1922. En 1922, la musique enregistrée par les Seven Spades, orchestre entièrement composée de musiciens afro-américains ne se distingue pas de celle proposée dans les disques des jazz-bands blancs actifs à Paris (ceux de Billy Arnold en particulier). Il y a donc fort à parier que la musique enregistrée par les jazz-bands blancs d'Arnold, de Murray Pilcer et par les Scrap Iron Jazzerinos en 1919 et en 1920 est également représentative de celle que proposait Louis Mitchell pendant ces années.

<sup>28</sup> Paul Lincke, *Marche des Folies Bergères*, enregistrée entre 1902 et 1904 par l'Orchestre des bals de l'Opéra (dir. Auguste Bosc), Paris, Gramophone K-124. Ce morceau servait alors d'indicatif lors des revues données aux Folies Bergères.

rythmique, le tout sur un rythme de pompe (assuré chez Murray Pilcer et les Scrap Iron Jazzerinos par le piano, parfois doublé par le saxophone et l'un des banjos).

Des enregistrements des jazz-bands se dégagent en revanche une impression de foisonnement sonore et d'énergie que l'on ne retrouve pas dans ceux des orchestres de music-hall parisiens des années 1900 et 1910. Elle ne provient pas des morceaux interprétés. À l'instar de tous ceux qu'enregistrent les jazz-bands à la fin des années 1910, ils recourent à un langage fonctionnel simple. Se cantonner à l'étude des partitions ne permettrait pas de comprendre d'où provient cette impression de foisonnement. Celle-ci est avant tout d'abord dictée par des choix relevant de l'exécution, des choix d'instrumentation en particulier. La nomenclature d'un jazz-band tel que celui de Murray Pilcer propose une combinaison inédite dans le monde musical savant, mais aussi dans celui des orchestres de cirque et de music-hall, en raison notamment de la présence et de l'importance de deux instruments, le banjo et la batterie, mais aussi de l'association des instruments chargés des parties mélodiques : violon, trompette, saxophone et/ou clarinette (et parfois trombone, lorsqu'il ne remplit pas un rôle d'accompagnement). Dernière originalité : chaque partie est tenue par un seul instrumentiste. Du point de vue de l'instrumentation et de la répartition des rôles entre les instruments, ces formations peuvent ainsi être comparées aux orchestres que l'on peut alors entendre à La Nouvelle Orléans.

Cette nomenclature permet d'obtenir des combinaisons orchestrales d'un genre nouveau. Dans *The Wild Wild Women*, l'interprétation du thème par la clarinette et par le violon à l'unisson dans le registre aigu, la doublure du thème à l'octave inférieure par les trémolos du banjo, les libertés prises par le violon à la fin des phrases de ce même thème, mais aussi les interventions de sifflements obtenus grâce à un sifflet ou une flûte à coulisse joués par le batteur contribuent au son d'ensemble à la fois joyeux et excentrique de cette pièce. Outre les bruitages obtenus à partir des divers accessoires de la batterie, l'emploi continu de la caisse claire (parfois aussi du wood-block à la fin de *The Wild Wild Women*), sans doute hérité des *marching bands* ou des fanfares militaires, concourt à l'intensité sonore, voire au caractère « bruyant » qui se dégage des quatre enregistrements de l'orchestre. Également employée dans les couplets de la version



d'*Everybody Shimmies Now* enregistrée par les Scrap Iron Jazzerinos<sup>29</sup>, la caisse claire cède sa place au wood block et à des ponctuations de cymbales qui donnent à la musique une énergie frénétique et presque folle.

L'équilibre sonore et l'interprétation proposée par les musiciens des jazz-bands constituent deux autres éléments de différenciation avec un orchestre de music-hall tel que celui d'Auguste Bosc où tous les musiciens respectent des codes d'interprétation individuels et collectifs semblables à ceux de la musique savante. De même que la batterie occupe une place aussi importante que les parties mélodiques dans l'espace sonore défini par l'orchestre, certaines parties de contrechant s'imposent sur un même plan que les thèmes, en particulier lorsqu'elles sont confiées au trombone. Dans *I'm All Bound 'Round With The Mason-Dixon Line*<sup>30</sup> et dans *That Moaning Trombone*<sup>31</sup>, celui-ci abandonne volontairement toute discrétion et occupe une place aussi importante que le thème du violon et de la clarinette, alors qu'il devrait se situer au second plan selon les codes d'interprétation de la musique savante<sup>32</sup>.

Un dernier procédé observable dans les enregistrements des jazz-bands entendus par les premiers tenants du jazz à la fin des années 1910 contribue à leur singularité sonore. La hiérarchie entre chant et contrechant est souvent bousculée par un autre modèle où des lignes mélodiques placées au même niveau hiérarchique se superposent. Elles sont au nombre de trois dans *Stop It !*<sup>33</sup>, et respectivement attribuées à la clarinette, au trombone et au saxophone. L'impression de foisonnement sonore vient ici de l'autonomie dont jouissent ces trois voix. Celle-ci est renforcée par les registres distincts dans lesquels évolue chaque instrument, et par la différence de leurs timbres, qui ne se fondent pas les uns les autres.

---

<sup>29</sup> Joe Gold et Edmund Porray, *Everybody Shimmies Now*, enregistré le 6 février 1919 par les Scrap Iron Jazzerinos, Paris, Gramophone, K-828.

<sup>30</sup> Jean Schwartz, *I'm All Bound 'Round With The Mason-Dixon Line*, enregistré en janvier 1919 par Murray Pilcer and his Jazz Band, Londres, The Winner, 3292-B.

<sup>31</sup> Carl Bethel, *That Moaning Trombone*, enregistré en janvier 1919 par Murray Pilcer and his Jazz Band, Londres, The Winner, 3292-A.

<sup>32</sup> Les techniques d'enregistrement mécanique employées à la fin des années 1910 accentuent sans doute ce « déséquilibre ». Toutefois, au vu de l'instrumentation, celui-ci devait également être perceptible dans le contexte du concert.

<sup>33</sup> Mel Kaufman, *Stop It !*, enregistré le 13 décembre 1920 par le Billy Arnold's Novelty Jazz Band, Londres, Columbia, n°3015.

L'emploi du trombone dans *That Moaning Trombone* et dans *It's a Hundred to One You're in Love*<sup>34</sup>, celui de la clarinette dans *Stop It !*, sont particulièrement révélateurs de la singularité des jazz-bands au regard des orchestres du music-hall de la Belle-Époque. Le premier morceau fait la part belle au trombone, qui joue avec force *glissandi* d'une grande amplitude. Les caractéristiques du thème qui lui est confié n'étant pas des plus idiomatiques, son exécution n'évite pas une certaine lourdeur sans doute volontaire, étant donné le titre du morceau. Du point de vue des traditions d'orchestration dans le domaine de la musique savante, le trombone est ici totalement à contre-emploi. De là vient sans doute sa tonalité comique et burlesque. Un autre instrument distinctif des jazz-bands, la clarinette, est mis à l'honneur dans *Stop It !*. Henry Arnold, le frère de Billy, sollicite systématiquement le registre aigu et joue des phrases où abondent les notes répétées et attaquées avec force, les trilles, et des traits rapides où certaines notes sont avalées. La clarinette, instrument à la sonorité, « crépusculaire », « lointaine » et « propre à l'idylle » selon Hector Berlioz<sup>35</sup>, devient plus agressive et corrosive dans *Stop It !*, où elle semble prise de folie et d'affolement. Le caractère burlesque de la musique de ces jazz-bands vient également de certaines maladresses techniques, qui vont de l'omission de certaines notes dans des traits rapides, comme on vient de le voir, à un manque de justesse de la part de certains instrumentistes (dans certains unissons de clarinette et de violon dans *That Wild Wild Woman*, par exemple). Le caractère en partie improvisé de certaines phrases jouées par les instruments mélodiques provoque enfin des rencontres dissonantes assimilables à des fausses notes du point de vue des critères de la musique savante tonale. Dans *Stop It !*, alors que la musique s'arrête sur un accord de dominante de *sol* majeur, la clarinette termine une phrase virevoltante en s'appuyant sur un *fa* bécarré qui jure avec le *fa* dièse joué par le piano. En résulte une sonorité d'ensemble discordante.

---

<sup>34</sup> Harry von Tilzer, *It's a Hundred to One You're in Love*, enregistré le 6 février 1919 par les Scrap Iron Jazzerinos, Paris, Gramophone, K-531.

<sup>35</sup> Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schoenberger, 1843, p. 138.

Ces différentes remarques expliquent pourquoi les premiers textes consacrés au jazz se concentrent moins sur les caractéristiques musicales des répertoires interprétés par les jazz-bands que leur *son*.

### 3.1.2. Quand le son des jazz-bands rencontre l'imaginaire de la guerre moderne et de la folie

La batterie occupe ainsi un rôle central dans la description bien connue que Cocteau consacre au jazz-band de Murray Pilcer, dans une note de *Le Coq et l'Arlequin* :

Le band américain l'accompagnait sur les banjos et dans de grosses pipes de nickel. À droite de la petite troupe en habit noir il y avait un barman de bruits sous une pergola dorée, chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclette. Il en fabriquait des cocktails, mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges. M. Pilcer, en frac, maigre et maquillé de rouge, et mademoiselle Gaby Deslys, grande poupée de ventriloque, la figure de porcelaine, les cheveux de maïs, la robe en plume d'autruche, dansaient sur cet ouragan de rythmes et de tambour une sorte de catastrophe apprivoisée qui les laissait tout ivres et myopes sous une douche de six projecteurs contre avions. La salle applaudissait debout, déracinée de sa mollesse par cet extraordinaire numéro qui est à la folie d'Offenbach ce que le tank peut être à une calèche de 70<sup>36</sup>.

Ce texte appelle deux remarques : tout d'abord, la première impression causée par le jazz-band de Murray Pilcer n'est pas *musicale* mais *sonore*. Le texte de Cocteau ressortit moins, en effet, de la critique musicale (alors que tout le reste en relève dans *Le Coq et l'Arlequin*) que de la description pittoresque d'un savoureux « boucan<sup>37</sup> ». Il est en effet question de « bruits » et des objets utilisés pour le produire. Autrement dit, le jazz-band est moins décrit comme une formation musicale que comme un engin sonore qui produit des sons inouïs qui relèvent de l'anormal, du dérèglement des sens et de l'esprit. Le choc sonore que constitue le jazz-band explique pourquoi ses premières descriptions convoquent deux imaginaires liées à au renversement de l'ordre et des conventions : celui de la modernité à travers les « trompes » et les « motocyclettes », mais aussi et surtout celui de la guerre et celui de la folie. Pour Cocteau, le jazz-band relève en effet de l'« ivresse » (celle provoquée par le « barman de bruits », à n'en pas douter), de la

---

<sup>36</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 28.

<sup>37</sup> Nous empruntons ce terme à Philippe Gumplowicz (Gumplowicz, *Les résonances de l'ombre*, p. 231).

« catastrophe » et de la « folie ». Le lien établi par Cocteau entre le bruit du jazz-band et la guerre explique pourquoi il considère cette « folie » comme caractéristique de l'époque moderne enfantée par la Première Guerre mondiale. En effet, les bruits décrits par Cocteau sont renvoyés à ceux de la Première Guerre mondiale, à travers l'image des « projecteurs contre avions » et des « tanks » qui furent utilisés en nombre lors de ce conflit.

Enfin, la description de la « folie » du jazz-band mobilise l'ouïe *et* la vue. Jean Cocteau prend autant de temps pour décrire les mouvements du batteur et des danseurs que pour énumérer les objets qu'il frappe. L'attitude des musiciens des jazz-bands frappe sans doute Cocteau parce qu'elle jure profondément avec celle des orchestres et des petites formations du monde de la musique savante. Prise en 1916, la photographie du jazz-band de Murray Pilcer (fig. n° 3) met en effet en valeur les trois instruments mentionnés par Cocteau, trois instruments encore peu familiers pour le monde musical savant : les banjos, le saxophone et la batterie. Dans les premiers jazz-bands, cette dernière ressemble alors moins à l'instrument auquel nous sommes familiers aujourd'hui qu'à un assemblage d'objets hétéroclites. On peut y discerner une trompe d'auto, une poêle à frire et une cloche.

**Fig. n° 3-3 : Murray Pilcer and his jazz-band, 1916, Lyons Corner House, Oxford Street<sup>38</sup>.**

Ce que l'on appelle « arrivée du jazz en France en 1917 » est donc avant tout, dans l'esprit du public de l'époque, la découverte d'un nouveau type de formation instrumentale et surtout l'expérience d'un son nouveau. Ce n'est donc pas un hasard si, à la charnière des décennies 1910 et 1920, les premières évocations de ce que l'on appelle aujourd'hui « jazz » portent sur l'instrumentation et sur le son autant que sur le rythme. Les descriptions de Vuillermoz et de Singleton mobilisent elles aussi les imaginaires de la guerre et de la folie pour rendre compte de la découverte des jazz-bands.

Lorsqu'il évoque l'arrivée du jazz en France, au crépuscule de la guerre, le critique d'*Excelsior* et du *Temps* parle d'un « *delirium tremens* », d'un

---

<sup>38</sup> <http://www.jazzhound.net/photographs/murray-pilcer--his-band.html>, consulté le 13 mars 2012.

orchestre de damnés où les banjos infatigables grattent vos nerfs à vif et où un épileptique en pleine crise bondit comme écureuil en cage et se heurte sans cesse à divers corps sonores qui constituent les barreaux de sa prison. Un spasme, et voici des tubes de cuivre qui s'entrechoquent ; un autre, et vingt casseroles entrent en collision ; une détente du bras, et des colliers de grelots frémissent ; un coup de pied, et un gong hurle lugubrement. Partout des cloches, des timbres, des plaques sonores, des objets tintinnabulants ; une grosse caisse tonne sans arrêt, des cymbales éternuent avec un fracas cinglant, une caisse claire crépite furieusement comme un orage de grêle sur une vitre. Le fou s'exaspère dans son cabanon vibratoire : des trompes et des sirènes d'auto rugissent, des sifflets à roulette vous vrillent le tympan ; un klakson [*sic*] déchire d'un seul coup cette lourde étoffe sonore toute cliquetante de paillettes, mais les molles petits coups d'aiguille des banjos la recouvrent aussitôt. C'est la mort assurée par suffocation<sup>39</sup>.

Les jazz-bands font surgir sous la plume d'Esther Singleton des images tout à fait comparables à celles qui composent le tableau apocalyptique brossé par Vuillermoz :

Je n'étais pas entré dans ce salon à la recherche de cette troupe, de sorte que quand son bruit strident éclata à mes oreilles étonnées, il tomba sur un terrain vierge et fut pour moi une surprise complète. C'est une des plus étranges et des plus violentes expériences que j'aie subies dans une vie déjà longue [...]. La troupe de Jazz jouait remarquablement bien, avec un coloris exagéré, il faut bien l'avouer, mais avec une ardeur et un « allant » fous, accompagnés d'un chahut parfaitement incongru produit par un certain nombre d'objets bruyants qu'on ne saurait appeler des instruments de musique. Ses membres comprenaient un pianiste très habile, un adroit violoniste, un excellent banjoïste, un joueur d'accordéon, un joueur de cornet et une « utilité » qui actionnait un tambour, un gros tambour, des cymbales, un triangle, une sonnette qui tintait, une grosse sonnette aux sons graves, un gong pour le dîner, une crécelle, un sifflet de chemin de fer, une trompe d'automobile et quelques autres objets assourdissants [...]. Après le fracas final d'un morceau, vous cherchez autour de vous les débris, et que vous vous préparez à compter sur le terrain les morts et les blessés. Ce travail du Jazz est complètement étranger à toute autre chose : il est absolument unique<sup>40</sup>.

Comme dans le texte de Jean Cocteau, le champ lexical utilisé pour qualifier l'orchestre, pour énumérer chaque son qui le compose puis pour décrire l'effet provoqué par ces sons, est celui-là même qu'emploient les écrivains qui tentèrent de rendre compte de la dimension sonore de l'expérience qu'ils subirent au front. Les « banjos qui grattent vos nerfs à vif » et le « crépitement de la caisse claire » peuvent ainsi être mis en parallèle avec le « crépitement régulier d'une mitrailleuse [...], exaspérant » décrit par Jean Giono

---

<sup>39</sup> Vuillermoz, *Musiques d'Aujourd'hui*, p. 208-209.

<sup>40</sup> Singleton, « États-Unis d'Amérique », p. 3328. Dans le passage reproduit ici, Esther Singleton s'appuie sur un témoignage de Francesco Berger décrivant sa découverte du jazz-band à Londres.

dans *Le Grand Troupeau*. L'omniprésence des sons les plus divers, agressifs, des « objets » qui, « partout », tintinnabulent renvoient au « chœur brutal, précipité, dont la clameur » environne Maurice Genevoix dans *Ceux de 14*. Comme celui de la guerre, le bruit du jazz-band produit par « un orchestre de damnés », est présenté comme inhumain. Comme les attaques chimiques qui eurent lieu au front, il provoque « la mort [...] par suffocation ».

Les trois premières descriptions circonstanciées de la musique des jazz-bands placent au premier plan une expérience avant tout sonore, une expérience associée à celle de la guerre. À la fin des années 1910, l'association de l'expérience des jazz-bands et de celle de la guerre devient un *topos* que l'on retrouve également en dehors du monde musical savant, dans une revue comme *Le Rire*, le plus important hebdomadaire humoristique français avec *L'Assiette au beurre* et *Fantasio*. L'un des journalistes phares de cette publication y évoque par exemple un « jazz-band avec coups de canon et explosions variées<sup>41</sup> ». En 1918, ce même journaliste s'était livré à une description du jazz-band qui ressemble fort à celle de Jean Cocteau :

Les *jazz-bands* font de la vraie musique de guerre. Et allez donc ! Faites éclater les cornets à piston, hurler les violons, beugler les contrebasses et que les tambours soient autant de mitrailleuses. Baoum ! Ding ! ding ! Tac, tac, tac ! Dzinn, dzinn ! Pfffuit ! Ce sont tous les bruits de la bataille...<sup>42</sup>

L'expérience sonore offerte par les premiers jazz-bands aux Parisiens défie les conventions musicales alors en vigueur. C'est pourquoi elle met en jeu la distinction entre les domaines de la musique et du bruit et amène plusieurs commentateurs à utiliser une seconde image, qui devient rapidement topique, elle aussi : celle de la folie. Le jazz-band en serait l'illustration sonore.

De fait, plusieurs commentaires associent les sons du jazz-band à des bruits et les renvoient, quelque soit la nature du jugement porté sur ces formations d'un genre nouveau, à la notion de charivari. Le mot est employé dans l'article de Pick-Me-Up qui

---

<sup>41</sup> Pick-Me-Up, « Le Rire de la Semaine », *Le Rire*, 25<sup>e</sup> année, n° 4, 25 janvier 1919, p. 3.

<sup>42</sup> Pick-Me-Up, « Le Rire de la Semaine », *Le Rire rouge. Édition de guerre du journal « Le Rire »*, 4<sup>e</sup> année, n° 203, 5 octobre 1918, p. 4.

vient d'être cité : « Les *jazz band* emplissent Paris de leurs redoutables charivaris<sup>43</sup> ». Émile Vuillermoz évoque lui aussi ce terme dans son chapitre consacré en 1923 au jazz-band<sup>44</sup>. D'autres commentateurs l'utilisent également : en 1920, il revient sous la plume de Gabrielle Choubley dans *Le Courrier musical*<sup>45</sup>, celle aussi du critique « Le souffleur » dans *La Rampe*, une revue spécialisée dans la musique jouée dans les théâtres et dans les music-halls<sup>46</sup>. Vingt-six ans plus tard, on le retrouve sous la plume du compositeur Georges Migot, qui évoque les premiers jazz-bands dans son *Lexique* :

Jazz. N'est-ce pas le descendant de notre charivari ? Le *Romand de Fauvel* (XVI<sup>e</sup> siècle) nous donne la description d'un charivari, exécuté à l'occasion de noces comiques par des pitres habillés de sacs et qui frappaient sur des ustensiles de ménage et des toupins à bestiaux<sup>47</sup>.

Cette association, récurrente dans les premiers écrits consacrés aux jazz-bands, appelle deux commentaires. Tout d'abord, devant le caractère nouveau de l'expérience sonore à laquelle ils sont confrontés, compositeurs et commentateurs tentent de ramener le jazz à des références connues, qui relèvent de leur propre culture. En ce sens, il est possible de parler d'une première appropriation française du jazz : cette musique venue d'Amérique du Nord acquiert une signification et des connotations nouvelles en fonction de l'espace national et culturel dans lequel il se diffuse. En l'occurrence, la référence au charivari indique comment la perception et la compréhension du jazz est conditionnée par des référents culturels issus de l'histoire française (de même, les premières appropriations savantes du jazz sont conditionnées par l'outillage théorique, technique et intellectuel caractéristique de la musique savante). Le choix de cette référence n'a rien d'anodin. Le charivari, dont l'origine remonte au XIV<sup>e</sup> siècle, désignait un cortège dont le caractère festif cachait une certaine brutalité, dans lequel les participants produisaient toutes sortes de bruits à partir d'ustensiles détournés de leur

---

<sup>43</sup> Pick-Me-Up, « Le Rire de la Semaine », 5 octobre 1918, p. 4.

<sup>44</sup> Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, p. 209.

<sup>45</sup> Gabrielle Choubley, « Sur la musique nègre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°2, 15 janvier 1920, p. 30-31.

<sup>46</sup> Le souffleur (pseud.), « Le jazz-band d'Hervé », *La Rampe*, 5<sup>e</sup> année, n°154, 19 octobre 1919, p. 6.

<sup>47</sup> Georges Migot, *Lexique de quelques termes utilisés en musique avec des commentaires et des développements pouvant servir à la compréhension de cet art*, Paris, Didier, 1946, p. 119. Nous remercions Philippe Malhaire de nous avoir signalé ce texte.



fonction traditionnelle. Ces charivaris étaient toujours associés avec la rupture de l'ordre de l'harmonie et des conventions sociales<sup>48</sup>.

Bruit de la guerre, bruit de la folie, bruit sauvage également. Une autre image suggestive choisie par Cocteau associe les « tumultes » du jazz-band avec une brutalité festive et sauvage : les musiciens, « dans une sorte de cage, se démènent, se dandinent, jettent à la foule des morceaux de viande crue à coups de trompette et de crécelle<sup>49</sup> ». À travers cette image, Cocteau compare les musiciens du jazz-band à des fauves dépeçant la musique ! L'expérience sonore du jazz-band équivaut donc à celle d'une suspension et d'un retournement des conventions musicales alors en vigueur dans le monde musical savant. Ces conventions concernaient, d'une part, les types de sons considérés comme relevant de la musique et non du bruit, mais aussi la manière d'employer certains instruments conventionnels, ainsi que l'attitude des interprètes.

Relatée par Jean Cocteau et corroborée par les écrits de Vuillermoz et de Singleton, l'expérience du jazz-band est celle d'une nouvelle réalité sonore, mais aussi celle d'un renversement des conventions musicales. Formulé dans des textes, ce renversement est également mis en œuvre dans, *Adieu New-York!* d'Auric, le dédicataire du *Coq et l'Arlequin*, et *Caramel mou* de Milhaud. Ces deux œuvres, composées pour des spectacles conçus par Jean Cocteau, peuvent être considérées comme des appropriations cocteauistes et carnavalesques du jazz car elles mettent en œuvre le programme du manifeste publié en 1919 et prennent à rebours de nombreuses conventions en vigueur dans le monde musical savant.

### 3.2. Georges Auric et Darius Milhaud : porte-paroles du *Coq et l'Arlequin*

L'expérience des jazz-bands ainsi que l'importation de nouveaux répertoires de jazz en France entre 1917 et 1920 expliquent pourquoi le fox-trot d'Auric et le shimmy

---

<sup>48</sup> Claude Gauvard et Altan Gokalp, « Les conduites du bruit et leur signification à la fin du Moyen Âge : le charivari », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1974, p. 693–704.

<sup>49</sup> Jean Cocteau, « Carte blanche – Jazz Band », *Paris-Midi*, 4 août 1919, p. 3.

de Milhaud présentent des caractéristiques qui n'apparaissent ni dans le « Ragtime du Paquebot » d'Erik Satie, ni dans les cake-walk de Claude Debussy.

Ces différences ne se jouent pas seulement au niveau des sources : elles ont également partie liée avec les circonstances de la création de ces œuvres et avec le projet musical qui conditionne leur composition. Elles s'inscrivent en revanche dans la continuité de *Parade* et du *Coq et l'Arlequin* dans la mesure où elles remettent en cause plusieurs conventions musicales en vigueur dans le monde musical savant. C'est la raison pour laquelle *Adieu, New-York!* et *Caramel mou*, composés sous la houlette de Cocteau, peuvent être qualifiées d'appropriations cocteauistes et carnavalesques du jazz. Les sources concernant *Vérité ?-Mensonge ?* d'Arthur Honegger (dont la partition est aujourd'hui perdue) et *Le Guide du gourmand* de Maxime Jacob font défaut, c'est pourquoi ces deux œuvres ne seront évoquées que de manière succincte.

À la lumière de ces éléments, la proximité qu'entretiennent Auric et Darius Milhaud avec Cocteau au début des années 1920 est frappante. Si les trois artistes se fréquentent régulièrement, c'est surtout à travers les écrits des deux jeunes compositeurs que cette communauté de vues avec *Le Coq et l'Arlequin* se donne à voir à la même époque. Les textes critiques publiés par Darius Milhaud dans *Le Courrier musical* de 1920 à 1924 puis dans la revue *Musique et Théâtre* en 1925 font apparaître cette proximité de manière spectaculaire<sup>50</sup>. Mais là ne s'arrête pas l'intérêt de leur analyse : ils permettent de mieux comprendre les raisons pour lesquelles Darius Milhaud choisit d'utiliser le jazz dans sa musique à la fin des années 1910 et au début des années 1920. Ces raisons relèvent du goût que le compositeur éprouve pour cette musique, mais aussi et surtout de la manière dont il perçoit l'évolution esthétique du monde musical savant français au début des années 1920. Mieux comprendre ses goûts, et surtout le système de valeurs esthétiques sur lequel ils reposent, c'est donc comprendre mieux, et avec plus de finesse, les motivations qui le poussent à utiliser le jazz dans sa musique. Celles-ci s'avèrent d'autant plus claires que, de 1920 à 1925,

---

<sup>50</sup> Plusieurs de ces textes ont été réunis par Jeremy Drake dans Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, éd. Jeremy Drake, Paris, Flammarion, 1982. Toutefois, plusieurs articles ne figurent pas dans cette anthologie, dont la lecture permet de mieux comprendre les goûts musicaux de Darius Milhaud.

Darius Milhaud formule ses positions avec une cohérence et un systématisme remarquables au point de réutiliser d'une manière récurrente certaines formules.

### 3.2.1. Quand Milhaud chante comme le Coq

Les écrits critiques de Darius Milhaud reprennent largement le discours nationaliste de mobilisation culturelle à l'œuvre dans *Le Coq et l'Arlequin*, et en particulier le double rejet du romantisme allemand, et de la musique de Wagner. À plusieurs reprises, Darius Milhaud milite contre son omniprésence dans les concerts parisiens, et pour un rééquilibrage des programmes en faveur des compositeurs français qu'il affectionne, comme Emmanuel Chabrier. « Quand donc le *Roi malgré lui*, *L'Étoile*, *Briséis* remplaceront-ils les œuvres étrangères qui encombrant nos théâtres subventionnés<sup>51</sup> ? » demande-t-il agacé dans *Le Courrier musical*. Une telle question rejoint exactement la ligne nationaliste de cette revue qui, pendant la guerre, réclame que les subventions publiques bénéficient de manière privilégiée aux associations de concert dont les programmes favorisent les œuvres françaises<sup>52</sup>. Dans ses recensions de concerts, la *Quatrième Symphonie* de Beethoven et l'*Ouverture du Freischütz* de Weber ne font l'objet d'aucun commentaire, mais d'un seul et amer constat : ces œuvres sont « inlassablement jouées<sup>53</sup> ».

La dénonciation de cette surreprésentation d'œuvres étrangères se focalise sur Richard Wagner. En février 1921, Darius Milhaud l'affuble du titre de « membre de l'E.P.O.E.C. (Exposition Permanente d'Œuvres Classiques)<sup>54</sup>. Le lien entre la présence de

---

<sup>51</sup> Darius Milhaud, « Concerts Colonne – 20 novembre », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°19, 1<sup>er</sup> décembre 1921, p. 320.

<sup>52</sup> Guerpin, « *Le Courrier musical* comme instrument de propagande ».

<sup>53</sup> Darius Milhaud, « Concerts Lamoureux – 3 décembre », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°20, 15 décembre 1923, p. 399. La même remarque est formulée à propos de la *Symphonie héroïque* de Beethoven (Milhaud, Darius, « Concerts Padeloup – 28 octobre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°18, 15 novembre 1920, p. 307.

<sup>54</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 12-13 février 1921 », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°5, 1<sup>er</sup> mars 1921, p. 77. Le « Prélude » de *Parsifal* et la « Marche funèbre » du *Crépuscule des Dieux*, font également partie, pour Milhaud de cette « Exposition Permanente d'Œuvres Classiques que l'on peut

la musique de Richard Wagner en France et l'invasion allemande pendant la Première Guerre mondiale apparaît clairement lorsque Darius Milhaud fait appel au général Mangin pour libérer les concerts Padeloup de la domination des œuvres du compositeur de *Parsifal*<sup>55</sup>. « À BAS WAGNER ! » s'écrie Darius Milhaud. Ces trois seuls mots tiennent lieu de chronique au « Festival Wagner » organisé par les concerts Padeloup les 28 et 29 mai 1921<sup>56</sup>. Un tel affichage de positions nationalistes et d'un anti-germanisme exacerbé relève peut-être de la provocation, même s'il est vrai que Milhaud fréquente et apprécie des écrivains tels que Francis Jammes (1868-1938)<sup>57</sup> un collaborateur, comme Léon Daudet, de la *Revue universelle*, fondée par Henri Massis et de Jacques Bainville en 1920, et souvent proche des idées de l'Action française<sup>58</sup>. C'est sur la base de ces orientations, déjà observées dans le cas de Jean Cocteau (voir chapitre 2) que Darius Milhaud déploie son discours esthétique, un discours fidèle, parfois jusqu'à la lettre à celui du *Coq et l'Arlequin*.

Comme dans le manifeste de Jean Cocteau, cet anti-germanisme ne concerne que des compositeurs allemands romantiques et post-romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Contrairement à d'autres critiques musicaux du *Courrier musical* comme Charles Tenroc, Camille Mauclair, ou encore Louis Vuillemin, Darius Milhaud se fait le promoteur dans cette revue de l'œuvre d'Arnold Schoenberg, de Hans Krása et d'Anton Webern. Pour les avoir programmés lors de ses concerts de musique moderne

---

entendre chaque dimanche à Paris » (Milhaud, Darius, « Concerts Padeloup – 30-31 octobre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°18, 15 novembre 1920, p. 307), ainsi que *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov et *Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine (Milhaud, Darius, « Concerts Padeloup – 11-12 décembre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°18, 15 janvier 1921, p. 27), ou encore le *Concerto pour piano* de Grieg et le *Concerto pour violon* de Beethoven, et *Phaéton* de Saint-Saëns (Darius Milhaud, « Concerts Padeloup », 23<sup>e</sup> année, n°3, 1<sup>er</sup> février 1921, p. 45).

<sup>55</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 23 et 24 avril », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°10, 15 mai 1921, 161. Milhaud exprime la même idée dans les numéros du 1<sup>er</sup> juin 1921 et du 15 décembre 1923.

<sup>56</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 28-29 mai », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°12, 15 juin 1921, p. 196.

<sup>57</sup> De cette proximité résulta, en 1914, *La Brebis égarée*, un opéra composé par Darius Milhaud sur un livret de Jammes, reconverti catholicisme depuis 1905.

<sup>58</sup> Michel Einfalt, « La critique littéraire de *L'Action française* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°59/1, 2007, p. 316.

internationale<sup>59</sup>, le chef d'orchestre Walther Straram reçoit les félicitations du jeune compositeur.

### *La lourdeur allemande*

Jean Cocteau critiquait la « balourdise allemande » incarnée par Richard Strauss. De même, Darius Milhaud vitupère contre la lourdeur germanique à grand renfort d'images peu amènes. Le *Concerto pour violon* de Johannes Brahms ne reçoit que foudres de sa part : « ce concerto m'apparaît plein de bière, de choucroute et de bons sentiments (trois choses également haïssables quand il s'agit de musique)<sup>60</sup> ». Pas plus que Brahms, Robert Schumann ne trouve grâce auprès de Milhaud qui n'entend dans sa musique qu'une « sensibilité [...] épaisse et [...] une réalisation orchestrale aussi gauche que lourde<sup>61</sup> ». Comme dans le discours de mobilisation culturelle, cette lourdeur est associée, particulièrement dans le cas de Richard Wagner, avec le militarisme prussien, considéré comme une menace pour la France depuis la guerre de 1870 :

Les oiseaux de la forêt de Siegfried devaient avoir le bec placé verticalement sur la tête, comme les pointes des casques des soldats d'Hindenburg, car autrement le thème de leurs chants n'aurait pas cette allure de fanfare militaire et cette arrogance emphatique qui ne se trouve heureusement que de l'autre côté du Rhin<sup>62</sup>.

On retrouve ici la convergence déjà observée dans *Le Coq et l'Arlequin* entre ces positions et celles, nationalistes et proches de l'Action Française, d'un Albert Bertelin, d'un Charles Tenroc ou encore d'un Léon Daudet. Darius Milhaud va même jusqu'à justifier par des « qualités de race<sup>63</sup> » l'opposition qu'il perçoit entre les sensibilités musicales françaises.

---

<sup>59</sup> Darius Milhaud, « Concerts de musique moderne internationale », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°10, 1<sup>er</sup> mai 1923, p. 191.

<sup>60</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 6 janvier », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, 15 janvier 1921.

<sup>61</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 11 novembre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°19, 1<sup>er</sup> décembre 1920, p. 322.

<sup>62</sup> Darius Milhaud, « Concerts Colonne – 16 octobre », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°17, 1<sup>er</sup> novembre 1921, p. 273.

<sup>63</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 4 et 6 novembre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°18, 15 novembre 1920, p. 307. En 1927, dans ses *Études*, Milhaud maintient cette position : « Chaque race, chaque pays apporte avec soi tout un passé qui pèse sur un artiste, et les grandes oppositions de race se retrouvent chez tous les musiciens. De tout temps, il a existé une différence pour ainsi dire psychologique,

## Contre l'ethos et la longueur de la musique allemande

Sur le plan technique, les arguments de Darius Milhaud convergent également avec ceux déployés dans *Le Coq et l'Arlequin*. Lorsqu'il dénonce les « longueurs inexplicables [et les] développements fastidieux et monotones<sup>64</sup> » de Beethoven, le jeune compositeur prend au mot l'un des aphorismes de Jean Cocteau : « Beethoven est fastidieux lorsqu'il développe <sup>65</sup> ». Un reproche similaire est adressé aux « développements et [aux] inutilités si ennuyeuses<sup>66</sup> » de la musique de Max Reger. L'*ethos* du romantisme allemand subit de manière aussi systématique le feu roulant de Milhaud, qui peste régulièrement contre « l'enflure disproportionnée des sentiments » dans la musique de Richard Strauss<sup>67</sup>.

La lourdeur et les longueurs que Milhaud reproche à la musique romantique allemande sont également dénoncées dans l'œuvre de compositeurs français influencés par la musique de Wagner. L'« Andante » de la *Symphonie en sol mineur* de Pierre Lalo est ainsi critiqué pour sa prétention à la profondeur et au sublime. Ce type d'*ethos* rencontre l'hostilité systématique du jeune critique :

Pourquoi [...] croit-on généralement indispensable qu'[une] partie lente soit réservée à l'expansion sans pudeur au désespoir et au sublime ? Il est vrai que la profondeur d'une œuvre est en raison directe de l'ennui qu'elle dégage<sup>68</sup>.

La *Symphonie en si bémol* d'Ernest Chausson est également disqualifiée parce que « la volonté que l'on y sent d'être à tout prix sublime n'aboutit qu'à une musique qui traîne

---

qui a créé un art des conflits ou plutôt des voies parallèles, dans une desquelles on se trouve engagé nécessairement, et qui ne dépend pas plus de la volonté du musicien que le fait d'être blond ou brun d'avoir les yeux bleus ou noirs » (Darius Milhaud, *Études*, Paris, Aveline, 1927, p. 10).

<sup>64</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 4 et 6 novembre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°18, 15 novembre 1920, p. 307. Des reproches identiques sont adressés à Brahms et à Mahler dans le numéro du 1<sup>er</sup> décembre 1921 (Milhaud, Darius, « Concerts Koussevitzky », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année n°19, 1<sup>er</sup> décembre 1921, p. 322).

<sup>65</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 16.

<sup>66</sup> Darius Milhaud, « S.M.I. – 2 juin », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°11, 15 juin 1921, p. 179.

<sup>67</sup> Darius Milhaud, « Concerts de Musique moderne internationale – 10 avril », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°10, 1<sup>er</sup> mai 1923, p. 191.

<sup>68</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 16 octobre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°17, 1<sup>er</sup> novembre 1920, p. 291.

et d'une grandiloquence vide<sup>69</sup> ». Lors d'une audition du prélude de *Lohengrin* de Richard Wagner, le 16 octobre 1920, Milhaud s'insurge contre l'attitude du public dans des termes empruntés à Jean Cocteau pour dénoncer la musique de Richard Wagner et celle de Claude Debussy<sup>70</sup> : « le public est heureux, il écoute *la tête entre les mains*<sup>71</sup> ».

Au-delà des considérations techniques, c'est donc bien à un renouvellement de l'*ethos* de la musique que Darius Milhaud fait appel. Il s'agit pour lui d'en finir avec une conception de la musique qu'il associe au romantisme allemand. L'un des moyens pour échapper à l'emprise de ces compositeurs consistera pour Darius Milhaud à se tourner vers des valeurs héritées du classicisme, moins porté vers le grandiose, moins démesuré, plus volontiers souriant et caractérisé par une expression contenue des sentiments. Toutes les recensions critiques positives de Darius Milhaud vont en ce sens, qui est exactement celui prôné dans *Le Coq et l'Arlequin*.

### *La clarté et de la simplicité françaises : le canon de Darius Milhaud et la figure de Satie*

Les différents défauts du romantisme allemand relevés par Darius Milhaud chez Schumann, Brahms, Wagner et Mahler, correspondent à ce que les critiques musicaux nationalistes rejettent sous le nom de « Kultur » avant et pendant la Première Guerre mondiale. Le compositeur français leur oppose à plusieurs reprises un Felix Mendelssohn qu'il apprécie pour sa « clarté » et son « tact<sup>72</sup> ». Ces deux valeurs, ainsi que le sens de la proportion que Milhaud retrouve chez Hector Berlioz, correspondent à un classicisme dont il fait, comme Jean Cocteau (et comme la grande majorité des critiques musicaux de l'époque) la base de sa conception de l'identité musicale française. Le mot « classicisme » vient ainsi sous la plume de Milhaud dans son éloge du *Chant de*

---

<sup>69</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 18 et 19 décembre », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°2, 15 janvier 1921, p. 27.

<sup>70</sup> « *Pelléas*, c'est encore de la musique à écouter la figure entre les mains. Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains ». (Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin*, p. 53).

<sup>71</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 16 octobre », p. 291. C'est nous qui soulignons.

<sup>72</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 20 novembre », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°19, 1<sup>er</sup> décembre 1921, p. 320.

*Nigamon* de son camarade Honegger<sup>73</sup>. C'est à propos de l'*Horace victorieux* du même que Milhaud formule son idéal esthétique du moment : « une ligne mélodique toujours expressive trouve sa voie dans une page orchestrale parfaitement équilibrée et d'une grande simplicité<sup>74</sup> ».

C'est en effet quand Milhaud retrouve cette « clarté » dans les œuvres soumises à sa critique qu'il en fait l'éloge. Le *Chant funèbre* d'Albéric Magnard, « d'une simplicité et d'un dépouillement extraordinaires<sup>75</sup> », le comble. Deux mois plus tard, Milhaud salue dans le *Festin de l'araignée* d'Albert Roussel une « œuvre d'une sensibilité exquise, construite avec une maîtrise et réalisée avec une clarté merveilleuses<sup>76</sup> ». Les cimes de son admiration sont réservées à l'orchestre de *Parade* d'Erik Satie : il est « net », « clair ». Sa « simplicité » ne doit pas être confondue avec de la « pauvreté<sup>77</sup> ». Une fois encore Darius Milhaud utilise au mot près une distinction opérée par Jean Cocteau dès la première page du *Coq et l'Arlequin* : « il ne faut pas prendre *simplicité* pour le synonyme de *pauvreté*<sup>78</sup> ».

Comme Jean Cocteau, Darius Milhaud considère Erik Satie comme la source d'un renouvellement souhaitable de la musique, en même temps que l'incarnation parfaite d'une identité musicale purement française :

Le maître d'Arcueil construit sans défaut dans une manière renouvelée et rejoint, par-dessus toutes les erreurs et les embûches qui ont dévasté notre musique<sup>79</sup>, la voie

---

<sup>73</sup> Darius Milhaud, « Salon d'automne », *Le Courrier Musical*, 19<sup>e</sup> année, n°20, 15 décembre 1920, p. 338.

<sup>74</sup> Darius Milhaud, « Concerts Koussevitzky – 8 décembre », *Le Courrier musical*, 24<sup>e</sup> année, n°1, 1<sup>er</sup> janvier 1922, p. 10.

<sup>75</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 30 et 31 octobre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°18, 15 novembre 1920, p. 307.

<sup>76</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 15 et 16 janvier », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année n°3, 30 janvier 1921, p. 45. Ce militantisme en faveur de la clarté amène Milhaud à apprécier, parmi les œuvres de Vincent d'Indy, la « construction solide » du *Trio pour piano, clarinette et violoncelle* (Darius Milhaud, « Salon d'automne », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°19, 1<sup>er</sup> novembre 1920, p. 321). Milhaud louant d'Indy, cette configuration peut paraître contre-intuitive. Elle ne fait que confirmer la dimension en partie conservatrice du programme de l'avant-garde musicale réunie autour de Jean Cocteau au sortir de la Première Guerre mondiale.

<sup>77</sup> Darius Milhaud, « Concerts Koussevitzky – 8 novembre », *Le Courrier musical*, 24<sup>e</sup> année, n°19, 15 novembre 1923, p. 377.

<sup>78</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 9.

<sup>79</sup> Une fois encore, la métaphore de la guerre est convoquée dans le domaine de la musique par Darius Milhaud.



enfin retrouvée et si française de Gounod, de Bizet et de Chabrier [...]. Aujourd'hui [...], nous avons en M. Satie une des forces françaises les plus intactes<sup>80</sup>.

Pour Darius Milhaud, Erik Satie ouvre la voie à une musique nouvelle pour l'après-guerre au moment où Florent Schmitt, compositeur consacré à l'aube des années 1920, incarne « un passé irrémédiablement fini qui a abouti à une impasse ». La musique que le compositeur de *Caramel mou* appelle de ses vœux est une musique « enfin débarrassée de tant d'inutiles complications [...]. La sobriété et la simplicité seront les qualités les plus authentiques<sup>81</sup> ». Florent Schmitt se voit donc renvoyé, comme Sylvio Lazzari (1877-1944)<sup>82</sup>, à l'impressionnisme qui constitue avec le wagnérisme une seconde impasse. Comme Jean Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*, Darius Milhaud la dénonce avec force. Ce militantisme en faveur de la clarté amène Milhaud à apprécier, parmi les œuvres de Vincent d'Indy, la « construction solide » du *Trio pour piano, clarinette et violoncelle*<sup>83</sup>.

La clarté et la simplicité d'une œuvre, opposées au Sublime du romantisme allemand et aux complications « impressionnistes », n'impliquent pas l'abandon de la dimension expressive ou évocatrice de la musique : cet abandon, Darius Milhaud le reproche systématiquement à la musique de Camille Saint-Saëns. Décrit comme un « architecte plutôt qu'un musicien<sup>84</sup> » celui-ci est présenté par Milhaud comme un modèle pour les compositeurs impressionnistes, et un repoussoir pour les « jeunes expressionnistes », groupe au sein duquel il s'inclut lui-même<sup>85</sup>. À la revendication d'une musique claire et simple correspond plus précisément un refus de limiter la musique à l'expression de sentiments sublimes, dramatiques et sombres. Darius Milhaud plaide pour une musique également capable d'exprimer un *ethos* léger, vivant, voire humoristique. À cet égard, la musique d'Emmanuel Chabrier, « d'une truculence si

---

<sup>80</sup> Milhaud, « Concerts Koussevitzky – 8 novembre », p. 378.

<sup>81</sup> Darius Milhaud, « Troisième et quatrième concerts Koussevitzky – 22 et 29 mai », *Le Courrier musical*, 26<sup>e</sup> année, n°13, 1<sup>er</sup> juin 1924, p. 394.

<sup>82</sup> Compositeur naturalisé français en 1896, Sylvio Lazzari est la cible idéale pour Jean Cocteau et Darius Milhaud. Il préside la Société Wagner à Paris à la fin des années 1890 ; de plus, sa musique est marquée par l'influence de Debussy, ce qui lui vaut régulièrement d'être qualifié de compositeur impressionniste.

<sup>83</sup> Darius Milhaud, « Salon d'automne », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°19, 1<sup>er</sup> novembre 1920, p. 321.

<sup>84</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 16 octobre », p. 291.

<sup>85</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – Festival Saint-Saëns », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°5, 15 mars 1921, p. 95.

réconfortante quand on pense au “sublime” de la production [de ses] contemporains<sup>86</sup> » est érigée en modèle. Milhaud considère cette « truculence » comme une caractéristique de la sensibilité française. Cet éloge d’Emmanuel Chabrier vante également une musique

d’une vie et d’un entrain débordants. La valse [...] est d’une puissance et d’une gaieté énormes sans jamais être vulgaire ni trop subtil. La santé, la bonne humeur et l’entrain sont bien de chez nous<sup>87</sup>.

« Clarté d’écriture », « entrain », « vie » et « gaieté » sont des qualités que Darius Milhaud retrouve aussi dans la *Deuxième suite de l’Arlésienne* de Bizet<sup>88</sup>, « gaieté », « franchise », « bonne humeur » et « santé » dans *Isabelle et Pantalon*, de Roland-Manuel<sup>89</sup>. Dénuée de prétention à la profondeur, la musique française que défend Milhaud peut même prétendre à une certaine superficialité, du moment qu’elle reste « charmante », « jeune et fraîche ». C’est au nom de ces valeurs qu’il défend la musique d’Ambroise Thomas contre celle de César Franck<sup>90</sup>.

Cette vie, Darius Milhaud la retrouve enfin dans la *Parade et fête foraine* d’Édouard Lalo<sup>91</sup>, c’est-à-dire dans des pièces dont les sources d’inspirations correspondent à celles qui l’intéressent alors : celles de la musique populaire urbaine, qu’il oppose aux « petits effets de pittoresque facile<sup>92</sup> » des œuvres relevant de l’exotisme en vogue pendant la Belle-Époque et dont la veine ne s’est pas tarie au début des années 1920.

### *La valorisation du music-hall et des fêtes foraines*

D’autres articles de Darius Milhaud célèbrent précisément ces musiques populaires urbaines. Il s’agit de ses contributions publiées en 1925 dans l’éphémère

---

<sup>86</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 13 février », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°5, 1<sup>er</sup> mars 1921, p. 77.

<sup>87</sup> Milhaud, « Concerts Padeloup – 13 février », p. 77.

<sup>88</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 11 novembre », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°19, 1<sup>er</sup> décembre 1920, p. 321.

<sup>89</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 21 avril », 22<sup>e</sup> année, n°9, 1<sup>er</sup> mai 1921

<sup>90</sup> Darius Milhaud, « Salon d’automne », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°20, 15 décembre 1920, p. 146.

<sup>91</sup> Darius Milhaud « Concerts Padeloup – Festival Lalo », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°2, 15 janvier 1921, p. 27.

<sup>92</sup> Darius Milhaud, « Salon d’automne », *Le Courrier musical*, 19<sup>e</sup> année, n°20, 15 décembre 1920, p. 338.

revue *Musique et Théâtre*, où il tient la rubrique « Music-Hall ». Ces textes mettent en évidence un dernier point commun entre les positions de Darius Milhaud et le programme esthétique du *Coq et l'Arlequin* : le goût pour le music-hall et les musiques de fêtes foraines, présentées comme des sources capables de renouveler la musique française. On ne s'étonnera donc pas si, dans toutes les recensions écrites par Darius Milhaud de 1920 à 1925, l'interprète qui reçoit un des hommages les plus appuyés n'est ni un chef d'orchestre, ni un soliste virtuose mais Damia, une chanteuse de music-hall. Chez elle, « tout est légèreté, sobriété, charme et mesure [...], d'un classicisme absolu<sup>93</sup> ». Darius Milhaud retrouve donc dans le music-hall les valeurs qu'il estime fondatrices de la musique française. Jean Cocteau ne disait pas autre chose en 1918.

Les deux hommes se retrouvent également dans la promotion des jazz-bands comme source d'inspiration susceptible de mettre en œuvre le renouvellement de la musique française. Un peu plus d'un an après la première de *La Création du monde* par les Ballets Suédois, le compositeur encense Rolf de Maré qui, nommé à la direction du Théâtre des Champs Élysées, a choisi d'y accueillir à la fois des concerts de musique savante, des opéras et des spectacles de music-hall :

Les Billy Arnold's, des as du jazz-band [...]. Les combinaisons sonores des chers Billy Arnold's nous émerveillent toujours davantage. Comme leur art est sensible et émouvant<sup>94</sup> !

Le jazz-band représente donc pour Darius Milhaud un son et un *ethos* nouveaux.

### **L' « anti-canon » français de Milhaud.**

La lecture des écrits critiques de Milhaud permet également d'établir avec plus de précision que ceux de Jean Cocteau la liste des compositeurs avec lesquels il souhaite marquer publiquement sa distance. Maurice Ravel, dont *La Valse* jouée le 24 novembre 1921 aux concerts Koussevitzky, est ainsi vertement qualifiée de musique à la « Saint-

---

<sup>93</sup> Darius Milhaud, « Music-Hall », *Musique et Théâtre*, 1<sup>ère</sup> année, n°5, 15 mai 1925, p. 20. Damia (1889-1978) est l'une des chanteuses de café-concert qui obtient le plus de succès en France pendant l'entre-deux-guerres.

<sup>94</sup> Darius Milhaud, « Le Music-Hall », *Musique et Théâtre*, 1<sup>ère</sup> année, n°4, 1<sup>er</sup> mai 1925, p. 19.

Saëns pour ballets russes<sup>95</sup> » (ce qui n'a rien de flatteur sous la plume de Darius Milhaud). Sylvio Lazzari et Théodore Dubois (1837-1924)<sup>96</sup> se voient ainsi tous deux rejetés pour l'« insignifiance<sup>97</sup> » de leur musique, de même que Georges Hüe (1858-1948)<sup>98</sup>, critiqué pour son langage trop conventionnel pour Darius Milhaud<sup>99</sup>. Comme, Georges Migot (1891-1976)<sup>100</sup>, Gabriel Dupont (1878-1914)<sup>101</sup>, se voit quant à lui condamné au nom du caractère « boursoufflé » et ennuyeux de ses *Heures dolentes*, exemple d'œuvre française prétendant au « sublime<sup>102</sup> ». Dans le domaine de la musique française moderne, Darius Milhaud s'en prend donc, au début des années 1920, à des compositeurs établis et reconnus par les institutions du monde musical savant. Ce faisant, Darius Milhaud se positionne en marge comme un compositeur avant-gardiste, rebelle à ce qu'il considère comme une *doxa* musicale française. Son avant-gardisme présente toutefois le même aspect paradoxal que celui du *Coq et l'Arlequin* : il se teinte

---

<sup>95</sup> Darius Milhaud, « Concerts Koussevitzky – 24 novembre », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°19, 1<sup>er</sup> décembre 1922, p. 320.

<sup>96</sup> Prix de Rome en 1861, l'organiste et compositeur Théodore Dubois est nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris en 1871, puis directeur de cet établissement en 1896. Il démissionne de ce poste en 1905, suite au scandale provoqué par l'exclusion de Maurice Ravel lors des épreuves éliminatoires du Prix de Rome.

<sup>97</sup> Darius Milhaud, « Concerts Padeloup – 15-16 janvier », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année n°3, 30 janvier 1921, p. 45.

<sup>98</sup> Georges Hüe remporte le Prix de Rome en 1879. À ce titre, ses œuvres régulièrement accueillies par l'Opéra de Paris. En décembre 1921, *À l'ombre de la Cathédrale* fut considérée par les tenants d'un retour de la musique à la situation d'avant-guerre comme un événement dans le monde musical.

<sup>99</sup> Darius Milhaud, « Concerts Lamoureux – 3 décembre », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°1, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 9.

<sup>100</sup> Georges Migot appartient à la même génération que Darius Milhaud. Toutefois, on ne le retrouve jamais dans les réseaux du compositeur de *La Création du monde*. De 1919 à 1922, il échoue au Prix de Rome et renonce à s'y présenter. Pendant cette période, qui voit naître les premiers emprunts au jazz et émerger Darius Milhaud, Georges Auric et Francis Poulenc dans les rangs de la jeune avant-garde française, il connaît la consécration institutionnelle en remportant plusieurs prix de composition : le prix Lili Boulanger (1917), le prix Léपालle (1919), le prix Halphen (1920) et le prix Blumenthal (1921). Dans les années 1910, 1920 et 1930, Georges Migot ne compose aucune œuvre où apparaît une référence explicite au jazz.

<sup>101</sup> Second Prix de Rome en 1901, derrière André Caplet, Gabriel Dupont se fait connaître dans le monde musical français grâce à son opéra *La Cabrera* (1904), longtemps à l'affiche de l'Opéra-Comique. Cette œuvre lui vaut le prix Sonzogno. Gabriel Dupont continue d'occuper une place importante dans le monde musical savant français dans les années 1900 avec un cycle de pièces pour piano *Les Heures dolentes* (1903-1905) souvent qualifié d'impressionniste par la critique musicale, et avec un autre opéra, *Antar* (1912-1914), créé après sa mort à l'Opéra de Paris en mars 1921.

<sup>102</sup> Darius Milhaud, « Concerts Colonne – 20 novembre », *Le Courrier musical*, 23<sup>e</sup> année, n°19, 1<sup>er</sup> décembre 1921, p. 320.

d'un nationalisme qui rejoint celui de musicographes et de compositeurs nationalistes et conservateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Comme son camarade, Georges Auric s'inscrit également dans une ligne esthétique tout à fait comparable à celle développée dans le manifeste de Jean Cocteau, dont il est, rappelons-le, le dédicataire.

### 3.2.2. Georges Auric : le discours d'un disciple

Dans les années 1910 et dans la première partie des années 1920, Georges Auric a moins publié que Darius Milhaud dans la presse musicale, sans doute en raison de son jeune âge. Ses premiers écrits dans ce domaine remontent à décembre 1916. À peine âgé de 17 ans, Georges Auric tient la rubrique « Bibliographie » de *Courrier musical*, dans laquelle il fait paraître des textes qui prennent à contre-pied le ton par ailleurs sérieux du *Courrier musical*<sup>103</sup>. Cette moindre quantité d'écrits n'empêche nullement de relever de nombreuses correspondances entre les positions de Georges Auric et celles de Jean Cocteau, correspondances d'autant moins étonnantes que Georges Auric débute sa carrière de compositeur sous la protection du poète (celle de Milhaud était déjà lancée avant la parution *Le Coq et l'Arlequin*).

Les premières profession de foi esthétiques de Georges Auric furent publiées en 1920 dans un journal aussi éphémère qu'insolite, dirigé par Jean Cocteau : *Le Coq*<sup>104</sup>. En deux articles aux titres révélateurs, « Bonjour Paris !<sup>105</sup> » et « Après la pluie le beau temps<sup>106</sup> », Georges Auric fait entièrement sien le programme dessiné à la pointe sèche par Jean Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin* :

Aimant voir clair, nous répugnons au mensonge du « sublime », à l'engourdissement fakirique des « temples qui furent ». Si Jean Cocteau a raison, si « toute affirmation

---

<sup>103</sup> Pour une présentation de cette ligne, voir Guerpin, « *Le Courrier musical* comme instrument de propagande ».

<sup>104</sup> Revue éphémère marquée, on le verra, par les publications dadaïstes, *Le Coq* paraît en quatre numéros du mois de mai au mois de novembre 1920. Jean Cocteau, son fondateur, y rassemble les signatures de Darius Milhaud, de Georges Auric, bien sûr, mais aussi d'Erik Satie, de Francis Poulenc, de Blaise Cendrars, de Lucien Daudet, de Max Jacob, de Paul Morand, et de Tristan Tzara.

<sup>105</sup> Georges Auric, « Bonjour Paris ! », *Le Coq (SAM)*, n°1, 1<sup>er</sup> avril 1920, p. 1. L'acronyme « SAM » signifie Société d'Admiration Mutuelle.

<sup>106</sup> Georges Auric, « Après la pluie, le beau temps », *Le Coq (SAM)*, n°2 juin 1920, non paginé.

profonde nécessite une négation profonde », les jeunes musiciens se doivent de beaucoup nier et, pour ma part, je crois que leur négation ne sera jamais trop violente. Quant à l'affirmation, n'en doutez pas, elle aussi sera violente. Il ne s'agit plus de discuter sur les faillites successives de trop d'esthétiques. Ayant grandi au milieu de la débâcle wagnérienne et commencé d'écrire parmi les ruines du debussysme, imiter Debussy ne me paraît plus aujourd'hui que la pire forme de la nécrophagie [...]. Depuis nous avons eu le cirque, le music-hall, les parades foraines et les orchestres américains. Comment oublier le Casino de Paris, ce petit cirque, Boulevard Saint-Jacques, ses trombones, ses tambours. Tout cela nous a réveillés. Mais, adieu New-York !... Le petit orchestre des Cocardes de Francis Poulenc me ravit comme une page de Rameau<sup>107</sup>.

Rejet du wagnérisme et du debussysme, critique de l'*ethos* sublime de ces esthétiques mortes qui endorment le public, promotion de nouvelles sources d'inspiration issues de l'univers du divertissement urbain, valorisation du classicisme français : tous les thèmes du *Coq et l'Arlequin* apparaissent cristallisés dans cet article. Comme Darius Milhaud, Georges Auric n'hésite pas à reprendre littéralement des formules du *Coq et l'Arlequin*. En 1921 par exemple, dans la *Nouvelle Revue française*, il plaide pour la fin des « feux d'artifices » des impressionnistes et des poètes symbolistes, Maeterlinck en particulier<sup>108</sup>.

Retour au *Coq* : un second article, publié deux mois après le premier, complète le premier. Maurice Ravel bien que talentueux, voire génial selon le protégé de Jean Cocteau, est inclus parmi les « debussystes<sup>109</sup> » dont les « profondes séductions », jugées dangereuses, provoquent un « enlissement » de la musique française. La musique des jazz-bands offre un remède efficace pour sortir de l'ornière :

Le Jazz-Band nous émerveille. Créer sur une musique aussi facile, aussi quotidienne, autour de quelques airs de danse, un tel contrepoint de bruits, de rythmes, de cris, pouvait bien paraître bouleversant [...]. Il nous fallait bien ces tapages crus et nets<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Auric, « Bonjour Paris ! », p. 1.

<sup>108</sup> Georges Auric, « Jeux, de Claude Debussy », *La Nouvelle Revue française*, n°16, 1<sup>er</sup> janvier 1921, p 101. Un autre exemple de cette communauté de vocabulaire réside dans la manière dont Poulenc, Cocteau puis Milhaud qualifient les premières appropriations savantes du jazz. Tous trois précisent dans leurs écrits que le « Ragtime du Paquebot » et *Adieu, New-York !* ne sont pas en elles-mêmes des danses de jazz mais un « portrait » de ces danses (Francis Poulenc, « Le fox-trot d'Auric... », *Le Coq*, n°2, juin 1920, p. 1 ; Jean Cocteau, texte de présentation de *Caramel mou* et Darius Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n° 9, 1923, p. 163-164.).

<sup>109</sup> Auric, « Jeux, de Claude Debussy », p 102.

<sup>110</sup> Auric, « Après la pluie, le beau temps », non paginé.

Le besoin de réintégrer au domaine savant des sujets jugés trop peu dignes, mais aussi « des rythmes et des bruits », rejoint une fois encore la position de Jean Cocteau. De ce point de vue, l'utilisation du jazz est moins motivée par une recherche d'exotisme américain ou « nègre » que par une série de rejets esthétiques et par la nécessité d'ancrer à nouveau la musique française dans le « quotidien », celui du divertissement urbain en particulier. Musique « française » car, Georges Auric insiste, « [il a] dû réinventer le nationalisme<sup>111</sup> ». Les accointances nationalistes observées dans les discours de Jean Cocteau et de Darius Milhaud sont également repérables dans les écrits de Georges Auric. L'une de ses références intellectuelles n'est autre que Maurice Barrès. Lecteur assidu de l'auteur des *Déracinés* (1897), il le mobilise même dans certains de ses articles pour justifier la nécessité pour sa génération de prendre ouvertement le contrepied des courants esthétiques dominants depuis l'avant-guerre.

C'est de la contradiction d'un Barrès que se dégage, pour bien des jeunes, tant d'équivoque et de charme [...]. D'avoir pu écrire un roman après un prélude tel que le Culte du moi et une première entrée où sonne la fanfare des Déracinés, comme cela vous dessine une figure attachante et unique<sup>112</sup>.

C'est encore Barrès que cite Auric en 1959 dans *Les Cahiers du jazz*, pour confirmer l'état d'esprit dans lequel il se trouvait au plus fort de sa collaboration avec Jean Cocteau :

La danse du scalp, à vingt ans, il est hygiénique et normal de s'y livrer sans aucune retenue [...]. L'insolence est charmante quand on a vingt ans et qu'on doit manifester de la mauvaise humeur contre les aînés. Le Barrès du Jardin de Bérénice fait dire à un de ses personnages : « Je déteste les jeunes qui n'entrent pas dans le siècle l'injure à la bouche ». Il n'y a rien de plus affreux que de se mettre à genoux devant les Anciens<sup>113</sup>.

Ici encore, l'avant-gardisme des compositeurs proches de Jean Cocteau peut paraître paradoxal. En plus de se fonder sur une conception nationaliste de la musique, certaines de ses références littéraires se recrutent parmi les membres de l'Académie Française. Maurice Barrès y siège depuis 1906. De fait, pour Georges Auric, la voie que

---

<sup>111</sup> Auric, « Après la pluie, le beau temps », non paginé.

<sup>112</sup> Georges Auric, « La musique : Stravinsky », *Les Écrits nouveaux*, n°8, décembre 1921 p. 76-77.

<sup>113</sup> Georges Auric, « Enquête : le Jazz dans le monde – L'exemple de l'existence libre », *Les Cahiers du Jazz*, n°1, 1959, p. 103.

doit emprunter la musique française est celle qui respecte ce qu'il estime être la caractéristique fondamentale de l'identité musicale française : la clarté classique. Le terme, ressassé par Jean Cocteau et par Darius Milhaud, est revendiqué dès la première phrase de « Bonjour Paris ! ». Il s'agit donc moins de mobiliser les connotations américaines ou « nègres » que revêt alors le jazz que d'y reprendre les éléments correspondant à cette clarté classique<sup>114</sup>. En ce sens, « Bonjour Paris ! » constitue le complément malicieux d'« Adieu New-York ! ». Le titre de cet article est aussi celui du fox-trot de Georges Auric. On comprend dès lors que le compositeur y revendique une position qui consiste à mettre le jazz non pas au service d'une évocation des États-Unis (« Adieu New York »), mais d'un renouvellement de la musique française (« Bonjour, Paris »).

Comme Jean Cocteau et comme Darius Milhaud, c'est dans *Parade* de Satie que Georges Auric trouve le modèle de l'esthétique qu'il défend :

Satie, c'est l'ordre, la raison, la clarté [...]. Il nous a appris à tous une simplicité inconnue et combien les « moyens » et les « raffinements » sont choses misérables et artificielles [...]. Il y a Bizet, Chabrier, Satie ». Bizet ! On pense aussitôt à Nietzsche, au Cas Wagner<sup>115</sup>.

Dès 1913, dans son deuxième article de critique musicale, Georges Auric revendique sa dette envers le compositeur d'Arcueil. Il le considère comme un « génie ignoré », et dresse un portrait en forme de panégyrique d'un « musicien humoriste » qui redonne à la musique un caractère souriant perdu sous l'influence de la musique de Richard Wagner et de Claude Debussy<sup>116</sup>.

Rejets, admirations, références intellectuelles, nationalisme, goût pour les divertissements urbains : la congruence des écrits de Jean Cocteau, de Darius Milhaud et de Georges Auric est spectaculaire à la fin des années 1910 et au début des années 1920.

---

<sup>114</sup> Clarté et classicisme sont deux éléments consensuels de la définition de l'identité musicale française. Le contenu que lui attribuent compositeurs et critiques varie toutefois de manière parfois spectaculaire, ce qui explique la permanence de débats parfois violent sur le caractère français de tel ou tel œuvre.

<sup>115</sup> Georges Auric, « À propos de *Parade* », *La Nouvelle Revue française*, n°16, 1<sup>er</sup> février 1921, p 227.

<sup>116</sup> Georges Auric, « Erik Satie : musicien humoriste », *Revue française de musique*, n°4, 10 décembre 1913, p. 138-142.



C'est dans une perspective similaire que les deux jeunes compositeurs recourent au jazz à la fin des années 1910. Ceux-ci s'inscrivent dans le sillage du *Coq et l'arlequin*, mais aussi dans la voie ouverte par *Parade* d'Erik Satie. Elles seront donc étudiées côte à côte, en tant qu'appropriations cocteauistes du jazz, appropriations dont il convient de bien cerner les sources.

### 3.3. Les appropriations cocteauistes du jazz : un son nouveau au service d'une esthétique carnavalesque

#### 3.3.1 Ce que les jeunes compositeurs français connaissent du jazz en 1920

*Adieu, New-York!* reprend de manière fidèle les principales caractéristiques musicales du fox-trot. Nancy Perloff avance qu'Auric s'est en partie inspiré d'enregistrements : de « fox-trots tels que ceux enregistrés par Louis Mitchell et ses Jazz Kings<sup>117</sup> ». Cette hypothèse peut être infirmée puisque les premiers enregistrements de Louis Mitchell à Paris datent de 1922. En revanche, il a pu entendre cet orchestre au Casino de Paris, ainsi que celui des Scrap Iron Jazzerinos, actif en France de la fin de l'année 1918 à 1919.

On peut affirmer avec plus de certitude que Georges Auric a eu l'occasion d'entendre l'orchestre de Murray Pilcer accompagnant Gaby Deslys, celui là-même que Jean Cocteau citait dans *Le Coq et l'Arlequin*. Sa connaissance du jazz doit sans doute également aux partitions de fox-trot publiées en France. En 1920, dans un article du *Coq*, Auric évoque avec ironie deux fox-trots importés en France par Francis Salabert en 1918, soit un an avant la composition d'*Adieu, New-York!* : « *Hindustan, Indianola* m'ont touché jusqu'aux larmes<sup>118</sup> ». Outre ces deux fox-trots, Auric, familier d'Erik Satie et de *Parade*, connaissait probablement *That Mysterious Rag* et *Alexander's Ragtime Band*<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Perloff, *Art and the Everyday*, p. 173.

<sup>118</sup> Georges Auric, « Après la pluie le beau temps », *Le Coq*, n°2, juin 1920, p. 3.

<sup>119</sup> Bien que son titre fasse référence au ragtime, ce morceau fut associé au fox-trot car sa ligne mélodique privilégie les rythmes pointés aux rythmes syncopés. Edward Berlin considère *Alexander's Ragtime Band* comme le morceau le plus représentatif d'un brouillage des frontières entre le ragtime et le fox-trot, à partir des années 1910 (Edward A. Berlin, *Ragtime. A Musical and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 149).

d'Irving Berlin. Depuis 1911, cette dernière est l'une des pièces américaines les plus populaires en France<sup>120</sup>. Ces différents fox-trots, ainsi que les jazz-bands évoqués peuvent donc être convoqués dans l'analyse d'*Adieu New-York* !.

Darius Milhaud est au Brésil au moment où Paris découvre le jazz-band. Toutefois, il est vraisemblable qu'en 1920, sa connaissance des répertoires de jazz recoupe celle de Georges Auric et de Jean Cocteau. Les deux compositeurs, amis depuis 1914 et leur passage au Conservatoire de Paris, se fréquentent en effet régulièrement en compagnie du poète à partir du retour de Milhaud en France, en 1919<sup>121</sup>, dans le cadre des fameux samedis de la rue Gaillard<sup>122</sup>.

En 1920, année de la composition de *Caramel Mou*, Darius Milhaud n'a pas encore effectué son voyage aux États-Unis, dont il tirera « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord<sup>123</sup> ». Il serait donc imprudent d'affirmer qu'il tire sa connaissance du jazz en 1920 de cet article. Toutefois, Darius Milhaud a pu entendre dès 1920 le Billy Arnold's Novelty Band lors de son séjour à Londres. Il relate cette expérience dans son autobiographie :

L'orchestre Billy Arnold, tout fraîchement arrivé de New York, jouait dans un dancing des environs de Londres, à Hammersmith [...]. Ici, l'art du timbre était d'une extrême subtilité [...]. Il me vint l'idée d'utiliser ces rythmes et ces timbres dans une œuvre de musique de chambre<sup>124</sup>.

Darius Milhaud a sans doute entendu au concert des morceaux similaires à ceux enregistrés par cet orchestre à Londres, en 1920 : *Stop It!* de Mel Kaufman, pour ne prendre qu'un exemple. L'identification de répertoires de jazz connus d'Arthur Honegger et de Maxime Jacob est quant à elle problématique, faute de sources. Les deux

---

<sup>120</sup> C'est sur ce morceau en effet que le tandem Irene et Vernon Castle fit sa première apparition, à Paris, dans la revue *Enfin... Une Revue*, présentée en 1911 à l'Olympia. « Au dernier acte de la revue, nous chantions *Alexander's Rag Time Band*. Le morceau fit sensation – la chanson, et pas notre chant » (Castle, *My Husband*, p. 36).

<sup>121</sup> « Darius Milhaud, Arthur Honegger : vous ai-je dit notre rencontre, dès mon arrivée à Paris, dans les couloirs du Conservatoire ? » (Georges Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979, p. 41). Georges Auric était alors élève dans la classe de contrepoint de Georges Caussade (1873-1936) et Milhaud dans celle de composition dirigée par André Gédalge (1856-1926).

<sup>122</sup> Auric, *Quand j'étais là*, p. 136.

<sup>123</sup> Darius Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 163-164.

<sup>124</sup> Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973, p. 99.

compositeurs fréquentant régulièrement Darius Milhaud et Georges Auric, et se rendant au music-hall, il est probable que leur connaissance du jazz est alors sensiblement la même.

Que Jean Cocteau, Darius Milhaud et Georges Auric, Maxime Jacob et Arthur Honegger fréquentent régulièrement le music-hall en 1920 n'a rien d'anodin. La première convention que renversent *Adieu, New-York !*, *Caramel mou* et « Fox » concerne précisément la frontière qui sépare le modèle du concert de musique savante et celui des spectacles donnés dans les music-halls. Alors que *Parade*, œuvre inspirée par le music-hall et par le cirque est créée lors d'un concert conventionnel dans un lieu consacré du monde musical savant, le Théâtre du Châtelet, les premières d'*Adieu, New-York !* et de *Caramel mou* ont lieu lors d'événements hybrides où le modèle du concert (bien présent en ce que le programme se présente avant tout comme une succession de morceaux et met en valeur leurs compositeurs) rencontre celui de la revue de music-hall, le cirque ou encore du théâtre de boulevard<sup>125</sup>.

### 3.2.2. Une remise en cause du modèle traditionnel du concert

*Adieu, New-York !* est ainsi créé le 21 février 1920 à la Comédie des Champs-Élysées dans un programme qui s'apparente moins à un concert qu'à un spectacle de music-hall (fig. n° 4 ci-dessous). Ce spectacle-concert est financé par le mécène Étienne de Beaumont (1883-1956)<sup>126</sup> et par l'Association franco-américaine. Comme le jazz lui-même, ses premières appropriations savantes se font donc sous le patronage d'une partie de la haute société parisienne. Le lieu choisi fait plus référence au théâtre comique qu'à la musique savante, puisque les concerts ont le plus souvent lieu au Théâtre des Champs-Élysées, situé dans le même bâtiment.

---

<sup>125</sup> Pour une description détaillée de ces spectacles, voir Malou Haine, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts », dans Sylvain Caron, Michel Duchesneau et François de Médicis (dir.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 69-134.

<sup>126</sup> Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004.

Première partie	Ouverture		-	Francis Poulenc
	Adieu, New-York!, fox-trot		Danse d'acrobates réglée par Jean Cocteau (Tommy Footit et Jackly), décor et costumes de Raoul Dufy	Georges Auric
	Tour de chant de Koubitzky <i>Cocardes (Cocteau)</i>	« Miel de Narbonne »	-	Francis Poulenc
		« Bonne d'enfants »	-	
« Enfants de troupe »		-		
<b>Entracte, bar</b>				
Seconde Partie	<i>Trois Petites Pièces montées</i>	« De l'Enfance de Pantagruel (Rêverie) »	Trois chansons populaires avec accompagnement de petit orchestre	Erik Satie
		« Marche de cognac (Démarche) »		
		« Jeux de Gargantua (Coin de Polka) »		
	<i>Le Bœuf sur le toit ou The Nothing-Happens Bar</i>		Costumes de Guy-Pierre Fauconnet, décor et cartonnages de Raoul Dufy	Darius Milhaud

**Fig. n° 3-4 : programme du « Spectacle-concert » donné les 21, 22 et 23 février 1920 à la Comédie des Champs-Élysées.**

Le programme de la soirée est en effet conçu comme une succession de numéros que l'on peut retrouver au music-hall : chacune des deux parties est introduite par un morceau instrumental. Les *Cocardes* jouent le rôle du « tour de chant », *Le Bœuf sur le Toit* celui du sketch ou de la saynète. Jean Cocteau agrmente en effet le morceau d'une pantomime qui met en scène une série d'incidents impliquant huit personnages dans un bar américain<sup>127</sup>. *Adieu, New-York!* remplit la fonction du numéro de danse, autre passage obligé dans les revues de music-hall. D'après les esquisses de Jean Cocteau reproduites par Ornella Volta, les mouvements des danseurs afro-américains Tommy Footit (1884-1927) et Jackly<sup>128</sup> (respectivement le fils et le gendre du clown Georges Footit, qui formait avec Chocolat un duo de clowns dont Jean Cocteau raffolait dans son enfance, lorsqu'il se rendait au Nouveau-Cirque) s'apparentent plutôt à des acrobaties circassiennes plutôt qu'à des pas de danse<sup>129</sup>. La présence d'un bar à l'entracte, où

<sup>127</sup> Une « Dame décolletée », une « Dame rousse », un « Barman », un « Policeman », un « Boxeur Nègre, un « Jockey », un « Monsieur en habit » et un « Nègre qui joue au billard ».

<sup>128</sup> Les dates de naissance et de décès de Jackly n'apparaissent pas dans les sources consultées.

<sup>129</sup> Ornella Volta, « Auric/Poulenc/Milhaud : l'école du music-hall selon Cocteau », dans Josiane Mas (dir.), *centenaire Georges Auric-Francis Poulenc*, Montpellier, Centre d'étude du XX<sup>e</sup> siècle, Université Paul Valéry, 2001, p. 83.

Cocteau fait intervenir un orchestre hawaïen est également empruntée au modèle de la revue de music-hall<sup>130</sup>.

*Caramel mou* est présenté au public le 24 mai 1921 au théâtre Michel<sup>131</sup> qui, comme la Comédie des Champs-Élysées ne compte pas parmi les lieux consacrés du monde musical savant. Ce « shimmy pour jazz-band », comme Darius Milhaud le qualifie lui-même dans le sous-titre de la pièce, fait partie d'un second événement intitulé « Spectacle de Théâtre Bouffe », mis en scène par l'auteur du *Coq et l'Arlequin* (fig. n° 5).

<i>La Femme fatale</i>	Œuvre lyrique en un acte	Max Jacob
<i>Le Piège de Méduse</i>	Comédie lyrique en un acte d'Erik Satie, avec musique de danse du même Monsieur	Erik Satie
<i>Caramel mou</i>	Shimmy pour jazz-band de Darius Milhaud, dansé par Johnnie Grattoy ( <i>sic</i> )	Darius Milhaud
<i>Les Pélican [sic]</i>	Pièce en 2 actes de Raymond Radiguet	Geroges Auric
<i>Le Gendarme incompris</i>	Critique bouffe en un acte de Jean Cocteau et Raymond Radiguet	Francis Poulenc

**Fig. n° 3-5 : programme du « Spectacle de Théâtre bouffe » donné le 24 mai 1921 au Théâtre Michel.**

Dans le programme de la soirée, *Caramel mou* fait office d'intermède musical et dansé situé au milieu d'un programme qui fait se succéder quatre œuvres lyriques relativement brèves. Une fois encore, Jean Cocteau fait appel à un danseur afro-américain, Johnnie Gratton, qui appartient à la troupe de Harry Pilcer.

Quant au fox-trot de *Vérité ?-Mensonge ?*, il est composé par Arthur Honegger pour accompagner un ballet de marionnettes mis en scène par André Hellé<sup>132</sup> et présenté à Paris au Salon d'Automne 1920. Les coupures de presse conservées dans le

<sup>130</sup> Louis Laloy, « À la Comédie des Champs-Élysées : Spectacle-concert », *Comœdia*, 23 février 1920, p. 1.

<sup>131</sup> Ce spectacle est en partie financé par l'acteur Pierre Bertin (1891-1984), un ami d'Erik Satie et de Jean Cocteau. En 1919 et en 1920, il collabore à deux reprises avec Max Jacob et met en scène successivement *Trois Nouveaux Figurants au Théâtre de Nantes* et *Ruffian toujours, ruffian jamais* à la Galerie Barbazanges.

<sup>132</sup> Le peintre et décorateur André Hellé a déjà été évoqué dans ce travail à propos de *La boîte à joujoux* de Claude Debussy)

fonds Rondel<sup>133</sup> nous apprennent que ce spectacle met en scène des saynètes humoristiques réunissant et/ou opposant des personnages de la *commedia dell'Arte* et du carnaval : Pierrot, Arlequin et Colombine. Les derniers vers du prologue du spectacle rédigé par René Kerdyk (1885-1945) et reproduit dans *Comœdia* sont explicites à cet égard : « nous avons pris comme personnage principal/Le vieux Pierrot de Carnaval »<sup>134</sup>. Dans *Vérité ? - Mensonge ?*, le fox-trot, un genre lié au music-hall, est donc convoqué pour mettre en son l'univers la foire. Le caractère festif et joyeux du fox-trot permet de faire le lien entre ces deux mondes.

Avant même d'entrer dans la musique composée par Georges Auric, Darius Milhaud et Maxime Jacob, la place de leurs pièces respectives dans les programmes qui viennent d'être évoquées est riche d'enseignements. Le jazz se voit mis au service d'une esthétique qui puise son inspiration dans le music-hall, le théâtre de boulevard et la foire. Il est de plus associé systématiquement à la danse. Cette association concerne également le « Rag-mazurka » de Francis Poulenc puisque *Les Biches* est un ballet. Quant à son origine, elle est également mise en avant à travers l'affichage des différents genres dont s'inspirent les deux compositeurs : le fox-trot et le shimmy. Le jazz se voit donc associé aux États-Unis. Quant à la référence aux « Afro-américains », elle n'est qu'*indirecte* puisque elle apparaît seulement à travers la danse, et plus précisément à travers le choix des danseurs. En effet, les chorégraphies imaginées par Jean Cocteau ne comportent pas de référence à des danses africaines ou afro-américaines. Elles sont inspirées du cirque et de ses acrobates, dans *Adieu, New-York!*, et par une danse à la mode dans les dancings parisiens dans *Caramel mou*.

Les différents textes associés à la genèse et à la création de ces deux pièces confirment que les répertoires de jazz apparaissent plus volontiers à Cocteau, Auric et Milhaud comme des symboles des États-Unis que comme des manifestations de l'« art nègre », pour reprendre une expression alors en vogue. La correspondance Georges Auric-Jean Cocteau montre par exemple que la composition d'*Adieu, New-York!* est

---

<sup>133</sup> BnF-Arts du Spectacle, Ro-10914.

<sup>134</sup> Raymond Charpentier, « Au salon d'automne : *Vérité ? - Mensonge ?*, ballet de M. André Hellé, musique de M. A. Honegger », *Comœdia*, 26 novembre 1920, p. 2. Article consulté dans le dossier « *Vérité ? - Mensonge ?* » du fonds Rondel (BnF-Arts du Spectacle, Ro-10914).

d'abord envisagée au début de l'année 1918<sup>135</sup> dans le cadre d'un ballet tour à tour appelé *Symphonie américaine*<sup>136</sup>, *U.S.A.*<sup>137</sup> puis *U.S. Ange de New-York*<sup>138</sup> et *Transatlantique*<sup>139</sup>. Conçue initialement comme une pièce autonome, elle est ensuite conçue comme une « danse moderne » destinée à agrémenter un spectacle de music-hall envisagé par Jane Bathori au Théâtre du Vieux Colombier<sup>140</sup>. Il s'agit alors d'organiser un concert réunissant les « Nouveaux Jeunes » (Georges Auric, Francis Poulenc et Louis Durey) qui se situent alors dans le sillage de la conférence « L'Esprit Nouveau et les Jeunes<sup>141</sup> » prononcée par Guillaume Apollinaire le 26 novembre 1917 dans ce même Théâtre du Vieux Colombier.

Cocteau ne fait qu'une seule fois référence aux « Noirs » dans les écrits liés à *Adieu, New-York !* et à *Caramel mou*. Elle désigne les orchestres dont il loue la « verve excentrique<sup>142</sup> » ; sans doute pense-t-il à celui de Louis Mitchell qui se produit au Casino de Paris depuis 1918<sup>143</sup>. Si la présence des musiciens afro-américains a sans doute pu éveiller la curiosité de Jean Cocteau pour la nouveauté qu'elle constitue encore en 1921, les œuvres de Darius Milhaud et de Georges Auric, ainsi que la constellation de textes qui s'y rattache, ne comportent pas d'autre référence raciale. Celle-ci n'est d'ailleurs pas citée pour elle-même. Elle est mise au service de l'*ethos* burlesque et festif au compte duquel Jean Cocteau et ses deux compères convoquent le jazz.

---

<sup>135</sup> Au moment où Cocteau rédige le *Coq et l'Arlequin* : le 27 janvier 1918, il déclare à Georges Auric « être très inquiet de savoir [son avis] sur les axiomes Musique ».

<sup>136</sup> Lettre de Jean Cocteau à Georges Auric, 1<sup>er</sup> janvier 1918, dans Georges Auric et Jean Cocteau, *Correspondance (1917-1963)*, éd. Pierre Caizergues, Montpellier, Centre d'étude du XX<sup>e</sup> siècle, Université Paul Valéry, 1999, p. 11.

<sup>137</sup> Dans sa lettre du 27 janvier 1918, Jean Cocteau fait de ce titre l'acronyme de « Usange, Satie, Auric » (Lettre de Jean Cocteau à Georges Auric, 27 janvier 1918, dans Auric et Cocteau, *Correspondance*, p. 11).

<sup>138</sup> « Lettre de Jean Cocteau à Georges Auric, 3 novembre 1918 », dans Auric et Cocteau, *Correspondance*, p. 12.

<sup>139</sup> « Lettre de Jean Cocteau à Georges Auric, 5 novembre 1918 », dans Auric et Cocteau, *Correspondance*, p. 12. Ce titre souligne plus que les deux précédents l'idée d'un transfert de répertoires américains dans la musique européenne.

<sup>140</sup> « Lettre de Jean Cocteau à Georges Auric, 3 novembre 1918 », dans Auric et Cocteau, *Correspondance*, p. 12.

<sup>141</sup> Georges Auric mentionne cette conférence dans sa lettre du 28 juillet 1918. Absent de Paris, il s'enquiert auprès de Cocteau des « Derniers Jeunes ».

<sup>142</sup> Le manuscrit de ce texte de présentation, lu par Cocteau le 24 mai 1921 avant la première de *Caramel mou*, est conservé aux archives de la Maison Cocteau, à Milly-la-Forêt.

<sup>143</sup> Jusqu'en 1923, les Mitchell's Jazz Kings jouent au Perroquet, le dancing situé au sous-sol du Casino de Paris (Jody Blake, « Jazz-Band Dada. L'afro-Américanisme dans le Paris de l'Entre-Deux-Guerres », *Revue de l'Art*, vol. 118, n°1, p. 70).

### 3.2.3. La mise en valeur d'un *ethos* burlesque et festif

De fait, l'association d'*Adieu, New-York !* avec les acrobaties des danseurs assimile dans une certaine mesure le morceau à une musique de cirque, liée au monde festif du divertissement urbain. Le morceau de Georges Auric apporte ainsi une contribution à un spectacle dont le comique flirte volontiers avec l'absurde. De même, dans *Le Bœuf sur le toit*, qui fait partie du même spectacle, Jean Cocteau met en scène différents incidents sans aucune progression dramatique : il s'agit de montrer ce qui se passe... quand il ne se passe rien. Quant aux paroles des trois mélodies de *Cocardes*<sup>144</sup> (« Miel de Narbonne », « Bonne d'enfant » et « Enfant de Troupe »), écrites par Jean Cocteau, elles rompent avec les types de discours traditionnels et progressent par un système de libre association d'idées engendrées par la rime des brèves formules employées. Ce procédé qui s'apparente plus à un processus de découpage-collage qu'à la progression linéaire traditionnelle, est appliqué aux titres des trois textes : le « bonne » de Narbonne est utilisé pour le titre suivant, « Bonne d'enfant », et « enfant » se trouve réemployé dans le titre suivant.

Ce comique de l'absurde, dont la dimension potache évoque celui d'un Alfred Jarry, est explicite dans les différentes pièces « bouffe » qui composent le spectacle du 24 mai 1921. Il est même explicitement revendiqué par Jean Cocteau dans le texte de présentation de *Caramel mou* : « j'ai composé dans le même sens pour ce chimmy [*sic*] des paroles complètement absurdes ». Ces paroles, prononcées par Jean Cocteau sur la musique de Darius Milhaud, s'inscrivent en effet dans une veine que ne renieraient pas les tenants de Dada. Le corps d'une jeune fille s'y voit par exemple transformée en shaker destiné à produire un cocktail inédit : l'« androgyne » (fig. n° 6, ci-dessous). Dans la deuxième strophe, une mauvaise communication téléphonique entraîne l'effacement de certains mots, matérialisé par les points de suspension. Passant du coq à l'âne du point de vue des thématiques abordées, l'imagination de Cocteau se cristallise précisément sur le mot « mot » et profite de l'homonymie entre « maux » et « mots »

---

<sup>144</sup> Ces mélodies sont dédiées à Georges Auric.



pour terminer sa strophe. Quant au « caramel mou », friandise que Cocteau consomme habituellement au cirque, il arrive *in extremis* et se voit associé à l'enfance.

**Fig. n° 3-6 : poème rédigé Jean Cocteau pour être déclamé sur la musique de *Caramel mou*.**

---

<sup>145</sup> On retrouve ici l'idée, déjà exploitée dans *Parade*, d'une rencontre improbable entre des répertoires et un instrument que tout oppose.

Le *Guide du gourmand* de Maxime Jacob, cycle de quatre mélodies composées en mai 1923<sup>146</sup> et créé par Jane Bathori le 14 juin de la même année au Collège de France, lors du concert où Erik Satie intronise l'École d'Arcueil, s'inscrit dans la même veine fantaisiste<sup>147</sup>. Le jeune compositeur y transfère l'humour potache du music-hall et du café-concert à la salle de concert, désacralisant ainsi les sources d'inspiration et les thématiques qui forment alors l'horizon d'attente du public. De même que Darius Milhaud remplace les « poèmes » traditionnels des mélodies par des notices d'exposition de machines agricoles dans son cycle de mélodies du même nom (1919)<sup>148</sup>, Maxime Jacob choisit de mettre en musique des extraits d'un bottin gastronomique parisien publié en 1922 par Robert-Robert (1882-1953)<sup>149</sup>, auteur qui se spécialisait également dans le domaine de la chanson de music-hall<sup>150</sup>. Chacune de ces mélodies décrit un restaurant.

- 1- Nicolas (51, rue des Petites Écuries)
- 2- Marty (46, rue de Richelieu)
- 3- Fox (26, rue d'Amsterdam)
- 4- Grill-room Georges (40, avenue de la Bourdonnais)

---

<sup>146</sup> Une cinquième mélodie, « Le Bœuf sur le toit (28, rue Boissy d'Anglas) », leur est adjointe en 1925. Ses paroles mentionnent Jean Cocteau.

<sup>147</sup> Bien que patronné par Erik Satie, le reste du programme de ce concert-conférence visant à présenter les membres de l'École d'Arcueil, porte la marque de Jean Cocteau et de Guillaume Apollinaire. Henri Sauguet (1901-1989) y fait entendre « Miroir des sports », seconde des *Deux Mélodies de Jean Cocteau* (1921-1922) et *Les Voyages forment la jeunesse*, une mélodie sur un poème que Cocteau avait faussement attribué à son protégé, le jeune écrivain Raymond Radiguet (1903-1923). Le même Henri Sauguet fait créer une mélodie sur le texte de l'un des *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. Les autres œuvres présentées sont les *Quatrains* de Roger Désormière (1898-1963) sur des poèmes de Francis Jammes, *Souvenir du bal bleu* du même auteur, une mazurka pour piano, et une *Sonate* de Henri Cliquet-Pleyel (1894-1963).

<sup>148</sup> Les six mélodies des *Machines agricoles* (La Moissonneuse Espigadora ; La Faucheuse ; La Lieuse ; La Déchaumeuse-Semeuse-Enfouisseuse-Samendrill Machine ; La Fouilleuse-Draineuse ; La Faneuse) sont tirées d'un catalogue d'exposition agricole organisée en 1913.

<sup>149</sup> Robert-Robert, *Le Guide du gourmand à Paris*, Paris, Grasset, 1922. Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé à propos de Robert-Robert.

<sup>150</sup> Il est notamment l'auteur des couplets chantés de la revue *Quand Fécamp s'amuse*, créée en 1921 dans ce bourg normand.

Sans doute à cause de son nom et parce qu'on peut y boire de la bière américaine, « Fox » reçoit une musique apparentée au fox-trot, qui doit se jouer dans un « mouvement de shimmy<sup>151</sup> ». La farce de Maxime Jacob consiste à remplacer par des notices de guide touristique le poème en vers ou en prose que présuppose à l'époque toute mélodie pour voix et piano. Comme Jean Cocteau, Maxime Jacob joue de manière iconoclaste avec les attentes de son public et avec la hiérarchie des genres en vigueur : le texte paralittéraire qu'il met en musique se voit en effet accorder le statut de « proses » dans le sous-titre de l'œuvre.

Grill room à l'anglaise, ouvert la nuit durant. On y peut à toute heure s'y faire servir quelque beau rumsteack [*sic*] saignant, des pommes, et de la bière d'outre-mer noire et parfumée.

Le jazz, musique fonctionnelle et associée au quotidien du divertissement parisien sert ici à mettre en relief la banalité et la platitude voulues du texte.

À travers *Adieu, New-York !* et *Caramel mou* et *Le guide du gourmand*, le jazz est donc employé pour assurer le renouvellement du modèle traditionnel du concert, dont les conventions sont battues en brèche. Ce modèle est en effet infiltré par d'autres formes de spectacles, issues des divertissements musicaux et théâtraux urbains. Ces trois œuvres prolongent l'entreprise de renouvellement des sources d'inspiration traditionnelle de la musique savante déjà identifiée dans *Parade*. En cela, le jazz *participe* à un mouvement esthétique et culturel à la fois subversif et iconoclaste mené par une nouvelle génération de compositeurs qui n'a pas encore trente ans en 1923. Ceux-ci n'hésitent pas à provoquer des scandales dans un monde musical savant où ils cherchent à s'y faire connaître. Les premières œuvres savantes inspirées par le jazz, à l'image des spectacles de Jean Cocteau, rompent avec une autre convention, que l'on qualifiera de « bienséance ». L'humour n'est pas absent de la musique savante, bien qu'elle privilégie un *ethos* sérieux ; mais en exagérant volontairement la dimension humoristique de son programme jusqu'au burlesque et à l'absurde, en associant de si près une création d'œuvres destinées au monde musical savant avec le music-hall et le

---

<sup>151</sup> L'indication est de Maxime Jacob. La seule trace subsistante de cette œuvre est un manuscrit légué à la Bibliothèque Nationale de France par Jane Bathori (BnF-Musique, Ms-20340-3).

théâtre de boulevard, Jean Cocteau renverse non seulement la hiérarchie des genres, mais aussi les conventions de « bienséance ». Lui-même qualifie *Carmel mou* de « farce », dans son texte de présentation.

Percevant cette dimension farcesque, plusieurs commentateurs établis dans le monde musical ne prennent pas au sérieux les œuvres de Georges Auric et de Darius Milhaud et ne leur n'accordent que peu d'importance dans leur recension. C'est le cas de Louis Laloy qui, après avoir qualifié le spectacle concert du 21 février 1920 de « farce d'atelier » issue d'un « cénacle d'artistes » voulant faire parler de lui, il renvoie les deux compositeurs à leurs chères études : « il y a en tout cela beaucoup de procédé, et bien peu d'invention, donc bien peu de musique<sup>152</sup> ». Au *Courrier musical*, Charles Tenroc s'aligne sur Louis Laloy :

Car le scandale formé par ces messieurs [...] est celui d'un cénacle d'artistes. [...]. Est-ce une nouvelle erreur ? ou le cénacle des « six » n'est-il pas parvenu à extérioriser la définitive cacophonie ? j'ai ouï les Cocardes, coqs-à-l'âne [...] dont M. Poulenc nota les formules de foire [...] ; un fox-trott [*sic*] de M. Auric [...] aussi puéril qu'acclamé. [...]. Et voilà comme quoi je ne suis pas encore convaincu que les réjouissances contiennent beaucoup de musique. Pourtant [...], je reconnais volontiers aux spectacles de M. Cocteau le caractère délassant, rapide et inoffensif qui convient à la farce renouvelée de Turlupin<sup>153</sup>.

La recension publiée par Jean Marnold dans le *Mercur de France* explicite le malaise ressenti par Charles Tenroc : *Adieu, New-York !* est une pièce dont il goûterait pleinement l'humour et le caractère divertissant si elle lui était présentée dans le contexte du music-hall. Il reste inaccessible à l'idée qu'une pièce inspirée par le fox-trot puisse être porteuse d'une prise de position esthétique sérieuse au sein du monde musical savant. Tout en saluant un « spectacle très réussi », Jean Marnold se plaint de ce que

M. Georges Auric semblerait le plus menacé par le théories cocteauciennes [*sic*], et on n'en est pas étonné eu égard à la prédétermination volontaire qui paraît s'exprimer

---

<sup>152</sup> Louis Laloy, « *Le Bœuf sur le Toit*. Comédie des Champs-Élysées », *Comœdia*, 22 février 1920, p. 1.

<sup>153</sup> Charles Tenroc, « Comédie des Champs-Elysées », *Le Courrier musical*, 22<sup>e</sup> année, n°5, 1<sup>er</sup> mars 1920, p. 82.

dans son art. On sent qu'il prend le Fox-trott [sic] au sérieux. Il rigole avec gravité et chahute avec une conviction d'apôtre<sup>154</sup>.

Comme l'a déjà montré l'analyse de *Parade*, l'introduction de l'univers du jazz et du music-hall dans la musique savante possède bel et bien un potentiel subversif, qui explique pourquoi les spectacles concerts de Jean Cocteau sont situés par les commentateurs du côté de « l'extrême avant-garde », pour reprendre l'expression de Jacques-Émile Blanche<sup>155</sup>.

Bien que l'appropriation du jazz de Georges Auric et de Darius Milhaud s'inscrive exactement dans la perspective subversive et carnavalesque qui vient d'être décrite, elles participent d'un projet plus général de renouvellement de la musique française, qui passe par la mise en valeur du rythme mais aussi par la recherche d'un nouveau son orchestral. C'est la raison pour laquelle Jean Cocteau affirme dans le texte de présentation de *Caramel mou* qu'*Adieu, New-York!* n'est pas un « vrai » fox-trot mais le « portrait d'un Fox-Trott [sic] » et que le shimmy de Darius Milhaud n'est pas un « vrai » shimmy mais un « portrait d'un chimmy [sic]<sup>156</sup> ». Les caractéristiques de ces œuvres sont à la fois dépendantes des répertoires de jazz disponibles au moment de leur composition et des orientations prises par la musique en France au lendemain de la Première Guerre mondiale.

L'étude d'*Adieu, New-York!* et de *Caramel mou* sera menée dans trois perspectives : celle de leur rapport avec les sources connues par les deux compositeurs, celle des conventions qu'elles transgressent et celle des apports que constitue le jazz pour la musique française à l'aube des années 1920.

#### 3.2.4. Rompre avec la sonorité des formations instrumentales traditionnelles

Les premiers textes consacrés aux jazz-bands insistent sur la dimension *sonore* de l'expérience qu'ils font à leurs auditeurs. C'est elle, précisément, qu'Auric et Milhaud s'attachent à exploiter dans leurs œuvres. Tandis que Satie s'inspire de partitions de

---

<sup>154</sup> Jean Marnold, « Revue de la quinzaine – Musique », *Mercure de France*, 31<sup>e</sup> année, t. 139, n°525, 1<sup>er</sup> mai 1920, p. 789.

<sup>155</sup> Jacques-Émile Blanche, « La semaine artistique », *Comœdia*, 13<sup>e</sup> année, n°2624, 22 février 1920, p. 1.

<sup>156</sup> Cocteau, *Texte de présentation de Caramel mou*.

ragtimes et compose pour un orchestre symphonique, l'expérience sonore des jazz-bands, possible à partir de la fin de l'année 1917 (c'est-à-dire après la composition de *Parade*) permet aux compositeurs de s'approprier d'autres caractéristiques du jazz, à commencer par son instrumentation.

Cet aspect est rarement souligné dans les travaux qui évoquent les deux pièces, car elles se fondent sur leur transcription pour piano, largement disponible aujourd'hui<sup>157</sup>. Pourtant, *Adieu, New-York!* et *Caramel mou* ont d'abord été conçues comme des pièces orchestrales. Si l'orchestration de Darius Milhaud est disponible dans le commerce, en revanche, celle de Georges Auric n'a jamais été publiée. Son manuscrit a toutefois été conservé<sup>158</sup>. Les nomenclatures adoptées par les deux compositeurs montrent clairement une volonté de s'inspirer de celle des jazz-bands qu'ils peuvent alors entendre à Paris (fig. n° 7).

---

<sup>157</sup> Les travaux qui évoquent l'arrivée des jazz-bands en France soulignent avant tout leur nouveauté rythmique, au point parfois de négliger le choc *sonore* qu'ils provoquèrent chez leurs premiers auditeurs. Olivier Roueff va par exemple dans ce sens lorsqu'il conclut sa partie sur le « jazz-bandisme » (associée dès son titre au « rythme ») sur le constat suivant « le jazz-band est caractérisé par son *rythme*, catégorie centrale d'une modernité esthétique » dont le contenu, décliné dans le reste de la phrase, devra également être discuté (Roueff, *Jazz les échelles du plaisir*, p. 92). Beaucoup de textes rendent compte de ce choc, qui trouvera sa traduction dans le domaine de la musique savante, au même titre que le rythme.

<sup>158</sup> BnF-Musique, Ms-23590.

	Georges Auric	Darius Milhaud	Murray Pilcer and his Jazz-Band	Scrap Iron Jazzerinos	Billy Arnold's Novelty Jazz Band	Louis Mitchell's Jazz Kings
<b>Titre</b>	<i>Adieu, New York!</i>	<i>Caramel Mou</i>	<i>K-K-K-Katy</i>	<i>Everybody Shimmies Now</i>	<i>Stop It!</i>	<i>Everybody Step</i>
<b>Date</b>	1919-1920	1920-1921	Janvier 1919, Londres	6 février 1919, Paris	13 décembre 1920, Londres	Octobre 1922, Paris
<b>Référence</b>	MS-23590 (BnF-Musique)	Fol-Vm12-7934 (BnF-Musique)	The Winner 3288	Gramophone K-1317	Columbia 3015	Pathé 6574
<b>Instrumentation</b>	(Cor)	Voix (violon ou saxophone à défaut)	Voix	-	-	-
	Violon	-	Violon	Violon	-	-
	Flûte (et piccolo)	-	-	-	-	-
	Clarinette	Clarinette	Clarinette	-	Clarinette	Clarinette
	Basson	-	-	Saxophone	Saxophone	Saxophone
	Trompette	Trompette		Trompette/cornet	Trompette/cornet	Trompette/cornet
	Trombone	Trombone	Trombone	Trombone	Trombone	Trombone
	Piano	Piano	Piano	Piano	Piano	Piano
	Batterie (drums)	Batterie (drums)	Batterie (drums)	Batterie (drums)	Batterie (drums)	Batterie (drums)
	(Hautbois)	-	Banjo	-	-	Banjo

**Fig. n° 3-7 : nomenclatures comparées d'*Adieu, New-York !*, de *Caramel mou* et des jazz-bands cités ou entendus par Darius Milhaud et Georges Auric.**

En 1920, cette nomenclature constitue une nouveauté dans le monde musical savant : elle accorde une place de choix aux instruments à vents et aux instruments destinés à renforcer le caractère percussif du son (la batterie, le banjo, mais aussi le piano, puisque celui-ci tombe de son piédestal dans les œuvres de Milhaud et d'Auric et joue le plus souvent le rôle de la pompe). Elle est de plus volontairement hétérogène et rend quasiment impossible tout effet de fondu ou de mélange des timbres. De fait, chaque instrument est soliste<sup>159</sup>. Une telle configuration incite par conséquent à traiter chaque instrument de manière indépendante. C'est pourquoi les formations utilisées par Auric et Milhaud ne nécessitent qu'un instrumentiste par pupitre (à l'exception des trompettes dans *Adieu, New-York !*).

<sup>159</sup> Georges Auric et Darius Milhaud ne demandent qu'un instrumentiste par pupitre, à l'exception des trompettes dans *Adieu, New-York !*.

Le jazz-band fournit ainsi un modèle à des compositeurs appelant de leurs vœux un renouvellement du son orchestral qui prenne le contrepied du luxe sonore des contemporains de Maurice Ravel (*La Valse*, 1919), d'un Florent Schmitt (*Antoine et Cléopâtre*, 1920), d'un Charles Kœchlin (*Les Heures persanes*, 1921<sup>160</sup>) ou encore d'un Gabriel Pierné dans son *Quintette* (1917). Cette remarque ne fait qu'accréditer l'idée selon laquelle le jazz sert d'auxiliaire et de catalyseur au service d'une entreprise de renouvellement des formations orchestrales. Lors du concert où Georges Auric présente *Adieu, New-York !*, les *Cocardes* de Francis Poulenc, qui ne présentent aucun emprunt au jazz, adoptent une instrumentation elle aussi novatrice : voix de soprano, violon, cornet à piston, trombone, grosse caisse et triangle. Or, le petit ensemble qui accompagne ces « chansons populaires », pour reprendre le sous-titre de Poulenc, est inspiré par les orchestres de bal musette qui se produisent à l'époque dans les bals de barrière, dans les foires et dans les guinguettes de banlieue, lieux que le jeune compositeur chérit depuis son enfance<sup>161</sup>. Ceux-ci rassemblent une instrumentation similaire. Dès 1878, Georges Bizet (1838-1875) la décline dans sa description des arrangements pour cornet à piston qu'il réalise pour des raisons alimentaires. Voulant reproduire le « bastringue<sup>162</sup> » il associe le cornet à piston au trombone et à l'alto, qui « assomment les deuxième et troisième temps », et y ajoute un ophicléide, une grosse caisse, un tambour<sup>163</sup>. Jean Cocteau confirme cette influence des orchestres de bal musette dans l'une de ses *Cartes blanches* publiées dans *Paris-Midi* au début des années 1920: « un Bal musette, on n'y entend plus de musette<sup>164</sup>, mais c'est Paris, chère madame. Un piston, un trombone, une grosse caisse, un triangle jouent sur une petite estrade<sup>165</sup> ». En 1921, dans *Le Piège de Méduse*, Erik Satie utilise un petit orchestre semblable, sans faire référence aux

---

<sup>160</sup> Il s'agit de la date de l'orchestration de ces pièces composées pour le piano de 1913 à 1919.

<sup>161</sup> Lacombe, *Francis Poulenc*, p. 45.

<sup>162</sup> « Bastringue. Nom donné primitivement à une contredanse qui a été longtemps en vogue à Paris. Ce mot a reçu depuis une grande extension : le peuple, à qui il a plu, s'en est emparé, et l'a appliqué à des choses de nature différente. Un *bastringue* signifie tantôt un bal mal composé, tantôt un mauvais joueur de violon ; puis une maison de désordre, un mauvais lieu », Lazare Sainean, *Le langage parisien au XIX<sup>e</sup> siècle : facteurs sociaux, contingents linguistiques, faits sémantiques, influences littéraires*, Paris, E. de Boccard, 1920, p. 188.

<sup>163</sup> Émile Blavet, « Georges Bizet », *Le Gaulois*, 11<sup>e</sup> année, n°3359, 1<sup>er</sup> janvier 1878, p. 1.

<sup>164</sup> Jean Cocteau parle ici de l'instrument qui a donné son nom bal musette.

<sup>165</sup> Jean Cocteau, *Carte blanche, orné de dessins, aquarelles, photographies*, Lausanne, Mermod, 1953, p. 68.



répertoires de jazz. Celui-ci réunit sept instruments : une clarinette, une trompette et un trombone (trois instruments à vent très souvent présents dans les petites formations de jazz dès la fin des années 1910), un violon, un violoncelle, une contrebasse et une batterie.

L'autre figure tutélaire de Georges Auric et de Darius Milhaud en 1920, Igor Stravinsky, a lui-même lancé de telles recherches pendant son séjour forcé en Suisse. « Le jazz apporta un son totalement nouveau dans ma musique », explique Igor Stravinsky dans un entretien réalisé bien après les faits<sup>166</sup>. Les deux premières œuvres dans lesquelles il l'utilise, le « Ragtime » de *L'Histoire du soldat* (1917-1918) et le *Ragtime pour onze instruments* (1918), font appel à des ensembles qui rompent eux aussi avec les formations orchestrales ou chambristes traditionnelles, et qui s'apparentent au jazz-band (fig. n° 8). Outre l'importance renouvelée donnée aux vents et à la percussion, la nouveauté de ces formations consiste dans le recours à des instruments solistes pour chaque partie, afin d'éviter les effets de fondus et obtenir une sonorité plus sèche (les deux violons du *Ragtime pour onze instruments* sont une exception, même si Stravinsky leur donne à chacun une partie indépendante). La découverte des jazz-bands par Igor Stravinsky ne fait que l'encourager dans une voie empruntée plus tôt dans les années 1910 : dans *Renard* (1915-1917), il utilise déjà un orchestre composé de dix-sept instruments (aux dix-sept solistes s'ajoutent quatre voix chantées), parmi lesquels une paire de timbales, une batterie de percussions et un cymbalum, instrument qu'il reprend dans le *Ragtime pour onze instruments*. De même, *Noces* (1914-1917) est initialement conçue pour un ensemble qui met en évidence les percussions. La version de 1919 demande également un cymbalum, instrument cher à Stravinsky à la fin des années 1910.

---

<sup>166</sup> Robert Craft et Igor Starvinsky, *Expositions and Developments* [1959], Berkeley, University of California Press, 1981, p. 92.

<i>L'histoire du soldat</i>	<i>Ragtime pour onze instruments</i>
-	Flûte
Clarinette	Clarinette
Basson	-
-	Cor
Cornet à piston	Cornet à piston
Trombone	Trombone
Percussion (grosse caisse, 2 caisses claires, tambour, cymbale, tambourin, triangle)	Percussion (caisse claire, grosse caisse, cymbale)
-	Cymbalum
Violon	2 violons
-	Alto
Contrebasse	Contrebasse
(Narrateur)	-

**Fig. n° 3-8 : nomenclatures de *L'histoire du soldat* et du *Ragtime pour onze instruments* d'Igor Stravinsky.**

Iconographie à l'appui, Richard Taruskin affirme toutefois que les formations orchestrales adoptées par Igor Stravinsky dans ces deux œuvres doivent moins au modèle des jazz-bands (en dépit de ce qu'Igor Stravinsky a affirmé lui-même<sup>167</sup>) qu'à celui des fanfares de villages vaudois, des orchestres de musique *klezmer* et des orchestres de *paso-doble* entendus à Séville<sup>168</sup>. Les sources ne permettent pas d'apporter une réponse définitive sur ce point. Certains arguments permettent toutefois

<sup>167</sup> « Le choix des instruments a été influencé par un événement très important dans ma vie à cette époque : la découverte du jazz [...]. L'orchestre de *L'Histoire* ressemble au jazz-band [...] sauf pour le basson, que j'ai substitué au saxophone [...]. Ma connaissance du jazz venait exclusivement de partitions et je n'avais pas encore entendu cette musique jouée » (Stravinsky et Craft, *Expositions and Developments*, p. 92).

<sup>168</sup> Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. Berkeley, University of California Press, 1996, t. 2, p. 1301-1306. Richard Taruskin conteste les propos d'Igor Stravinsky qui affirme *a posteriori* dans ses écrits biographiques s'être inspiré d'orchestres de jazz qu'il n'a pas pu entendre en 1917 et en 1918. Certains arguments de Richard Taruskin contiennent des imprécisions du point de vue de l'histoire de la diffusion du jazz en Europe (pour ne prendre qu'un exemple, sa négation du rôle joué par le violon dans les premiers jazz-bands n'est pas tenable, sachant que celui de Murray Pilcer en comptait un). Les rapprochements qu'il opère avec les autres formations orchestrales sont en revanche parfaitement étayés.

de penser qu'Igor Stravinsky a pu prendre connaissance de la nature des premiers jazz-bands pendant son séjour suisse, grâce à Ernest Ansermet, qui participe à l'élaboration de l'œuvre et dirige le petit orchestre lors de la première. C'est lui qui, en 1917, présente à Igor Stravinsky des partitions de ragtimes. Il est possible qu'Ernest Ansermet lui ait parlé des premiers jazz-bands actifs en Angleterre à partir de 1917 et en France à la fin de cette année. Dans son article de 1919, « Sur un orchestre nègre », Ernest Ansermet décrit une rencontre, pendant son séjour en Suisse (c'est-à-dire en 1917 ou en 1918) avec un groupe de jeunes Américains qui, dans le train, s'amuse à « fredonner une rag-music [sic] quelconque<sup>169</sup> ». Peut-être ceux-ci lui ont-ils parlé des premiers jazz-bands, lui donnant des informations qu'il aurait ensuite partagées avec Igor Stravinsky. Le compositeur ayant achevé le « Ragtime » le 15 août 1918 à Morges, en Suisse<sup>170</sup>, il est possible que l'écho des premiers jazz-bands du Casino de Paris et du Perroquet lui soit parvenu. Un témoignage *a posteriori* de Vera Stravinsky, la seconde femme d'Igor, confirme que celui-ci a connaissance des caractéristiques des jazz-bands dès la fin des années 1910. Elle fait état d'une lettre datée de la fin des années 1910, dans laquelle un ami d'Igor Stravinsky, Michel Larionov lui décrit dans le détail un jazz-band entendu à Paris<sup>171</sup>. Dans le *Ragtime pour onze instruments*, Igor Stravinsky combine un glissando de trombone à un glissement chromatique du cornet à piston bouché (mes. 52) qui ressemble fort à des effets employés au sein des premiers jazz-bands. Il est certain, en revanche, qu'Igor Stravinsky a entendu dans les années 1910 les orchestres de music-hall tels que ceux dont Erik Satie s'inspire dans *Parade*. En 1916, Igor Stravinsky déclare en effet au *New York Tribune* qu'il connaît la « musique américaine des music-halls [...], la considère comme insurpassable<sup>172</sup> ». Or, ces orchestres font souvent la part belle aux cuivres et à la percussion. Quoiqu'il en soit, l'orchestre de *L'Histoire du soldat* est le fruit

---

<sup>169</sup> Ernest Ansermet, « Le Southern Syncopated Orchestra, avec Sidney Bechet. Sur un orchestre nègre », *La Revue romande*, n° 10, 15 octobre 1919, p. 10.

<sup>170</sup> Cette date figure sur le manuscrit du « Ragtime » de *L'Histoire du soldat*, repris dans Maureen Carr, *Stravinsky's Histoire du Soldat : A Facsimile of the Sketches*, Middleton, A-R Editions, 2005, p. 206.

<sup>171</sup> Vera Stravinsky et Robert Craft, *Stravinsky: In Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978, p. 623.

<sup>172</sup> Stanley Wise, « "American Music is true Art", says Stravinsky », *New York Tribune*, 16 janvier 1916, p. 3, repris dans Barbara Heyman, « Stravinsky and Ragtime », *The Musical Quarterly*, vol. 68, n°1, octobre 1982, p. 546.

d'une quête de renouvellement des formats orchestraux, qui s'appuie sur divers types de formations de musique populaire ruraux et urbains. Il ressemble à s'y méprendre à la formation réunie trois ans plus tard par Erik Satie dans *Le Piège de Méduse* (le violoncelle remplaçant dans cette pièce le basson de *L'Histoire du soldat*).

L'intérêt éprouvé par Georges Auric et Darius Milhaud pour le jazz-band résulte également d'une convergence entre la nouveauté saisissante que les jazz-bands constituent en 1920 et de la quête qui vient d'être évoquée (fig. n° 9, ci-dessous). Le *Ragtime pour onze instruments* (et peut-être *L'Histoire du soldat*) d'Igor Stravinsky leur a sans doute servi d'exemple. Le jazz s'inscrit de ce point de vue dans une constellation de sources nouvelles auxquelles puisent des artistes cherchant à donner à la musique savante française un son nouveau.

	Igor Stravinsky	Georges Auric	Igor Stravinsky	Francis Poulenc	Darius Milhaud
<b>Titre</b>	<i>L'Histoire du soldat</i>	<i>Adieu, New York!</i>	<i>Ragtime pour onze instruments</i>	<i>Cocardes</i>	<i>Caramel mou</i>
<b>Date de création</b>	1918	1920	1920	1920	1921
<b>Instrumentation</b>	-	(Cor)	-	-	Voix (violon ou saxophone à défaut)
	Violon	Violon	-	Violon	-
	-	Alto	Alto	-	-
	Contrebasse	Contrebasse	Contrebasse	-	-
	-	Flûte (et piccolo)	Flûte	-	-
	Clarinette	Clarinette	Clarinette en la	-	Clarinette
	Basson	Basson	-	-	-
	Cornet à piston	Trompette	Cornet à piston	Cornet à piston	Trompette
	Trombone	Trombone	Trombone	Trombone	Trombone
		Piano	-	-	Piano
	Percussion (batterie)	Batterie	Percussion	Percussion	Batterie
-	(Hautbois)	Cymbalum	-	-	

**Fig. n° 3-9 : nomenclatures d'œuvres témoignant d'une recherche d'un nouveau son d'orchestre) la fin des années 1910 et au début des années 1920.**

Dans le domaine des choix orchestraux, *Vérité ? - Mensonge ?* ne reflète pas cette influence de l'instrumentarium des jazz-bands. La musique de ce ballet participe du moins au mouvement de dépouillement orchestral qui privilégie les parties solistes et voit souvent la place des instruments à vent s'accroître au détriment de celle des cordes. Arthur Honegger recourt en effet à ce type de formation réduite : flûte ; hautbois ; basson et quatuor à cordes<sup>173</sup>. Cette différence peut s'expliquer par le fait qu'au début des années 1920, le compositeur suisse n'adhère pas aussi pleinement que Georges Auric et Jean Cocteau au programme du *Coq et l'Arlequin*. Dans une lettre à Paul Landormy, critique qui, au contraire d'Émile Vuillermoz soutient les jeunes compositeurs du Groupe des Six<sup>174</sup>, Arthur Honegger déclare bien que « la directive musicale [qu'il s'est] tracée est une réaction contre ce que l'on appelle l'impressionnisme musical », mais s'empresse de préciser qu'il « ne cultive pas l'admiration de la Foire et du Music-hall, mais au contraire de la musique de chambre et de la musique symphonique<sup>175</sup> ». Quelques autres compositeurs, peu nombreux, s'engagent à la même époque dans l'exploration de formations inusitées : Charles Koechlin écrit une *Sonate pour deux flûtes* (1918-1920) et Maurice Ravel une *Sonate pour violon et violoncelle* (1920-1922)<sup>176</sup>. La différence entre ces pièces et celles de Darius Milhaud et de Georges Auric réside dans l'imaginaire lié aux formations adoptées. Au vu des conventions sonores et instrumentales en vigueur dans le monde musical savant<sup>177</sup>, les sonorités d'une œuvre inspirée par le jazz-band peuvent apparaître

---

<sup>173</sup> Lettre d'Arthur Honegger à Paul Collaer, 13 juillet 1923, dans Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, éd. Robert Wangermée, Sirmont, Mardaga, 1996, p. 139.

<sup>174</sup> Pour une analyse détaillée de l'opposition entre Émile Vuillermoz et Paul Landormy, voir le troisième chapitre de Barbara Kelly, *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013, p. 67-94.

<sup>175</sup> Lettre de Paul Landormy à Arthur Honegger, 3 août 1920, dans Arthur Honegger, *Écrits*, éd. Huguette Calmel, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 34.

<sup>176</sup> On pourrait ajouter à cette liste la *Sonate pour deux clarinettes* (1918-1919) de Francis Poulenc (1919), elle aussi composée pour deux instruments mélodiques.

<sup>177</sup> L'orchestre symphonique demeure en effet la formation instrumentale la plus noble. Dans le domaine de la musique de chambre, un examen des programmes de la S.N.M. et de la S.N.M. réunis par Michel Duchesneau entre 1918 et 1921 montre que les formations traditionnelles telles que le quatuor et le quintette à cordes avec ou sans piano, ou encore les associations de la voix et du piano dominant. Les formations de sonate (piano et instrument soliste) mettent le plus souvent en valeur le violon, le violoncelle ou la flûte (Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 276-281 et p. 310-315).

lourdes, maladroitesses, voire de mauvais goût. Mise en avant dans des phrases sautillantes et pleines de glissandi, le trombone est bien loin de l'*ethos* noble et grave dont il joue habituellement dans la musique savante<sup>178</sup>. De même, l'usage fréquent de la clarinette dans l'aigu serait considéré comme une faute dans un cours d'orchestration ; l'instrument risque fort, en effet, de sonner de manière criarde.

La remise en cause de ces conventions instrumentales et sonores va même plus loin : Georges Auric et Darius Milhaud s'attachent à mettre en musique le manque de justesse observé dans certains jazz-bands, ou encore les dissonances engendrées par la rencontre de lignes en partie improvisées. Le langage tonal fonctionnel d'*Adieu, New-York !* et de *Caramel mou* se voit ainsi constamment perturbé par ce que l'on appellera une « esthétique de la fausse note ».

### 3.2.5. L'« esthétique de la fausse note » : traduire dans la partition des particularités sonores liées à la performance

Outre l'instrumentation, les deux pièces reprennent à leur modèle respectif un langage tonal fonctionnel. Mais celui-ci apparaît malicieusement perverti par l'adjonction de dissonances. Farceuse, ludique et potache, l'*esthétique de la fausse note*<sup>179</sup> consiste à introduire volontairement au sein d'un langage tonal fonctionnel des dissonances d'un genre particulier. Elles sonnent comme des *erreurs* car elles prennent à contrepied les règles d'écriture dans un contexte tonal, mais aussi les attentes des auditeurs rompus à ce langage<sup>180</sup>.

Ainsi, dans la seule mesure 7 d'*Adieu, New-York !* (ex. mus. n° 1-a ci-dessous), Georges Auric accumule une dissonance créée par l'attaque d'un *fa* à la trompette, qui se heurte au *mi* du violon, attaqué à la mesure précédente (mes. 7<sup>1</sup>) ; une fausse relation entre le *si* bécarre du violon 2 et du *si* bémol de la contrebasse (mes. 7<sup>1-2</sup>), puis un

---

<sup>178</sup> La partie soliste que Mozart lui confie dans le « Tuba mirum » de son *Requiem* (1791) est l'une des exemples les plus représentatifs de cet *ethos*.

<sup>179</sup> Nous employons cette expression car le procédé de Georges Auric est utilisé de manière systématique et volontaire dans cette pièce. De plus, on le retrouve dans d'autres œuvres et chez d'autres compositeurs : la troisième et la cinquième des *Cinq Pièces faciles* (1917), ou encore *Pulcinella* d'Igor Stravinsky (1919).

<sup>180</sup> Nous nous appuyons une fois de plus sur la « théorie de l'attente » de Leonard Meyer (Meyer, *Emotion and Meaning in Music*).

échange volontairement dissonant entre le *sol* dièse et le *la* à la contrebasse et au premier violon (mes. 7<sup>2-3</sup>).

**Ex. mus. 3-1-a : Georges Auric, *Adieu, New-York !*, (BnF-Musique, Ms-23590), mes. 6-9.**

Darius Milhaud épice son *Caramel mou* du même type de « fausses notes » (ex. mus. n° 1-b ci-dessous). Dans les six premières mesures de la pièce, on trouve par exemple deux dissonances : la première vient de la superposition des tierces mineure (*si* bémol) et majeure (*si* bécarre) du même accord de *sol* (mes. 2<sup>2</sup>) et une fausse relation entre le *fa* dièse (mes. 5<sup>4</sup>) de la main gauche et le *fa* bécarre de la mélodie au temps suivant (mes. 6<sup>1</sup>, voir aussi mes. 7<sup>3-4</sup>).

**Ex. mus. 3-1-b : Darius Milhaud, *Caramel mou* pour orchestre (Paris, Eschig, 1983), mes. 1-8.**

Milhaud va même plus loin que Georges Auric dans l'imitation du son foisonnant et parfois bruyant des jazz-bands. La partition d'orchestre présente en effet des lignes qui n'apparaissent pas dans la réduction pour piano : celles du trombone et celle de la trompette. Darius Milhaud y reproduit un effet de « collective<sup>181</sup> » déjà présent dans la

---

<sup>181</sup> Il s'agit d'un code d'exécution collective devenu caractéristique du jazz de la Nouvelle-Orléans à partir des années 1910 au moins.



musique des premiers jazz-bands qui se produisent en France. Chaque instrument (les deux précités, en l'occurrence) joue une ligne autonome, qui varie la ligne de basse et/ou à la mélodie du morceau. De ce contrepoint résulte un effet de foisonnement qui apparaît très bien dans la version pour orchestre, mais que la version pour piano ne permet pas de saisir.

Milhaud tente également de reproduire le caractère parfois « bruyant » des premiers jazz-bands, grâce à des procédés dynamiques et harmoniques. Le passage suivant, qui referme la partie centrale de la pièce en est un exemple éloquent.

**Ex. mus. n° 3-2 : Darius Milhaud, *Caramel mou*, réduction pour piano (Paris, éditions de la Sirène, 1921), mes. 72-81.**

Milhaud obtient cet effet par le recours à des dynamiques fortes, par l'usage de basses octaviées dans le registre grave du piano, par des accents volontairement brutaux. L'harmonie est également mise à contribution, grâce à l'utilisation de septièmes majeures parallèles dans les triolets, qui relève de l'esthétique de la fausse note, mais aussi grâce à des procédés tels que la superposition de deux strates utilisant respectivement les touches noires et les touches blanches du piano (mes. 72-75), ou encore la polytonalité (*la* bémol majeur à la main gauche du piano contre *sol* majeur à la

main droite, mes. 76-81)<sup>182</sup>. Ces procédés ont déjà été utilisés par Igor Stravinsky : le premier dans *Piano-Rag-Music*, le second dans l'« Española » des *Cinq Pièces faciles*, pour ne prendre que deux exemples<sup>183</sup>. L'évocation des effets caractéristiques du jazz ne passe donc pas seulement par leur importation pure et simple dans le domaine de la musique savante. Elle se fait aussi à partir des procédés que peut leur fournir leur propre savoir musical qu'ils adaptent à cette fin. Cette médiation, qui retrouve des logiques propres à la traduction d'un langage à un autre, est un autre aspect de la notion d'appropriation : il s'agit de recréer les effets caractéristiques de la pratique musicale imitée, le jazz, au moyen d'outils disponibles (dussent-ils être adaptés) dans la tradition savante.

Maxime Jacob n'est pas en reste dans « Fox ». Le début de cette brève mélodie, qui utilise le rythme de pompe caractéristique des ragtimes et des fox-trots, installe confortablement l'auditeur dans la tonalité de *si* bémol majeur agrémentée de colorations de septième et de neuvièmes majeures. Après quinze mesures, l'emprunt à la sous-dominante (*mi* bémol) qui amorce la modulation en *la* bémol majeur (mes. 21) introduit soudainement des accords dissonants. La mélodie diatonique et le langage tonal fonctionnel semblent soudain dérailler, se détraquer.

---

<sup>183</sup> Le recours à la polytonalité pour exprimer le caractère bruyant des premiers jazz-bands peut également être observé dans le « Fox-trot » d'Alfredo Casella (1883-1947), dernière des *Cinq Pièces pour quatuor à cordes* composé en 1920. Après une introduction dont le profil rythmique rend hommage à celle du « Golliwogg's cakewalk » de Claude Debussy, une basse motorique violente installe une polarité de *do* mineur sur un rythme de pompe. Elle sert d'accompagnement à un thème en *sol* bémol majeur (mes. 9-26), qui ne fait que renforcer cette impression de violence, et donne au fox-trot une couleur sombre. Toute la pièce exploite ce genre de superpositions, qui fait dire à André Schaeffner, dans sa recension de l'œuvre présentée en France à la Société Musicale Indépendante le 3 février 1921, qu'elle s'apparente à un véritable « sabbat » musical (André Schaeffner, « Concerts divers – S.M.I. », *Le Ménestrel*, 83<sup>e</sup> année, n°6, 11 février 1921, p. 57). Cette œuvre ne sera pas abordée plus avant dans ce travail car elle fut composée après la période parisienne d'Alfredo Casella (1896-1915). Même si le compositeur italien tient la partie de piano lors du concert du 3 février, son œuvre est d'abord composée pour servir le programme de rénovation de la musique italienne qu'il lance à partir de 1915 à travers la fondation de la Società Italiana di Musica Moderna (1916-1918). Remarquons tout au moins que le « Fot-trot » de Casella témoigne lui aussi de l'ancrage du jazz dans un programme orienté vers une promotion de valeurs classiques en partie pour partie motivée par une idéologie nationaliste. La Società Italiana di Musica Moderna se donne en effet pour but de sortir la musique italienne d'un romantisme incarné par les grandes figures de l'opéra qui, à l'image de Giacomo Puccini (1858-1924), dominant alors la vie musicale du pays. Voir à ce sujet la thèse de Justine Comtois (Justine Comtois, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2011).

**Ex. mus. n° 3-3 : Maxime Jacob, « Fox », troisième mélodie du *Guide du gourmand* (BnF-Musique, Ms-20340-3), mes. 12-19.**

En plus de la dissonance provoquée par la rencontre du *sol* dièse de la main droite du piano et du *sol* bécarré de la partie de chant, la réalisation de l'accord de la mesure 16 est difficilement explicable dans un contexte tonal fonctionnel. Dans la suite de la pièce, Max Jacob fait appel à des fausses relations semblables à celles déjà décrites dans *Adieu, New-York !*. Combinée à une instrumentation de mauvais aloi du point de vue savant, ces subversions des conventions tonales donnent aux premières pièces influencées par le jazz une légèreté qui correspond à la « cocasserie » que Jean Cocteau met en valeur dans la musique des clavecinistes classiques français, François Couperin en particulier.

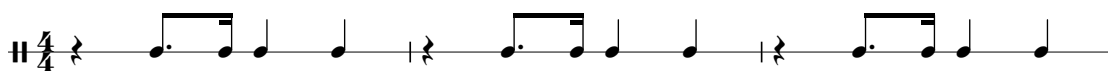
L'*ethos* potache et humoristique d'*Adieu, New-York !* et de *Caramel mou* provient enfin de celui de leurs modèles. Outre leur format orchestral et leur langage tonal, elles en reprennent fidèlement les caractéristiques rythmiques, à commencer par son tempo : le « Modéré » indiqué par Georges Auric est une indication de mouvement souvent utilisée pour le fox-trot. Darius Milhaud est plus explicite encore : il demande aux musiciens de respecter un « mouvement de shimmy ».

### **3.2.6. L'affirmation de la pulsation : une vitalité rythmique liée à la danse.**

L'accompagnement de ces deux pièces recourt au modèle de la pompe. La deuxième référence explicite au fox-trot et au shimmy réside dans l'emploi presque

systématique de rythmes pointés à la main droite du piano. Employées de manière plus systématique que dans le « Ragtime du Paquebot », on les retrouve dans la mélodie<sup>184</sup> (voir ex. mus n° 1-a ci-dessus), dans des parties secondaires de contrechant destinées à créer de l'animation dans les passages où la mélodie se repose sur des valeurs longues (*Adieu, New-York !*, mes. 119-144), mais aussi dans des formules d'accompagnement (*Adieu, New-York !*, mes. 27-30). Ces trois emplois de formules rythmiques pointées peuvent être relevés dans la partition de *They Didn't Believe Me* de Jerome Kern, fox-trot composé en 1914 et publié en 1918 à Paris, mais aussi dans l'enregistrement d'*Everybody Shimmies Now* par les Scrap Iron Jazzerinos<sup>185</sup>.

Une référence directe au fox-trot et au shimmy réside dans des passages homorythmiques qui rompent avec le modèle de la pompe au moment de ponctuer la fin d'une partie, introduisant ainsi une variété nécessaire à la dynamique rythmique de la pièce. De tels passages, que l'on relève par exemple dans *That Mysterious Rag* (fig. x, p. 3, m. 3) au sein d'une phrase mélodique, ou dans *Indianola* pour faire transition entre deux phrases, se retrouvent ainsi dans le premier thème d'*Adieu, New-York !* (mes. 12 et 16) et à la fin de la première partie (mes. 46). Darius Milhaud emploie également l'homorythmie au moment de clore la partie centrale de *Caramel mou* et de préparer le retour du thème principal. Un dernier emprunt, plus ponctuel, mérite d'être mentionné : celui de la formule rythmique trois fois répétée par la main droite du piano à la fin de la première partie (mes. 39-41) puis au début de la partie centrale (mes. 99-104).



**Ex. mus. n° 3-4 : cellule rythmique reprise par Georges Auric au « Ragtime du Paquebot » d'Erik Satie et à *That Mysterious Rag* d'Irving Berlin.**

<sup>184</sup> Dans les mélodies et les contrechants composés par Georges Auric et Darius Milhaud, la présence de nombreuses broderies au demi-ton inférieur de la tonique, de la tierce ou de la quinte du ton principal est un autre emprunt aux fox-trots et shimmies de la fin des années 1910 et du début des années 1920. On retrouve ce type de broderies dans le refrain d'*Alexander's Ragtime Band* ou dans celui d'*Indianola*.

<sup>185</sup> Joe Gold et Edmund Porray, *Everybody Shimmies Now*, enregistré le 6 février 1919 par les Scrap Iron Jazzerinos, Paris, Gramophone, K-828.

Cette formule reprend exactement celle utilisée par Erik Satie dans la partie centrale de son *Ragtime du Paquebot*. Elle provient du couplet de *That Mysterious Rag*, et avait déjà été utilisée par Irving Berlin dans *Alexander's Ragtime Band*. Darius Milhaud en emploie une variante dès le *vamp* introductif de son shimmy. Au-delà de cette citation, qui permet d'avancer qu'Auric connaissait très bien le ragtime de Satie, toutes ces similitudes rythmiques rendent parfaitement identifiable la référence au fox-trot dans *Adieu, New-York !*.

### **3.2.7. Singer la musique rudimentaire : Georges Auric et le fox-trot oriental**

Les deux compositeurs empruntent également au fox-trot et au shimmy un modèle d'écriture relativement simple où une partie mélodique (parfois confiée aux instruments graves dans les versions orchestrées et à la main gauche du piano dans les réductions) s'appuie sur une partie d'accompagnement. Un emprunt plus flagrant encore réside dans le passage d'*Adieu, New-York !* qui interrompt le déroulement de la première partie et qui, paradoxalement semble le moins fidèle au modèle du fox-trot (m. 51-64). Soudainement, l'atmosphère enjouée du début de la pièce fait place à une marche aux sonorités archaïques (ex. mus. n° 5).

**Ex. mus. n° 3-5 : Georges Auric, *Adieu, New-York !*, réduction pour piano (Paris, Éditions de la Sirène, 1920), mes. 51-61.**

La musique module sans préparation de *do* majeur à *la* bémol mineur. La main gauche du piano se fixe sur la tonique, créant un statisme harmonique qui contraste avec le début de la pièce. Le caractère « lourd » du passage, explicitement indiqué par Auric sur la partition, provient de la dynamique *forte*, mais aussi du nouveau modèle rythmique confié à la main gauche du piano, qui abandonne la pompe. La tonique octaviée, et accompagnée de sa quinte, est donnée sur le premier temps de chaque mesure, suivie d'une réalisation volontairement chargée dans le registre grave du piano. Sur ce nouvel accompagnement est jouée une mélodie volontairement rudimentaire, n'utilisant que des noires et des croches. Le caractère mineur de ce passage, son statisme harmonique ainsi que la simplicité de la mélodie introduisent dans *Adieu, New-York !* une nouvelle topique, celle de la marche archaïque. Ce type de passage est caractéristique d'un sous-

genre du fox-trot, le fox-trot oriental, qui se développe rapidement aux États-Unis à partir de 1917 et se diffuse en France à partir de 1918 (fig. n° 10).

ONIVAS	D.	<i>Indianola</i>	Fox-trot	Piano	Francis Salabert	1918
WEEKS	Harold	<i>Hindustan</i>	Fox-trot	Piano	Francis Salabert	
JOYCE	Archibald	<i>Aloma</i>	Oriental fox-trot	Piano	Francis Salabert	1919
LENZBERG	Julius	<i>Moonlight on the Nile</i>	Oriental fox-trot	Orchestre	Francis Salabert	
ZAMOR	Emmanuel	<i>À Tunis</i>	Fox-trot oriental	Orchestre	L'auteur	
BODÉ	Fernand	<i>L'Oasis El Kandara</i>	Fox-trot oriental	Piano	L. Maillouchon	1920
GAY	Byron	<i>Le Shimmy Vamp</i>	Fox-trot oriental	Piano	Francis Salabert	
HILLIER	Louis	<i>Ba-la-ba</i>	Fox-trot oriental	Piano	L. Maillouchon	
LONCKE	Henri	<i>From Peru</i>	Oriental fox-trot	Piano	L. Maillouchon	
MORET	Neil	<i>Cleopatra</i>	Fox-trot oriental	Orchestre	Smyth	
BÉNECH	Ferdinand	<i>Nuits de Chine</i>	Fox-trot oriental	Piano et chant	F. Bénech	1921
DELABRE	L.-Gustave	<i>Nagasaki</i>	Fox-trot oriental	Piano	F. D. Marchetti	
SEGO	Paul	<i>L'Éléphant vert</i>	Fox-trot oriental	Piano et chant	Smyth	
ONIVAS	D.	<i>Burning Sands</i>	Oriental fox-trot	Piano	Francis Salabert	
VERMONT	Henri	<i>Oriental Nights</i>	Fox-trot oriental	Piano	Francis Salabert	

Fig. n° 3-10 : liste des fox-trots orientaux publiés en France de 1918 à 1921.

Georges Auric le connaît bien car les deux morceaux de jazz qu'il cite dans « Après la pluie le beau temps », *Hindustan* et *Indianola*, relèvent de ce sous-genre. L'attention de Georges Auric a sans doute été attirée par leur singularité au regard des autres fox-trots joués dans les music-halls et dans les dancings. En effet, *Hindustan* et *Indianola* sont les deux premiers fox-trots orientaux importés en France, en 1918.

Composé par Harold Weeks (1893-1967), *Hindustan* fut publié en 1918 puis importé en France la même année par Francis Salabert. Celui-ci en commercialisa sa propre version orchestrée. C'est sans doute par cette version qu'Auric prit connaissance du morceau. Les couplets d'*Hindustan* recourent par exemple au mode mineur<sup>186</sup>. La rareté de ce mode dans le répertoire du fox-trot permet aux compositeurs de provoquer à peu de frais un effet de distanciation propre à évoquer une civilisation lointaine. Lointaine et, le plus souvent, primitive ou archaïque en raison de l'extrême simplicité

<sup>186</sup> Que vient éclairer un refrain en mode majeur, destiné à créer un contraste

des moyens musicaux employés : dans *Hindustan*, le couplet en mode mineur reste pour la plus grande partie fixé sur le premier degré (ex. mus. n° 6, ci-dessous).

**Ex. mus. n° 3-6 : Harold Weeks, *Hindustan* pour piano (Paris, Francis Salabert, 1918), mes. 5-14.**

Il en va de même pour *Indianola*, publié en 1917 à New York par Jos. W. Stern and Co, puis importé l'année suivante par les éditions Francis Salabert. Ce fox-trot composé par S.R. Henry et Domenico Savino (1882-1973)<sup>187</sup>, reprend la plupart des caractéristiques musicales qui viennent d'être évoquées à propos du fox-trot oriental, à la différence près, qui n'est pas des moindres, que les paroles ainsi que la couverture de la partition originales évoquent les Indiens d'Amérique (fig. n° 11, ci-dessous). Ceux-ci se trouvaient ainsi renvoyés par la musique populaire américaine aux mêmes notions de distanciation et d'archaïsme<sup>188</sup>. Il est donc probable que l'étonnante partie centrale d'*Adieu, New-*

---

<sup>187</sup> Compositeur italien formé à la musique au Conservatoire Royal de Naples, Domenico Savino émigre aux États-Unis dans les années 1900. Il se spécialise alors dans la musique de danse, domaine dans lequel il se fait connaître sous le pseudonyme de D. Onivas.

<sup>188</sup> Les paroles de la chanson renforcent la notion d'archaïsme en faisant parler au chef Indien, qui souhaite épouser la squaw Indianola avant de partir combattre en France, un équivalent anglais du petit nègre. « Me hear canon roar. Me help Yank win war. Me much like to kill, Scalp old Kaiser Bill ». Ces paroles tirées du refrain dessinent le portrait d'un Indien assimilé à un sauvage qui, de surcroît, aime la guerre. Il suscite néanmoins la sympathie en ce qu'il participe à l'effort de guerre américain. Cette manière



*York!* résulte du contact d'Auric avec les fox-trots évoquant avec un humour teinté d'exotisme de pacotille, la sensualité de l'orient (c'est le cas *d'Oriental Nights* d'Henri Vermont, fox-trot oriental importé et publié par Francis Salabert en 1921) ou la barbarie de peuples considérés comme reculés.

**Fig. n° 3-11 : D. Onivas, *Indianola*, couverture de l'édition étatsunienne (New York, Stern and Co, 1917).**

---

de parler ainsi que ce goût pour la guerre correspondent à des stéréotypes alors associés aux Afro-Américains, notamment dans le répertoire des *coon songs*.

Les similitudes entre la marche *d'Hindustan* et la musique des second et quatrième couplets d'*Indianola*, sont frappantes. On y retrouve en effet le même statisme harmonique, la même fixation sur la tonique (*sol*), la pédale harmonique pulsée et doublée à la quinte (*sol-ré*) et, enfin, une mélodie extrêmement simple, qui n'utilise que des noires et des croches et délaisse le rythme pointé caractéristique du fox-trot.

**Ex. mus. n° 3-7 : D. Onivas (pseud. Domenico Savino), *Indianola* pour piano (Paris, Salabert, 1918), mes. 70-78.**

Jamais évoqués dans les analyses d'*Adieu, New-York!*, sans doute parce qu'ils constituent une exception au sein du vaste corpus des fox-trots, le statisme harmonique et le recours au mode mineur dans la partie centrale sont donc eux aussi directement inspirés de répertoires de jazz disponibles en France.

Le caractère rudimentaire de la partie centrale d'*Adieu, New-York!* participe de son *ethos* humoristique et illustre sur le mode de la farce (car elle le fait d'une manière volontairement exagérée) le « retour à la simplicité » prôné par Jean Cocteau. Elle prend en effet à rebours les attentes suscitées par une pièce de musique savante, à une époque où prédominent les valeurs d'originalité, de raffinement harmonique et mélodique. Dans cette partie, comme dans le reste d'*Adieu, New-York!* et comme dans *Caramel mou*, tous les temps se retrouvent marqués en permanence, dans les parties mélodiques ainsi que

dans les parties d'accompagnement. Les accents implicites portent le plus souvent sur les temps faibles de chaque mesure (les deuxième et quatrième temps).

Cette omniprésence de la pulsation contribue grandement au caractère dansant et à l'énergie rythmique des deux pièces. Sa permanence, son intensité et l'absence de passages contrastants est tout à fait singulière dans le monde musical savant français en 1921. L'un des enjeux de l'appropriation du jazz pour Jean Cocteau comme pour Darius Milhaud et Georges Auric consiste précisément à insuffler à la musique une vitalité rythmique nouvelle. Critiques et commentateurs ne manquent pas de noter cette remise à l'honneur du rythme. Elles participent à l'émergence d'un discours consensuel, selon lequel le jazz constitue avant tout une source de renouveau rythmique pour la musique française.

### **3.2.8. Au-delà de la « farce d'atelier » : une entreprise de renouvellement rarement perçue par les critiques**

L'expression la plus significative de ce discours paraît dans *Le Guide du concert*, une publication destinée à tous les mélomanes parisiens. Le jazz y est considéré comme la source d'une « rénovation musicale » placée sous le signe du rythme, délaissé au profit de l'harmonie par les compositeurs phares de la Belle-Époque, épris de symbolisme.

Depuis une cinquantaine d'années, beaucoup de compositeurs ont porté leurs efforts plus volontiers sur le terrain harmonique que sur le terrain rythmique. Ils ont créé des savants enchevêtrements de courbes sonores, ils ont enrichi leurs palettes de toute une gamme de demi-teintes et de tons inusités, ils ont fait de savoureux mélanges de timbres. Et une génération a trouvé dans ces productions, le complément des jouissances raffinées qu'elle éprouvait à la lecture des poèmes de Verlaine ou de Mallarmé [...]. Le Rythme en a souffert : il s'est assoupli comme il convenait, et quelquefois jusqu'à n'être plus qu'une imprécise ondulation [...]. Une réaction, il est vrai, se dessine depuis quelques années. La carrure rythmique d'un Stravinsky, par exemple, marque une opposition avec la caresse délicate d'un Debussy ou d'un Fauré. Mais le rythme organique, si l'on peut dire, ce Rythme délaissé, inassouvi, préparait une éclatante revanche. La guerre qui aboutit à la glorification du muscle avait préparé le terrain en ramenant beaucoup d'individus à un état voisin de l'état primitif. Le Rythme s'acoquina au Sport-roi et ce fut le déclenchement de ces saltations hétéroclites dont les vocables ravissent les faiseurs de revues en mal d'à peu près. Et ce fut aussi, grâce à nos bons amis les nègres, cette frénésie cacophonique qui recèle un incontestable pouvoir dynamique. [...]. Mais une autre question se pose : en prenant cette revanche sensationnelle, le Rythme n'a-t-il pas rompu avec la Musique ?

Les « Six » trouvent dans le jazz-bandisme et le négro-yankisme les germes d'une rénovation intégrale de l'art musical. D'autres musiciens – ils sont peut-être plus que six – n'y voient que l'apparition de cette vague de folie qui, de temps à autre, déferle sur le monde. L'avenir appréciera<sup>189</sup>.

Quelle que soit la valeur musicale d'*Adieu, New-York!* et de *Caramel mou* le « jazz-bandisme » et le « négro-yankisme », que le critique assigne sans discernement à tous les membres du Groupe des Six, participent d'un mouvement certes minoritaire en 1922 (ses opposants « sont peut-être plus que six »), mais déjà enclenché avant la Première Guerre mondiale par Igor Stravinsky et son *Sacre du Printemps*, mais aussi par Émile Jacques-Dalcroze (voir chapitre 2). L'article du *Guide du concert* confirme également que l'idée d'une « actualité » du jazz dans l'immédiat après-guerre vient d'une convergence entre la brutalité sauvage de la guerre, de la mise en avant du corps et du muscle à travers le sport et de la « frénésie cacophonique » perçue dans la musique de « nos bons amis les nègres ». Pour le critique du *Guide du concert*, les fox-trots de Georges Auric et de Darius Milhaud correspondent au « primitivisme » de leur temps, un « primitivisme » associé à une domination nouvelle du physique et de la brutalité sur l'esprit et le raffinement. Dans ses chroniques de *l'Excelsior*, rassemblées en 1923 dans *Musiques nouvelles*, Émile Vuillermoz pourtant opposé aux compositeurs du Groupe des Six, établit le même diagnostic :

Le triomphe du machinisme est un phénomène dont l'écrasante tyrannie ne saurait être éludée dans aucun domaine de l'activité contemporaine [...]. Ce n'est pas un sadisme coupable, une stupidité congénitale ou le goût de la mystification qui poussent un Stravinsky à écrire un « rag-time » et certains jeunes compositeurs à étudier les réactions explosives du jazz-band. Les ironies banales sur l'art nègre n'expliquent pas tout [...]. Les mots s'usent, les harmonies les mieux frappées perdent leur relief comme des monnaies qui ont trop circulé, le pathétisme d'un procédé n'a qu'une durée limitée ; il faut rajeunir sans cesse le vocabulaire musical pour nous procurer des sensations d'une acuité neuve [...]. De Wagner à Ravel et de Strauss à Stravinsky ces acquisitions ont pris un caractère de véritable frénésie. Mais nous continuons à nous blaser et ce domaine n'est pas illimité. Il faut s'orienter dans une autre direction. Après avoir épuisé les richesses de la polyphonie et de la superposition des timbres, les explorateurs s'attaquent au son isolé [...]. L'auteur du *Sacre du Printemps* n'a plus besoin, pour ces expériences, d'un orchestre géant : un violon, une clarinette et un piano lui suffisent pour obtenir des réalisations saisissantes. La physique musicale aborde un chapitre nouveau. Voilà pourquoi il ne fallait pas trop se

---

<sup>189</sup> G. B., « Le rythme se meurt, le rythme renaît », *Le Guide du concert*, 8<sup>e</sup> année, n°18, 3 février 1922, p. 262-263.

hâter de sourire en voyant nos jeunes musiciens fêter les acrobates nègres qui jonglent avec les barres de mesures et les temps forts. Les musiciens d'aujourd'hui semblent décidés à employer la mélinite pour se frayer un passage. Qu'importe, si, derrière la muraille ainsi abattue, ils découvrent leur terre promise<sup>190</sup> !

Au-delà de la subversion carnavalesque que dénoncent des commentateurs comme Charles Tenroc et Louis Laloy, un commentateur comme Émile Vuillermoz, ouvert aux innovations musicales et techniques, voit dans les pièces inspirées par le jazz de Stravinsky, de Georges Auric et de Darius Milhaud autant d'exemples d'une évolution du langage musical.

Un autre critique, Henri Collet, promoteur et inventeur, pour ainsi dire, du Groupe des Six, inscrit lui aussi des pièces comme *Adieu, New-York!* et *Caramel mou* dans un mouvement plus large d'un renouvellement musical. À la faveur d'un article qui dénonce un recueil de mélodies de Guy de Lioncourt, représentatives selon lui, d'une esthétique dépassée et portée à son point de perfection par Gabriel Fauré avant la Première Guerre mondiale, Henry Collet défend les pièces proposées par Jean Cocteau dans son « spectacle-concert » du 21 février 1920 et les replace au sein du reste de la production des compositeurs qu'il a lui-même érigés en groupe :

Nous conjurons les musiciens de se garder de vouloir concourir ainsi avec leurs illustres aînés. [...] Nous regrettons que M. de Lioncourt n'ait pas compris cette vérité élémentaire et se soit cru autorisé par des précédents fâcheux à redire plus mal ce que Fauré avait si bien dit [...]. La révolution faite par les « Six » ne nous apporte rien de nouveau qu'un usage nouveau de l'ancien principe *naturel* du contrepoint. Debussy n'avait pas non plus, dans sa révolution harmonique, inventé des accords mais des successions nouvelles d'accords. Ainsi des « Six », qui ne sauraient inventer le contrepoint, puisqu'il est né *naturellement* des antiques lignes neumatiques, mais en usent d'une façon nouvelle [...]. La crudité savoureuse, la verve, la simplicité, la reprise des anciens thèmes populaires (comme dans les œuvres polyphoniques du seizième siècle, toutes bâties sur des thèmes ecclésiastiques ou profanes) délassent et mettent en joie le public écœuré de tant de « beurre » harmonique. La musique des « Six » vient donc à son heure. *Rustique*. Analysez ce « Rustique » [de la *Sonate à quatre mains* de Francis Poulenc]. Mon Dieu, que c'est simple! Oui, mais il fallait la trouver [...]. Liberté, audace et musicalité, voilà ce qui caractérise les « Six »<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, p. 212-215.

<sup>191</sup> Henri Collet, « La musique chez soi. Une œuvre inédite de Chopin. Mélodies de MM. De Lioncourt et Marseillac. L'œuvre inédite. À propos du *Bœuf sur le toit* », *Comœdia*, 13<sup>e</sup> année, n°2625, 23 février 1920, p. 2.

Le raffinement harmonique des années 1900 n'est plus opposé au rythme mais au contrepoint (que l'on retrouve dans l'écriture à trois parties d'*Adieu, New-York!* et de *Caramel mou*) et à une simplicité, deux « principes anciens » dont les compositeurs qu'il défend « usent d'une façon nouvelle ». Dans des termes qui rappellent ceux du *Coq et l'Arlequin*, Henri Collet situe donc les appropriations cocteauistes du jazz dans un mouvement plus large que l'on qualifiera de classicisme moderne et iconoclaste.

### 3.2.9. Un classicisme français, moderne et iconoclaste

L'une des caractéristiques de ce classicisme, qui le distingue de celui d'un Maurice Ravel ou d'un Camille Saint-Saëns à la même époque, réside dans son *ethos* farceur et iconoclaste. Revenant *a posteriori* sur sa jeunesse, dans un entretien réalisé en 1963, Francis Poulenc confie aimer à parts égales « le bal musette et les *Suites* de Couperin<sup>192</sup> ». La particularité du classicisme des œuvres évoquées vient en effet de la rencontre entre deux sources d'inspiration, déjà revendiquée dans *Le Coq et l'Arlequin* : la musique française que l'on appelle alors « classique », celle des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, et la musique populaire moderne et urbaine, dont le jazz n'est que l'une des ramifications. La conjonction entre certaines caractéristiques de cette musique classique et du jazz, deux répertoires musicaux que tout oppose *a priori*, explique en partie l'utilisation du second aux lendemains de la Première Guerre mondiale.

L'une de ces conjonctions s'opère au niveau du langage tonal et fonctionnel utilisant un vocabulaire harmonique simple. On retrouve en effet ce langage dans le jazz de la fin des années 1910 et dans la musique d'un Couperin, pour citer un compositeur érigé en exemple par Jean Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*. L'iconoclasme vient ici de sa subversion par l'« esthétique de la fausse note ». Une autre convergence entre les répertoires de jazz et la musique « classique » française réside dans le domaine des formes. Celle d'*Adieu, New-York!* correspond à la fois au modèle couplet-refrain avec trio de certains fox-trots et ragtimes comme *That Mysterious Rag*, et au modèle du rondo (fig.

---

<sup>192</sup> Stéphane Audel et Francis Poulenc, *Francis Poulenc. Moi et mes amis : confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, La Palatine, 1963, p. 34.

n° 12-a). Dans *Caramel mou*, Darius Milhaud recourt quant à lui à un modèle tripartite que l'on retrouve à la fois dans la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans nombre de fox-trots et de shimmys publiés en France à la fin des années 1910 et au début des années 1920 (fig. n° 12-b). Quant au très bref « Fox » de Maxime Jacob (33 mesures), il adopte une forme binaire sans reprise et s'achève sur une brève coda qui reprend les caractéristiques de la première partie. Enfin, Le « Rag-mazurka » figure dans un ballet dont l'un des mouvements, « Rondeau », fait explicitement référence à l'un des genres en vogue dans la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Aussi évident soit-il, ce retour à des formes classiques n'exclut pas certaines libertés, qui contribuent au caractère excentrique des premières appropriations du jazz. De même que Georges Auric et Darius Milhaud s'amuse à subvertir la tonalité fonctionnelle, leurs pièces présentent des modulations inattendues que l'on ne retrouve ni dans le jazz à cette époque, ni dans les pièces classiques. Le passage brutal de *do* majeur à *la* bémol mineur dans *Adieu, New-York!* et les modulations surprenantes de la partie centrale de *Caramel mou* contribuent au caractère excentrique de leurs pièces. Dans *Caramel mou*, Darius Milhaud utilise d'autres procédés surprenants, comme l'interpolation de trois mesures qui interrompt de manière inopinée le retour du thème principal (mes. 91-94), ou encore la répétition obstinée de brefs motifs mélodiques qui donne l'impression que la musique se détraque, ou que les musiciens perdent le fil de la forme (mes. 78-82 et mes. 103-114).

	Introduction	A				B	A	C	(D) (Couplet 3/trio)	A		Coda
		Refrain		Transition	Couplet 1					Refrain	Refrain	
	Tête de <i>a</i> et <i>vamp</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	Vamp et cadence conclusive	<i>b</i>	<i>a''</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	Vamp et conclusion	
Mesures	1-5	6-31	32-46	47-50	51-71	72-98	99-118	119-148	149-174	175-189	190-193	
Nombre de mesures	5	26	15	4	21	27	20	30	26	15	4	
Plan tonal		Do M				La b m	Do M	So l m	So l M	Do M		

Fig. n° 3-12-a : structure d'Adieu, New-York ! de Georges Auric.



	A				B			A'			Coda		
	Vamp (tête du thème a)	a	b	a'	Codetta	c	d	Codetta	Vamp (tête du thème a)	a''		a'''	
Mesures	1-4	5-14	15-34	35-43	44-47	48-59	60-71	72-82	83-86	87-100	101-114	115-121	
Nombre de mesures	4	10	20	9	4	12	12	11	4	14	14	7	
Plan tonal	Si b M												
					So/ b M			Fa# M+ mi m puis ré m (polytonalité)			So/ M+ Si b m (polytonalité)		
	Si b M												

Fig. n° 3-12-b : structure de *Caramel mou* de Darius Milhaud (Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1921)<sup>193</sup>.

<sup>193</sup> Dans son récent ouvrage, Deborah Mawer propose une structure couplet-refrain : ABABA-Coda (Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*, p. 112). Cette différence vient du fait qu'elle s'appuie sur

Ce goût pour les ruptures et pour les irrégularités se retrouve également dans les carrures. Alors que les pièces de danses classiques et les danses de jazz respectent des cycles réguliers de quatre mesures, ceux-ci sont parfois brisés dans le fox-trot de Georges Auric et dans le shimmy de Darius Milhaud (voir fig. 12-a et 12-b ci-dessus).

Si les répertoires de jazz offrent aux compositeurs savants l'opportunité d'un retour à des formes et à l'esprit qu'ils prêtent au classicisme français<sup>194</sup>, ils ne font que participer à un mouvement plus large qui concerne le reste de la production contemporaine des compositeurs évoqués. À l'époque où il compose *Adieu, New-York!* Georges Auric s'essaye par exemple à l'un des genres prisés par les musiciens classiques français : la pastorale<sup>195</sup>. Dans ses *Trois Pastorales* (1919-1920), Georges Auric traite le genre au moyen de procédés semblables à ceux utilisés dans son « portrait » de fox-trot. La première pièce met en scène une mélodie simple et charmante en *la* bémol majeur, dont la régularité est volontairement perturbée par l'emploi de carrures de sept mesures (ex. mus. n° 8 ci-dessous). La grâce de cette mélodie est également troublée avec humour par son accompagnement en *fa* mineur, qui crée un effet relevant à la fois de la polytonalité et de l'esthétique de la fausse note, lorsque les *mi* bécarre de la main gauche du piano rencontrent les *mi* bémol joués par la main droite (mes. 10 et 12).

---

l'édition de *Caramel mou* publiée par Eschig en 1983 et non sur la première édition de 1921 (c'est pourquoi nous précisons cette édition dans la légende de cette figure).

<sup>194</sup> Ce type d'appropriation du jazz par les avant-gardes musicales savantes va à l'encontre de la conclusion d'Olivier Roueff qui, à la fin d'une partie intitulée « Le rythme des avant-gardes et le "jazz-bandisme" », avance que « le jazz-band est caractérisé par son *rythme*, catégorie centrale d'une modernité esthétique dégageant les puissances propres de chaque art contre la *mimesis* classique, et par sa double assignation ethnoraciale, alors que les thèmes primitivistes et américains servent d'arguments cardinaux aux avant-gardes et à leurs commentateurs » (Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, p. 92). Cette position mérite d'être discutée. Elle s'applique en partie aux textes littéraires et critiques cités par le sociologue, mais elle ne correspond pas aux enjeux *musicaux* repérés dans les appropriations savantes du jazz. Cette nuance ne fait que souligner le déphasage déjà évoqué dans ce travail, entre une histoire de la réception du jazz fondée sur des réactions textuelles, critiques ou littéraires, une histoire fondée sur les répertoires de jazz eux-mêmes, et une histoire de leur appropriation dans des œuvres musicales savantes. Ces trois histoires n'ayant pas les mêmes objets, elles doivent être articulées plutôt que réduites à l'une ou à l'autre d'entre elles.

<sup>195</sup> Georges Auric compose en 1926 un ballet intitulé *La Pastorale*, Poulenc, une « Pastourelle » destinée au ballet *L'Éventail de Jeanne* en 1927, puis une « Pastorale » en 1928, première de ses *Trois Pièces* pour piano. De son côté, Germaine Tailleferre en composa une en 1919 pour l'*Album des Six*, et deux en 1929, la *Pastorale en ut* et la *Pastorale Inca*. Cette vogue de la pastorale a déjà été remarquée par Michel Faure (Michel Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 195). En 1921, Darius Milhaud s'essaye lui aussi à ce genre dans sa *Deuxième Symphonie de chambre* « *Pastorale* ».

**Ex. mus. 3-8 : Georges Auric, première des *Trois Pastorales* (Paris, de la Sirène, 1920), mes. 1-23.**

Avec humour, Georges Auric va même jusqu'à prendre à rebours le caractère gracieux et charmant de la pastorale pour lui donner un aspect « vif et rude »<sup>196</sup>. Il utilise pour cela des dynamiques fortes, des accentuations volontairement lourdes, mais aussi et surtout une ligne d'accompagnement motorique, sans doute inspirée par les *ostinati* employés par Stravinsky dans ses *Cinq Pièces faciles* pour piano (1917). À travers l'exemple des *Trois Pastorales*, il apparaît que les appropriations du jazz s'inscrivent dans une tendance plus générale qui consiste à marier de manière volontairement

---

<sup>196</sup> Ce renversement est un autre témoignage de la bonne humeur et de l'esprit carnavalesque qui animent la production musicale du compositeur à la charnière des décennies 1910 et 1920.

incongrue des procédés renvoyant au classicisme et des techniques d'écriture modernes.

Les procédés qui viennent d'être énumérés confèrent au classicisme moderne des appropriations cocteauistes du jazz un *ethos* qui les distingue radicalement du classicisme d'un Ravel dans *Le Tombeau de Couperin* (1917), raffiné dans son langage harmonique et dans son instrumentation, ou encore celui, sage et solidement charpenté, des *Six fugues* (1920) de Saint-Saëns. C'est dire à quel point le contenu musical de catégories telles que celles de « simplicité » de « clarté » et de « classicisme », toutes revendiquées par Ravel, Saint-Saëns, Auric et Milhaud au nom d'une réaffirmation de l'identité musicale française, donnent lieu à des réalisations musicales différentes. Une fois encore, le discours ne reflète qu'imparfaitement les dynamiques musicales lorsqu'il n'est pas confronté à l'étude des œuvres musicales.

La singularité et le caractère provocateur du classicisme moderne et iconoclaste défendu par Jean Cocteau et par les compositeurs qui s'inscrivent dans la ligne du *Coq et l'Arlequin* expliquent pourquoi la plupart des commentateurs qui remarquent, pour le meilleur ou pour le pire, l'esprit de la farce qui règne dans les premières appropriations du jazz, n'établissent aucun lien avec le classicisme. Seule une recension du journaliste Georges-Armand Masson (1892-1977) fait ce lien de manière explicite.

Quand on a entendu le « Fox-trot » d'Auric ou la Rapsodie nègre de Poulenc, l'étourdissant *Cache-cache mitoula* de Germaine Tailleferre ou le Quatuor de Durey, on ne peut nier qu'il y ait chez ces musiciens une richesse de sève remarquable, et qu'ils soient autorisés à se réclamer de la vieille tradition française : ils ont bien le tour spirituel et mordant, l'aisance lucide et la précision désinvolte qui font le prix, par exemple, d'une Courante ou d'une Chaconne de Chambonnières, d'une pièce de luth de Francisque, d'une Gavotte de Marchand<sup>197</sup>.

Cette recension est doublement intéressante : d'une part, elle montre comment une œuvre telle qu'*Adieu, New-York !*, bien que singulière quant au genre de musique auquel elle emprunte, n'est pas perçue de manière isolée, mais bien au sein d'un mouvement plus large qui englobe d'autres œuvres. D'autre part, le caractère « spirituel »,

---

<sup>197</sup> Georges-Armand, Masson « Quelques mots sur... le Groupe des Six », *L'Intransigeant*, 41<sup>e</sup> année, n° 14464, 11 mars 1920, p. 2.

« mordant » et « désinvolte », dont l'analyse de la pièce a mis en évidence les ressorts musicaux, se trouve valorisé par Georges-Armand Masson. Que ce texte paraisse dans *L'Intransigeant*, l'un des journaux du soir classés à droite les plus importants dans les années 1920<sup>198</sup>, n'a rien d'anodin. Elle confirme qu'une partie de l'avant-garde musicale française, celle qui met le jazz au service de son projet de classicisme moderne peut rencontrer un écho favorable dans des publications aux tendances politiques nationalistes<sup>199</sup>. Cette valorisation du classicisme français par la droite prolonge le « mythe du classicisme français » soutenu par des institutions musicales telles que l'Opéra pendant la Première Guerre mondiale<sup>200</sup>, afin de reconstruire une identité culturelle française expurgée de toute influence allemande postérieure aux années 1820. Le goût pour un retour au classicisme teinté d'iconoclasme que formule Georges-Armand Masson dans *L'Intransigeant* correspond au classicisme moderne du *Coq et l'Arlequin*. Il incite à nuancer une dichotomie proposée Jane Fulcher et qui oppose de manière tranchée une gauche favorable à un « classicisme critique » et au modernisme de Dada, et de l'autre côté, une droite prônant un classicisme plus « conventionnel<sup>201</sup> ».

Or, dans le cas de l'article de Georges-Armand Masson, qui appartient à la même génération que Georges Auric, Darius Milhaud et Francis Poulenc, la musique carnavalesque se trouve valorisée dans un journal clairement classé à droite. Les relations entre divisions politiques et segmentations du goût musical sont plus fluides qu'il n'y paraît. Comprendre cette fluidité nécessite une fois encore de s'intéresser aux acteurs eux-mêmes et à leur trajectoire personnelle. Indépendamment de ses orientations politiques, le goût de Georges-Armand Masson pour le détournement des codes du fox-trot opéré par Georges Auric dans *Adieu, New-York!* est parfaitement

---

<sup>198</sup> Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 976-977.

<sup>199</sup> Au lendemain de la Première Guerre mondiale, la distinction entre droite et gauche politique se jouait notamment autour de la question du nationalisme (Jean-Jacques Becker et Serge Bernstein, *Victoire et frustrations (1914-1929)*, Paris, Seuil, 1990, p. 198-199).

<sup>200</sup> Esteban Buch, « *Les Allemands et les Boches* : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale », *Le Mouvement social*, n°208, 2004, p. 45-69.

<sup>201</sup> « En effet, la plupart des membres de Dada étaient proches de la gauche, puisque la plupart des journaux qui prônaient un classicisme conventionnel s'ancraient à la droite de l'échiquier politique, comme nous l'avons remarqué » (Jane Fulcher, *The Composer As Intellectual: Music and Ideology in France, 1914-1940: Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 127).

compréhensible lorsqu'on l'envisage à l'aune de la production littéraire du journaliste. Celle-ci trahit tout d'abord un goût prononcé pour la satire : dans les années 1920, Georges-Armand Masson collabora régulièrement au *Canard Enchaîné*. Il fut un fervent défenseur du pastiche, qu'il pratique lui-même avec bonheur en 1924 dans *Georges-Armand ou le parfait plagiaire*<sup>202</sup> et dans *L'art d'accommoder les classiques*<sup>203</sup>, qui reçut le Prix de l'Humour en 1925. Goût pour l'humour, goût pour le pastiche, goût pour le travestissement et le retournement des conventions: autant de traits que l'on retrouve dans les premières appropriations du jazz. Leur caractère avant-gardiste ainsi que leur *ethos* carnavalesque expliquent également pourquoi, de 1919 à 1921, les premières appropriations du jazz coïncident avec un rapprochement *temporaire, complexe et partiel* de Milhaud, Auric et Cocteau et certains membres de la nébuleuse dadaïste parisienne.

### 3.4. Goût pour le jazz et convergence avec Dada

Disons-le d'emblée, Cocteau, Auric et Milhaud ne sont pas des artistes dadaïstes : ils ne participent pas de manière durable à ce mouvement protéiforme. Il n'en demeure pas moins vrai que pendant les trois années qui virent naître *Adieu, New-York !* et *Caramel mou*, leur proximité avec des artistes appartenant à ce groupe est indéniable. Elle résulte tout d'abord d'une convergence de goût : en dehors de l'auteur du *Coq et l'Arlequin* et des deux compositeurs (Milhaud a 29 ans en 1919, Auric 20), seuls des artistes ou écrivains proches de Dada, Francis Picabia (1879-1953)<sup>204</sup> et Philippe Soupault (1897-1990)<sup>205</sup> notamment, manifestent un intérêt pour le jazz dans le monde de l'art français à la fin des années 1910 et au début des années 1920. Ce constat ne fait

---

<sup>202</sup> Georges-Armand Masson, *Georges-Armand ou le parfait plagiaire*, Paris, Éditions du Siècle, 1924.

<sup>203</sup> Georges-Armand Masson, *L'art d'accommoder les classiques*, Paris, Éditions du Siècle, 1924.

<sup>204</sup> Francis Picabia commence sa carrière de peintre dans les années 1900. Il est alors influencé par l'impressionnisme. Ami de Man Ray et de Marcel Duchamp depuis l'Armory Show de New York en 1913, il fonde la revue *391* à Barcelone, en 1917 et se rallie l'année suivante à Dada, après avoir rencontré Tristan Tzara à Zurich.

<sup>205</sup> En 1919 Philippe Soupault se fait connaître comme l'inventeur de l'écriture automatique grâce à la publication des *Champs magnétiques*, rédigés avec son ami André Breton. Il est alors une figure centrale du mouvement dadaïste.

que confirmer que le goût pour le jazz est alors localisé dans le pôle avant-gardiste du monde de l'art français. De ce point de vue, le rapprochement opéré par Cocteau, Milhaud et Auric n'est sans doute pas désintéressé : il leur permet de s'afficher de manière nette comme des artistes subversifs, à un moment où leur carrière, celle d'Auric en particulier, ne fait que commencer. Mais au-delà de ces considérations stratégiques et promotionnelles, le goût pour l'absurde, pour la rupture avec certaines conventions établies et pour la provocation iconoclaste qui vient d'être souligné à propos des appropriations cocteauistes du jazz n'est pas sans rapport avec les orientations prônées par Dada. C'est en cela que nous parlons d'une *convergence* esthétique et *stratégique*. Cette convergence est limitée dans le temps puisqu'elle se manifeste de manière sporadique entre 1919 et 1921, à travers la participation d'Auric, de Milhaud et de Cocteau à des publications et à des événements dadaïstes<sup>206</sup>. Elle est également complexe, puisqu'y interfèrent les relations houleuses entre Cocteau, Picabia et Tristan Tzara (1896-1963)<sup>207</sup>. Complexe enfin parce que les raisons de l'intérêt que le jazz suscite chez certains dadaïstes ne sont pas exactement les mêmes que celles qui poussent alors les musiciens à l'utiliser dans leurs œuvres.

---

<sup>206</sup> Cette participation est signalée par Sébastien Arfouilloux dans un ouvrage sur les rapports entre le surréalisme et la musique (Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 19-83). Toutefois, l'auteur ne signale pas le rôle que joue le goût pour le jazz dans la convergence entre les jeunes compositeurs français qui l'utilisent et certains artistes dadaïstes.

<sup>207</sup> Après avoir lancé le mouvement Dada à Zurich en 1916, avec le poète Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara tente de le faire essaimer et s'installe pour cela à Paris en 1920. Il y est accueilli par Francis Picabia (Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté* [2011], Paris, Gallimard, 2011, p. 214).

### 3.4.1. La dimension subversive du jazz : un trait d'union entre les appropriations cocteauistes et dadaïstes

#### *Dada et le jazz, un bref aperçu*

Dans *Le Tumulte noir*, Jody Blake avance des raisons pouvant expliquer l'intérêt suscité par le jazz auprès des artistes tels que Man Ray (1890-1976)<sup>208</sup>, Marcel Janco (1895-1984)<sup>209</sup> ou encore Picabia :

Le jazz apparaissait comme un nouveau développement d'importantes idées proto-dada, comme le goût des futuristes italiens pour le bruit [...]. De plus, le jazz, qui était condamné pour ne respecter aucune règle et pour n'être pas du tout de la musique [...] constituait une forme d'art populaire susceptible d'aider les dadaïstes à renverser les valeurs établies, sociales et politiques, mais également artistiques, que la Première Guerre mondiale avait remises en question<sup>210</sup>.

Toutefois, Blake n'envisage pas les relations entre les compositeurs savants qui s'intéressent alors au jazz et le mouvement dadaïste. Jean Cocteau et Georges Auric ne sont évoqués qu'à l'occasion d'un bref rappel de deux faits largement repris dans l'historiographie traditionnelle de la réception du jazz en France : le concert donné par le Jazz-Band parisien de Jean Cocteau à la galerie La Cible de Jacques Povolsky, le 9

---

<sup>208</sup> Le peintre, photographe et réalisateur étasunien fut, avec son ami Marcel Duchamp, l'initiateur de Dada à New York en 1920. Constatant son échec, il s'installe à Paris à partir de l'été 1921. En 1919, alors qu'il vit aux États-Unis, Man Ray peint une toile qu'il intitule *Jazz*. Abstraite, dépouillée, dégageant une impression de sérénité et pour ainsi dire, de silence, elle ne correspond pas aux caractéristiques de la réception française du jazz. Ce constat va dans le sens de notre hypothèse, selon laquelle le facteur national joue un rôle important dans les différentes appropriations de cette musique, en musique comme en peinture et en littérature. Cette hypothèse ne sera pas explorée plus avant dans ce travail, qui se limite aux appropriations du jazz en France. Elle a toutefois été testée à partir d'une étude comparée entre *Adieu, New-York!* et le « Ragtime » de la *Suite 1922* de Paul Hindemith (Martin Guerpin, « Détournements savants du jazz en France et en Allemagne (1919-1922) : *Adieu, New-York!* de Georges Auric et le « Ragtime » de la *Suite 1922* de Paul Hindemith », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, n° 2, 2013, p. 69-77).

<sup>209</sup> Marcel Janco fait partie, avec Tristan Tzara, des fondateurs de « Dada » lors de la réunion du 5 février 1918 dans une taverne de Zurich qu'ils transforment en cabaret artistique et baptisent « Cabaret Voltaire » (cette réunion rassemblait également les poètes Hugo Ball et Richard Huelsenbeck, ainsi que les peintres Jean Arp et Sophie Täuber). Dès 1918, Marcel Janco a peint une toile rendant hommage au jazz : *Jazz 333*. Marcel Janco travaille à Paris de 1920 à 1923 avant de retourner dans sa Roumanie natale, une fois consommée la rupture avec le groupe des surréalistes.

<sup>210</sup> Blake, *Le Tumulte noir*, p. 60.



décembre 1920, à l'occasion d'une manifestation liée à Dada<sup>211</sup> et la présence au Bœuf sur le toit de plusieurs artistes liés à ce mouvement<sup>212</sup>. De plus, l'historienne ne fait aucune différence entre leur interprétation du jazz et les appropriations cocteauistes. Elles se rejoignent certes en ce qu'elles reposent sur volonté commune de subvertir, dans un esprit à la fois humoristique et frondeur, des normes esthétiques et à celui des hiérarchies culturelles qui régissent le monde musical savant. En revanche, les appropriations cocteauistes du jazz ne sont pas porteuses de la critique politique et sociale menée au sein du mouvement de Tzara. Elles possèdent en outre une dimension nationaliste qui n'est pas partagée par ses membres. Pour le dire au moyen d'une image empruntée aux mathématiques, l'ensemble formé par les appropriations cocteauistes du jazz et celui constitué par la nébuleuse dadaïste partagent une intersection, mais ne se recouvrent pas. Il n'en reste pas moins vrai que Picabia, alors considéré comme un électron libre du mouvement partage avec Milhaud, Auric, Cocteau et Satie une curiosité pour le jazz, mais aussi de nombreux partis pris sur la musique.

### *Cocteau, Milhaud, Auric, Picabia et la métaphore du « jazz-band » : une proximité esthétique*

Dans un article au titre trompeur publié le 24 février 1922, « Jazz-Band<sup>213</sup> » (Francis Picabia y évite savamment toute référence... au jazz), le peintre y qualifie Debussy d'« impressionniste » et le décrit comme un héritier du romantisme, héritier « autour duquel Ravel, Florent Schmitt et toute une série de petits impressionnistes bourgeonnent et fleurissent<sup>214</sup> ». Parmi les « musiciens d'aujourd'hui » que Picabia

---

<sup>211</sup> Blake, *Le Tumulte noir*, p. 76. Le « jazz-band » parisien s'est également produit à l'Olympia en 1920 (Auric, *Quand j'étais là*, p. 172).

<sup>212</sup> Blake, *Le Tumulte noir*, p. 60. Il serait tentant de dresser un parallèle entre la fondation du Gaya en 1921 et celle du Cabaret Voltaire, quatre ans plus tôt. Dans les deux cas, un groupe qui se revendique de l'avant-garde cherche à asseoir sa visibilité à travers la fondation d'un lieu de rencontre, qui devient par la même occasion le centre d'un réseau de sociabilité. La participation des deux jeunes compositeurs aux activités de Dada ne se limite pas à ces deux événements.

<sup>213</sup> Francis Picabia, « Jazz-Band », *Comœdia*, 16<sup>e</sup> année, n°3358, 24 février 1922, p. 1.

<sup>214</sup> Picabia, « Jazz Band ».

distingue figurent Stravinsky<sup>215</sup> et Satie, mais aussi Auric, Poulenc et Milhaud. Les orientations esthétiques des trois jeunes compositeurs sont louables, selon lui, en ce qu'elles se rapprochent du classicisme<sup>216</sup>, mais aussi parce qu'ils composent une musique « à l'état sauvage ». Cette sauvagerie les rend

aussi intéressants que les musiques nègres, hindoues ou chinoises, musiques paraît-il « très américaines » [...]. Ils se sont servis de ces musiques uniquement pour faire du bruit, à la façon dont les enfants se servent du tambour et de la trompette qu'on leur donne au jour de l'an ! Instruments qui terrifient les parents et les décident à mettre les joueurs à l'école le plus tôt possible ; de l'école, ils sortent sous le nom d'Isidore de Lara, Jean Nougès ou Charles Silver...<sup>217</sup>

À travers le titre de son article, « Jazz-Band », Picabia valorise donc une spontanéité créatrice comparée à celle de l'enfance, une spontanéité préservée du formatage imposé par l'« école ». Une *autre* musique est dès lors possible, d'où l'évocation des « musiques nègres, indoues chinoises ». Elle doit se libérer des conventions qui rendent insipides, d'après lui, la musique d'un Isidore de Lara (1855-1935)<sup>218</sup>, d'un Jean Nougès (1875-1932)<sup>219</sup> ou d'un Charles Silver (1868-1949)<sup>220</sup>, trois compositeurs bien insérés au sein des institutions musicales françaises et anglaises. Nul doute que des œuvres comme *Adieu, New-York !*, *Caramel mou* ou *Cocardes*, qui subvertissent nombre de conventions de la musique savante<sup>221</sup>, font partie des œuvres qui incitent le peintre à désigner ces compositeurs comme des successeurs de Satie et comme les meilleurs représentants de la musique nouvelle. Francis Picabia utilise donc l'expression « jazz-band » comme une

---

<sup>215</sup> Comme Jean Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*, Francis Picabia affirme admirer la musique d'Igor Stravinsky, mais lui reproche l'influence du fauvisme.

<sup>216</sup> Jean-Sébastien Bach est davantage considéré à cette époque comme un musicien classique universel que comme un représentant de la germanité en musique (sur la distinction entre compositeurs germaniques jugés compatibles ou menaçants avec une l'identité musicale française, voir Esteban Buch, « *Les Allemands et les Boches* », p. 45-69).

<sup>217</sup> Picabia, *Jazz-band*, p. 1.

<sup>218</sup> Compositeur et pianiste britannique, Isidore de Lara se forme à la composition auprès d'Édouard Lalo. Il composa de nombreuses chansons, des pièces pour piano et des opéras dont la plupart furent créés à l'Opéra de Monte-Carlo. Il fut également professeur à la Guildhall School of Music.

<sup>219</sup> Jean Nougès est un compositeur d'opéras et d'opérettes qui connut le succès avec l'opéra *Quo Vadis* (1909), basé sur le roman de Henryk Sienkiewicz.

<sup>220</sup> Prix de Rome 1891, Charles Silver se spécialisa dans la composition de mélodies et d'opéra. Il fut souvent distingué pour son manque d'originalité par la presse musicale spécialisée.

<sup>221</sup> Au début de son article, Francis Picabia appelle de ses vœux une musique qui « sort[e] [des] vieilles conventions », une « musique d'aujourd'hui » qui « touche à notre vie ».

*métaphore* de l'esthétique spontanéiste qu'il appelle de ses *vœux*, comme nombre d'artistes dadaïstes.

De manière savoureuse, le soutien que Francis Picabia accorde aux trois jeunes compositeurs est motivé sur un double malentendu. D'une part, la musique des premiers jazz-bands repose autant que la musique savante sur des règles d'exécution et sur des conventions formelles. D'autre part, les appropriations cocteauistes du jazz ne font que *mettre en scène* une musique qui ignore les conventions musicales savantes. Aussi farceuses et burlesques soient-elles, *Adieu, New-York !* et *Caramel mou* obéissent à des règles de contrepoint et recourent à des procédés de variation et de développement qui sont au cœur de l'apprentissage de la composition au Conservatoire. De plus, ces œuvres ne sont pas indépendantes des conventions qu'elles subvertissent. Prises à rebrousse-poil, celles-ci sont présentes *en creux* tout au long de ces œuvres. Malgré ce malentendu, la convergence esthétique entre les premiers compositeurs qui s'intéressent au jazz et Francis Picabia est bien réelle, d'autant plus qu'elle ne se borne pas au seul domaine des discours. Au début des années 1920, Cocteau, Milhaud, Auric et Poulenc ont en effet participé aux activités des cercles dadaïstes parisiens.

### 3.4.2. Cocteau, Milhaud, Auric et Poulenc : un rapprochement ponctuel et temporaire avec la nébuleuse dadaïste parisienne

#### *Cocteau chez Dada : entre opportunisme et goût pour l'absurde*

Avant même l'arrivée de Tristan Tzara à Paris, Jean Cocteau manifeste sa volonté de se rapprocher des milieux dadaïstes, sans doute par goût pour l'écriture de textes frisant l'absurde, mais aussi pour le bénéfice qu'il peut tirer de l'aura subversive du mouvement naissant. Il publie ainsi « Trois Pièces faciles pour petites mains » dans la revue *Dada* de Tzara en mai 1919<sup>222</sup>. Leur collaboration se poursuit avec la parution de « Louange de l'Olivier » dans le septième numéro de la revue *Dadaphone* (également

---

<sup>222</sup> Jean Cocteau, « Trois pièces faciles », *Dada*, n°4-5, Zurich, mai 1919. La revue était dirigée par Tristan Tzara lui-même.

dirigée par Tzara) en mars 1920<sup>223</sup>. Mais Cocteau se voit rapidement éliminé des publications du mouvement, non pas pour des différends esthétiques, mais à cause de rivalités personnelles avec André Breton qui, à partir de 1920, fait tout son possible pour bannir du groupe celui qu'il perçoit comme un opportuniste. En témoigne la lettre sans équivoque qu'il envoie à Tristan Tzara à propos de l'auteur du *Cap de Bonne Espérance* :

Mon sentiment tout fait désintéressé, je vous jure, est que c'est l'être le plus haïssable de ce temps. Encore une fois, il ne m'a rien fait et je vous assure que la haine n'est pas mon fort<sup>224</sup>.

Conséquence directe de ce rejet, Jean Cocteau est contraint de retirer un texte à paraître dans le second numéro de *Littérature*, la revue emblématique du mouvement dadaïste parisien que dirigent alors Louis Aragon, Breton et Soupault<sup>225</sup>. La réplique de l'auteur du *Coq et l'arlequin* ne se fait pas attendre : en mars 1920, dans la revue *Cannibale*, il s'élève contre « l'esprit Dada devenu par la faute de quelques collégiens, aussi désuet, aussi ennuyeux que Jarry, Duparc, Sacha Guitry, Bruant, Mme Lara, Ibsen<sup>226</sup> ». La rupture est consommée : en juin 1920, dans la revue *391* de Francis Picabia, Cocteau fait ses adieux au mouvement dans un texte court, teinté d'ironie et de mélancolie : « Adieu Dada mon seul voyage » (fig. n° 13).

**Fig. n° 3-13 : Jean Cocteau, « Adieu Dada mon seul voyage », 391 n°15, « Le Pilhaou-Thibaou », 10 juillet 1920, non paginé.**

---

<sup>223</sup> Jean Cocteau, « Louange de l'Olivier », *Dadaphone*, n°7, Paris, mars 1920.

<sup>224</sup> Lettre d'André Breton à Tristan Tzara, 26 décembre 1919, dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, [1965] t. 2, Centre d'Études du XX<sup>e</sup> siècle, Nice, Presses de l'Université de Nice, 1980, p. 454.

<sup>225</sup> Son nom figure dans la liste des « poèmes et proses » annoncés à paraître à la fin du premier numéro de la revue *Littérature* (mars 1919, p. 24).

<sup>226</sup> Jean Cocteau, Chansonnette Sédorobol », *Cannibale* 1, avril 1920, p. 12.

Alors que Dada se veut un mouvement cosmopolite et polycentré (ses capitales sont alors Zurich, Paris et New York), Jean Cocteau met en scène sa rupture de manière à affirmer son ancrage français, et plus spécialement « parisien », ce qui correspond parfaitement au goût qu'il manifeste alors pour le music-hall, divertissement urbain par excellence.

En dépit des distances prises avec le mouvement dadaïste, dues à des inimitiés et à des rivalités personnelles, Cocteau conserve de bonnes relations avec quelques-uns de ses membres, comme Francis Picabia<sup>227</sup> qu'il félicite, en juillet 1921, de s'éloigner à son tour d'André Breton<sup>228</sup>. Surtout, ses orientations esthétiques restent, en 1920 et 1921, proches de celles de Dada. En témoigne la revue *Le Coq*, lancée en mai, juste après son éviction hors des publications officielles du mouvement. Dans sa forme comme dans son contenu, *Le Coq* s'inspire clairement de publications de Dada comme *Littérature* et *391*. Une place privilégiée est accordée à des articles brefs, à de percutants aphorismes, aux formules à l'emporte-pièce parfois violemment polémiques. *Le Coq* reprend également à ses homologues dadaïstes une grande liberté dans les choix typographiques et dans la mise en page.

Le texte « Caramel Mou », rédigé en 1921, est un autre témoin de la proximité de Jean Cocteau et de Dada, même après l'éviction officielle de l'écrivain français. Le poète y retrouve, on l'a vu, le rejet des sujets conventionnels de la poésie et de l'art au profit du quotidien et d'un goût prononcé pour l'absurde. Ces orientations sont remises sur le métier la même année dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, qui fait l'objet d'une recension élogieuse de Pierre de Massot (1900-1969)<sup>229</sup> dans *Le Pilhaou-Thibaou* de Francis

---

<sup>227</sup>Voir notamment Jean Cocteau, « La guérison de Picabia », *Le Philaou Thibaou* 15, juillet 1921 p. 9. Dans le journal, dirigé par Picabia lui-même, Cocteau renoue avec Picabia quelques mois après la rupture de celui-ci avec le mouvement Dada, désormais dominé par André Breton. Sur cette rupture, voir Francis Picabia, « Picabia se sépare des dadas », *Comœdia*, 14<sup>e</sup> année, n°3068, 11 mai 1921, p. 1.

<sup>228</sup> Jean Cocteau, « La guérison de Picabia », *Le Pilhaou-Thibaou*, 15 juillet 1921, p. 9.

<sup>229</sup> Ami d'Erik Satie, qu'il a rencontré par l'intermédiaire de Francis Picabia, l'écrivain Pierre de Massot est également un proche de Jean Cocteau au début des années 1920, d'autant plus qu'il est alors en froid avec André Breton. En 1923, lors de la fameuse soirée du « Cœur à barbe » qui entérine la scission entre surréalistes et dadaïstes, ce dernier lui casse le bras d'un coup de canne.

Picabia<sup>230</sup>. Dans ce même numéro, Massot ajoute, dans un liseré vertical plein d'ironie : « LES MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL : JEAN COCTEAU ET TRISTAN TZARA ». Les activités de Cocteau et de ses musiciens suivies par des revues et par des personnalités de la nébuleuse dadaïstes, même lorsque l'association entre Jean Cocteau et certains meneurs du mouvement bat de l'aile. Cet intérêt explique pourquoi en 1919, Milhaud et Auric prennent eux aussi la plume dans la revue *Littérature*.

### *Milhaud, Auric collaborateurs de Littérature*

Les deux jeunes compositeurs publient dans cette revue les seuls articles consacrés à la musique. Ils apparaissent ainsi, avec Alberto Savinio, comme la caution musicale du mouvement dadaïste. Une fois encore, la collaboration est temporaire. Elle se limite à quatre articles (fig. n° 14).

		Georges Auric	Darius Milhaud
Avril 1919	n°2	« Une œuvre nouvelle - Socrate d'Erik Satie »	-
Septembre 1919	n°7	« Musique - Darius Milhaud »	« <i>Le bœuf sur le toit</i> , samba carnavalesque » (publié sous le pseudonyme de JACAREMIRIM)
Novembre 1919	n°9	-	« Musique »

**Fig. n° 3-14 : articles publiés par Georges Auric et par Darius Milhaud dans *Littérature*.**

Auric et Milhaud profitent de l'espace qui leur est donné dans la revue pour revendiquer certaines influences musicales. Ils en font également une vitrine pour leurs œuvres et pour celles de leurs camarades. Le premier article de Georges Auric, publié en avril 1919 à l'invite de Soupault<sup>231</sup> met donc en avant deux œuvres d'Erik Satie, qui gravite lui

<sup>230</sup> Pierre de Massot, « Post-scriptum aux Mariés de la Tour Eiffel, *Le Pilhaou-Thibaou*, 15 juillet 1921 p. 12.

<sup>231</sup> Auric, *Quand j'étais là*, p. 103.

aussi autour de la nébuleuse dadaïste à cette époque. La première n'est autre que *Parade*. On ne s'étonnera plus de la voir louée en des termes qui rappellent ceux du *Coq et l'Arlequin* : Auric vante la « simplicité » de la musique aux dépens des « surcharges » et des « beautés millionnaires » prisées par les « habiles ». La seconde œuvre, *Socrate*, trouve grâce aux yeux d'Auric car sa musique est « sans brouillard, sans bariolage<sup>232</sup> ». La fin de l'article, particulièrement intéressante, met en scène un dialogue fictif avec un spectateur qui déplore les « farces » de Satie, qu'il ne peut plus « prendre au sérieux ». Ce à quoi Auric répond non sans une ironie provocatrice :

Les calembours ne nous font plus sourire et notre jeunesse méprise les farces. Mais nous ne pouvons qu'aimer Monsieur Satie déroulant lentement, comme un émouvant exercice de piano, la chaîne toute frémissante d'une fraîche clarté dont il accompagna l'évangile de Platon<sup>233</sup>.

On retrouve dans ce texte l'ironie, l'humour, le second degré et cette part de mauvaise foi qui gêne tant les commentateurs d'*Adieu, New-York !* et de *Caramel mou*. Soixante ans plus tard, dans son autobiographie, il reconnaît à demi-mot cette mauvaise foi lorsqu'il cite cet article, « histoire non pas “de rire” mais de sourire<sup>234</sup> ». À trois reprises il ajoute un « [sic] » amusé à certaines de ses phrases, notamment celle dans laquelle il déclare que « notre jeunesse méprise les farces<sup>235</sup> ». Auric profite de sa nouvelle tribune pour parler de ses maîtres. Il n'oublie pas, cependant, de mettre ses amis en lumière.

Dans son second article<sup>236</sup>, le jeune compositeur se charge en effet de promouvoir la musique de Milhaud. Là encore, la notion de *rupture* est mise en avant. Georges Auric renvoie dos à dos André Gédalge (1856-1926) et Charles-Marie Widor (1844-1937) ses professeurs au Conservatoire. Il moque la « férocité de l'œil » du premier, qualifié de « vieux pêcheur à la ligne » et « la pauvre laide voix » du second, occupé à « chiffrer des

---

<sup>232</sup> Georges Auric, « Une œuvre nouvelle – *Socrate* d'Erik Satie », *Littérature*, n° 2, avril 1919, p. 23.

<sup>233</sup> Auric, « Une œuvre nouvelle – *Socrate* d'Erik Satie », p. 23.

<sup>234</sup> Auric, *Quand j'étais là*, 1979, p. 103.

<sup>235</sup> Auric, *Quand j'étais là*, 1979, p. 103.

<sup>236</sup> Georges Auric, « Musique - Darius Milhaud », *Littérature* 7, septembre 1919, p. 28.

cantates de Rome<sup>237</sup> ». Suit un éloge des *Choéphores* (1915) de Milhaud, qui trahit une fois de plus l'influence du discours et du style de Cocteau sur Auric :

ces gros pétards que l'on voudrait voir fuser à midi dans quelques cirques [...], loin des louches orchestres encore bouleversés par les lourdes sirènes de Wagner [...], la foule, la vie [...], peut-être aussi un peu de cette vulgarité populaire [...] qui chavire si bien le cœur après tant d'écœurante distinction<sup>238</sup>.

Refus de l'esthétique prônée par les institutions musicales (Conservatoire et Prix de Rome), refus des convenances musicales valorisant la richesse sonore, la distinction et des sources d'inspiration nobles : Auric introduit dans *Littérature* les positions défendues dans *Le Coq et l'Arlequin*. En 1921, le jeune compositeur adopte la même stratégie dans un article publié par *Pilhaou-Thibaou*. Il y place la musique de dancing (et donc le jazz, entre autres) au-dessus de la musique savante :

Je serais peut-être heureux une minute si je pouvais composer de la musique qu'on jouerait entre 1 heure et quatre heures du matin, du côté de la Place Pigalle [...]. Dada = 1 ; IX<sup>e</sup> Symphonie = Debussy [...]. Je suis assommé par le *Sacre du printemps*. Préférons-lui une piquûre de strychnine<sup>239</sup>.

Cette mise en valeur des musiques ne relevant pas du domaine savant est également entreprise dans les articles de Milhaud.

Le premier article qu'il publie dans *Littérature* présente des musiques de danse populaires alors peu connues en France : tangos, maxixes et sambas. Milhaud y met en valeur le caractère festif et urbain de cette musique, produite par des « Serviteurs de la Folie » dans des fanfares jouant chaque nuit pour quelque « fête dans une rue<sup>240</sup> ». Ces fanfares intéressent le futur compositeur du *Bœuf sur le Toit* au même titre que le jazz, parce qu'il y perçoit une musique « pleine de vie et de fantaisie<sup>241</sup> », opposée à l'esprit de sérieux qu'il impute, comme les dadaïstes à l'Académie. Le second article de Milhaud fait la promotion d'un jeune compositeur de son entourage, Henri Cliquet-Pleyel, qu'Auric

---

<sup>237</sup> Auric, « Musique - Darius Milhaud », p. 28.

<sup>238</sup> Auric, « Musique - Darius Milhaud », p. 29-30.

<sup>239</sup> Georges Auric, « Mon cher Picabia », *Pilhaou-Thibaou*, 15 juillet 1921, p. 4.

<sup>240</sup> Darius Milhaud, « Le Bœuf sur le toit », *Littérature*, n°2, septembre 1919, p. 22.

<sup>241</sup> Milhaud, « Le Bœuf sur le toit », p. 33.



ne manque pas de citer comme l'un des compositeurs considéré par Milhaud comme un « génie » à qui « l'avenir » paraît « devoir être réservé<sup>242</sup> Le parcours, les goûts musicaux et l'âge de Cliquet-Pleyel le situent dans le même groupe que Maxime Jacob, Auric, Poulenc et Milhaud, qu'il rencontre au Conservatoire au début des années 1910. Membre de l'École d'Arcueil, il partage avec ses amis une admiration pour Erik Satie.

Comme pour justifier l'évocation de Cliquet-Pleyel dans une revue avant-gardiste et dadaïste, Milhaud s'attarde sur l'utilisation du jazz dans la musique de Cliquet-Pleyel :

[À] l'armée américaine, les rag-times et les fox-trotts [sic] qu'il entendit le marquèrent : cette influence se fait sentir dans sa Deuxième Sonate pour piano et violon, sa Rapsodie française pour piano et orchestre, son Improvisation en forme de variations pour piano, écrites de 1917 à 1919, ainsi que dans ses plus récentes mélodies<sup>243</sup>.

Les œuvres mentionnées par Milhaud n'ont pas été retrouvées à ce jour. Il n'en reste pas moins vrai que Cliquet-Pleyel continue de s'intéresser au jazz puisqu'il publie *Deux Blues* en 1924<sup>244</sup>.

Georges Auric et Darius Milhaud cessent d'écrire dans *Littérature* après 1919. Néanmoins, jusqu'en octobre 1922, leurs noms continuent d'apparaître dans les annonces placées en exergue de chaque numéro. Leurs contributions y sont qualifiées d'« œuvres scandaleuses » - et donc louables aux yeux de Dada. Elles sont aussi et surtout associées aux noms de Guillaume Apollinaire, de Louis Aragon, d'André Breton, de Blaise Cendrars, de Filippo Marinetti, de Paul Morand, de Pierre Reverdy et de Philippe Soupault. Un tel voisinage avec l'avant-garde littéraire et artistique parisienne permet à Auric et à Milhaud d'affermir leur statut d'« enfants terribles » dans le monde musical savant. Il contribue par conséquent à leur donner une visibilité. Celle-ci ne fait que se renforcer à l'occasion de la participation de Cocteau, Auric et Milhaud au vernissage d'une exposition de Picabia pendant laquelle ils se piquent de jouer le rôle de musiciens de jazz.

---

<sup>242</sup> Georges Auric, « Musique - Darius Milhaud », p. 28.

<sup>243</sup> Milhaud, « Musique », p. 8.

<sup>244</sup> En 1924, il publie *Deux Blues* qui seront évoqués dans le chapitre 5.

### *Le « Jazz-band parisien » s'affiche au vernissage de Picabia*

Le 9 décembre 1920, jour du vernissage à la galerie La Cible, les trois amis se produisent avec Poulenc sous le nom de « Jazz-band parisien<sup>245</sup> ». Jean Cocteau tient la partie de batterie alors appelée « trap drums » (visible dans la fig. n° 15 ci-dessous) en raison de la multitude d'objets suspendus devant les percussionnistes. Dans son compte-rendu, Auguste d'Esparbès s'attarde à plusieurs reprises sur le « vacarme étourdissant », « infernal » et « abracadabrant<sup>246</sup> » produit par le Jazz-band parisien. Ce commentaire confirme que le goût d'un Picabia pour le jazz a partie liée avec son intérêt pour les expériences bruitistes des futuristes italiens. La liste des invités mentionnés par d'Esparbès témoigne enfin parfaitement des connexions multiples entre le réseau de Jean Cocteau et les milieux dadaïstes.

---

<sup>245</sup> Selon Georges Auric, ce groupe n'était composé que de Cocteau à la batterie, de Milhaud au violon et de lui-même au piano (Auric, *Quand j'étais là*, p. 172).

<sup>246</sup> Auguste d'Esparbès, « Autour du dadaïsme - Vernissage Picabia », *Comœdia*, 15<sup>e</sup> année, n° 2918, 12 décembre 1920, p. 1.

**Fig. n° 3-15 : Auguste d'Esparbès, « Autour du Dadaïsme -Vernissage Picabia », *Comœdia*, 15<sup>e</sup> année, n° 2918, 12 décembre 1920, p. 1. La légende de la photographie précise les noms des personnages situés au premier plan. De gauche à droite : Georges Auric, Francis Poulenc, Jean Cocteau, Francis Picabia, Tristan Tzara<sup>247</sup>.**

Assistent au vernissage de Picabia Erik Satie, Pablo Picasso, Pierre Bertin (1891-1984), le metteur en scène du « spectacle bouffe » du 24 mai 1921, la pianiste Marcelle Meyer (1897-1958), l'une des interprètes favorites du Groupe des Six, Fernand Léger (1881-1955) et Marie Laurencin (1863-1956), une proche de Guillaume Apollinaire et de Pablo Picasso<sup>248</sup>. La deuxième participation concrète d'Auric, Milhaud, Poulenc et Cocteau à des activités organisées par Francis Picabia (alors identifié comme une figure importante du mouvement malgré sa rupture avec la ligne « officielle » de Tzara) se

---

<sup>247</sup> Darius Milhaud n'était pas présent au moment où la photographie a été prise.

<sup>248</sup> D'Esparbès, « Autour du dadaïsme », p. 2.

manifeste sous la forme d'une toile. Au début de l'année 1921 les jeunes musiciens et leur poète prennent part à une œuvre collaborative étonnante orchestrée par Francis Picabia : *L'œil cacodylate* (1921). Une analyse cette toile nous mènerait trop loin de notre sujet. Elle figure dans l'Annexe n° 3 de ce travail.

La cohérence des réseaux qui vient d'être mise en évidence est frappante : tous les compositeurs qui s'intéressent au jazz à la fin des années 1910 et au début des années 1920, se rapprochent d'une manière ou d'une autre de réseaux liés à Dada : les trois jeunes membres du Groupe des Six<sup>249</sup> bien sûr, mais aussi Erik Satie, et, dans une moindre mesure Henri-Cliquet Pleyel. Le goût pour le jazz apparaît dès lors comme une passerelle entre les différentes avant-gardes artistiques, comme un marqueur avant-gardiste. Le convoquer dans une œuvre à la fin des années 1910, c'est s'inscrire dans la modernité de l'immédiat après-guerre.

Les contacts mis en évidence entre Auric, Milhaud, Cocteau et la nébuleuse dadaïste ne sont pas seulement le résultat d'une stratégie de promotion. Une conjonction esthétique a en effet été repérée dans la manière dont les deux groupes envisagent le jazz. Plusieurs artistes dadaïstes le perçoivent comme un modèle nouveau, provocant et scandaleux à brandir contre « des normes esthétiques et sociales intrinsèquement liées<sup>250</sup> ». De même, c'est au sein d'un programme esthétique ambitieux que les appropriations cocteauistes du jazz doivent être envisagées. Elles consistent elles aussi à questionner certaines normes de la musique savante. De 1919 à 1921, il existe ainsi un lien entre goût pour le jazz, avant-garde, proximité avec Dada et volonté de rompre avec un ordre établi.

Au terme de ce chapitre, il apparaît que la manière dont les compositeurs s'approprient le jazz dépend autant de leur *connaissance* des répertoires *disponibles* que de leur *projet* esthétique (collectif ou individuel) à un *moment* donné de leur carrière et

---

<sup>249</sup> De même que le Groupe des Six ne partage pas les mêmes positions sur le jazz (Germaine Tailleferre et Louis Durey l'ignorent), ils ne forment pas non plus un groupe cohérent du point de vue de leur rapport à Dada : Tailleferre, Durey mais aussi Honegger s'en tiennent éloignés.

<sup>250</sup> Evan Maurer, « Dada and Surrealism », dans William Rubin (éd.), « Primitivisme » in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984, p. 535-536.

des *milieux* qu'ils fréquentent, ou avec lequel ils souhaitent se voir associés pour des raisons plus ou moins intéressées. La combinaison de ces différents facteurs explique pourquoi les enjeux des appropriations du jazz varient dans le temps, mais aussi d'une œuvre à l'autre, à la même époque. L'exemple des trois appropriations du jazz par Igor Stravinsky, de 1917 à 1919, années où le projet cocteauiste prend son essor, illustre parfaitement la dimension à la fois diachronique et synchronique des différences observables (et audibles) entre les pièces savantes inspirées par le jazz.

## Chapitre 4

### Stravinsky et le ragtime : une source d'inspiration nouvelle au service de recherches rythmiques entamées dans les années 1910

Parmi les trois ragtimes composés par Igor Stravinsky à la fin des années 1910, celui de *L'Histoire du soldat* occupe une place particulière. Dans cette pièce, les recherches d'Igor Stravinsky convergent avec celles de Jean Cocteau vers l'expérimentation de nouvelles formes de spectacles. Inspiré par le théâtre de foire, un univers qu'il a déjà abordé en 1911 dans *Pétrouchka*, et par le music-hall, Stravinsky y met au point un mimodrame dans lequel la musique accompagne et illustre une histoire faustienne basée sur un conte populaire russe recueilli par Alexandre Afanassiev (1826-1871)<sup>1</sup>. Adaptée par Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947)<sup>2</sup>, elle nécessite un récitant, qui lit le texte du narrateur, du soldat et du diable.

De retour dans son village, le soldat vend son âme au diable sans le savoir en troquant son violon contre un livre censé le rendre riche. Le diable, que le soldat n'a pas reconnu, l'invite trois jours chez lui et lui fait mener grand train. De retour au village, le soldat comprend que ces trois jours ont en réalité duré trois ans. Sa mère ne le reconnaît plus, sa fiancée non plus. Elle est désormais mariée à un autre. Dépité, le soldat utilise son livre pour amasser une grande fortune, mais n'en tire ni joie, ni bonheur. Il décide alors de retrouver son violon, symbole de la vie simple et heureuse qu'il a perdue. Il le gagne en échange de toute sa fortune lors d'une partie de carte qu'il perd volontairement contre le diable. Heureux à nouveau, le soldat guérit et séduit grâce à son violon une princesse malade et promise par son père le roi à qui la sauverait. Le

---

<sup>1</sup> Un folkloriste russe qui rassembla et édita plus de six cents contes traditionnels de son pays.

<sup>2</sup> Igor Stravinsky a déjà collaboré avec l'écrivain et poète suisse lors de la composition de *Renard* (1916-1917).

diable leur interdit de franchir les limites de leur nouveau royaume, sous peine de tomber en son pouvoir. Lorsque la princesse demande au soldat de lui raconter sa jeunesse, celui-ci décide de l'amener dans son village natal. Les deux amants franchissent la frontière fatidique du royaume. La pièce s'achève sur la victoire du diable, qui s'empare définitivement du soldat.

Dans *L'Histoire du soldat*, le « Ragtime » fait partie d'un triptyque de danses où il suit un tango et à une valse. Cette association est en réalité moins étonnante qu'elle n'y paraît au premier abord : à partir de la fin de l'année 1917, dans les restaurants, les music-halls et les premiers dancings parisiens, il n'est pas rare qu'un orchestre de tango alterne avec un jazz-band. Le même orchestre peut aussi jouer lui-même ces différents genres, dans un souci de variété. Le fait est avéré dès l'année 1919 : au dancing de l'Apollo, le 17 novembre 1919, *Le Temps* annonce deux orchestres « le Metchell's [sic] jazz band et l'orchestre argentin ». L'année suivante,

à la matinée d'aujourd'hui [5 juillet 1920], Casimiro Aïn et Jasmine seront accompagnés, dans leurs danses, par un nouveau Jazz-band argentin qui jouera, sur scène, les tango, fox-trot, valse et polka argentine, dans lesquels ce couple incomparable a remporté les deux prix d'honneur du Championnat du Monde de Danses organisé par *Comœdia*<sup>3</sup>.

Les danses choisies par Stravinsky montrent que celui-ci connaissait l'existence des jazz-bands en 1918, au moment de composer le « Ragtime ». Elles interviennent après la scène des cartes. Le soldat a retrouvé son violon et se tient face à la princesse malade et endormie dans sa chambre. « On va vous guérir [...]. On va vous tirer de la mort<sup>4</sup> », lui lance le soldat au moment d'entamer le tango. Le « Ragtime » intervient au moment où la princesse, sortie de sa torpeur, « ouvre les yeux, [...] se tourne vers le soldat, [...] s'assied sur son lit » et se met à danser. Le rideau tombe après le « Ragtime ». Lorsqu'il se relève, « le soldat et la princesse se tiennent embrassés ».

---

<sup>3</sup> Anonyme, « Les music-halls », *Comœdia*, 14<sup>e</sup> année, n°2758, 5 juillet 1920, p. 3.

<sup>4</sup> Les paroles et les didascalies qui suivent figurent dans la partition de l'œuvre publiée par les éditions Chester en 1918.

La place que Stravinsky confère au ragtime dans le déroulement de l'histoire souligne l'association du jazz avec la danse, mais aussi avec la vitalité et la séduction<sup>5</sup>. Pour le dire de manière triviale, le ragtime réveillerait une morte. Il apparaît dès lors comme une version moderne de la tarentelle, dansée dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle pour guérir les victimes supposées de morsures d'araignées venimeuses. De ce point de vue, les valeurs extra-musicales du ragtime qu'Igor Stravinsky transfère dans la musique savante s'apparentent à celles déjà observées dans les appropriations cocteauistes du jazz. En revanche, *L'Histoire du soldat* n'a rien d'une farce ou d'une œuvre carnavalesque, en dépit de son ancrage dans le monde du théâtre ambulante.

Loin des tendances dadaïstes des spectacles-concerts de Cocteau, ou du goût pour le dérisoire, loin du goût pour l'absurde qui se manifeste dans *Le Guide du gourmand* de Maxime Jacob, *L'Histoire du soldat* présente une narration cohérente, qui débouche sur une « morale » grave. Igor Stravinsky, qui emploie lui-même ce terme, parle d'une « histoire tragique » et fatale<sup>6</sup>. *L'Histoire du soldat* s'inscrit dans la lignée des contes et des fables qui dénoncent la vanité de l'*hubris*. Aveuglé par son pacte avec le diable qui lui permet d'obtenir toutes les richesses matérielles et tout le savoir possible<sup>7</sup>, le soldat regrette en effet sa liberté, son innocence et son bonheur perdus :

Ils n'ont rien, ils ont tout ; et moi qui ai tout, je n'ai rien [...] Satan, Satan, tu m'as volé !  
[...] Les autres sont heureux, comment est-ce qu'ils font ? [...] Comment faire pour être  
comme avant ? [...] Je suis riche énormément, je suis mort parmi les vivants [...] comment faire pour ne rien savoir ?

Le livret de Ramuz et l'œuvre s'achèvent sur une injonction à la tempérance et à la sagesse dont le caractère solennel et profond est accentué par la musique du « Grand Choral ».

[*Première période du Grand Choral*]. Il ne faut pas vouloir ajouter à ce qu'on a ce qu'on avait. On ne peut pas être à la fois qui on est et qui on était.

[*Deuxième période du Grand Choral*]. Il faut savoir choisir ; on n'a pas le droit de tout avoir. C'est défendu.

---

<sup>5</sup> Évidemment associés à la danse eux aussi, le tango et la valse ont également partie liée avec la séduction.

<sup>6</sup> Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935, p. 154-155.

<sup>7</sup> C'est en cela que la trame de *L'Histoire du soldat* s'apparente au mythe de Faust.



#### 4.1. Loin de la farce et du carnaval : Stravinsky à l'écart de Dada

Cette première différence avec les appropriations cocteauistes du jazz s'explique par la manière dont Stravinsky perçoit les répertoires de ragtime et les utilise en fonction de ses propres recherches musicales, engagées avant sa découverte du jazz. Le jazz ne représente pas pour lui une occasion de susciter le scandale et de s'ériger en compositeur iconoclaste afin de bénéficier d'une visibilité supérieure dans le monde musical français. En 1918, Stravinsky n'a plus à faire ses preuves à Paris. Il est d'autant moins enclin à ce type d'appropriation qu'il éprouve quelque réticence à l'égard du mouvement dadaïste, dont il se tient volontairement à distance<sup>8</sup> :

Je rappellerai aussi que, pendant la composition de *L'Histoire du soldat*, Tristan Tzara et les autres fondateurs du mouvement Dada tentèrent de me persuader de les rejoindre. Mais je ne voyais aucun avenir en Dada [...]. Pour moi, les dadaïstes n'étaient pas des artistes mais des sycophantes de l'art<sup>9</sup>.

De plus, Stravinsky ne fait pas partie des compositeurs donc l'activité s'inscrit dans le sillage du *Coq et l'Arlequin* au début des années 1920. Par goût, mais sans doute aussi par dépit. Jean Cocteau y égratigne le *Sacre du Printemps*, où il

trouve dans l'atmosphère créée par son exécution<sup>10</sup>, une complicité entre adeptes, cet hypnotisme de Bayreuth [...]. Wagner nous cuisine à la longue, Stravinsky ne nous laisse pas le temps de dire « ouf ! », mais l'un et l'autre agissent sur nos nerfs. Ce sont des musiques d'entrailles, des pieuvres qu'il faut fuir ou qui nous mangent [...]. Ne serait-ce pas de la musique qui s'écoute la tête entre les mains ?<sup>11</sup>

N'étant pas de nationalité française<sup>12</sup>, Stravinsky reste également à l'écart des débats concernant le contenu à donner à une musique française. Cette perspective, qui implique la notion de retour à la simplicité ne rentre pas non plus en jeu dans sa manière

---

<sup>8</sup> Il n'apparaît nulle part dans les sources consultées pour établir la proximité d'Erik Satie, de Jean Cocteau, de Georges Auric et de Darius Milhaud avec le mouvement.

<sup>9</sup> Stravinsky et Craft, *Expositions and Developments*, p. 93.

<sup>10</sup> Jean Cocteau est prudent puisqu'il incrimine l'exécution du *Sacre du Printemps* et non l'œuvre elle-même ou son compositeur.

<sup>11</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 54-55.

<sup>12</sup> Il l'obtient le 10 juin 1934.

d'utiliser le jazz. En 1930, le critique Paul Werrie, questionne Stravinsky au sujet de l'inspiration reçue du monde extérieur, des spectacles et des machines. Réponse :

On peut être inspiré entre quatre murs. On peut aussi [...] sortir pour se divertir au-dehors [...]. Une machine ou un grand orage (c'est égal) donne une impulsion<sup>13</sup>. Mais cela reste extérieur : c'est un coup de fouet, un alcool, un excitant, un médicament. Il faut savoir les remettre à leur place dans l'ordre. Je ne parle pas des spéculateurs qui, pour être « modernes », vont à la fabrique<sup>14</sup>.

Une « impulsion », un stimulant supplémentaire à son imaginaire rythmique, sonore et formel, tel est ce qu'Igor Stravinsky semble avoir trouvé dans le jazz. Mais le compositeur ne cherche pas à afficher, aux yeux de tous, la référence au jazz pour faire « moderne », comme il le dit lui-même avec un certain dédain. Celle-ci ne doit pas rester « extérieure ». À la différence des appropriations cocteauistes, celles d'Igor Stravinsky n'exploiteront donc pas, ou ponctuellement, les connotations extra-musicales du jazz (exploitation qui implique le maintien d'une ressemblance sonore, ce que font sciemment Jean Cocteau, Darius Milhaud, Georges Auric et Maxime Jacob). Les appropriations stravinskiennes du ragtime, qui précèdent chronologiquement les appropriations cocteauistes étudiées dans le chapitre précédent, sont avant tout une affaire musicale. À cette notion d'antériorité, il est intéressant d'ajouter que la démarche de Stravinsky est plus assimilatrice que celle des jeunes compositeurs français, en ce qu'elle ne cherche pas systématiquement à maintenir une ressemblance avec le jazz. Le modèle téléologique d'une intériorisation croissante des références aux musiques étrangères ne fonctionne donc pas dans le cas des appropriations savantes du jazz en France.

Les préoccupations musicales d'Igor Stravinsky convergent toutefois avec celles des jeunes compositeurs français sur deux points. Comme eux, Igor Stravinsky formule un discours critique contre les prétentions au sacré de la musique de Richard Wagner, *Parsifal* en particulier :

---

<sup>13</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>14</sup> Paul Werrie, « Igor Stravinsky, compositeur chrétien. Conversation avec le grand "responsable" de la musique moderne », *Le Vingtième siècle*, 27 mai 1930, p. 97, repris dans Igor Stravinsky, *Confidences sur la musique : propos recueillis*, éd. Valérie Dufour, Arles, Actes Sud Editions, 2013, p. 246.

Je ne veux pas toucher ici à la musique de *Parsifal* ni à la musique de Wagner en général ; elle est trop loin de moi aujourd'hui. Ce qui me révolte dans toute cette entreprise, c'est l'esprit primaire qui l'a dictée, le principe même de placer un spectacle d'art sur le même plan que l'action sacrée et symbolique que constitue le service religieux. Et, en vérité, toute cette comédie de Bayreuth, avec son risible protocole, n'est-elle pas simplement une singerie inconsciente du rite sacré ? [...] Il serait décidément temps d'en finir une fois pour toutes avec cette conception inepte et sacrilège de l'art comme religion et du théâtre comme temple<sup>15</sup>.

Comme eux, Stravinsky fait du jazz l'un des antidotes à cette sacralisation de la musique. Il n'hésite pas à recourir à des genres et à des répertoires dotés d'une très faible légitimité dans le monde musical savant. Comme eux, il s'intéresse à la dimension sonore du jazz, on l'a vu, des sources d'inspirations susceptibles d'encourager l'expérimentation de nouveaux formats orchestraux. Comme eux, il recourt au jazz par intérêt pour son rythme. Igor Stravinsky reste flou sur les répertoires de jazz qu'il a pu écouter ou lire à la fin des années 1910. Jamais, dans ses écrits des années 1920 et dans ceux, postérieurs, où il évoque ses trois ragtimes, il ne fait référence à une pièce de ragtime, à un compositeur ou à un jazzman particulier. Parlant du ragtime de manière générique, il souligne toutefois l'intérêt qu'il peut représenter d'un point de vue rythmique, ainsi que l'opportunité du moment où il apparaît en Europe :

Le jazz n'apporte rien de nouveau : il appuie sur un certain côté de la musique, négligé pendant plus d'un siècle : le côté rythmique. C'est un élément secondaire poussé jusqu'à une certaine évidence. Il y a toujours des contrecoups ; il est assez normal qu'ayant été privé de rythme, dans la musique et dans la danse, on y fasse surtout attention aujourd'hui<sup>16</sup>.

Malgré ces similitudes, la position de Stravinsky dans le monde musical en 1918, les répertoires auxquels il recourt, la place qu'occupent ses ragtimes dans son œuvre, ainsi que les préoccupations musicales qui lui sont propres et sa sensibilité particulière expliquent les différences constatées entre les différentes appropriations cocteauistes et stravinskiennes du jazz. Comme Jean Cocteau, Georges Auric et Darius Milhaud, Igor

---

<sup>15</sup> Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, p. 53-54. Cet entretien peut être lu comme une réponse au passage du *Coq et l'Arlequin* qui incrimine *Le sacre du printemps* : Igor Stravinsky critique en effet Richard Wagner sur le terrain même où Cocteau lui reprochait d'avoir installé son œuvre.

<sup>16</sup> Werrie, « Igor Stravinsky, compositeur chrétien », dans Stravinsky, *Confidences sur la musique*, éd. Valérie Dufour, p. 246.

Stravinsky décrit ses ragtimes comme des « portraits ». De fait, le « Ragtime » de *L'Histoire du soldat*, le *Ragtime pour onze instruments* et *Piano-Rag-Music* ne sont pas des reproductions fidèles de leur modèle. S'en tenir au discours et aux mots inciterait à conclure à une similitude entre la démarche d'Igor Stravinsky et celle des jeunes compositeurs français vis-à-vis du jazz. Une fois encore, la similitude des mots peut cacher une réelle diversité musicale. Car c'est dans précisément dans l'infidélité du portrait que se loge la singularité de chaque appropriation du jazz. En effet, malgré les convergences qui viennent d'être signalées, les distinctions opérées plus haut font que les ragtimes d'Igor Stravinsky sonnent fort différemment de celui d'Erik Satie, mais aussi du fox-trot de Georges Auric et du shimmy de Darius Milhaud.

Dans le « Ragtime » de *L'Histoire du soldat*, le *Ragtime pour onze instruments* et *Piano-Rag-Music*, Igor Stravinsky exploite ce genre en fonction de recherches rythmiques et formelles entreprises à partir du début des années 1910 dans *Pétrouchka*. Dans son œuvre, le recours à ce genre constitue donc moins une rupture qu'une continuité<sup>17</sup>, comme le remarque dès 1923 Boris de Schlöezer :

Dès *Pétrouchka* on voit Stravinsky s'engager dans la voie rythmique ; le *Sacre* marque déjà un grand progrès à cet égard [...]. Autrement dit, la diversité et la complexité rythmiques du style actuel de Stravinsky sont les résultats de longs efforts et de recherches incessantes [...]. Le compositeur russe fut certainement influencé par les orchestres nègres, auxquels il est redevable du développement que prirent dans sa musique ces rythmes syncopés<sup>18</sup>.

Dans le *Ménéstrel*, André Schaeffner insiste lui aussi sur la notion de continuité, qu'il perçoit dans le domaine de l'instrumentation de *L'Histoire du soldat* : Stravinsky n'a pas attendu les jazz-bands pour explorer les sonorités orchestrales cuivrées et percussives, mais le jazz a joué un rôle de catalyseur dans cette exploration, et lui a fourni un nouveau modèle :

---

<sup>17</sup> Au contraire d'un Darius Milhaud, par exemple, si l'on considère ses premières œuvres. Son premier *Quatuor à cordes* (1912) et sa *Sonate n°2* pour violon et piano (1917) se ressentent de l'influence de la musique de Maurice Ravel. Le jazz fait partie des influences qui provoquent une mutation stylistique dans l'œuvre de Darius Milhaud à la fin des années 1910.

<sup>18</sup> Boris de Schlöezer, « Igor Stravinsky », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°2, 1<sup>er</sup> décembre 1923, p. 136-137.

Si *grosso modo*, et avec un peu d'arbitraire, nous ne considérons dans chaque étape de l'évolution musicale que l'adoption d'un procédé orchestral inédit (Wagner et les tubas, Debussy et le quatuor divisé, nous relèverons chez Stravinsky, outre un usage particulier et surabondant des cuivres, le rôle inouï de la batterie : *Petrouchka*, le *Sacre*, *L'Histoire du soldat* et les *Noces* marquent autant de degrés successifs sur une voie qui demeure bien celle de Stravinsky. Sa musique étant fortement rythmée, exige des chocs, au point que même lorsqu'elle n'emploie pas la percussion, cette dernière reste constamment sensible<sup>19</sup>.

Pas plus que Boris de Schlœzer, André Schaeffner n'évoque une farce. Ce thème, central dans les réactions suscitées par *Adieu, New-York!* et par *Caramel mou*, n'apparaît pas dans les recensions des appropriations stravinskiennes du jazz. D'emblées elles sont prises au sérieux, ce qui indique que la dimension carnavalesque des appropriations cocteauistes du jazz est bien le fait de la *manière* dont Erik Satie, Darius Milhaud, Georges Auric et Maxime Jacob s'approprient cette musique. Elle doit être recherchée non pas dans la seule présence du jazz dans le domaine musical savant, mais dans les *modalités* de cette présence.

Autre différence fondamentale entre les appropriations cocteauistes et stravinskiennes du jazz : Stravinsky utilise autant le jazz pour marquer une rupture avec une esthétique romantique (qu'il combat comme ses homologues français) que dans la continuité de recherches musicales entreprises depuis le début des années 1910. Dans cette perspective, la place des trois ragtimes dans la production musicale d'Igor Stravinsky sera partie prenante de l'analyse. Elle prendra de ce fait un tour comparatiste. Cette démarche permettra de compléter l'approche adoptée par Barbara Heyman dans son article sur les ragtimes de Stravinsky<sup>20</sup>. Elle les distingue les uns des autres avec précision, mais tend à les abstraire du reste de la production musicale du compositeur et de ses homologues français. Autrement dit, elle pose la question du « comment ? » sans l'articuler avec le « pourquoi ? ».

---

<sup>19</sup> André Schaeffner, « Concerts divers – concerts Wiéner », *Le Ménestrel*, 85<sup>e</sup> année, n°48, 6 décembre 1923, p. 505.

<sup>20</sup> Barbara Heyman, « Stravinsky and Ragtime », *The Musical Quarterly*, 1982, vol. 68, n°4, p. 543–562.

## 4.2. Le ragtime comme matériau musical : approfondir une « esthétique de la discontinuité »

À l'exception de l'exploitation de lien entre ragtime, tango et valse dans les dancings dans « Ragtime » de *L'Histoire du soldat*, Stravinsky fait un usage strictement musical du ragtime. La découverte de ce genre musical lui fournit de nouveaux éléments rythmiques qu'il exploite dans le cadre des recherches rythmiques et formelles entreprises depuis le début des années 1910 au moins. On retrouve ici la même logique qui a été décrite du point de vue de l'instrumentation. Les appropriations cocteauistes du jazz sont composées dans la perspective d'un retour à la simplicité. Elles reprennent son langage tonal fonctionnel, des mélodies aisément mémorisables, des formes aisément perceptibles. Il n'en va pas de même avec Stravinsky, qui en reprend surtout les principales figures rythmiques pour les mettre au service de recherches musicales engagées dans des œuvres composées dans les années 1910<sup>21</sup>. À l'exception de *L'Histoire du soldat*, où le compositeur mobilise les connotations extra-musicales du jazz, ses pièces traitent les rythmes du ragtime comme un matériau musical exploité de manière abstraite, c'est-à-dire sans souci de ressemblance.

À la différence des œuvres d'Erik Satie, de Georges Auric et de Darius Milhaud, le *Ragtime pour onze instruments* et *Piano-Rag-Music* ne sont pas conçus pour être dansés. Et pour cause, les recherches de Stravinsky, qui touchent au rythme mais aussi à la forme et au langage<sup>22</sup>, ont pour point commun ce que l'on appellera une « esthétique de la discontinuité », où celle-ci entre dans une relation dialectique avec la notion de « continuité ». Dans la *Poétique musicale* (1942), Stravinsky explique percevoir dans le jazz une « obsession de la régularité » qu'il considère comme unique. Elle implique « la

---

<sup>21</sup> Qu'Igor Stravinsky ait perçu dans le ragtime un tremplin pour son imagination rythmique explique sans doute pourquoi, de 1917 à 1919, il ne cherche pas à recourir aux répertoires les plus récents du jazz. Le compositeur ne se soucie pas de composer une musique qui reflète la dernière mode. En 1917, en effet, les répertoires de ragtime ont déjà une histoire de près de quinze ans en France. Les nouvelles danses à la mode sont le fox-trot, puis le blues et le shimmy, qui font leur apparition à la fin des années 1910 chez les éditeurs français.

<sup>22</sup> Barbara Heyman, qui se concentre sur les points communs et le degré de proximité entre les ragtimes de l'époque et les pièces de Stravinsky, n'aborde ces paramètres que de manière allusive.

présence réelle ou suggérée de la pulsation<sup>23</sup> ». Les trois ragtimes de Stravinsky sont d'autant plus intéressants qu'ils mettent en œuvre cette esthétique et cette dialectique de manière chaque fois différente.

Toutes les figures rythmiques caractéristiques des ragtimes sont présentes dans les pièces de Stravinsky : le rythme de pompe de l'accompagnement, les syncopes, les syncopettes, le *secondary rag*, les groupes de doubles croches liées entre eux, mais aussi les rythmes pointés, que l'on retrouve, on l'a vu, dans des ragtimes des années 1910 influencés par le fox-trot, chantés le plus souvent. La présence de mélodies en valeurs longues, distinctes de celles que l'on retrouve dans les ragtimes classiques confirme cette hypothèse. De plus, le *Ragtime pour onze instruments* fait explicitement référence aux introductions homorythmiques et homophoniques des ragtimes. Comme l'a déjà remarqué Barbara Heyman, cette introduction présente comme celle du « Fox-trot » d'Alfredo Casella des similitudes avec celle du « Golliwogg's cake-walk » de Claude Debussy, qu'Igor Stravinsky connaissait certainement. Le *Ragtime pour onze instruments* reprend même de manière littérale des modèles d'écriture du ragtime. Le premier thème de la pièce, syncopé à souhait, est accompagné par un rythme de pompe régulier, ainsi que par une ligne de contrechant, elle aussi syncopée.

Le passage suivant (ex. mus. n° 1, ci-dessous) montre bien comment le recours au ragtime incite Igor Stravinsky à rechercher une sonorité d'orchestre sèche et percussive et comment elle ne se limite pas à l'instrumentation : elle met également en jeu l'orchestration. Les cordes qui assurent le rythme de pompe et scandent la pulsation, sont écrites en *pizzicato* et doublées par la grosse caisse et la caisse claire. L'attribution du thème au cymbalum<sup>24</sup> relève de la même démarche. Sa sonorité percussive et peu résonante, ainsi que son timbre acidulé contribuent à mettre en évidence la dynamique rythmique de la pièce. Le liant n'est assuré que par la flûte, qui double les deux premières mesures, et par le cor, dont le contrechant participe lui aussi à la dynamique générale puisqu'il accentue les temps faibles de la mesure. Ces principes sont également en vigueur dans le « Ragtime » de *L'Histoire du soldat*. Plus généralement, cette

---

<sup>23</sup> Igor Stravinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge, Harvard, University Press, 1942, p. 20.

<sup>24</sup> Instrument que Stravinsky découvre et pratique durant son séjour en Suisse.

recherche d'un son sec et percussif se traduit dans les partitions de Stravinsky par une surabondance de notations expressives telles que « *secco* », « *extrêmement court* », ou encore « *staccato* ».

**Ex. mus. n° 4-1 : Igor Stravinsky, *Ragtime pour onze instruments* (Londres, Chester, 1920), mes. 4-10.**

Toutes les formes rythmiques syncopées et pointées présentes dans les ragtimes de l'époque apparaissent dans les ragtimes de Stravinsky. Mais le compositeur ne se



contente pas de les réemployer telles quelles. Dans le « Ragtime » de *L'Histoire du soldat* et dans *Piano-Rag-Music*, il les met au service d'un travail sur les accents décalés et recourt pour cela à différentes métriques impaires et irrégulières. Seul le *Ragtime pour onze instruments*, plus fidèle aux modèles rythmiques du ragtime, utilise de bout en bout une mesure binaire à quatre temps<sup>25</sup>. Encore ne respecte-t-il pas la régularité des carrures de quatre mesures caractéristiques de ce genre. Dans les deux autres pièces, les décalages rythmiques provoqués par les syncopes du ragtime stimulent l'imagination du compositeur et donnent lieu à de nouvelles formules qui ne correspondent plus à celles offertes par le modèle qui lui sert de point de départ (ex. mus. n° 2).

**Ex. mus. n° 4-2 : Igor Stravinsky, *Piano-Rag-Music* (Londres, Chester, 1920), mes. 42-43. L'extrait de droite est une « transposition » en 2/4 de la partition.**

Alors que l'effet de décalage des accents caractéristique du ragtime provient du conflit entre les syncopes de la main droite du piano et la régularité imperturbable de la pulsation de la main gauche, Igor Stravinsky ajoute aux décalages rythmiques des décalages métriques : la pulsation semble elle aussi devenir irrégulière. L'équivalent en métrique binaire à deux temps (celle du ragtime) montre que Stravinsky utilise un modèle de pompe régulière où la basse occupe la partie faible du temps. Le recours à différentes métriques impaires lui permet d'accentuer encore l'impression de discontinuité rythmique propre à ce modèle. Le ragtime lui fournit une occasion pour poursuivre les expérimentations entamées dans le « Premier tableau » de *Pétrouchka*<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Igor Stravinsky maintient cette régularité dans quelques passages du « Ragtime » de *L'Histoire du soldat*, sans doute parce que cette pièce était destinée à être dansée.

<sup>26</sup> Voir par exemple les chiffres 3 (introduction du tableau) et 8 (au moment où « le compère amuse la foule du haut de son tréteau »).

et dans la « Danse sacrée » du *Sacre du printemps*<sup>27</sup>. Dans *Piano-Rag-Music* et surtout dans le « Ragtime » de *L'Histoire du soldat*, l'effet de rupture est d'autant plus spectaculaire que ces passages interrompent des parties dans lesquelles la métrique est régulière (ex. mus. n° 3).

**Ex. mus. n° 4-3 : Igor Stravinsky, *L'Histoire du soldat*, « Ragtime » (Londres, Chester, 1918), mes. 56-66.**

Dans ces passages, Stravinsky détourne donc les caractéristiques rythmiques du ragtime : il exploite la discontinuité et l'effet de rupture qui ont attiré son attention en mobilisant des moyens techniques étrangers à ce genre musical. Plus que de simples figures rythmiques à réutiliser, le ragtime semble avoir lancé un défi à l'imagination musicale de Stravinsky : composer une œuvre à la fois motorique et discontinue, cohérente et pleine de ruptures. De fait, les discontinuités et ruptures observées sur le

---

<sup>27</sup> Voir par exemple la « Danse des adolescentes », pour « Danse sacrée » pour l'emploi de différentes métriques impaires.

plan local des figures rythmiques sont généralisées par Igor Stravinsky au niveau de la structure de ses pièces. Plutôt que de reprendre aux répertoires de jazz la simplicité de leurs modèles formels, comme le font Auric et Darius Milhaud, Stravinsky les prend pour points de départ d'élaborations plus complexes. Et sur le plan de la forme, comme sur celui de l'instrumentation (et donc du timbre) et du rythme, chacun des trois ragtimes fait l'objet d'une élaboration différente.

### 4.3. Le « Ragtime du soldat » et la forme à interpolation

Le « Ragtime » de *l'Histoire du soldat*, qui traite le violon en instrument soliste<sup>28</sup>, peut être entendu comme une pièce reprenant les principes de la forme en *strains* du ragtime (fig. n° 1)<sup>29</sup>. Par deux fois, Igor Stravinsky interrompt le déroulement normal de cette forme en insérant, à la manière d'un « coupé-collé », des passages étrangers qui contrastent volontairement, par leur écriture et par leur instrumentation, avec le reste de la pièce. Igor Stravinsky avait déjà expérimenté ce type de discontinuité dans l'introduction de *Petrouchka* puis, de manière plus systématique, dans la célèbre « Danse des adolescentes » du *Sacre du printemps*, qui s'apparente à une juxtaposition de blocs orchestraux et thématiques fortement contrastés.

---

<sup>28</sup> Les pièces pour piano seul mises à part, ce ragtime est le seul exemple d'utilisation d'un instrument soliste dans le corpus des premières appropriations du jazz (1917-1923). L'écriture du violon ne semble pas influencée par le jazz. Elle correspond à celle adoptée par Igor Stravinsky dans le reste de *L'Histoire du soldat*, et s'apparente plus à celle des violonistes de bal populaire pratiquant le *fiddle*.

<sup>29</sup> Cette forme, ainsi que la notion de *strain*, ont été abordés dans le chapitre 1.

	Strain n°1	Strain n°2	Interpolation n°1	Fin du strain n°2	Strain n°3	Strain n°4	Interpolation n°2	Strain n°5
<b>Mesures</b>	1-15	16-19	20-36	37-40	41-55	56-63	64-77	78-93
<b>Intrumentation</b>	Cl ; Bsn ; Vln ; Cb ; Perc	Cl ; Bsn ; Vln ; Perc	Cl . Bsn ; Vln	Cl ; Bsn ; Vln ; Cb	Bsn ; Cb ; Vln (+ Pist et Tbne)	Cl ; Vln ; Cb ; Perc	Bsn ; Tbne ; Vln ; Perc	Tutti sauf perc.
<b>Polarité (basse)</b>	<i>Ré</i>	<i>La</i> (V de <i>ré</i> )	<i>La</i> (V de <i>ré</i> )	<i>La</i>	<i>Do / la</i>	<i>Si</i> bémol	<i>La</i> (V de <i>ré</i> )	<i>Do / la</i>
<b>Métrique dominante</b>	2/4	2/4	3/16 ; 5/16 7/16 ; 4/8	2/4	2/4	2/4	5/16 ; 7/16 ; 2/8	2/4

**Fig. n° 4-1 : structure du « Ragtime » de *L'Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky.**

Cinq *strains* de longueur équivalente (entre 10 et 15 mesures), délimités par des cadences ou par des formules cadentielles, peuvent ainsi être identifiés. Ils se caractérisent chacun par un thème, une instrumentation, des polarités et un modèle rythmique d'accompagnement différents. Seule exception : le cinquième est traité comme une variation mélodique et rythmique du premier (ex. mus. n° 4).

**Ex. mus. n° 4-4 : Igor Stravinsky, « Ragtime » de *L'histoire du soldat*, (Londres, Chester, 1918),  
mélodies des cinq *strains*.**

Quant aux interpolations, qui surviennent dans les deuxième et quatrième *strains*, elles se ressemblent et contrastent avec la musique des *strains*. Elles s'apparentent d'autant plus à un corps étranger dans le ragtime, que Stravinsky les distingue du point de vue du timbre : le violon joue seul dans la première (avec quelques ponctuations de basson et de trombone) et en duo avec la batterie dans la seconde (ex. mus. n° 5).

**Ex. mus. n° 4-5 : Igor Stravinsky, *L'Histoire du soldat* « Ragtime » (Londres, Chester, 1918), parties interpolées, mes. 20-23 et mes. 64-66).**

Le type d'écriture adopté par Stravinsky pour le violon dans ces interpolations renforce ce contraste. Certes, les doubles cordes sont également employées dans les thèmes de chaque *strain*, mais le recours à un flux continu de doubles croches piquées, à une écriture à deux voix simulée et à des accents décalés se distingue des valeurs plus longues et du jeu plus *legato* employé au début de chaque thème. Les passages interpolés sont précisément ceux où Igor Stravinsky abandonne la métrique à 2/4 du ragtime qu'il utilise dans le reste de la pièce. Il a recourt à la succession de différents mètres impairs évoquée plus haut. Enfin, l'impression de collage provient également de la proximité qu'entretiennent ces passages à l'écriture si particulière avec l'intervention alacre du violon dans les « Petits airs au bord du ruisseau » (ex. mus. n° 6). Motivé par un désir d'explorer des formes marquées par la discontinuité, le choix de la forme à interpolation s'explique donc également par la place qu'occupe ce « Ragtime » au sein de

*L'Histoire du soldat*. Au contraire du *Ragtime pour onze instruments* et de *Piano-Rag-Music*, il n'est pas une pièce autonome et doit donc être compris à la lumière du reste de l'œuvre.

**Ex. mus. n° 4-6 : Igor Stravinsky, *L'Histoire du soldat*, « Petits airs au bord du ruisseau » (Londres, Chester, 1918), mes. 2-7.**

Ces interpolations sont également des rappels (justifiés par le déroulement de l'histoire : le soldat est joyeux de la guérison de la princesse, et retrouve la gaieté perdue depuis le pacte passé avec le diable), ce qui ne fait qu'accentuer l'impression d'interruption. Les interpolations sont un moyen pour Igor Stravinsky d'introduire des effets de ruptures et de discontinuité dans sa musique, sans nuire au sentiment d'unité qui s'en dégage. Celui-ci est créé par les similitudes mélodiques des thèmes de chaque *strain* et par celles de l'écriture en doubles cordes utilisée par le compositeur<sup>30</sup>. En somme, Stravinsky détourne, en les employant sous des modalités différentes, des principes formels caractéristiques des ragtimes classiques<sup>31</sup> : les *strains* se succèdent brutalement sans transition (sauf, parfois, un rappel de l'introduction homorythmique) et introduisent une nouvelle mélodie et une nouvelle tonalité ; l'unité est assurée par la permanence du rythme de la pompe et par le retour du premier *strain*.

Dans le *Ragtime pour onze instruments*, Igor Stravinsky s'attaque une fois encore à la question de la rupture et de la discontinuité. La solution qu'il propose, est bien différente.

---

<sup>30</sup> D'autres facteurs d'unité peuvent être relevés dans les formules cadentielles qui concluent chaque *strain*, mais leur relevé systématique dépasserait le cadre de notre sujet.

<sup>31</sup> C'est-à-dire ceux qui obéissent à une forme en *strain*, et non pas à des modèles couplet-refrain que l'on retrouve dans les pièces destinées à être chantées,

#### 4.4. Le Ragtime pour onze instruments ou l'ordre caché sous le foisonnement

Dans cette pièce, plus proche du modèle du ragtime que ses consœurs, on l'a vu, Igor Stravinsky adopte un modèle en trois parties, ABA parfaitement équilibré<sup>32</sup>. L'analyse de la partition révèle que la troisième partie (mes. 131-171) reprend textuellement la première (mes. 5-45). À l'écoute, cependant, il est ardu de percevoir cette reprise de quarante mesures. Contrairement au ABA' de *Caramel mou* de Darius Milhaud, le ABA du *Ragtime pour onze instruments* n'est pas le symptôme d'un retour à des formes simples. La difficulté à mémoriser la première partie vient du fourmillement d'événements musicaux mis en scène par Stravinsky. À peine mis en place, chaque épisode télescope le précédent sans lui laisser le temps de se développer (ex. mus. 7).

>  
•

**Ex. mus. n° 4-7 : Igor Stravinsky, *Ragtime pour onze instruments* (Paris, La Sirène, 1918), transcription pour piano annotée par Marcelle Meyer (BnF-Musique, Res-Vma 520), mes. 1-17<sup>33</sup>.**

---

<sup>32</sup> Chaque partie occupe exactement un tiers de l'œuvre.

<sup>33</sup> Dans sa version orchestrale, l'exemple prendrait trop de place. J'ai donc choisi de faire figurer la réduction pour piano.



Lors des quinze premières mesures se succèdent par exemple le motif d'introduction (ex. mus. n°7, mes. 1-2, motif x dans la fig. n° 3 ci-dessous) et sa cadence (mes. 3-4) ; le premier thème, joué par le cymbalum (mes. 5-8) et accompagné pendant un temps par la flûte (mes. 5-6) ; une interruption violente par le tutti (mes. 9) et une intervention mélodique de la trompette (mes. 10-11) qui paraît intempestive en raison des dissonances qu'elle provoque avec l'accompagnement<sup>34</sup>. Dans sa partition (la réduction pour piano des éditions de la Sirène), la pianiste Marcelle Meyer, fidèle interprète de l'avant-garde musicale française, indique au crayon « autre monde ». Il s'agit donc bien de marquer une rupture par rapport au thème commencé à la mesure 5. À la mesure 12, ce passage est lui-même interrompu violemment par le tutti en homorythmie (mes. 12-13) ; le retour de l'introduction (mes. 14-15) et le retour du thème sous une forme variée au violon (mes. 16-17), dont l'écriture rappelle celle de *L'Histoire du soldat*. Comme le montre l'exemple qui vient d'être décrit, les effets de discontinuité sont provoqués par la succession de différents fragments mélodiques, par des ruptures de modèles d'orchestration et par de brusques changements de dynamique. Grâce à ces ruptures, Igor Stravinsky obtient une sonorité d'orchestre proprement percussive. D'un bout à l'autre du *Ragtime pour onze instruments*, il ne s'écoule pas quatre mesures sans qu'un nouvel événement musical ne vienne perturber celui qui le précède. L'accumulation ainsi créée explique pourquoi la répétition de cette partie est difficilement perceptible comme telle dans la dernière partie de la pièce.

Un ordre à demi caché régit pourtant ce chaos apparent. D'une part l'accompagnement en pompe est maintenu tout au long de la pièce, à de rares exceptions près. D'autre part, les différentes bribes mélodiques utilisées par Igor Stravinsky se regroupent en plusieurs familles. À l'intérieur de chacune de ces familles, chaque bribe procède de l'autre par variation ou par transformation. Une écoute répétée de l'œuvre permet d'effectuer les regroupements suivants. Nous sommes loin ici des longues et charmantes mélodies que Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc et Maxime

---

<sup>34</sup> Deux fausses relations sont accumulées pour la seule mesure 10 : l'une entre le *la* bémol de la trompette (main droite du piano) et le *la* bécarré de la contrebasse (main gauche du piano) au temps suivant ; l'autre entre le *si* bécarré joué sur le dernier temps avec les violons et l'alto, et le *si* bémol du premier temps, que les mêmes instruments jouent à l'octave.

Jacob remettent à l'honneur en s'inspirant du jazz. À l'image du profil de l'élément *a*, les bribes mélodiques du *Ragtime pour onze instruments* progressent moins qu'elles ne tournent autour d'elles-mêmes. Igor Stravinsky adapte à des rythmes de ragtime des profils mélodiques étrangers au jazz mais qu'il a déjà exploités dans des œuvres antérieures, comme le *Sacre du printemps* (1910-1913)<sup>35</sup>, et dans une version diatonique la première des *Trois Pièces pour quatuor à cordes* (1914). La présentation et les retours des éléments mélodiques issus des familles de motifs thématiques *a* et *b* sont ponctués par le motif introductif *x* et par le motif de rupture *y*, ici utilisés comme des repères formels (fig. n° 2).

---

<sup>35</sup> Voir le thème de clarinette piccolo en *ré* dans l'« Introduction » (chiffre 7), par exemple.

**Fig. n° 4-2 : familles de motifs récurrents et structurants utilisés par Igor Stravinsky dans le**  
*Ragtime pour onze instruments.*

	Introduction		A		B						A	Coda	
Mesures	1-4	1-4	5-48		49-130						131-174	174-178	
Découpage interne	-		Partie 1	Partie 2	Phase 1	Phase 2	Phase 3	Transition (milieu exact de l'oeuvre)	Phase 5	Phase 6	Transition	Idem A	-
Matériau thématique utilisé (dans l'ordre de succession)	x	a ; y ; x ; a ; y	b	a (in extremis)	a	a ; y	c (parenté éloignée avec a) ; y	x ; y	b ; a	b ; a ; y ; b	a (superposé avec c)	-	x
Mesures	1-4	5-24	25-48		49-64	65-72	73-82	83-89	90-106	107-118	119-130	131-174	175-178
Métrique	4/4												

Fig. n° 4-3 : structure du *Ragtime pour onze instruments* d'Igor Stravinsky.

La partie B est davantage conçue comme un développement de ces gestes que comme une partie contrastante (fig. n° 3). Au lieu d'y injecter un nouveau matériau thématique, Igor Stravinsky réemploie celui présenté dans la première partie, mais sous une forme différente basée sur une autre polarité.

Dans le *Ragtime pour onze instruments*, Igor Stravinsky érige l'idée d'un « temps déchiré » contenue dans l'étymologie du mot « ragtime » en principe de composition. Le foisonnement sonore du ragtime et sa discontinuité rythmique et formelle sont réinterprétées dans une œuvre dont l'ordonnance, réelle quoique sciemment et savamment masquée, est mise au service d'une musique d'apparence rhapsodique et improvisée. Cette notion d'improvisation est centrale dans *Piano-Rag-Music*. Elle fait de cette pièce un cas unique dans l'histoire des appropriations savantes du jazz en France.

#### 4.5. *Piano-Rag-Music* : l'exploration de gestes percussifs et improvisés

Stravinsky évoque lui-même cette pièce étonnante dans ses mémoires publiés en 1935 :

En composant cette musique, j'étais inspiré par les mêmes idées et je poursuivais le même but que pour le *Ragtime* [*pour onze instruments*], mais cette fois-ci en exploitant le côté percussion du piano. Ce qui me passionnait surtout là-dedans, c'était que les différents épisodes rythmiques étaient dictés par les doigts mêmes<sup>36</sup>.

Comme le *Ragtime pour onze instruments*, *Piano-Rag-Music* utilise des bribes mélodiques, le plus souvent caractérisées par un chromatisme rampant. En revanche le travail sur la rupture et sur la discontinuité est abordé différemment par rapport aux deux premiers ragtimes. En raison de l'absence de répétition ou de reprise, même variée de certaines parties, la pièce ne se laisse réduire à aucun modèle formel classé. Stravinsky met en scène l'improvisation<sup>37</sup>, se laissant guider par les doigts, comme il

---

<sup>36</sup> Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, p. 178.

<sup>37</sup> Sur la notion de mise en scène de l'improvisation dans une pièce écrite, voir Martin Guerpin, « Fixer l'infexible. L'appropriation du jazz dans *Unisono* (2008) d'Ofer Pelz », dans Jean-Michel Court et Ludovic

l'indique lui-même. La forme se déploie en fonction de la récurrence de plusieurs gestes, tous inspirés par des modèles rythmiques issus du ragtime, et explorés avec plus ou moins d'insistance au gré de la fantaisie de l'instrumentiste. Igor Stravinsky a lui-même formulé l'importance du geste instrumental dans sa musique :

J'ai toujours eu en horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur<sup>38</sup>.

Dans *Piano-Rag-Music*, le repérage de ces gestes permet de délimiter trois grandes parties (A, B et C, voir fig. n° 4 ci-dessous). L'introduction fait rugir le piano que le compositeur exploite dans toute sa tessiture. La première partie exploite des gestes inspirés de la pompe, qu'Igor Stravinsky souhaite « brillant[s] et sec[s] », « sans pédale » et pointés. Utilisé dans le registre grave, ce type de phrasé tend à perturber la perception des hauteurs, mais renforce l'attaque en la rendant plus bruyante.

---

Florin (dir.), *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, Presses Universitaires de Toulouse, 2015, p. 93-110. Ofer Pelz (né en 1978) est un compositeur israélien qui partage sa vie entre l'Europe, le Québec et les États-Unis.

<sup>38</sup> Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, p. 157.

**Ex. mus. n° 4-8 : Igor Stravinsky, *Piano-Rag-Music* (Londres, Chester Music, 1919), différentes réalisations du geste caractéristique de la partie A.**

	Intro.				A				Transition (intro. variée)	B				C	Coda
	1-9	a	b	c	10-66	67-83	84-97 (avec parties non mesurées)	Interruption n°1	d	Interruption n°2	98-114 (avec partie non mesurée)	115-124			
<b>Mesures</b>															
<b>Gestes employés</b>	Accords plaqués et fusée	Répétition d'un bref motif (3 croches) sur un rythme de pompe	Mélodie en valeurs longues avec accompagnement en accords percussifs	Rythme de pompe, mais superposition d'une voix "legatissimo" et d'une basse staccato	Mélodie en valeurs longues (apparentée à celle de b) sur un nouveau type de pompe	Accords plaqués et fusée	Deux voix de croches utilisant respectivement les touches noires et les touches blanches du clavier	Sur une pulsation régulière mais sans métrique, thème dont le profil s'apparente à celui de b	Même geste qu'au début de B	Agrégats plaqués avec violence	Amplification du geste du début de B, plus dynamique et plus percussif "gargouillant"	Reprise des gestes b', d et e	Sue un rythme de pompe semblable à celui du geste d, répétition d'un motif "gargouillant"		
<b>Métrique</b>	4/4 ; 6/8 ; 5/8 ; 5/4	4/4 ; 2/4 ; 3/4	2/4 ; 5/8	6/8 ; 5/8 ; 2/4 ; 3/8	2/4	2/4 ; 3/4	Sans barre de mesure	Sans barre de mesure	3/8 ; 2/8 et passage sans barre de mesure	Sans barre de mesure	3/8 ; 2/4	Sans barre de mesure			

Fig. n° 4-4 : structure de *Piano-Rag-Music*.



L'utilisation d'accords de trois notes rapidement arpégées dans le grave du piano (ex. mus. n° 8, ci-dessus) va dans le même sens : celui d'un emploi percussif de l'instrument. C'est dans cette partie qu'Igor Stravinsky exploite les métriques impaires afin de créer des décalages d'accents. Après un retour varié de l'introduction, la deuxième partie repose sur un tout autre geste : le rythme de la pompe moins agressif, dicte à la musique une pulsation immuable mais s'affranchit de la métrique (et s'affranchit par là-même d'une autre caractéristique du ragtime). Un lien est toutefois assuré sur le plan thématique : la mélodie chromatique de la partie B est annoncée à la fin de la partie A (ex. mus. n° 9, mes. 55-66). Ce lien participe à la mise en scène de l'improvisation : à la mesure 55, le pianiste semble déboucher par hasard sur cette idée mélodique, et décide de l'exploiter au point d'en faire l'un des éléments centraux de la partie B.

**Ex. mus. n° 4-9 : Igor Stravinsky, *Piano-Rag-Music* (Londres, Chester, 1919), mes. 55-65 et 84 (passage non mesuré).**

Stravinsky retrouve ici les *ostinati* motoriques qu'il utilise depuis les années 1910, dans les *Cinq Pièces faciles* pour piano, ou dans la première des *Trois Pièces pour quatuor à cordes* (1914) par exemple. Comme dans le *Ragtime pour onze instruments*, il a recourt à une mélodie chromatique qui tourne sur elle-même. Toute la partie B respecte le modèle présenté dans l'exemple précédent. À deux reprises, cependant, le

compositeur-improvisateur l'interrompt brusquement, en employant des procédés de rupture rythmique, mélodique, dynamique et de registre (ex. mus. n° 10).

**Ex. mus. n° 4-10 : Igor Stravinsky, *Piano-Rag-Music*, mes. 84 (première rupture) et mes. 85 (seconde rupture, qui suit un long passage non mesuré entre les mesures 84 et 85).**

Afin de renforcer l'effet de juxtaposition provoqué par ces deux ruptures, Igor Stravinsky recourt également à des procédés harmoniques. Dans la première, la polarité de *sol* (perturbée par le *fa* dièse et le *mi* dièse qui alternent à la basse) cède brusquement la place à une superposition du mode de *fa* dièse utilisant les touches noires du clavier à la main droite et d'une polarité de *do* à la main gauche, qui utilise les touches blanches<sup>39</sup>. Dans la seconde rupture, Stravinsky rompt avec la polarité de *mi* bémol qu'il a installée après la première rupture (une polarité perturbée par le *sol* bécarré de la main droite, qui crée une superposition de la tierce majeure et de la tierce mineure) par des accords violents et bruyants. Igor Stravinsky utilise à cette fin des notes resserrées dans le grave (*ré* dièse, *sol* dièse et *si* dièse) et contient un demi-ton (*la*

---

<sup>39</sup> Également présents dans le *Ragtime pour onze instruments*, ces effets de polytonalité et de polymodalité contribuent à isoler les différentes voix de la polyphonie. Elles empêchent tout effet de fondu orchestral. De ce point de vue, Igor Stravinsky met le langage de ce ragtime au service de sa recherche d'une sonorité sèche. L'emploi du cymbalum, plutôt que du piano, contribue également à cette recherche d'un son d'orchestre sec et percussif.

bécarre - *la dièse*) et des clusters à la main droite. La dissonance de ces accords, qui s'apparentent à des agrégats, en fait de véritables coups de poing sonores dont le rythme rappelle autant le ragtime que les accents décalés de la « Danse sacrée » du *Sacre du printemps*.

À la fin de la deuxième partie, après ces deux interruptions, le geste rythmique à la fois motorique et flottant devient lui aussi percussif. La dynamique *piano* initiale évolue vers un *fortissimo* accentué, pour lequel Igor Stravinsky demande de fortes attaques. De cette manière, il opère une transition progressive vers la troisième partie. Alors que les première et deuxième parties sont séparées par le retour de l'introduction et nettement distinguées par les types de gestes qu'elles utilisent, le passage de la seconde à la troisième partie procède d'une métamorphose. Sur le flux de croches, établi depuis le début de la deuxième partie, un nouveau geste est proposé à la main droite, caractérisé par les trois croches initiales mais aussi par les quatre doubles croches et la syncopette en double notes, qui produisent une sonorité originale, « gargouillante », pour ainsi dire (ex. mus. n° 11).

**Ex. mus. n° 4-11 : Igor Stravinsky, *Piano-Rag-Music* (Londres, Chester, 1920). Deux occurrences du geste « gargouillant » développé dans la partie C (partie non mesurée après la mes. 84).**

Les doigts du compositeur-improvisateur se fixent ensuite sur ce geste et le répètent. Le flux des croches qui occupait les deux mains dans la deuxième partie ne subsiste qu'à la main gauche. Nous retrouvons alors le modèle qui superpose une mélodie dont les rythmes sont caractéristiques du ragtime, sur un accompagnement en pompe. Après une cadence, la coda rappelle des gestes caractéristiques issus des deux premières parties. Plus encore que dans le « Ragtime » de *L'Histoire du soldat* et dans le *Ragtime pour onze instruments*, la discontinuité et la rupture semblent érigées en principe de composition dans *Piano-Rag-Music*. Igor Stravinsky semble avoir repris à son compte la notion de « temps déchiqueté » à laquelle renvoie par étymologie le mot « ragtime ».

Ces différentes remarques n'épuisent pas l'analyse de ces trois pièces ; elles font toutefois apparaître la singularité de l'appropriation stravinskienne du ragtime. À l'image de son rythme, élément qui attire l'attention d'Igor Stravinsky de manière privilégiée, les caractéristiques du ragtime ne sont pas traitées comme autant d'éléments référentiels dans le domaine de la musique savante. Igor Stravinsky ne souhaite pas évoquer dans ses ragtimes l'univers du dancing, du music-hall<sup>40</sup>. Les caractéristiques du ragtime sont extraites de leur contexte d'origine et utilisées comme *matériau musical* qu'il travaille, exploite et développe de manière autonome, sans se soucier de respecter son modèle. En ce sens, l'appropriation du ragtime chez Igor Stravinsky s'intègre dans le mouvement d'« abstraction progressive<sup>41</sup> » orientations esthétiques qui gouvernent sa production. Ses trois ragtimes s'inscrivent dans la réflexion sur le rythme déjà évoquée qui préoccupe nombre de compositeurs et de musicographes à la fin des années 1910 et au début des années 1920. Pour Émile Vuillermoz, les ragtimes d'Igor Stravinsky posent avant tout la question d'une libération du rythme dont l'actualité s'explique en partie par l'irruption du phonographe dans la vie quotidienne des Français :

Ces chercheurs sont attirés instinctivement par les mystérieuses promesses de la machine infernale [le phonographe]. Cet appareil à disloquer la musique leur semble

---

<sup>40</sup> Comme il a déjà été précisé plus haut, le seul élément référentiel maintenu par Igor Stravinsky est le lien du ragtime avec la danse, la vitalité et la séduction, dans *L'Histoire du soldat*.

<sup>41</sup> Nous reprenons ici le titre de la troisième partie du monumental ouvrage de Richard Taruskin (*Taruskin, Stravinsky and the Russian Traditions*, t. 2, p. V).

favorable à des exercices d'assouplissement du rythme et de la mesure. On sait que la gêne de la barre métrique devient pour les compositeurs modernes de plus en plus douloureuse. Tout ce qui tend à libérer le discours musical de ses servitudes formulaires, de son quadrillage symétrique, de son étroite géométrie empirique, les fait tressaillir d'espoir<sup>42</sup>.

Malgré plusieurs similitudes, les appropriations stravinskiennes du jazz se distinguent donc en partie des appropriations cocteauistes, qui exploitent à plein le choc culturel produit par le jazz sur une partie du monde musical savant. Plus exclusivement concentré sur des problématiques relevant de la technique musicale, Igor Stravinsky cherche comme Jean Cocteau à proposer une alternative au romantisme en faisant du rythme un paramètre essentiel de sa musique.

Le rythme, tel que je l'entends, devient lui-même musique [...]. Le rythme est en fait partie intégrante, dominante, alors que les romantiques, eux, en font un ornement, une fioriture<sup>43</sup>.

Il n'en reste pas moins vrai que l'appropriation stravinskienne du jazz ne relève pas entièrement d'une réaction contre le romantisme (ou le wagnérisme et l'impressionnisme). Igor Stravinsky inscrit les apports du ragtime dans la *continuité* des idées et des problématiques musicales qu'il met au service des directions prises depuis le début des années 1910 dans *Petrouchka* (pour le travail sur les accents décalés découlant du recours à des métriques impaires), dans *Le Sacre du printemps* (pour ce même travail ainsi que pour l'expérimentation de formes privilégiant la juxtaposition brutale de parties) puis dans *Renard* (pour le recours à des métriques impaires<sup>44</sup>, la référence au monde de la foire<sup>45</sup> et pour l'expérimentation de nouveaux formats orchestraux utilisant des instruments solistes). Le ragtime lui fournit une occasion de pousser ces différentes recherches dans des directions nouvelles.

---

<sup>42</sup> Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, p. 213.

<sup>43</sup> Guy Daveniel « Un grand musicien à Anvers. Ce que nous dit Igor Stravinsky », *Le Matin (Anvers)*, 10 janvier 1924, dans Stravinsky, *Confidences sur la musique*, éd. Valérie Dufour, p. 217.

<sup>44</sup> Voir par exemple la partie orchestrale qui suit le premier dialogue entre le coq et le renard, au moment ce dernier a saisi l'imprudent volatile.

<sup>45</sup> Richard Taruskin parle de « Minstrel Show » lorsqu'il évoque cette œuvre (Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, t. 2, p. 1237).

L'exemple des appropriations stravinskiennes du jazz illustre parfaitement le rôle de la sensibilité esthétique propre à chaque compositeur dans la manière dont il utilise le jazz. Il montre également qu'en dépit des regroupements possibles en adoptant une focale élargie, le resserrement de cette focale permet de faire apparaître des différences sensibles à l'intérieur de chaque groupe, d'un compositeur à l'autre mais aussi d'une œuvre à l'autre du même compositeur<sup>46</sup>. Au vu de ces différences relevées à l'échelle individuelle, on peut comprendre que les appropriations du jazz postérieures réalisées par d'autres compositeurs, fondées sur d'autres préoccupations esthétiques et sur la connaissance de nouveaux répertoires de jazz, présentent une toute autre apparence que celles étudiées dans ce chapitre. Elles soulèvent par conséquent de nouveaux enjeux. De fait, pour en revenir aux compositeurs français, l'année 1923 sonne le glas de la période carnavalesque des appropriations du jazz. Après Jean Cocteau, un musicien aujourd'hui méconnu s'impose comme l'un des plus fervents promoteurs du jazz dans la première moitié des années 1920 : Jean Wiéner.

---

<sup>46</sup> Les enjeux de ces différentes focalisations et la question de leur articulation sont au centre d'un ouvrage dirigé par l'historien Jacques Revel (Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996).



## Troisième partie

Du spectacle au concert : le moment  
Wiéner (1922-1925)

---





## Chapitre 5

### La promotion d'un avant-gardisme international : Jean Wiéner et la légitimation du jazz (1922-1925)

Les écrits, les œuvres et les spectacles de Jean Cocteau, de Darius Milhaud et de Georges Auric mettent le jazz au service d'un avant-gardisme carnavalesque, iconoclaste et nationaliste. Néanmoins, ces appropriations cocteauistes n'épuisent pas la diversité des appropriations savantes de cette musique. À partir de 1920, la manière dont Jean Wiéner (1896-1982) promeut cette musique et l'utilise dans plusieurs de ses propres œuvres convoque de nouveaux enjeux sur le plan de la musique et de l'esthétique, mais aussi du nationalisme dans la France de l'immédiat après-guerre. Le fait de distinguer Jean Wiéner des jeunes compositeurs qui gravitent autour des figures tutélaires de Jean Cocteau et Érik Satie ne doit pas faire oublier qu'il partage leurs goûts musicaux et qu'il participe aux activités de leur groupe<sup>1</sup>, moins comme compositeur (il ne publia sa première œuvre importante, la *Sonatine syncopée*, qu'en 1923) que comme pianiste et organisateur de concerts. Cette proximité confirme que les tenants du jazz forment à la fin des années 1910 et au début des années 1920 un réseau identifié comme avant-gardiste, à la fois restreint et homogène du point de vue générationnel : comme Darius Milhaud, Georges Auric, Henri Cliquet-Pleyel, Jean Wiéner n'a pas encore trente ans en 1920. Toutefois, la proximité qui peut être observée du point de vue des réseaux, des collaborations musicales et des amitiés ne trouve pas son équivalent exact sur le plan esthétique, et plus particulièrement sur celui des appropriations du jazz dans la musique de Jean Wiéner. Tout en se réclamant de Jean Cocteau, avec qui il partage, on le

---

<sup>1</sup> Dans un entretien réalisé le 31 mai 1986, Madeleine Milhaud confirme l'appartenance de Jean Wiéner au groupe de compositeurs qui fréquentaient alors Jean Cocteau.

verra, un goût affirmé pour les jazz-bands et leur répertoire de danses américaines, Jean Wiéner utilisa le jazz dans une perspective différente de celle décrite par le poète dans *Le Coq et l'Arlequin* et mise en pratique par Satie, Auric et Milhaud.

## 5.1. Le réseau Wiéner

### 5.1.1. Un goût musical et une sociabilité partagée avec les autres tenants du jazz

Comme Claude Debussy et Erik Satie, Jean Wiéner découvrit le ragtime et la musique des jazz-bands avant la fin de la Première Guerre mondiale. Son premier contact avec le ragtime remonte à 1912. Il le découvre grâce à l'un de ses amis, le pianiste Yves Nat (1890-1956)<sup>2</sup>.

D'abord le retour de mon ami Yves Nat qui avait été faire son premier voyage aux États-Unis<sup>3</sup>, après son premier prix au Conservatoire... Il était venu déjeuner au Val-Joli, chez mes parents, et m'avait prévenu qu'il avait un cadeau pour moi. Le cadeau, c'était une enveloppe au dos de laquelle il avait noté au crayon quelques mesures de musique. En me la remettant, il m'avait dit : « je suis certain que tu vas aimer ça ; les Américains appellent cette formule un *ragtime*<sup>4</sup> ».

Entre la fin de l'année 1916 et celle de 1917<sup>5</sup>, le pianiste eut également l'occasion d'entendre pour la première fois un jazz-band :

---

<sup>2</sup> Pianiste virtuose formé au Conservatoire de Paris, Yves Nat est remarqué par le violoniste Eugène Ysaÿe (1858-1931) qui parraine, dans les années 1900 le début de sa carrière de concertiste.

<sup>3</sup> Cette première tournée eut lieu en janvier 1912. Yves Nat se produisit à New York avec la soprano Luisa Tetrazzini à l'Hippodrome, et avec le baryton Oscar Seagle à Carnegie Hall comme en témoignent plusieurs articles du *New York Times* (Anonyme, « Music Here and There », *New York Times*, 7 janvier 1912, p. 3 ; Anonyme, « Music here and there », *New York Times*, 14 janvier 1912, p. 3 ; Anonyme, « Mr Seager's Recital », *New York Times*, 19 janvier 1912, p. 3 ; Anonyme, « Making Good Belies its name », *New York Times*, 6 février 1912, p. 2 ; Anonyme, « Music Here and There », *New York Times*, 11 février 1912, p. 3 ; Anonyme, *New York Times*, « Music Here and There », 18 février 1912, p. 3 ; Anonyme, « Music Here and There », 21 avril 1912, p. 3). C'est grâce à Oscar Seagle qu'Yves Nat fut invité à se produire aux États-Unis. La rencontre entre le pianiste et le chanteur eut lieu à Paris, Seagle était venu étudier avec Jean de Reszke. Une deuxième tournée eut lieu de décembre 1913 à février 1914 (Anonyme, « Music of the Week », *New York Times*, 14 décembre 1913, p. 3 ; Anonyme, « Hear Music of France. Ambassador and Mme Jusserand Attend Concert at the Ritz », *New York Times*, 15 décembre 1913, p. 3 ; Anonyme, « Music of the Week », *New York Times*, 11 janvier 1914, p. 3 ; Anonyme, « Crowds at the Hippodrome », *New York Times*, 2 février 1914, p. 3).

<sup>4</sup> Jean Wiéner, *Allegro appassionato*, Paris, Belfond, 1978.

<sup>5</sup> L'autobiographie de Jean Wiéner ne permet pas de déterminer une date précise, pas plus que son interview réalisée pour le Service historique de la défense (Château de Vincennes, Service historique de la défense, *Archives de l'Aéronautique militaire de la première guerre mondiale, sources complémentaires*,

Par hasard, je passai des mois tout à côté d'une division britannique. En plus du thé et des toasts immuables, à 5h, même dans les moments graves, il y avait dans cette formation un groupe de jeunes officiers passionné de musique négro-américaine. Ils me firent entendre des disques tout à fait étonnants<sup>6</sup>.

Antérieur à la fin de la guerre, et suscité par des amis venant de l'étranger qui lui firent découvrir de la musique imprimée ou enregistrée, l'intérêt de Jean Wiéner pour la musique afro-américaine explique sa présence au Casino de Paris pour assister à la revue *Laissez-les tomber!* qui fut donnée du 12 décembre 1917 au 13 juin 1918. Le spectacle l'enthousiasma et l'encouragea, comme Auric, Cliquet-Pleyel, Milhaud et Poulenc, à se familiariser avec les répertoires joués par les jazz-bands<sup>7</sup>. Bien qu'absent ou presque des écrits de Jean Cocteau, Jean Wiéner fait donc également partie de ce cercle relativement restreint de compositeurs, qui ne correspond pas au Groupe des Six, peu pertinent du point de vue de notre sujet.

Wiéner appartient aux mêmes réseaux de sociabilité artistique ; il fréquente les mêmes lieux que ces derniers. Il partage avec eux les mêmes orientations en termes de goûts musicaux et de canon de compositeurs. Igor Stravinsky<sup>8</sup> et Erik Satie<sup>9</sup> sont également ses figures tutélaires. Dès 1913, Jean Wiéner se passionne pour le *Sacre du Printemps* et assiste à la création houleuse de l'œuvre au Théâtre des Champs-Élysées<sup>10</sup>. Quant au compositeur d'Arcueil, il le rencontre lors des concerts organisés par Jean Cocteau au 6, rue Huyghens et devient un promoteur actif de sa musique. De la relation d'amitié qui se développe entre Wiéner et Satie témoignent quatre lettres inédites

---

interview n°244), qui nous apprend néanmoins que Jean Wiéner fut mobilisé en 1914 comme aéropostier, et muté en 1916 au ballon d'observation n°27, près du canal de la Meuse.

<sup>6</sup> Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 36.

<sup>7</sup> Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 29.

<sup>8</sup> Wiéner le considère comme « le génie de notre temps » (Jean Wiéner, « Le jazz et la musique », *Conferencia, journal de l'Université des Annales*, 22<sup>e</sup> année n°12, 5 juin 1928, p. 625).

<sup>9</sup> Ces goûts furent confirmés après sa mort par le compositeur Henri Sauguet et par Madeleine Milhaud dans des entretiens réalisés par l'association « Les amis de Jean Wiéner ». « Il a eu de l'admiration pour Stravinsky, de même qu'il a eu de l'admiration pour Satie et qu'il aimait beaucoup Milhaud [...] son grand ami » (« Entretien avec Henri Sauguet. 13 juin 1986 », Archives municipales de Bobigny, fonds Jean Wiéner, p. 2). « Satie a été une espèce de maître dominant, il était plus âgé que tout le monde, de ce groupe. Jean et Darius ont pu s'occuper de Satie quand Satie a commencé à être malade [...]. Jean a fait tout ce qu'il a pu pour vraiment aider à soigner Satie et à s'occuper de lui » (« Entretien avec Madeleine Milhaud, 31 mai 1986 », Archives municipales de Bobigny, fonds Jean Wiéner, p. 4.

<sup>10</sup> Le 29 mai 1913. Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 36.

écrites en 1921 et 1922<sup>11</sup>. L'aîné y appelle son cadet « cher ami » et le remercie avec sincérité et humour d'avoir programmé et interprété ses œuvres lors de ses concerts. Une fois encore, le goût pour la musique afro-américaine, à la fin des années 1910 et au début des années 1920, semble aller de pair avec celui de la musique de Satie et de Stravinsky. Mais le lien qui unit Jean Wiéner aux compositeurs déjà évoqués ne se limite pas à une communauté de goûts musicaux. Il est nourri par une fréquentation régulière des membres du groupe patronné par Jean Cocteau. C'est par l'entremise de son ami Darius Milhaud que Jean Wiéner commença à fréquenter ce groupe.

Jean Wiéner rencontra Darius Milhaud en 1910 lors d'un séjour dans le sud de la France et noua rapidement avec lui une solide amitié qui dura jusqu'à la fin de sa vie<sup>12</sup>. Dans le cas d'Henri Cliquet-Pleyel, ce fut dès 1911 au Conservatoire de Paris, dans la classe de contrepont d'André Gédalge<sup>13</sup>. Cette amitié avec Darius Milhaud et ce goût commun pour le jazz expliquent la présence de Jean Wiéner aux concerts de la rue Huyghens<sup>14</sup> et à ceux organisés par Jane Bathori au théâtre du Vieux Colombier<sup>15</sup>. Jean Wiéner fréquente désormais le groupe de jeunes artistes qui gravitent autour de Jean Cocteau, un groupe qui rassemble alors tous les compositeurs français que le jazz attire.

Son absence dans les recensions des œuvres des compositeurs de ce groupe explique pourquoi l'historiographie, qui reconduit le plus souvent le regroupement opéré par Henri Collet dans ses deux articles de *Comœdia* consacrés aux « Six », ne mentionne pas Jean Wiéner autrement que comme le pianiste du Gaya et comme un organisateur de concerts. L'historiographie a depuis repris et figé cette image de Jean

---

<sup>11</sup> Archives Jean Wiéner, mairie de Bobigny (coffret n°3 : courrier Jean Wiéner).

<sup>12</sup> En 1978, au soir de sa vie, Jean Wiéner évoquait ainsi un « vrai frère (...) dont l'existence était en moi, dans ma tête et dans mon cœur, pour ma vie entière » (Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 24 et 26). Cette amitié se matérialisa par le voyage commun qu'ils firent en 1925, accompagnés de Madeleine Milhaud, et par le soutien constant que Jean Wiéner apporta à Darius Milhaud pour la diffusion de son œuvre.

<sup>13</sup> Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 29. Les autres compositeurs cités par Jean Wiéner pour l'amitié qu'il eut avec eux dans la classe de Gédalge qu'il fréquenta de 1911 à 1914, Arthur Honegger et Jacques Ibert, sont aussi des compositeurs qui prirent goût au jazz au point de l'utiliser dans leurs propres œuvres.

<sup>14</sup> Évoquée dans l'autobiographie de Jean Wiéner, elle est confirmée dans celle de Georges Auric (Georges Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979, p. 163).

<sup>15</sup> Linda Laurent et Andrée Tainsy, « Jane Bathori et le Théâtre du Vieux-Colombier, 1917-1919 », *Revue de musicologie*, vol. 70, n°2, 1984, p. 229-257.

Wiéner, occultant durablement son travail de compositeur<sup>16</sup>. Or, Jean Wiéner joue un rôle de premier plan dans la vie musicale française du début des années 1920. Une étude des sources disponibles dans la presse musicale, dans les mémoires des différents acteurs que fréquenta Jean Wiéner dans les années 1920 et des archives personnelles du compositeur<sup>17</sup>, permet de comprendre que, sans y occuper une place centrale, certes, Wiéner fréquente régulièrement la plupart des membres du Groupe des Six, ainsi que leurs mentors, Erik Satie et Jean Cocteau. L'une des plus fidèles interprètes de ces compositeurs, Jane Bathori, fut également la sienne. Pour son premier concert parisien, le 28 avril 1920, il bénéficia en effet du concours de la chanteuse, qui fréquentait alors les samedis de la rue Gaillard<sup>18</sup> organisés par Darius Milhaud et par Jean Cocteau. Mieux, c'est lui qui, à la fin de l'année 1920, grâce à une relation professionnelle de son père, trouve le local qui doit servir de nouveau lieu de réunion pour Milhaud, Cocteau et ses amis. Il s'agit d'un magasin de vin de Porto appelé « Gaya<sup>19</sup> » et situé rue Duphot. Milhaud et Cocteau adoptent ce nom pour le bar qu'ils ouvrent dans ce local en novembre ou décembre 1920<sup>20</sup>, avant de le rebaptiser « Bœuf sur le Toit » l'année suivante.

Jean Wiéner, qui y tient régulièrement le piano, fait la rencontre du jazzman Vance Lowry. Banjoïste et saxophoniste afro-américain, celui-ci s'installe à Paris dès 1917 pour se produire au théâtre de l'Alhambra avec les Seven Spades de Louis Mitchell<sup>21</sup>. En plus des partitions des enregistrements qu'il put écouter pendant la

---

<sup>16</sup> Au début des années 2000, Myriam Chimènes a contribué à faire sortir Jean Wiéner de l'oubli, mais elle n'évoque pas sa musique (Chimènes, *Mécènes et musiciens*, p. 525-532).

<sup>17</sup> Archives municipales de Bobigny, fonds Jean Wiéner.

<sup>18</sup> Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 42. Jean Wiéner ne fait pas mention de sa présence lors de ces soirées.

<sup>19</sup> Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 46.

<sup>20</sup> Dans une lettre datée du 3 ou du 4 octobre 1920, Jean Cocteau demandait en effet à Darius Milhaud d'« organise[r] les samedis – [de] trouve[r] une boîte » (Caizergues, Pierre et Mas, Josiane, *Jean Cocteau-Darius Milhaud. Correspondance*, Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry, 1992, p. 34).

<sup>21</sup> Comme nombre de musiciens de jazz afro-américain à cette époque. Vance Lowry commença sa carrière sur le vieux continent par un engagement à Londres. Il se produisit au Prince's Restaurant en 1914 puis en 1916 au sein du Southern Symphony Quintet de Louis Mitchell, avec Jesse Hope (mandoline), William Riley (violoncelle) et Palmer Jones (banjo). Mitchell, Jones et Lowry faisaient tous trois partie du Clef Club de New York, un syndicat fondé en 1910 par James Reese Europe pour aider des musiciens afro-américains à trouver des engagements, ceux-ci ayant été exclus de la Fédération des Musiciens Américains en raison de la couleur de leur peau (Mark Miller, *Some Hustling This! taking Jazz to the World (1914-1929)*, Toronto, The Mercury Press, 2005, p. 15 et 20).

guerre et des jazz-bands qu'il pouvait entendre dans les music-halls et dans les dancings parisiens, c'est sans doute par le biais de cette collaboration que Jean Wiéner se familiarise, à partir de la fin de l'année 1920, avec les répertoires alors en vogue et avec la manière de les interpréter.

### 5.1.2. Wiéner et les « cocteauistes » : l'exemple du concert du 26 novembre 1921

À partir de 1921, la présence de Jean Wiéner au Gaya lui permet de mieux s'intégrer au cercle de Jean Cocteau, comme si le goût pour le jazz avait alors partie liée avec les positions esthétiques que promouvait le poète. De nombreuses facettes de l'activité de Jean Wiéner à cette époque témoignent de cette proximité. Lors du second concert qu'il organisa personnellement, le 26 novembre 1921 à la salle Erard, Wiéner se met même en scène comme un membre à part entière du cercle de Jean Cocteau. Alors que Debussy, Ravel et Caplet, trois compositeurs alors considérés comme « impressionnistes », étaient mis en valeur dans le programme du premier concert donné par Jean Wiéner (avec Jane Bathori) salle Érard, le 28 avril 1920, ils n'apparaîtront plus dans le programme du 26 novembre 1921 et dans les concerts suivants. C'est que Wiéner affiche désormais fièrement sa proximité avec Milhaud et Poulenc, dont les noms figurent en gros caractères sur la couverture du programme<sup>22</sup>. Non seulement leurs œuvres y furent jouées, mais les deux compositeurs prêtent leur concours à leur camarade pianiste pour les interpréter. Jean Wiéner se place, quant à lui, dans le sillage de Jean Cocteau en présentant deux mises en musiques de ses poèmes<sup>23</sup>. Au-delà de cette œuvre, tout le programme du concert peut être entendu et compris comme une défense et illustration de l'esthétique du *Coq et l'Arlequin*. Il rassemble en effet toutes les figures tutélaires de l'ouvrage : le poète Guillaume Apollinaire, parolier du *Bestiaire* de Poulenc, mais aussi Igor Stravinsky et Erik Satie. Le retour à des sources d'inspiration classiques est également affirmé à travers le *Prélude et fugue en mi bémol majeur* de Jean-Sébastien Bach. Quant à la gaîté dansante, au caractère vivant et à

---

<sup>22</sup> « Concert réalisé avec le concours de Darius Milhaud et de Francis Poulenc (26 novembre 1921) ». Ce programme, conservé aux archives Jean Wiéner de la mairie de Bobigny, ne fut pas publié dans la presse musicale.

<sup>23</sup> Il s'agit d'« Aéronautes » et de « Souvenirs d'enfance ».

l'humour que Cocteau souhaite retrouver dans la musique, elle explique la présence, en fin de programme, du « Paysage<sup>24</sup> » d'Emmanuel Chabrier et du « Tango » de Darius Milhaud, qui fut composé pour *Le Bœuf sur le Toit* (1922). Le refus du lyrisme et de la sentimentalité et des sources d'inspirations romantiques explique enfin le choix des deux œuvres de Stravinsky : les *Pribaoutki* (1914), et les fragments des *Symphonies à vents* (1920).

Déjà constaté dans les concerts-spectacles organisés par Jean Cocteau, le lien entre ce panthéon de compositeurs, ces orientations esthétiques et le goût pour le jazz se vérifie une fois de plus dans le programme de ce concert. Aux œuvres citées, qui représentent les tendances nouvelles de la musique française défendues par Jean Cocteau et ses amis, s'ajoutent en effet des pièces influencées par le jazz, comme le « Ragtime » de *l'Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky, mais aussi trois blues anonymes, dont il sera question par la suite. Le programme du concert du 26 novembre 1921 illustre donc la participation de Jean Wiéner au groupe de jeunes artistes qui adhèrent à la figure de Jean Cocteau et aux orientations esthétiques proposées dans *Le Coq et l'Arlequin*. Au début des années 1920, le goût pour le jazz va donc non seulement de pair avec un système cohérent de valeurs et de goûts musicaux, mais aussi avec l'appartenance à un groupe de compositeurs. Tous les musiciens ayant ouvert leur musique au jazz à cette époque se recrutent en effet dans ce groupe et partagent les mêmes orientations esthétiques. Des remarques semblables pourraient être formulées à partir du récital organisé par Marie Olénine d'Alheim (1869-1970)<sup>25</sup> à la salle des Agriculteurs le 28 mars 1922. Erik Satie, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric et Jean Wiéner, figurent au programme. Pour sa part, Wiéner y crée une nouvelle œuvre inspirée par les répertoires de jazz, le ragtime en l'occurrence : la troisième pièce, « K », de ses *Sept petites histoires extraites de l'Alphabet instantané de Monsieur René des Alysamps*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Il s'agit de la première des *Dix Pièces Pittoresques* composées en 1881.

<sup>25</sup> Soprano née en Russie, Marie Olénine d'Alheim épouse l'écrivain russophile Pierre d'Alheim en 1893. Elle accomplit l'essentiel sa carrière à Paris et à Moscou.

<sup>26</sup>Voir l'Annexe n° 4, qui rassemble tous les programmes des concerts organisés par Jean Wiéner de 1920 à 1925.



On comprend dès lors pourquoi, dans une conférence intitulée « Le jazz et la musique » prononcée en 1928 et publiée dans le journal de l'Université des Annales, Jean Wiéner reprend comme Milhaud et Auric une partie de l'argumentaire développé dans le *Coq et l'Arlequin*. Il s'agit en l'occurrence de l'idée qui présente le recours à la musique des jazz-bands comme un antidote au debussysme dans lequel une partie des compositeurs français s'étaient engagés à la fin des années 1910 et au début des années 1920.

Il se monta toute une industrie de faux Debussy [...]. Et voilà des parfumeries entières, les impressions de brume, mille recettes pour donner grands et petits frissons, des titres suivis de points qui promettent, des arpèges qui dégoulinent, la gamme par tons qui n'a plus aucune tenue [...]. Alors, Stravinsky... Alors, le jazz... alors, les Six. On est sauvés : le péril impressionniste est écarté<sup>27</sup>.

Dans cette conférence, Jean Wiéner s'appuie d'ailleurs explicitement sur « l'admirable ouvrage de [son] cher camarade, Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*. [On] y revien[t] toujours, on ne peut faire autrement<sup>28</sup> ».

Bien que Wiéner n'apparaisse qu'une seule fois dans les textes de Cocteau publiés au début des années 1920<sup>29</sup>, le compositeur fréquente régulièrement le poète à partir de leur présentation par Darius Milhaud et de la fondation du Gaya. Interrogée à ce sujet, Madeleine Milhaud évoque les « excellents rapports » que Wiéner entretenait avec Jean Cocteau<sup>30</sup> ». Outre ce témoignage recueilli près de six décennies après les faits, différentes dédicaces de Jean Wiéner attestent de l'influence que le poète exerce sur lui, celle des *Musiques* composées en 1921, par exemple. De plus, en 1923, Wiéner lui adresse un exemplaire de sa *Sonatine syncopée* accompagné d'un petit texte vibrant de reconnaissance :

---

<sup>27</sup> Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 625

<sup>28</sup> Wiéner, « Le jazz et la musique », p. 627.

<sup>29</sup> Wiéner est mentionné comme le pianiste du Gaya en 1920 dans « D'un ordre considéré comme une anarchie. Allocution prononcée au Collège de France le jeudi 3 mai 1923 », « Le Rappel à l'ordre », dans Jean Cocteau, *Romans, poésies, œuvres diverses* [1926], Paris, Le livre de poche, 1995, p. 531.

<sup>30</sup> « Entretien avec Madeleine Milhaud, 31 mai 1986 », Archives municipales de Bobigny, fonds Jean Wiéner, p. 2.

Au cher ami Jean Cocteau dont l'intelligence et la merveilleuse activité ont tellement contribué au très beau « mouvement » musical d'aujourd'hui : en souvenir de Gaya et du bon Vance. Son ami, Jean Wiéner<sup>31</sup>.

Comme Francis Poulenc, Georges Auric, Darius Milhaud et Henri Cliquet-Pleyel, Jean Wiéner rendit également hommage au poète en mettant ses textes en musique dans les *Poésies* créées le 26 novembre 1921. Wiéner fréquente également d'autres réseaux, indépendants des cercles cocteauistes, mais également situés à l'avant-garde du monde de l'art et eux aussi intéressés par le jazz. On le retrouve souvent en compagnie des principaux rédacteurs de la revue *Cinéa*<sup>32</sup>, Léon Moussinac, Jean Epstein et Marcel L'Herbier. En 1924, ce dernier est l'un des premiers cinéastes à filmer un jazz-band, dans une scène de *L'Inhumaine*.

Un autre indice de l'inscription de Jean Wiéner dans les réseaux de l'avant-garde musicale de l'époque réside dans sa proximité avec Paul Collaer. Proche de Jean Cocteau et de Darius Milhaud, qu'il rencontre à Bruxelles en janvier 1920<sup>33</sup>, Collaer fait la promotion en Belgique, de la musique des compositeurs défendue par Cocteau<sup>34</sup>. Jean Wiéner fait partie de ces compositeurs et correspond avec lui, au même titre que Cocteau, Milhaud, Auric, Honegger, Poulenc, Satie et Stravinsky. Une première version de ses *Trois blues* (1923-1924) est créée lors du concert Pro Arte du 22 décembre 1923<sup>35</sup>. Dans ce programme, le nom de Wiéner figure aux côtés de ceux de Milhaud et de Stravinsky. Au début des années 1920, le jazz suscite donc l'intérêt d'un petit groupe de jeunes compositeurs réunis autour de la figure de Jean Cocteau et désireux d'ouvrir des voies nouvelles à la musique française. La place occupée par le jazz dans le monde musical savant est donc restreinte, ce qui n'est pas le cas de sa visibilité, puisque les œuvres qui l'utilisent ne passent jamais inaperçues. Les principales amitiés de Jean Wiéner en 1920 confirment également que le goût pour le jazz coïncide de manière

---

<sup>31</sup> L'exemplaire de la *Sonatine syncopée* dédiée à Jean Cocteau est conservée dans le fonds Jean Cocteau de l'Université de Montpellier (<http://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=440>, consulté le 11 octobre 2014).

<sup>32</sup> Fondée en 1919 par Louis Delluc (1890-1924), elle joue un rôle fondateur dans le domaine de la critique de cinéma

<sup>33</sup> Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, p. 6.

<sup>34</sup> À travers les Concerts Pro Arte qu'il organise à Bruxelles à partir de 1922.

<sup>35</sup> Intitulé « Les ressources nouvelles de la musique », ce concert fut redonné cinq mois plus tard à Paris, le 22 mai 1924 (Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, p. 140 et p. 156). Voir Annexe n°4.

quasiment systématique avec celui pour d'autres formes de modernité, comme le cinéma. L'exemple d'Émile Vuillermoz confirme ce lien : premier musicographe à consacrer un chapitre de livre au jazz<sup>36</sup>, il fut également un pionnier de la critique cinématographique en France<sup>37</sup>.

Toutefois, la manière dont Jean Wiéner cherche à promouvoir le jazz dans le monde de la musique savante française soulève des enjeux pour partie distincts de ceux mis en évidence au sujet des appropriations cocteauistes du jazz. C'est que Jean Wiéner, quoique sensible à la valorisation du jazz-band entreprise par Cocteau ainsi qu'à ses positions esthétiques dans le domaine de la musique, ne lia jamais aussi intimement son activité à celle du poète que ne le firent, à la fin des années 1910 (et de manière temporaire), Darius Milhaud et Georges Auric. Ainsi, Jean Cocteau n'est pas une figure centrale des concerts que Wiéner organise de 1921 à 1925<sup>38</sup>. Comme l'explique Madeleine Milhaud en effet,

Cocteau n'était certainement pas la tête pour les concerts. D'ailleurs, Cocteau n'aurait pas été capable de faire plus d'un programme. Ce n'était pas son terrain, ce n'était pas sa spécialité après tout<sup>39</sup>.

Les enjeux de l'appropriation du jazz par Wiéner peuvent être observés dans certaines de ses œuvres du début des années 1920<sup>40</sup>. Mais ils apparaissent avant tout à travers la programmation de ses concerts, qui l'imposent comme l'un des promoteurs les plus zélés du jazz à l'époque. D'une part, ces programmes méritent d'être examinés de près car ils marquent une nouvelle étape de la diffusion du jazz en France. D'autre part, ils contribuent à inscrire le jazz et ses appropriations savantes au sein d'une avant-garde internationale.

---

<sup>36</sup> Vuillermoz, « Rag-Time et Jazz-Band », dans *Musiques d'Aujourd'hui*, Paris, Crès et Cie, 1923, p. 207-217).

<sup>37</sup> Heu, *Le Temps du cinéma : Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique*.

<sup>38</sup> Ou de 1920 à 1925, si l'on tient compte des récitals de Jean Wiéner qui ne portaient pas encore le nom de « concerts Wiéner ».

<sup>39</sup> « Entretien avec Madeleine Milhaud », Archives municipales de Bobigny, fonds Jean Wiéner, p. 2.

<sup>40</sup> Ces œuvres seront étudiées dans le chapitre 6.

## 5.2. Le pas de côté : les concerts Wiéner et la promotion de nouveaux répertoires de jazz

Un regard d'ensemble sur les programmes des concerts Wiéner permet d'emblée de constater une différence majeure dans la manière de présenter le jazz. Alors que les premières œuvres évoquées, celle de Darius Milhaud et de Georges Auric, sont créées lors de « concerts spectacles » explicitement associés au music-hall, la démarche de Wiéner tend à estomper ce lien pour faire du jazz une musique de concert. Aussi anodine puisse-t-elle paraître aujourd'hui, cette démarche ne l'est absolument pas en 1921. Jusqu'alors, et depuis *Parade*, le jazz et ses appropriations savantes avaient toujours été associés à un contexte spectaculaire. Or, pour la première fois en France, Wiéner assimile le jazz à une musique de concert, destinée au même mode d'écoute que les œuvres de musique savante. Sa démarche, qui consiste à éloigner le jazz du contexte du music-hall et du dancing auquel il est alors systématiquement associé, lui confère du même coup une légitimité nouvelle : celle dont jouit la musique savante. Le même effort de légitimation est entrepris pour les œuvres savantes influencées par le jazz. Les concerts de Wiéner se révèlent par conséquent particulièrement importants, sinon centraux, dans la diffusion de nouveaux répertoires dans le monde musical savant.

### 5.2.1. Les répertoires de jazz dans les concerts de Jean Wiéner<sup>41</sup>

À partir de la fin de l'année 1921, Wiéner présente plusieurs blues étatsuniens dans ses concerts : *Wang Wang Blues* de Henry Busse (1894-1955)<sup>42</sup>,

---

<sup>41</sup> Nous parlons bien ici des « concerts de Jean Wiéner » et non pas de la célèbre série des « concerts Wiéner » car le corpus des programmes étudiés ne se limite pas à cette seule série.

<sup>42</sup> Né en Allemagne, Henry Busse apprend le violon et la trompette avant d'émigrer aux États-Unis en 1912. En 1917, il joue au sein du « Frisco Jass Band » puis forme son propre groupe, le « Busse's Buzzard ». Paul Whiteman en fera la base de son premier orchestre de jazz en 1919. Henry Busse compose alors deux morceaux qui comptent parmi les premiers succès de cet orchestre : *Hot Lips* et *Wang Wang Blues*.

26 novembre 1921	<b>Récital Jean Wiéner, salle Érard</b>		
	ANONYME ( <i>Henry Busse</i> )		<i>Wang Wang Blues</i>
	ANONYME ( <i>Vance Lowry</i> )		<i>Sausage Liver Blues</i>
	ANONYME ( <i>Carey Morgan</i> )		<i>Broadway Blues</i>
6 décembre 1921	<b>Concert Jean Wiéner, salle des Agriculteurs</b>		
	L'orchestre américain de Billy Arnold		Non précisé
15 décembre 1921	<b>Concert Jean Wiéner, salle des Agriculteurs</b>		
	ANONYME		Blues (dances américaines)
15 février 1922	<b>4 à 6 musical, P. Fol - Jean Wiéner, théâtre Caumartin</b>		
	ANONYME		Blues (dances américaines)
30 mars 1922	<b>Concert Jean Wiéner, salle Gaveau</b>		
	ANONYME		Blues (dances américaines)
30 octobre 1922	<b>Récital Jean Wiéner - René Benedetti, salle Gaveau</b>		
	ANONYME ( <i>W.C. Handy</i> )		Deux dances américaines : <i>Saint Louis Blues</i>
	ANONYME ( <i>Percy Wenrich</i> )		Deux dances américaines : <i>Skeleton Rag</i>
24 mai 1923	<b>Récital Jean Wiéner - René Benedetti, théâtre des Champs-Élysées</b>		
	ANONYME		Trois blues transcrits pour le piano par Jean Wiéner
9 janvier 1924	<b>Concert Jean Wiéner, salle des Agriculteurs</b>		
	HARRINGTON-GIBBS	Arthur	<i>Running Wild</i> (Blues)
18 février 1924	<b>Récital Jean Wiéner - Daniel Herrmann - Marty Zipélius, salle Pleyel</b>		
	ANONYME		Deux blues (dances américaines)
22 mai 1924	<b>Les ressources nouvelles de la musique : jazz-band et instruments mécaniques, Sorbonne, amphithéâtre Descartes</b>		
	Audition phonographique de deux disques nègres		<i>I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate</i>
			<i>The Wicked Five Blues</i>
ANONYME		Trois blues (dances américaines) transcrites pour le piano par Jean Wiéner	
22 décembre 1924	<b>Concert Jean Wiéner, salle des Agriculteurs</b>		
	BURLEIGH	Harry Thacker	Quatre <i>negro spirituals</i>
4 décembre 1925	<b>Exposition internationale "L'art d'aujourd'hui", 18, rue de la Ville l'Evêque, Paris</b>		
	ANONYME		Deux blues (dances américaines)

Fig. n° 5-1 : répertoires de jazz joués lors des concerts organisés par Jean Wiéner (1921-1925).

*Sausage Liver Blues* de Vance Lowry, *Broadway Blues* de Carey Morgan (1885-1960)<sup>43</sup>, *Skeleton Rag* de Percy Wenrich (1887-1952)<sup>44</sup>, *Running Wild* d'Arthur Harrington-Gibbs (1895-1956)<sup>45</sup> et *Saint Louis Blues* de William Christopher Handy (1873-1958)<sup>46</sup>. S'y ajoutent quatre *Negro Spirituals* tirés de recueils publiés par Henry Thacker Burleigh (1866-1949)<sup>47</sup> (voir fig. n° 1 ci-dessus).

Aucune de ces pièces n'avait fait l'objet d'une édition française (sous la forme d'une partition ou d'un enregistrement sonore) au moment où elles furent présentées en concert. Il est donc fort probable que Wiéner, qui se charge systématiquement de l'exécution, en ait pris connaissance par l'intermédiaire de Vance Lowry, son partenaire aux premiers jours du Gaya. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que Wiéner fait jouer une composition de Lowry, *Sausage Liver Blues*, lors du concert fondateur du 26 novembre 1921, afin de le faire connaître du public de la salle Érard. Lowry rencontrait alors régulièrement les nombreux musiciens de jazz afro-américains de passage à Paris. Sans doute lui apportaient-ils les derniers morceaux à succès publiés aux États-Unis. Lowry les faisait ensuite connaître à Wiéner. Dans le cas de ces blues, la diffusion des répertoires de jazz des États-Unis en France fonctionne grâce à des passeurs, et non pas par l'intermédiaire d'institutions telles que les maisons d'éditions de partitions ou de disques. Cette absence d'intermédiaires institutionnels explique sans doute la rapidité surprenante de l'arrivée des derniers répertoires américains en France. Ainsi, *Wang*

---

<sup>43</sup> Compositeur, Carey Morgan travaillait régulièrement pour les grandes revues de Broadway dans les années 1920.

<sup>44</sup> Compositeur spécialisé dans le ragtime et originaire du Missouri, Percy Wenrich s'installa à New York en 1907 et travailla pour les éditeurs de la Tin Pan Alley.

<sup>45</sup> Originaire d'Atlantic City dans le New Jersey, Arthur Harrington-Gibbs se fait connaître à New York comme pianiste et directeur d'orchestres de danse. C'est pour ces orchestres qu'il compose ses premiers morceaux.

<sup>46</sup> William Christopher Handy fut surnommé « The Father of the Blues », genre qu'il fut l'un des premiers à faire passer du statut de musique vernaculaire à celui de succès commercial, en diffusant les partitions de ses compositions dans tous les États-Unis puis à l'étranger à partir de la fin des années 1910.

<sup>47</sup> Compositeur, Henry Thacker Burleigh était aussi chanteur. À partir de 1894, il devient chanteur soliste à l'Église épiscopale Saint George de New York. De 1900 à 1925, il est chante également dans le chœur de la synagogue Emnau-El de New York. Enseignant, il forma plusieurs grands chanteurs afro-américains : Roland Hayes, Marian Anderson et Paul Robeson. Trois autres *negro spirituals* furent présentés au public par Jean Wiéner dans un concert intitulé « Musique hébraïque et nègre », donné par le compositeur et par la chanteuse Madeleine Grey dans la salle des concerts du Conservatoire. Toutefois, ce concert eut lieu le 3 mai 1927, il ne relève donc pas de la période traitée dans ce chapitre.

*Wang Blues* que Wiéner joua pour la première fois le 26 novembre 1921, était paru la même année aux États-Unis, chez l'un des principaux éditeurs de la Tin Pan Alley, Leo Feist. La partition ne mit donc que quelques mois pour traverser l'Atlantique, dans les bagages d'un ami de Vance Lowry pour se retrouver programmée dans l'un des concerts de Wiéner. Dès 1921, il est donc possible, pour des acteurs du monde musical savant français, de se tenir au fait des plus récents succès du jazz états-unien. *Wang Wang Blues* n'a pas été choisi au hasard : il s'agit de l'un des succès des *Ziegfeld's Follies* de 1921<sup>48</sup>, et donc d'un blues composé pour le music-hall. Cependant, Wiéner ne privilégie pas systématiquement les répertoires les plus récents provenant d'Amérique. En effet, *Saint Louis Blues* et *Skeleton Rag*, présentés eux aussi pour la première fois dans un concert savant le 30 octobre 1922 datent tous deux du début des années 1910<sup>49</sup>. À ces importations de musique afro-américaine s'ajoute une production locale de répertoires de jazz : de même que les premiers cake-walks furent composés en France quelques années seulement après les premières importations de partitions de ce genre, les premiers blues le furent en France dès le début des années 1920, par des musiciens afro-américains installés à Paris, dans le cas de Lowry, mais aussi par des compositeurs français de musique légère comme Raoul Brunel, Maurice Yvain, Victor Alix ou encore Auguste Bosc.

Outre la nouveauté que constitue le geste de programmer des blues dans des concerts de musique savante, Wiéner innove en diffusant des disques de jazz. Les concerts-conférences qu'il organise avec Darius Milhaud les 23 décembre 1923 à Bruxelles (dans le cadre du concert Pro Arte évoqué plus haut) et 22 mai 1924 à Paris en Sorbonne montrent qu'il connaît dès cette époque au moins deux disques Black Swan<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Les *Ziegfeld's Follies* désignent une série de spectacles musicaux et théâtraux inspirés des revues parisiennes (celles des Folies Bergère en particulier) et donnés chaque année à Broadway de 1907 à 1931. Cette série tire son nom de son producteur, Florenz Ziegfeld (1867-1932). Voir à ce sujet Randolph Carter, *Ziegfeld, The Time of His Life*, Londres, Bernard, 1974.

<sup>49</sup> *Skeleton Rag*, qui n'est pas un blues, contrairement à ce qu'annonce Jean Wiéner, fut publié en 1911 par Jerome Remick aux États-Unis. La pièce ne fit pas l'objet d'une édition française, ce qui laisse à penser, une fois encore, que la partition fut rapportée à Jean Wiéner par un musicien venu d'outre-Atlantique.

<sup>50</sup> Fondé en 1921 à Harlem, le label Black Swan Records est l'un des premiers (après Broome Special Phonograph Records) à s'adresser au public afro-américain. Il est également l'un des premiers à être dirigé par des Afro-américains. Le sociologue William Edward Du Bois (1868-1963) en était l'un des principaux actionnaires.

que Darius Milhaud ramena de son voyage à New-York au début de l'année 1923<sup>51</sup> : *I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate*<sup>52</sup> et *The Wicked Five Blues*<sup>53</sup>.

Alors qu'à la fin des années 1910 et à l'aube des années 1920, Erik Satie, Georges Auric et Darius Milhaud exploitent le fox-trot et le ragtime, la programmation des concerts de Jean Wiéner met en évidence de nouveaux genres : les *negro spirituals* et surtout le blues, largement majoritaire parmi les répertoires de jazz programmés par le jeune musicien<sup>54</sup>. Avant d'évoquer les nouveaux enjeux soulevés par les appropriations savantes du jazz à travers cette programmation, il convient de s'attarder sur la diffusion de ces deux genres, qui marque une nouvelle étape dans l'histoire de la réception du jazz en France.

---

<sup>51</sup> En mars 1923, Darius Milhaud était de retour à Paris. En témoigne l'entretien qu'il donna au *Courrier Musical* le 15 de ce mois. Milhaud, Darius, « Impressions d'Amérique », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°6, p. 115.

<sup>52</sup> Armand John Piron, *I Wish I Could Shimmy Like my Sister Kate*, enregistré en 1921 par Mary Straine and Joseph Smith Jazz Band, Black Swan 14123-A. L'autre face, qui ne figure pas dans les sources consultées, mais qui fut forcément entendue par Darius Milhaud, comportait un autre morceau : Jimmy Cox, *The Last Go Around Blues*, Black Swan 14123-B.

<sup>53</sup> Lemuel Fowler, *The Wicked Five Blues*, enregistré en septembre 1922 par Lena Wilson and the jazz Masters, Black Swan 1429-A. La deuxième face du disque contient un autre morceau de Lemuel Fowler : *You've Got Everything A Sweet Daddy Needs but Me* (Black Swan 14129-B). Un trombone, une clarinette un cornet et une batterie accompagnent la chanteuse, ainsi qu'un pianiste identifié sur l'étiquette du disque : Fletcher Henderson. C'est donc Darius Milhaud qui fit entendre pour la première fois le grand pianiste de jazz sur le sol français. D'après Arthur Hoérée, Darius Milhaud ramena un troisième disque Black Swan contenant deux titres interprétés par Lucile Hegamin and her Blue Flame Syncopators : *He May Be Your Man, But He Comes to See Me Sometimes* de Lemuel Fowler et *I've Got the Wonder Where He Went* de Tommy Lyman (Black Swan 2049), tous deux enregistrés en novembre 1921.

<sup>54</sup> A partir du 5 juin 1923, Jean Wiéner intégra à son programme d'autres répertoires afro-américains : des chansons traditionnelles de Louisiane représentées par les *Bayou-Ballads* issues d'un recueil de Mina Monroe paru en 1921 aux États-Unis (Mina Monroe, *Bayou Ballads : Twelve Folk-songs from Louisiana*, New York, G. Schirmer, 1921). Comme les partitions dont il disposait, ce recueil lui fut sans doute directement apporté par un ami musicien : aucune version française n'en fut publiée. Plusieurs chansons en furent jouées dans deux autres concerts organisés par Jean Wiéner (le 22 décembre 1923 et le 22 mai 1924). En 1925, la compagnie Gramophone en fit enregistrer six d'entre eux par Gaston Wiéner (piano et voix), soliste de l'orchestre de la société des concerts Touche (Mina Monroe, *Bayou Ballads, chants de la Louisiane*, enregistré le 1<sup>er</sup> décembre 1925 par Mina Monroe, Gaston Wiéner, Gramophone, K-3228). Bien qu'inspirées de la musique des Afro-Américains, ces chansons, disponibles à la Bibliothèque nationale de France (BnF-Audiovisuel, NC Gramophone, K-3228), ne relèvent pas du jazz et ne l'influencèrent pas, contrairement aux *negro spirituals*.



### 5.2.2. Le *negro spiritual* et le blues : des genres perçus comme une expression musicale populaire, liée aux communautés afro-américaines.

En plus de la nouvelle expérience sonore que les jazz-bands procurent aux Parisiens, l'immédiat après-guerre voit émerger deux nouveaux genres : le *negro spiritual*, souvent traité à part des répertoires de jazz en raison de sa dimension religieuse, et le blues, qui peut être considéré comme son pendant profane.

Alors que la dimension « nègre » du jazz était le plus souvent attribuée à la manière dont les jazzmen interprétaient des danses de music-hall, ces deux genres constituent une nouveauté en ce qu'ils apparaissent d'emblée aux musiciens français, comme des manifestations musicales propres aux Afro-Américains.

#### *La diffusion des negro spirituals en France*

Musique religieuse fonctionnelle pratiquée depuis le XVII<sup>e</sup> siècle dans les communautés afro-américaines du sud des États-Unis, le *negro spiritual* devient également une musique de concert à partir de 1871 et des premières tournées nationales des Fisk Jubilee Singers, formation vocale afro-américaine<sup>55</sup>. L'année 1867 voit apparaître le premier recueil commercialisé à l'échelle nationale : les *Slave Songs of the United States*<sup>56</sup>. Ce n'est toutefois qu'un demi-siècle après cette parution que les premiers *negro spirituals* sont diffusés en France à partir de 1917<sup>57</sup> à travers un autre recueil d'Henry Thacker Burleigh, compositeur afro-américain formé au National Conservatory of Music of America par Antonín Dvořák, entre autres<sup>58</sup>. Quatre ans plus tard, le public parisien entend pour la première fois ces répertoires interprétés par un

---

<sup>55</sup> James Weldon Johnson, and John Rosamond Johnson, *The Books of American Negro Spirituals : Two Volumes in One* [1925], Philadelphie, Da Capo Press, 2009, p. 47. Cette formation chorale mixte et a cappella fut créée afin de lever des fonds pour l'université dont elle dépendait, la Fisk University de Nashville, Tennessee, l'un des premiers établissements supérieurs destinés aux étudiants afro-américains, après les universités Cheyney (1837) et Lincoln (1854) en Pennsylvanie, et Wilberforce (1856), dans l'Ohio.

<sup>56</sup> *Slave Songs of the United States*, éd. William Francis Allen, Charles Ware Pickard et Lucy Garrison, New York, A. Simpson & Co, 1867.

<sup>57</sup> Henry Thacker Burleigh, *The Celebrated Negro Spirituals : Album n°1*, Milan, Ricordi, 1917.

<sup>58</sup> Jean Snyder, « A great and noble school of music : Dvořák, Harry T. Burleigh, and the African American Spiritual », dans Tibbetts, John (dir.), *Dvořák in America : 1892-1895*, Portland, Amadeus Press, 1993, p. 131.

chanteur soliste afro-américain, Roland Hayes (1887-1977)<sup>59</sup>. Un mois après le concert du Southern Syncopated Orchestra au Théâtre des Champs-Élysées<sup>60</sup>, où avaient été chantés plusieurs *negro spirituals*<sup>61</sup>, le ténor lyrique se produit lors de deux concerts : le 24 juin 1921 avec le pianiste Joseph Salmon et le 4 novembre 1922 au théâtre du Châtelet, avec l'orchestre des Concerts Colonne dirigés par Gabriel Pierné. Trois ans plus tard, Paris entend pour la première fois des *negro spirituals* chantés par un chœur *a cappella* : les Fisk Jubilee Singers effectuent alors leur première série de

---

<sup>59</sup> Roland Hayes fut l'un des premiers ténors lyriques afro-américains à connaître un succès international. À partir de 1916, il se produit régulièrement outre-Atlantique, en Angleterre dans le reste de l'Europe (Christopher Brooks et Robert Sims (dir.), *Roland Hayes : The Legacy of an American Tenor*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 27-52).

<sup>60</sup> Cet orchestre de jazz afro-américain dirigé par Will Marion Cook (1869-1944) se produit à Paris du 15 au 17 mai 1921 avec un chœur de chanteurs afro-américains.

<sup>61</sup> Ces *negro spirituals* ont été chantés avec accompagnement d'orchestre. Le critique Pierre de Lapommeraye les décrit sans les nommer dans une recension publiée dans *Le Ménestrel*. (Pierre de Lapommeraye, « Concerts divers - American Southern Syncopated Orchestra », *Le Ménestrel*, 83<sup>e</sup> année, n°19, 13 mai 1921, p. 205).

Compositeur ou arrangeur		Titre	Recueil	Éditeur	Date
BURLEIGH	Henry Thacker	<i>By and By</i>	<i>The celebrated negro spirituals. Album n°1</i>	Ricordi	1917
		<i>Deep river</i>			
		<i>I Got a Robe</i>			
		<i>I Want to Be Ready</i>			
		<i>Nobody Knows the Trouble I've Seen</i>			
		<i>O Peter, Go Ring-a dem Bells</i>			
		<i>Steal Away</i>			
		<i>Swing Low, Sweet Chariot</i>			
		<i>Tis Me, O Lord</i>			
		<i>Were You Ther?</i>			
BURLEIGH	Henry Thacker	<i>Jone's Gone Down on de Island</i>	-	Ricordi	1918
JOHNSON	Rosamond	<i>Nobody Knows the Trouble I see. American Negro Melody</i>	-	Ditson	
BURLEIGH	Henry Thacker	<i>Oh Peter go ring dem bells</i>	-	Ricordi	1919
BURLEIGH	Henry Thacker	<i>Balm in Gilead</i>	-	Ricordi	
BURLEIGH	Henry Thacker	<i>Balm in Gilead</i>	<i>The celebrated negro spirituals. Album n°2</i>	Ricordi	
		<i>De Gospel Train</i>			
		<i>Didn't My Lord Deliver Daniel?</i>			
		<i>Ev'ry Time I Feel De Spirit</i>			
		<i>Go Down, Moses</i>			
		<i>I Stood, on the Ribber of Jerdon</i>			
		<i>My Lord, What a Mornin</i>			
		<i>Oh, Didn't It Rain</i>			
<i>Wade in the Water</i>					
<i>Weepin' Mary</i>					
BURLEIGH	Henry Thacker	<i>I Got a Robe</i>	-	Ricordi	1921
BURLEIGH	Henry Thacker	<i>The celebrated negro spirituals. Album n°1 (réédition de l'album de 1917)</i>	-	Ricordi	1925
GRUENBERG	Louis	<i>Come, let us all go down</i>	<i>Negro Spirituals (vol. 1) freely transcribed by Louis Gruenberg</i>	Universal Edition	1926
		<i>Nobody knows de trouble I see</i>			
		<i>I'm a-rollin'</i>			
		<i>Gwine to shout</i>			
GRUENBERG	Louis	<i>Give me Jesus</i>	<i>Negro Spirituals (vol. 2) freely transcribed by Louis Gruenberg</i>	Universal Edition	
		<i>Swing low, sweet chariot</i>			
		<i>I'll hear de trumpet soun'</i>			
		<i>I want'er be ready</i>			
GRUENBERG	Louis	<i>Roll, roll Jordan</i>	<i>Negro Spirituals (vol. 3) freely transcribed by Louis Gruenberg</i>	Universal Edition	
		<i>What kind-a shoes are you gwine to weah ?</i>			
		<i>Oh, Holy Lord !</i>			
		<i>Fight in' on ! Halleluiah !</i>			
GRUENBERG	Louis	<i>Oh, religion is a fortune</i>	<i>Negro Spirituals (vol. 4) freely transcribed by Louis Gruenberg</i>	Universal Edition	
		<i>De Gospel trains a-comin'</i>			
		<i>Steal away to Jesus</i>			
		<i>Go down Moses</i>			
		<i>Wrestlin' Jacob</i>			
<i>Keep me f'om sinkin' down</i>					
<i>Didn't my Lord deliver Daniel ?</i>					

Fig. n° 5-2 : partitions et recueils de *negro spirituals* publiés en France dans les années 1920.

concerts en France à la salle Gaveau, du 5 mai au 7 juin 1925<sup>62</sup>. Les concerts de Roland Hayes interviennent après une première phase de la diffusion des *negro spirituals*, assurée par les éditeurs de partitions (voir fig. n° 2). Deux recueils et cinq morceaux séparés sont diffusés en France de 1917 à 1921. Quant aux concerts parisiens des Fisk Jubilee Singers, ils lancent une seconde campagne de publications, inaugurée par une réédition du premier recueil de Burleigh et par la commercialisation de ceux du compositeur Louis Gruenberg (1884-1964) qui fut, comme Burleigh élève d'Antonín Dvořák au National Conservatory of Music of America.

Ces *negro spirituals* sont présentés par leurs promoteurs comme des répertoires populaires afro-américains, et soigneusement distingués des répertoires de music-hall qui évoquent les Afro-Américains. Henry Thacker Burleigh défend cette idée dans la préface de son premier recueil de *negro spirituals*, diffusé en Europe par les éditions Ricordi à partir de 1917. Ce genre est présenté comme « l'expression spontanée d'une intense ferveur religieuse », celle des Afro-Américains du sud des États-Unis, et comme

la seule musique qui, en Amérique, correspond à la définition scientifique des *folk songs* [...]. Ils n'ont jamais été composés mais ont jailli telle une génération spontanée de la ferveur religieuse brûlante pendant de longues réunions dans des camps ou dans des églises, comme une expression simple et extatique d'esprits naïfs [...]. Ce serait gravement méconnaître leur valeur et leur signification que de les traiter comme des *minstrel songs* [...]. La voix n'est pas aussi importante que le sentiment spirituel [...]. L'expression de la tristesse cède toujours la place à la joie [...]; ensuite vient le rythme, car l'âme nègre [*sic*] est liée au rythme<sup>63</sup>.

Rédigé par un chanteur et compositeur formé à la tradition musicale savante, ce texte montre comment la stratification savant-populaire opère dès les années 1910 au sein de la communauté afro-américaine, qui ne peut donc être envisagée comme un groupe monolithique, ni du point de vue culturel, ni de celui de la musique. Henry Thacker Burleigh fait œuvre savante en collectant et en transcrivant des répertoires qui, comme il le précise lui-même, « n'ont pas été composés ». La position sociale du

---

<sup>62</sup> André Schaeffner, « Concerts divers - The Fisk Jubilee Singers (5 mai) », *Le Ménestrel*, 87<sup>e</sup> année, n°20, 15 mai 1925, p. 223.

<sup>63</sup> Burleigh, *The Celebrated Negro Spirituals*, p. 1.

compositeur/musicographe, qui appartient à l'élite culturelle afro-américaine, l'incite de surcroît à qualifier les *negro spirituals* d'« expression simple [...] d'esprits naïfs ». En dépit de la volonté de distinguer les *negro spirituals* des *minstrel songs*<sup>64</sup>, les qualificatifs employés par Burleigh ne pouvaient que renforcer, aux yeux du lecteur français, le stéréotype du « nègre » qui, même débarrassé de l'image bouffonne véhiculée dans les répertoires du music-hall, demeurerait plus proche de l'état de nature que de l'Homme civilisé, un stéréotype déjà mis en évidence dans le cake-walk.

En revanche, ce stéréotype n'est plus seulement présenté à travers la musique, ses paroles et son iconographie, mais dans un discours à vocation scientifique qui émane d'un spécialiste reconnu dans son domaine. L'autre nouveauté que constitue ce texte du point de vue de la diffusion des répertoires afro-américains en France réside dans le statut même des *negro spirituals*. Ceux-ci sont explicitement distingués des *minstrel songs*, c'est-à-dire des répertoires destinés au monde du divertissement. Burleigh les présente comme des transcriptions arrangées de répertoires traditionnels non-écrits, géographiquement situés au sud des États-Unis, issus de la communauté africaine, et exprimant une caractéristique culturelle de cette communauté : la profondeur de son sentiment religieux, qui se traduit par un *ethos* triste, parfois éclairé par l'espoir et la joie que donne la foi en un monde meilleur. En somme, et comme l'auteur le souligne lui-même, les *negro spirituals* relèvent précisément de ce que le monde musical savant français considère alors comme la musique *populaire* (voir chapitre 1.3.), musique dont les répertoires de jazz prennent en effet l'exact contrepied.

De ce point de vue, la diffusion des *negro spirituals* constitue une nouveauté dans l'histoire de la diffusion des répertoires de musique afro-américaine en France. Les premiers textes évoquant ce genre dans la presse musicale française contribuent à véhiculer le discours de Burleigh. Le premier texte qui évoque les *negro spirituals* date du mois de novembre 1920 (d'après la recension effectuée pour ce travail). À l'occasion d'un concert de Roland Hayes, Maurice Léna (1859-1928), correspondant du *Ménestrel* à Londres, définit les *negro spirituals* comme « des chansons nègres américaines, d'un

---

<sup>64</sup> Si l'opposition savant-populaire relève de notre analyse de la préface de Burleigh, celui-ci en formule une autre, entre la noblesse des *negro spirituals* et la vulgarité des *minstrel songs*.

caractère grave et religieux<sup>65</sup> ». En 1922, le même Léna témoigne du succès remporté par ce genre dans le monde musical savant anglais lors d'un nouveau concert de Roland Hayes<sup>66</sup>. Les performances publiques des Fisk Jubilee Singers en 1925 vont dans le même sens, même si André Schaeffner (1895-1980), alors critique musical au *Ménestrel*, précise que la salle Gaveau était « remplie d'Américains » et que les Français n'était qu'en « petit nombre<sup>67</sup> ».

Le discours de Burleigh fait rapidement consensus au sein du monde musical savant français. Il se distille en effet dans la plupart des comptes rendus des concerts évoqués plus haut. Comme Maurice Léna, Joseph Baruzi (1876-1952)<sup>68</sup> et Pierre de Lapommeraye<sup>69</sup> qualifient les *negro spirituals* de « chant populaire » des Afro-Américains, chants religieux où passent tour à tour « la douleur des longs esclavages et la certitude des délivrances promises, chants de terre d'exil<sup>70</sup> » qui expriment « la mélancolie, les espoirs et la volonté<sup>71</sup> ». Enchanté par la « rare beauté » des « chants spirituels nègres », André Schaeffner en loue l' « émouvante dignité » et le « sens moral le plus profond [...], d'ordre religieux<sup>72</sup> ». De par leur origine, leur statut de musique populaire, qui se distingue de celui des répertoires envisagés dans le chapitre 1, leurs caractéristiques musicales et leur *ethos*, la diffusion des répertoires de *negro spirituals* et l'intérêt qu'ils suscitent marquent une nouvelle étape dans l'histoire de la réception et de la perception du jazz en France. La diffusion des blues participe elle aussi à cette

---

<sup>65</sup> Maurice Léna, « Le mouvement musical à l'étranger – Angleterre », *Le Ménestrel*, 82<sup>e</sup> année, n°47, 19 novembre 1920, p. 452. Normalien, Maurice Léna abandonna une carrière d'universitaire pour devenir librettiste. Il traduit également des textes et poèmes mis en musique par Reynaldo Hahn. Son travail laisse deviner une affinité particulière pour les contes populaires, ce qui explique peut-être l'oreille et la plume bienveillantes qu'il prête aux *negro spirituals*.

<sup>66</sup> Maurice Léna, « Le mouvement musical à l'étranger – Angleterre », *Le Ménestrel*, 84<sup>e</sup> année, n°24, 16 juin 1922, p. 271.

<sup>67</sup> Schaeffner, « Concerts divers - The Fisk Jubilee Singers (5 mai), p. 223.

<sup>68</sup> Frère de Jean Baruzi (1881-1953), philosophe et historien des religions, Joseph Baruzi était un essayiste, romancier et musicographe.

<sup>69</sup> Aucun renseignement biographique n'a pu être trouvé à propos de ce critique musical.

<sup>70</sup> Joseph Baruzi, « Concerts divers – concerts Roland Hayes », *Le Ménestrel*, 84<sup>e</sup> année, n°26, p. 286. L'article de Joseph Baruzi commence par une critique de « ceux qui arrivèrent à ce concert l'esprit entravé par quelque simpliste théorie des races [...], par des jugements sommaires et de paresseuses associations d'idées ». Universaliste, il défend l'idée qu'un chanteur afro-américain puisse interpréter avec justesse le répertoire savant européen.

<sup>71</sup> Pierre de Lapommeraye, « Les grands concerts – Concerts Colonne », *Le Ménestrel*, 84<sup>e</sup> année, n°45, p. 450.

<sup>72</sup> Schaeffner, « Concerts divers - The Fisk Jubilee Singers (5 mai), p. 223.

évolution. Elle correspond chronologiquement à celle des *negro spirituals* et suscite des discours semblables, la dimension religieuse en moins. Les connotations qui lui sont associées, mais aussi ses caractéristiques musicales qui n'apparaissent pas dans les répertoires de jazz diffusés jusqu'alors, introduisent un nouveau fil dans l'écheveau de la réception française du jazz.

### *Le blues : un renouvellement des caractéristiques musicales et de l'éthos des répertoires de jazz diffusés en France*

Apparu dans les catalogues de partitions à partir de 1919, le blues s'impose peu à peu dans les music-halls et les dancings français jusqu'à devenir l'un des genres consacrés du jazz à partir de la saison 1922-1923. Le nombre de partitions publiées en France connaît lors de ces années une augmentation brutale qui traduit sa popularité récente dans les dancings, les music-halls et les salons.

1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925
4	1	2	11	40	50	41

Fig. n° 5-3 : nombre de partitions de blues publiées chaque année en France de 1919 à 1925<sup>73</sup>.

Le blues figure ainsi en bonne place dans le deuxième recueil *Le Dancing pour tous* de Spéranza-Camusat (1922)<sup>74</sup> et dans les *Vingt-cinq Danses en vogue, cinquième album Francis Salabert* (1923)<sup>75</sup> où il constitue le genre le plus représenté (6 morceaux sur 25), avant le « fox-trot-shimmy ». Contrairement aux différents genres américains diffusés en

<sup>73</sup> Cette recension a été effectuée à partir du dépôt légal, croisé avec le fichier papier thématique « blues » de la Bibliothèque Nationale de France. Les doublons, issus du dépôt de deux exemplaires de la même pièce arrangée pour la même formation n'ont pas été pris en compte. L'ont été en revanche les différentes instrumentations d'une même pièce. Le choix d'un tableau a été préféré à celui du graphique, le nombre de données à présenter étant assez limité pour que les résultats soient lisibles sous cette forme.

<sup>74</sup> BnF-Musique, Fol-Vm12-8475 (2)

<sup>75</sup> BnF-Musique, 4- Vm12- 195 (5).

France jusqu'alors, le blues n'est pas une danse, mais un genre musical à proprement parler. Dans un premier temps, cette distinction semble mal comprise dans le monde musical savant. Dans les programmes de ses concerts, Wiéner présente à plusieurs reprises des blues comme des « danses américaines » (voir fig. n° 1). La même confusion est observable chez les éditeurs de musique : leur classification générique reposant sur des catégories de pas de danse (pour des raisons commerciales), les premiers blues publiés seront commercialisés en tant que « fox-trot » ou de « ragtimes ». C'est le cas de *Monkey Blues* de Max Darewski (1919), auquel les éditions Francis Salabert accolent les sous-titres « fox-trot » et « eccentric rag »<sup>76</sup>. Jusqu'au milieu des années 1920, le blues ne jouit donc pas entièrement du statut de genre musical autonome dans les catalogues d'éditeurs de partitions et de disques.

Malgré plusieurs similitudes avec les autres répertoires de jazz (langage tonal fonctionnel, modèles formels simples fondés sur des carrures strictement régulières de quatre mesures), les blues possèdent des caractéristiques musicales et un *ethos* qui en font une nouveauté. Le modèle rythmique de la pompe y est utilisé de manière plus ponctuelle. De même, les figures rythmiques des mélodies du blues ne le distinguent pas des autres genres. Les compositeurs utilisent librement des rythmes syncopés, du *secondary rag*, des rythmes pointés ainsi que d'autres figures qui ne relèvent pas exclusivement du jazz. Le blues ne se caractérise pas plus par des figures rythmiques que par un modèle formel particulier. Certes le refrain du célèbre *Saint Louis Blues* de Handy et l'intégralité de *Barnyard Blues*<sup>77</sup> de Dominic James « Nick » La Rocca (1889-1961), cornettiste de l'Original Dixieland Jazz Band, sont construits à partir de cycles de 12 mesures du blues et d'une grille harmonique considérés aujourd'hui comme deux traits essentiels de ce genre (fig. n° 4)<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Ce morceau fut composé en 1918, mais le dépôt légal indique que le morceau ne fut commercialisé en France que l'année suivante.

<sup>77</sup> Le second morceau a été publié en France en 1919 par les éditions Salabert. Quant au second, aucune édition française n'a pu être identifiée avant 1938, mais le morceau est cité par Jean Wiéner parmi ceux qu'il connaissait au début des années 1920, et qu'il jouait au Bœuf sur le Toit. Ce morceau lui aura sans doute été appris par des jazzmen ou par l'intermédiaire d'une partition ramenée des États-Unis.

<sup>78</sup> La présence de ce célèbre morceau dès 1919 en France s'explique sans doute par le passage de l'Original Dixieland Jazz Band en Angleterre, à l'Hippodrome de Londres, au mois d'avril de la même année. Le public français n'eut pas la chance d'entendre cette formation qui réalisa, selon l'historiographie



I	I (ou IV)	I (ou V de IV)	V de IV
IV	IV (ou IV m)	I	I (ou V de II)
V (ou II)	V	I	I (ou V)

Fig. n° 5-4 : schéma harmonique le plus fréquent des cycles de 12 mesures du blues<sup>79</sup>.

Cependant, de nombreux blues joués et publiés en France à la fin des années 1910 et au début des années 1920 utilisent d'autres types de cycles et de grilles. Leur absence n'est pas nécessairement synonyme d'une méconnaissance des règles du blues imputable au manque de familiarité des compositeurs français avec ce genre. Les Français René Sylviano (1903-1993) et Raoul Moretti (1893-1954) ne sont pas les seuls à composer des blues dont chaque partie dure 16 mesures : Vance Lowry fait de même dans le premier blues qu'il publie en France (*Blondy's Blues*, Paris, La Parisienne, éditions musicales G. Lorette, 1921), tout comme Franck Withers (1880-...)<sup>80</sup> dont le *Classic-Blues* comprend des parties de 12 mesures (A et B) et d'autres de 16 mesures. Or, ces deux compositeurs afro-américains étaient également des musiciens de jazz patentés. Le parcours de Franck Withers est d'ailleurs similaire à celui de Vance Lowry. Tromboniste dans l'une des formations du Clef Club de James Reese Europe avant de se

---

classique du jazz, le premier enregistrement de l'histoire du jazz en 1917, mais put connaître l'un des morceaux phares de ce disque, *Livery Stable Blues*, sous la forme de la partition publiée deux ans plus tard sous le nom de *Barnyard Blues* dans la « Collection des grands succès » de Salabert. L'orchestration réalisée par Francis Salabert s'éloigne par contre de celle de l'Original Dixieland Jazz Band (cornet, clarinette, trombone, piano, batterie). La formation pour laquelle l'éditeur adapte le morceau de La Rocca ressemble en effet aux orchestres symphoniques de poches dominés par les vents que l'on retrouve dans les music-halls parisiens : violons, altos, violoncelles, contrebasse, flûte piccolo, clarinettes, cornets, trombones, saxophone ténor, saxophone alto et batterie (BnF-Musique, 4- Vm15- 6010).

<sup>79</sup> Ce schéma, réalisé à partir des enregistrements des morceaux qui viennent d'être cités, n'est qu'*indicatif*. Il peut être sujet à de multiples variations ou enrichissements selon les morceaux, et selon les différentes versions enregistrées d'une même pièce. Dans la musicologie du jazz, les codes d'analyse utilisés dans ce tableau, issus de l'analyse de la musique tonale peut susciter des réserves : il ne tiendrait pas compte d'une logique proprement « afro-américaine » de l'harmonie. Il n'en reste pas moins vrai que, dans les partitions de blues publiées aux États-Unis et en France, l'écriture des parties d'accompagnement obéit à la logique et aux règles de la tonalité fonctionnelle. De même, les parties jouées par les musiciens, qu'elles soient jouées ou improvisées, respectent le plus souvent ces règles.

<sup>80</sup> Franck Withers s'est produit à Hollywood en 1944, mais sa trace se perd dans les années suivantes, c'est pourquoi sa date de décès reste indéterminée à ce jour.

rendre en Europe pour jouer avec les Jazz Kings de Louis Mitchell, Franck Withers se gagna en 1918 une solide réputation grâce à un article élogieux de l'influent critique musical du *New York Times*, Olin Downes, qui loua sa manière de jouer *Saint Louis Blues*<sup>81</sup>. Franck Withers connaissait donc parfaitement le blues. Son choix de composer une partie de son morceau en 16 mesures ne résulte donc pas d'une erreur. Il en va de même pour Vance Lowry (1888-1948)<sup>82</sup>. Le blues tel que le découvre le public français au début des années 1920 possède donc des propriétés formelles qui lui sont propres, sans être pour autant stéréotypées. En revanche, tous les blues consultés ont en commun certains motifs mélodiques qui les distinguent des autres genres musicaux. La plupart de ces formules utilisent des *blue notes*. Dans le cadre des premiers blues chantés, ces notes étaient des inflexions non tempérées<sup>83</sup> de la tierce, de la quinte et parfois de la septième de la gamme du ton principal<sup>84</sup>. Dans le cadre des blues édités et adaptés au système tonal, l'effet expressif provoqué par les *blue notes* est obtenu, dans une tonalité majeure, grâce à une minorisation de la tierce (ou une augmentation de la seconde) pour une « *blue note* de tierce », une minorisation de la septième pour une « *blue note* de septième » ou une diminution de la quinte pour une « *blue note* de quinte ». Ces *blue notes* alternent avec la tierce majeure ou sont intégrées dans un mouvement chromatique.

---

<sup>81</sup> Mark Miller, « Frank Withers : A lost voice and lost review », *Coda*, n°310, juillet-août 2003, p. 5-6.

<sup>82</sup> Ces différents exemples viennent du fait que les premiers blues obéissent le plus souvent à des formes multithématiques. Par souci de variété et de contraste, les compositeurs ne s'en tiennent pas uniquement à des cycles de 12 mesures. Au cours des années 1920, les pratiques des jazzmen favorisent des cycles uniformes. C'est alors que la forme en 12 mesures s'impose. Nous remercions Laurent Cugny de nous avoir signalé cette précision nécessaire.

<sup>83</sup> « Quand il chantait, le nègre primitif du Sud infléchissait systématiquement le troisième et le septième degré de la gamme, glissant entre le majeur et le mineur. Dans les champs de coton du Delta ou sur les digues de Saint-Louis, c'était la même chose [...]. J'ai essayé de reproduire cet effet en introduisant des tierces et des septièmes mineures dans *Saint Louis Blues* (on les appelle maintenant « *blue notes* ») » (William Christopher Handy, *Father of the Blues: An Autobiography*, New York, Macmillan, 1941, p. 120).

<sup>84</sup> Le cas de la septième est plus litigieux : elle le plus souvent minorisée pour indiquer une modulation à la sous-dominante. Elle est alors utilisée au service d'une logique tonale fonctionnelle (elle joue un rôle de V de IV). Les utilisations non fonctionnelles de la septième mineure sont plus rares dans les années 1920.

**Ex. mus. n° 5-1 : Nick La Rocca, *Barnyard Blues*, Paris, Francis Salabert, 1919, mes. 5-8.**

Les quatre premières mesures de la mélodie de *Barnyard Blues* (qui ne transcrit qu'approximativement celle que se partagent le cornet de Nick La Rocca et la clarinette de Larry Shields dans leur célèbre enregistrement de 1917<sup>85</sup>) contiennent les différentes possibilités évoquées (ex. mus. n° 1).

Outre les *blue notes* de quinte (*la* bécarre, mes. 1) et de septième (*ré* bémol, qui annonce également une modulation en *la* bémol majeur, mes. 4), le motif trois fois répété à la voix supérieure (*fa* dièse-*sol-mi* bémol, mes. 1-3 de l'ex. mus. n° 1) utilise la *blue note* de tierce, la tierce majeure et la tonique. Il revient dans un grand nombre de blues à la fin des années 1910 et au début des années 1920. Il vient sans doute du refrain de *Saint Louis Blues* de Handy. Publié en 1914, ce morceau s'imposa rapidement comme un modèle du genre et fut repris par tous les musiciens de jazz (ex. mus. n° 2).

---

<sup>85</sup> Ray Lopez et Alcide Nunez, *Livery Stable Blues*, enregistré le 26 février 1917 par l'Original Dixieland Jazz Band, New York, Victor, n° 18255.

—

**Ex. mus. n° 5-2 : William Christopher Handy, *Saint Louis Blues*, refrain (New York, Handy Bros. Music Co), 1914, mes. 49-52.**

Ces deux exemples permettent également de constater que la sixte majeure est souvent ajoutée à la triade du premier degré pour la colorer<sup>86</sup>. Elle apparaît dans la mélodie de *Barnyard Blues* (voir les *do* des mes. 1<sup>4</sup> et 2<sup>4</sup> de l'ex. mus. n° 1) ; dans *Saint Louis Blues*, elle est utilisée comme une broderie de la quinte dans la partie d'accompagnement (et contribue dans le même temps, du point de vue de la tonalité fonctionnelle, à une broderie de sixte et quarte). Les *blue notes* se retrouvent également dans d'autres formules mélodiques, comme dans le début de la mélodie du couplet de *Saint Louis Blues* (ex. mus. n° 3).

**Ex. mus. n° 5-3 : William Christopher Handy, *Saint Louis Blues* (New York, Handy Bros. Music Co), 1914 (mes. 9-12).**

Le jeu sur les *blue notes* - ici utilisées comme des appoggiatures - apparaît dans la plupart des autres blues diffusés en France, celui de Lowry, pour prendre un exemple chez un compositeur que fréquentèrent assidûment Milhaud, Auric et Wiéner (ex. mus. n° 4).

---

<sup>86</sup> Souvent observable dans les partitions de blues publiées à la fin des années 1910 et au début des années 1920 à Tin Pan Alley, ce type de coloration est beaucoup plus rare dans le blues rural du sud des États-Unis qui a servi de source d'inspiration à William Christopher Handy.

**Ex. mus. n° 5-4 : Vance Lowry, *Blondy's Blues* (Paris, La Parisienne, Éditions musicales G. Lorette, 1921), mes. 1-2 et 5-6.**

La signature du fox-trot ou du ragtime est rythmique ; celle du blues est donc mélodique, harmonique et parfois formelle. Elle réside également dans un tempo plus lent que celui des autres répertoires joués par les jazz-bands (les partitions indiquent le plus souvent « Moderato », au lieu d'« Allegro » pour les autres danses). Ces différentes caractéristiques musicales vont de pair avec l'*ethos* du blues, plutôt grave que comique, plutôt mélancolique qu'allègre.

Alors que les chansons écrites sur des rythmes de danses américaines telles que le cake-walk, le fox-trot ou encore le one-step narrent des saynètes burlesques ou abordent des thèmes qui en font les héritières des bluettes et des romances sentimentales, les blues apportent au jazz de nouvelles thématiques. Elles renouvellent par conséquent son imaginaire. Modèle du genre pour la musique, *Saint Louis Blues* l'est également pour ses paroles. La chanson raconte les tribulations d'une femme dont le cœur a été brisé par le départ de son compagnon, séduit par une femme fatale (fig. n° 5 ci-dessous).

La tonalité pathétique des paroles vient du fait que la souffrance éprouvée par la femme trahie est accentuée par l'amour qu'elle continue d'éprouver pour son compagnon : « I'll love my baby till the day Ah die » (refrain 2). Afin de le retrouver et de le reconquérir, elle consulte une gitane qui l'incite à se lancer à la poursuite des deux amants, partis à Saint-Louis. Les couplets et les refrains abondent en références au désespoir amoureux. Celui-ci est qualifié de « Saint Louis Blues, jes as blue as Ah can

be<sup>87</sup> » (refrain 1). La chanson se veut aussi réaliste. À travers plusieurs références culturelles et sociales, Handy évoque la vie des classes populaires afro-américaines du sud des États-Unis (une classe à laquelle lui-même n'appartenait pas, étant issu d'une famille bourgeoise). On les retrouve notamment dans l'évocation de la différence sociale entre la femme trahie et celle de l'amante, qui possède des « diamants », se « poudre » le

---

<sup>87</sup> Comprendre « I got the Saint Louis Blues, just as blue as I can be ».

**Fig. n° 5-5 : paroles de *Saint Louis Blues* de William Christopher Handy (1914).**

visage et soigne ses cheveux en achetant des rajouts (couplet 1). Enfin, les paroles tentent de reproduire l'accent afro-américain caractéristique du sud des États-Unis, dont Saint-Louis était alors l'une des villes les plus importantes. « *Lord* » est ainsi transformé en « *Lawd* », le pronom personnel « *I* » en « *Ah* », la séquence « *th* » placée en fin de mot devient « *d* » (« *wid* » pour « *with* » dans le couplet 1) et certaines tournures

grammaticales sont modifiées. Le *present perfect* dans « *Gypsy has told me* » devient « *Gypsy done told me* » (couplet 2) ; « *if it was not* » est contracté en « *'twant* ». Ces différentes déformations, inspirées des *coon songs* chantées dans les *minstrel shows*, situent l'action dans les milieux populaires. Relèvent également du répertoire des *coon songs* l'évocation du jeu (le craps en l'occurrence) et les allusions sexuelles sous-entendues par les expressions « *blacker de berry, sweeter is the juice* » (couplet 3), et « *if my blues don't get you, my jazzing must* » (refrain 5). Une dernière référence à la culture afro-américaine réside dans la prégnance de la religion dans la vie quotidienne. Malgré le caractère profane du sujet et des paroles, le « blues » de la femme trahie prend également appui sur des évocations religieuses : l'appel au « Seigneur » (« *Lawd* ») (refrain 4) ou encore la phrase « *ashes to ashes and dust to dust* » issue de la prière funéraire du *Book of Common Prayer* anglican et inspirée du *Nouveau Testament*<sup>88</sup> (refrain 5).

Qu'il s'agisse du désespoir et de la tristesse exprimés à travers le mot « blues », mais aussi à travers des références religieuses ou des références réalistes aux Afro-Américains souvent pauvres du sud des États-Unis, les thématiques de *Saint Louis Blues* sont déclinées et variées dans la majorité des autres blues importés en France à la fin des années 1910 et au début des années 1920. Le *Restless Blues* d'Emile Christian (1895-1973)<sup>89</sup>, arrangé et publié par Rosario Furnari (18...-1941)<sup>90</sup> en 1921 évoque par exemple le malaise ressenti par un homme qui, après avoir batifolé d'un cœur à l'autre, aux États-Unis, à Madrid et à Paris, s'est retrouvé trahi à de nombreuses reprises. Ressentant un sentiment de « blues », le personnage principal choisit de se marier. Mais là encore, il ne peut se satisfaire de sa situation. « Fatigué de vagabonder, je me suis casé avec une femme. Mais j'éprouve un sentiment dont je ne peux me débarrasser : ce blues qui ne me laisse jamais de repos<sup>91</sup> ». Quant à *The Bluest of the Blues* (1922) du

---

<sup>88</sup> *Genèse*, 3 : 19b.

<sup>89</sup> Emile Christian est un tromboniste de la Nouvelle-Orléans. Après s'être produit avec des orchestres de Jack « Papa » Laine, il rejoint l'Original Dixieland Jazz Band en 1918, pour remplacer Eddie Edwards.

<sup>90</sup> Compositeur de musique légère, Rosario Furnari possédait à Paris sa propre maison d'édition musicale. Sa date de naissance n'a pu être retrouvée.

<sup>91</sup> Traduction de la fin du refrain de *Restless Blues* d'Emile Christian (paroles d'O.C. Taylor, Paris, Rosario Furnari, 1921, BnF-Musique, Fol-Vm7-17252).



compositeur, parolier et jazzman anglais Tom Waltham (1899-1974)<sup>92</sup>, publié par les éditions La Parisienne en 1922, il transpose le thème religieux de la foi et de l'espérance dans un registre profane.

La diffusion des blues fait donc émerger des *topoi* qui diffèrent de ceux rencontrés dans les cake-walks des années 1900, et plus généralement des autres répertoires de jazz diffusés en France jusqu'au début des années 1920. Au sentimentalisme léger et aux stéréotypes comiques conditionnés par le monde du music-hall, le blues oppose des thématiques plus graves et plus réalistes qui évoquent la vie des communautés afro-américaines souvent défavorisées du sud des États-Unis<sup>94</sup>.

L'importation des blues en France constitue<sup>95</sup> une strate nouvelle de la diffusion des répertoires de jazz. Elle ne se substitue pas aux précédentes, mais vient se surimposer à celles constituées par la diffusion, à partir des années 1900, des répertoires de danses américaines et à l'expérience sonore des jazz-bands à partir de la

---

<sup>92</sup> Daniel Nevers, « Tom Waltham : un anglais à Paris », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, n°12, 1985, p. 27-32.

<sup>93</sup> Paroles du refrain de *The Bluest of Blues* (Tom Waltham, *The Bluest of Blues*, Paris, La Parisienne, 1922). L'édition française ne fait pas figurer d'éventuelles paroles originales en anglais.

<sup>94</sup> La récurrence de ces *topoi* dans les blues consultés n'exclut pas quelques exceptions. La plupart d'entre elles relèvent de morceaux composés pour le music-hall. Par exemple, *La barque de nos rêves*, une pièce de René Sylviano présentée comme un « fox-blues », ne présente ni caractéristiques musicales telles que celles qui viennent d'être mises en évidence, ni aucune des thématiques relevées dans les paroles de *Saint Louis Blues*. Dans cette chanson sentimentale composée en 1921 pour la revue *Gai Paris*, il n'est jamais question de tristesse : « C'est la barque de nos rêves/C'est la barque des amours/Où l'on s'aime sans trêve/Où l'on s'aime toujours/Lorsque la mer est houleuse/Passagère de mon cœur /Tu viens te blottir frileuse/Dans mes bras avec frayeur/Le souvenir de mes maîtresses/Avec moi vogue sans cesse./Je vous vois par les nuits sereines/M'escortant belles sirènes/C'est la barque de nos rêves/C'est la barque des amours/Et les heures sont brèves/Dans la barque des amours ».

<sup>95</sup> Leur diffusion en France commence dès la fin des années 1910 de manière sporadique. Elle se développe surtout au début des années 1920.

fin de l'année 1917. Leurs caractéristiques musicales et l'univers qu'ils dépeignent à travers leurs paroles les distinguent de celles des fox-trots, shimmies, one-steps et ragtimes joués par les premiers jazz-bands, c'est-à-dire des répertoires qui firent l'objet des premières appropriations de Darius Milhaud et de celles de Georges Auric. Ces différences expliquent pourquoi, au contraire des autres répertoires de jazz évoqués jusqu'à présent, les blues furent moins associés au music-hall et au divertissement anglo-saxon et plus volontiers considérés comme la musique populaire des Afro-Américains au même titre que les *negro spirituals* qui furent également diffusés à partir de la fin des années 1910.

Selon William Christopher Handy lui-même, le blues partage certaines de ses formules mélodiques avec le *negro spiritual* : *Saint Louis Blues* « combine les rythmes syncopés du ragtime avec une vraie mélodie issue de la tradition des *spirituals*<sup>96</sup> ». Les blues et les spirituals ont effectivement en commun des profils mélodiques où la couleur de sixte ajoutée joue un rôle important. Cette coloration a également été repérée dans plusieurs cake-walks (voir chapitre 1). De plus, les thématiques du blues peuvent être considérées comme un équivalent profane de celles des spirituals.

### 5.2.3. Rassembler tous ceux qui s'intéressent au jazz

Promoteur de nouveaux répertoires dans le monde musical savant, connaisseur du jazz grâce aux partitions, mais aussi aux disques (qu'il contribua à faire connaître au public avec le concours de Darius Milhaud) et à sa fréquentation de jazzmen afro-américains, Wiéner joue aussi un rôle précurseur en invitant des jazzmen à se produire dans une série de concerts pourtant clairement situés dans le monde musical savant<sup>97</sup>. C'est ainsi que, le 6 décembre 1921, Wiéner confie la première partie de l'un de ses

---

<sup>96</sup> Handy, *Father of the Blues*, p. 120.

<sup>97</sup> Le caractère pionnier de la démarche de Wiéner peut être confirmé par l'annonce de son premier concert dans les colonnes de *l'Intransigeant*, le 5 décembre 1921 : « Demain [...] aura lieu à la salle des Agriculteurs le premier concert Jean Wiéner. C'est un événement dans l'histoire des concerts. En effet, pour la première fois à Paris, on entendra dans une grande salle de musique un Jazz band américain » (archives Jean Wiéner, mairie de Bobigny, dossier « Articles, programmes, affichettes, 1920-1922 », c'est nous qui soulignons).

concerts au jazz-band de Billy Arnold<sup>98</sup>. Comme bien des musiciens étatsuniens qui s'installent à Paris à la fin des années 1910 et au début de la décennie suivante, Billy Arnold entame son parcours européen par Londres. En 1919, il se produit au Palais de la danse Hammersmith. De passage dans la capitale anglaise, Milhaud l'entend et le recommande à Wiéner qui, en décembre 1921, l'invite à ouvrir la première saison de sa série de concerts<sup>99</sup>.

Wiéner joue là un rôle de promoteur du jazz, mais aussi de passeur. Si le concert du 6 décembre 1921 constitue une exception en ceci qu'aucun autre jazzman ne se produit lors des concerts suivants, Wiéner inscrit régulièrement le jazz dans ses programmes. On le retrouve effectivement dans la quasi-totalité des concerts qu'il donne entre 1920 et 1925, non seulement à Paris, mais aussi à l'étranger<sup>100</sup>. Dans la première partie des années 1920, la visibilité des œuvres savantes inspirées par le jazz, mais également celle des répertoires de jazz est presque entièrement assurée par ses concerts, qui rassemblent avant tout le petit cercle d'amis compositeurs et interprètes identifiés plus haut. Dès son premier récital parisien, donné le 28 avril 1920 à la salle Érard avec le concours de Jane Bathori, Wiéner présente en fin de programme sa *Dancing Etude*, très proche des appropriations cocteauistes du jazz. Parmi les quelques quarante concerts<sup>101</sup> qu'il organise à partir de cette date et jusqu'en 1925, près de la moitié font figurer des répertoires de jazz ou des appropriations savantes du jazz (voir fig. n° 6 ci-dessous). De même, entre 1920 et 1924, plus de la moitié des performances d'œuvres savantes influencées par le jazz à Paris le sont lors des concerts Wiéner<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> Le nom du chef d'orchestre était orthographié « Arnhold » dans les programmes et les affiches du concert.

<sup>99</sup> Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949, p. 133.

<sup>100</sup> Son entreprise de diffusion et de valorisation ne se limita pas à la seule scène parisienne : tous les concerts ou presque qu'il donna en province et à l'étranger leur firent une place.

<sup>101</sup> La plupart des travaux mentionnant Jean Wiéner ne s'appuient que sur son autobiographie, *Allegro Appassionato*. Jean Wiéner n'y reproduisit qu'une petite partie des programmes de ses récitals et de ses concerts. Ceux-ci ont été rassemblés de manière systématique partir des archives Jean Wiéner (mairie de Bobigny, coffret n°3 : courrier Jean Wiéner) et à partir d'un dépouillement du *Guide du concert* et de son supplément, le *Guide musical*.

<sup>102</sup> Ce dénombrement, opéré à partir du dépouillement du *Guide du concert* et du *Guide musical*, ne tient pas compte de la fréquence importante des performances des pièces de Claude Debussy inspirées par le cake-walk (« Golliwogg's Cake-walk », mais aussi « Minstrels » et « General Lavine – eccentric », les deux dernières pièces ayant été incluses malgré les doutes émis à propos du rôle qu'y joue le ragtime). Cette fréquence doit moins à un goût généralisé pour la musique afro-américaine qu'au fait que Debussy est,

Mieux, toutes les œuvres savantes influencées par le jazz composées pendant cette période ont été présentées lors des concerts Wiéner. Treize pièces différentes d'Auric, de Milhaud, de Stravinsky et de Wiéner y sont données, dont trois en première audition. La liste de ces œuvres montre que les compositeurs qui s'intéressent alors au jazz font tous partie du réseau d'amitié et de sociabilité de Wiéner. Ce regroupement de compositeurs est d'autant plus intéressant qu'il ne correspond pas au Groupe des Six, souvent considéré à part des autres compositeurs français dans l'historiographie. En effet, ni Louis Durey, ni Germaine Tailleferre n'utilisent le jazz dans leurs œuvres et Poulenc de manière très ponctuelle.

---

avec Richard Wagner et Ludwig van Beethoven, le compositeur le plus fréquemment joué dans les concerts parisiens, au lendemain de la Première Guerre mondiale.

28 avril 1920	<b>Récital Jean Wiéner, salle Érard</b>		
	WIÉNER	Jean	<i>Dancing Etude</i>
26 novembre 1921	<b>Récital Jean Wiéner, salle Érard</b>		
	STRAVINSKY	Igor	<i>Ragtime pour onze instruments</i>
15 décembre 1921	<b>Concert Jean Wiéner, salle des Agriculteurs</b>		
	STRAVINSKY	Igor	<i>Piano-rag-music</i>
9-22 décembre 1921	<b>Exposition des peintures de Charles Tcherniawsky, galerie de la Licorne (tableaux modernes)</b>		
	AURIC	Georges	<i>Adieu, New-York! (fox-trot)</i>
30 mars 1922	<b>Concert Jean Wiéner, salle Gaveau</b>		
	STRAVINSKY	Igor	<i>Piano-rag-music</i>
23 mai 1922	<b>Séance de danses donnée par Lizica Codreano avec le concours de Mme Romanitza et de M. Jean Wiéner, salle Padeloup</b>		
	WIÉNER	Jean	« Ragtime » des <i>Musiques</i>
30 octobre 1922	<b>Récital Jean Wiéner - René Benedetti, salle Gaveau</b>		
	STRAVINSKY	Igor	<i>Piano-rag-music</i>
	WIÉNER	Jean	<i>Sonatine syncopée</i> (première audition)
23 novembre 1922	<b>Concert Jean Wiéner - Festival Darius Milhaud, théâtre des Champs-Élysées</b>		
	MILHAUD	Darius	<i>Trois rag-caprices</i> (première audition)
24 mai 1923	<b>Récital Jean Wiéner - René Benedetti, théâtre des Champs-Élysées</b>		
	WIÉNER	Jean	<i>Sonatine syncopée</i>
7 novembre 1923	<b>Concert Jean Wiéner - Festival Igor Stravinsky, salle des Agriculteurs</b>		
	STRAVINSKY	Igor	<i>L'Histoire du soldat</i>
15 janvier 1924	<b>Concert Jean Wiéner, salle des Agriculteurs</b>		
	WIÉNER	Jean	« K (ragtime) » de <i>L'Alphabet instantané de Monsieur René des Alysamps</i>
9 avril 1924	<b>Concert Jean Wiéner, salle des Agriculteurs</b>		
	WIÉNER	Jean	<i>Trois blues chantés</i> (première audition)
14 mai 1924	<b>Soirée Igor Stravinsky chez la Princesse de Polignac (direction musicale : Jean Wiéner)</b>		
	STRAVINSKY	Igor	<i>L'Histoire du soldat</i>
22 mai 1924	<b>Les ressources nouvelles de la musique : jazz-band et instruments mécaniques, amphithéâtre Descartes</b>		
	STRAVINSKY	Igor	<i>Ragtime pour onze instruments</i>
	MILHAUD	Darius	<i>Deuxième Rag-caprice</i>
	WIÉNER	Jean	<i>Sonate syncopée</i>
	WIÉNER	Jean	<i>Trois blues chantés</i>
22 décembre 1924	<b>Concert Jean Wiéner, salle des Agriculteurs</b>		
	WIÉNER	Jean	<i>Concerto franco-américain</i>

Fig. n° 5-6 : œuvres savantes influencées par le jazz jouées lors des concerts de Jean Wiéner (1920-1925).

Au début des années 1920, les concerts organisés par Wiéner sont donc le point nodal de la diffusion des appropriations savantes du jazz en France. Mieux, ils contribuent à leur donner une visibilité nouvelle. Celle-ci peut paraître réduite à la portion congrue si l'on s'en tient à une approche quantitative : pour la saison 1923-1924, où le jazz fut le plus souvent présent dans les concerts organisés par Wiéner, moins de 5% des concerts donnés à Paris l'inscrivirent au programme<sup>103</sup>.

Une approche qualitative permet en revanche de dresser un tout autre bilan. Par effet de voisinage, la programmation de Wiéner inscrit le jazz et ses appropriations savantes au sein d'une avant-garde cosmopolite qui se distingue de l'avant-gardisme iconoclaste et nationaliste de Cocteau. La presse musicale ne fait qu'entériner et parachever cette inscription puisqu'elle fait des concerts Wiéner les événements les plus couverts et, par conséquent, les plus visibles dans le domaine de la musique de chambre. Les débats houleux et parfois violents suscités par ces concerts révèlent par ailleurs les conventions que subvertissent la programmation et le geste assimilationniste de Wiéner. L'examen de la place des appropriations savantes du jazz dans ses concerts doit donc prendre en compte les effets d'inscription suscités par sa politique de programmation ainsi que les débats provoqués par le rôle et les significations nouvelles que celui-ci confère au jazz.

### 5.3. Donner un sens au jazz : le rôle de la programmation des concerts Wiéner

La programmation du jazz et de ses appropriations savantes soulève des enjeux qui touchent les hiérarchies esthétiques en vigueur dans le monde musical savant français. Se concentrer uniquement sur les répertoires de jazz joués lors de ces concerts serait toutefois passer à côté d'autres éléments. Au geste consistant à introniser le jazz et ses appropriations savantes au concert s'ajoute en effet celui consistant à inscrire ces répertoires au sein d'un ensemble plus vaste d'œuvres. Comme le premier, ce second geste lié à la programmation est lui aussi chargé de sens. Par un effet de voisinage, il

---

<sup>103</sup> Étude réalisée à partir du dépouillement du *Guide du concert* et du *Guide musical* pour la saison 1923-1924 (septembre 1923-juillet 1924).

donne au jazz une dimension nouvelle, dont il était dénué dans son contexte habituel en France<sup>104</sup>. La programmation de Wiéner témoigne d'une appropriation *assimilationniste* du jazz dont les enjeux diffèrent en partie de ceux jusque-là identifiés dans les appropriations cocteauistes. Wiéner y estompe les hiérarchies génériques et inscrit le jazz au sein d'une avant-garde cosmopolite, au sens où elle cherche à s'élever au-dessus des particularités nationales<sup>105</sup>.

### 5.3.1. La démarche assimilationniste de Wiéner, ou le jazz légitimé

Le choix des lieux a un sens. Alors que les spectacles de Cocteau ont été présentés à la Comédie des Champs-Élysées et au théâtre Michel, les concerts de Wiéner l'intronisent, lui et ses appropriations savantes dans des salles consacrées : la salle Érard, la salle Gaveau, ou encore la salle des Agriculteurs. De même, alors que l'iconoclasme des appropriations cocteauistes du jazz repose sur le maintien de la hiérarchie générique qui oppose la musique savante et le jazz joué au music-hall, les programmes de Wiéner traduisent une volonté d'estomper cette hiérarchie. Au nom de l'intérêt musical qu'ils revêtent à ses yeux, le jazz, ses appropriations savantes et les autres œuvres relevant de la musique savante (contemporaines ou anciennes) sont en effet placés sur le même plan, sans distinction de genre. En 1928, lors d'une conférence, Wiéner explicite sa démarche :

Il faut avoir beaucoup travaillé, beaucoup pensé, pour pouvoir comprendre enfin qu'en dépit de toutes les classifications savantes, qu'au-dessus de toutes les analyses d'école reconnues, il n'y a qu'une seule grande vérité : il existe un peu de musique qui vit, et beaucoup de musique morte<sup>106</sup>.

Là réside sans doute le caractère subversif de l'entreprise de Wiéner : ses concerts remettent en cause des hiérarchies génériques qui structurent alors fortement le goût

---

<sup>104</sup> Contexte qui, lui-même, différerait en partie de celui dans lequel le jazz était joué aux États-Unis, ce qui entraîne une première modification des répertoires et de leurs connotations lorsqu'ils sont diffusés en France à partir des années 1900, voir chapitre 1.

<sup>105</sup> Cette définition s'inspire de celle proposée par Jean-Yves Masson dans un article consacré à Hugo van Hofmannsthal (Jean-Yves Masson, « Hugo van Hofmannsthal, du renoncement à la métamorphose », *La Revue des deux Mondes*, n°3682, janvier 2007, p. 32-40).

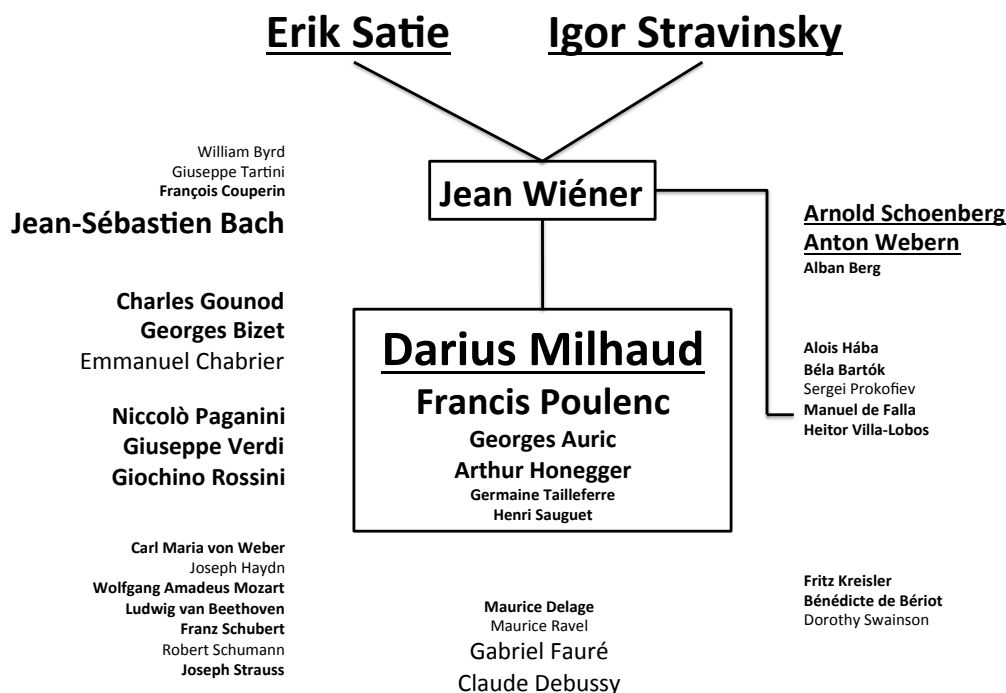
<sup>106</sup> Wiéner, « Le jazz et la musique », p. 626.

musical savant, de même que les distinctions entre écoles nationales que l'on a vu exacerbées dans *Le Coq et l'Arlequin*, pour ne prendre qu'un exemple. Quoiqu'il en dise, cependant, Wiéner n'abolit pas toute « classification » mais en propose une autre, qui repose sur la « vitalité » qu'il perçoit dans la musique. Ce critère, car c'en est un, l'incite à opérer des regroupements d'œuvres musicales jusque là inédits dans le monde musical savant français. Dans le schéma suivant (fig. n° 7), les noms en gras sont ceux des compositeurs programmés dans les concerts de Wiéner<sup>107</sup>. Ceux qui ne le sont pas ont été programmés dans des concerts de Wiéner qui ne relèvent pas de cette série. La taille des noms dépend quant à elle du nombre d'œuvres programmées pour chaque compositeur (de 1 à 4 : taille 12 [Ravel] ; de 5 à 14 : taille 18 [Schoenberg]; de 15 à 24 : taille 23 [Bach] ; de 25 à 34 : taille 28 [Poulenc] ; de 35 à 69 : taille 34 [Stravinsky] ; plus de 60 : taille 36 [Milhaud]). Les noms soulignés désignent les compositeurs auxquels Wiéner a consacré un « festival ». Enfin, les noms reliés à celui de Jean Wiéner par un trait désignent les compositeurs qui ont directement participé aux concerts Wiéner (en tant qu'interprète ou chef d'orchestre) et que celui-ci connaissait par conséquent personnellement.

---

<sup>107</sup> Qui ne se limitent pas, rappelons-le à la série des « concerts Wiéner ».





**Fig. n° 5-7 : présentation pondérée des compositeurs programmés par Jean Wiener lors de ses concerts (1920-1925).**

Cette « carte du tendre » des amours musicales de Wiener au début des années 1920 montre parfaitement, une fois encore, la communauté de goût qui unit les différents jeunes compositeurs qui recourent au jazz au début des années 1920. Non seulement ceux-ci se connaissent et se fréquentent, mais ils possèdent les mêmes figures tutélaires, Erik Satie et Igor Stravinsky, qui se sont eux-mêmes intéressés au jazz. Elle montre aussi et surtout que le jazz et les emprunts savants au jazz sont placés au même niveau que la musique de compositeurs consacrés, contemporains ou passés. Ainsi, le 26 novembre 1921, à la salle Érard, trois blues d’Henry Busse, de Vance Lowry et de Carey Morgan sont interprétés juste après le *Prélude et fugue en mi bémol* de Jean-Sébastien Bach, dans un concert qui s’achève par « Paysage » d’Emmanuel Chabrier<sup>108</sup>.

<sup>108</sup> Il s’agit de la première des *Dix Pièces pittoresques* (1881).

La démarche assimilationniste de Wiéner ne concerne pas que les genres *a priori* hétérogènes. Elle concerne aussi le temps et l'espace. Ses concerts font dialoguer des œuvres du début de la période baroque et des premières auditions. Des œuvres hongroises, tchèques, allemandes, françaises, italiennes, espagnoles, argentines, et étatsuniennes. C'est donc en connaissance de cause que Wiéner qualifie lui-même ses concerts de « salades ». Il s'agit pour lui de réunir des œuvres que les classifications nationales, temporelles et génériques de l'époque ne pouvaient que juger éclectiques voire incompatibles *a priori*. En montant sur des scènes prestigieuses du monde musical français, dans de tels programmes, le jazz et les musiciens des jazz-bands se voient donc placés sur un pied d'égalité avec d'autres répertoires savants et consacrés. À une nuance près, cependant : alors que les œuvres savantes sont identifiées par leur titre, par le nom de leur compositeur puis par celui des interprètes, les répertoires de jazz le sont par l'orchestre qui les interprète, l'« Orchestre américain de Billy Arnold », ou par le genre auquel ils appartiennent : le « Blues ».

Cette différence dans le régime d'identification de la musique programmée lors des concerts Wiéner est révélatrice de la manière dont les répertoires de jazz étaient alors considérés. Les répertoires de jazz ne font pas l'objet d'une individualisation, à travers la citation d'un compositeur ou de musiciens. Wiéner les traite encore de manière collective ou générique et ne mentionne aucun nom de compositeur. Cette différence provient sans doute de la méconnaissance du jazz, de son histoire et de son actualité, mais aussi du sentiment d'altérité qu'il suscite dans le monde musical français. Encore importante en 1921 et en 1922, cette méconnaissance empêche ou rend encore inutile aux yeux des acteurs de ce monde une distinction entre différents interprètes ou entre différents blues. Une autre tentative d'explication peut être avancée : peut-être valait-il mieux, pour un Wiéner soucieux d'attirer un public curieux de nouveautés, annoncer un « blues » plutôt qu'un titre qui ne faisait pas référence à ce genre. Mieux valait aussi annoncer un « orchestre américain » plutôt que les titres des morceaux qu'il allait jouer ou le nom de ses musiciens, inconnus du public. La précision apportée par l'adjectif « américain » permettait également de mobiliser l'imaginaire suscité par les États-Unis dans le Paris de l'immédiat après-guerre : celui de la modernité d'un pays

entré dans un âge nouveau de l'humanité<sup>109</sup>. En dernière analyse, Wiéner reconnaît au jazz une légitimité équivalente à celle de la musique savante, sans pour autant lui conférer exactement le même statut<sup>110</sup>.

### 5.3.2. La résistance des conventions génériques au révélateur des concerts Wiéner

Une telle démarche ne va pas sans susciter des réactions parfois vives de certains critiques établis. À l'occasion du concert Wiéner du 20 janvier 1925, où *Je te veux* d'Erik Satie voisine avec des extraits de la *Neuvième Symphonie* et les *Equali* pour trombone de Beethoven, ainsi que le *Concerto pour piano en do* de Germaine Tailleferre (1892-1983), André Schaeffner s'insurge contre l'introduction

du répertoire du beuglant dans une salle de concerts, alors que les music-halls sont ouverts à chacun et qu'il nous reste à connaître, presque en totalité, une centaine d'opéras et d'oratorios de Haendel, deux cents cantates de J.-S. Bach, un demi-millier d'œuvres de Mozart [...]. Comment expliquer l'entrée au concert de tel numéro de music-hall [...] où le spectacle tient autant d'importance, sinon plus, que la musique [...] - tout cela ne composait-il point un *dangereux ensemble*<sup>111</sup> ?

De manière très révélatrice, André Schaeffner s'attaque moins au répertoire du music-hall lui-même qu'à sa performance dans le cadre d'un « concert ». À travers l'expression « dangereux ensemble » apparaît en creux l'une des principales conventions battues en brèche par la démarche *assimilationniste* de Wiéner : celle qui assigne chaque répertoire à un monde musical et à des lieux censés leur être propres. Cette distinction s'accompagne d'une hiérarchie qui constitue elle aussi une convention partagée par la majorité du monde musical savant. Une telle prise de position peut sembler étonnante de la part d'un musicographe qui, quelques mois plus tard, entreprend une enquête sur

---

<sup>109</sup> André Siegfried, *Les États-Unis d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1927. Voir également Michel Winock, « L'antiaméricanisme français », dans Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 2004, p. 47-78.

<sup>110</sup> Il ne s'agit pas, bien entendu de délibérer sur le bien-fondé de la différence de statut maintenue par Jean Wiéner, qui n'estimait sans doute pas que tous les « blues », ou tous les « orchestres américains » se valaient, mais simplement de constater cette différence.

<sup>111</sup> André Schaeffner, « Concerts divers – Concerts Jean Wiéner », *Le Ménestrel*, 87<sup>e</sup> année, n°5, 31 janvier 1925, p. 52-53. C'est nous qui soulignons.

le jazz-band<sup>112</sup>, avant de se lancer un an plus tard, pour *Le Ménestrel*, dans une série d'articles intitulée « Notes sur la musique des Afro-Américains<sup>113</sup> » qui donnera naissance à la première monographie française sur le jazz<sup>114</sup>. On peut toutefois la comprendre si l'on tient compte du parcours intellectuel et des compagnonnages du jeune critique musical. André Schaeffner fait ses premiers pas dans *Le Ménestrel* grâce à ses relations dans les milieux scholistes (il s'inscrit au cours de composition de Vincent d'Indy au lendemain de la Première Guerre mondiale) et dans les « réseaux lettrés catholiques », ceux de Salomon Reinach, dont il suit les cours d'histoire religieuse et surtout ceux des frères Baruzi, dont il fréquente les réunions dominicales<sup>115</sup>. En 1920, Joseph Baruzi, rencontré au Musée de la Guerre où Schaeffner travaille également pendant le conflit, le fait entrer au *Ménestrel* et lui tient même lieu de « père spirituel<sup>116</sup> ». Ses premiers articles de fond, consacrés à Wagner et à César Franck en 1922 et 1923, confirment son inscription dans le pôle scholiste du monde musical français<sup>117</sup>.

Comme Vincent d'Indy, dont le cours de composition s'attache à distinguer et à classer les différents genres de la musique, l'enseignement de Salomon Reinach promeut « une archéologie scientifique fondée sur la collecte et la classification systématique d'objets<sup>118</sup> ». Cette exposition à des méthodes de classification dans la formation intellectuelle et musicale d'André Schaeffner explique sans doute la défense de la distinction des domaines musicaux à laquelle il se livre dans son compte-rendu. Qu'il s'intéresse de près au jazz-band ne fait que confirmer la diversité des

---

<sup>112</sup> André Schaeffner et André Cœuroy, « Enquête sur le jazz-band », *Paris-Midi*, juillet 1925. Les réponses à cette enquête sont réparties sur plusieurs numéros de ce quotidien, pendant le mois de juillet 1925.

<sup>113</sup> Sept articles sont publiés du 25 juin au 6 août 1926. Ils seront abordés plus précisément dans le chapitre 7.

<sup>114</sup> André Schaeffner et André Cœuroy, *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.

<sup>115</sup> Olivier Roueff, « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 14, n°1, 2006, p. 71-100.

<sup>116</sup> D'après Denise Paulme-Schaeffner, dans André Schaeffner, *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998, p. 7.

<sup>117</sup> André Schaeffner, « De quelques préjugés anti-wagnériens », *Le Ménestrel*, 10 et 17 novembre 1922, p. 445-447 et p. 457-459 ; André Schaeffner, « Sur quelques caractères de l'influence franckiste », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°2, décembre 1922, p. 142-154 ; André Schaeffner, « Richard Wagner et l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle », *La Revue musicale*, numéro spécial *Wagner et la France*, 4<sup>e</sup> année, n°11, octobre 1923, p. 111-131.

<sup>118</sup> Roueff, « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner », p. 77.

appropriations du jazz à une époque donnée. L'on devine d'ores et déjà que l'intérêt qu'il manifesterait à l'égard de cette musique répond à des motivations et à des questionnements tout à fait différents de ceux de Wiéner. Quant à son rejet des répertoires du music-hall et au bon accueil qu'il fait, comme Joseph Baruzi, au *negro spiritual*<sup>119</sup>, on peut l'expliquer par une conception de la musique populaire issue du modèle herdérien (exposé dans le chapitre 1.3.) alors partagé par bon nombre de tenants de la musique folklorique, la plupart d'entre eux étant proches de la Schola cantorum (Charles Bordes [1863-1909], Joseph Canteloube [1879-1957], Paul Le Flem (1881-1984), Vincent d'Indy ou encore Déodat de Séverac, pour ne prendre que quelques exemples également évoqués dans le chapitre 1.3.).

L'histoire intellectuelle et le canon musical du jeune André Schaeffner permettent également de comprendre pourquoi, en 1921, il fait partie des opposants (modérés) au premier concert Wiéner. Le jazz-band de Billy Arnold y participe. Suivent des fragments du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky, joués par un piano mécanique Pleyela, et la *Sonate pour instruments à vents* (1921) de Darius Milhaud. Dans son compte-rendu, André Schaeffner s'élève de manière plus explicite encore contre l'introduction du jazz dans le domaine de la musique de chambre moderne. Il maintient fermement une distinction entre ces deux genres :

Il est entendu maintenant que nos musiciens ne sauraient chercher leur inspiration ailleurs que dans les bars américains [...]. Chaque époque témoigne un engouement particulier pour tel ou tel *parent pauvre de la musique* : après le cornet à piston des bals « suburbains » ou de Bullier, après l'orgue de Barbarie de nos cours, après la musique à vapeur de nos foires, voici le jazz-band... M. Jean Wiéner avait invité à son concert du 6 décembre un orchestre américain – celui, excellent, de M. Billy Arnhold [*sic*] : un jazz-band correct, presque cérémonieux. Une heure durant, nous nous adonnâmes aux plaisirs écœurants de la syncopation alors qu'un trombone virtuose vagissait des trémolos et des glissandos plaintifs. La meilleure transition entre le jazz et la musique de chambre ne pouvait être que le piano mécanique<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Voir, ci-dessus, le paragraphe intitulé « La diffusion des *negro spirituals* en France ».

<sup>120</sup> André Schaeffner, « Concerts divers – Concerts Jean Wiéner », *Le Ménestrel*, 83<sup>e</sup> année, n°50, 16 décembre 1921, p. 502. C'est nous qui soulignons.

L'orchestre de Billy Arnold a beau être « correct », André Schaeffner maintient fermement une hiérarchie entre les genres musicaux, celle-là même que cherchait à gommer Wiéner.

Pour la première fois dans un texte français<sup>121</sup>, le « jazz » est érigé en genre musical, à un niveau de classification équivalent de celui de la « musique de chambre ». Toutefois, sa valeur artistique n'a rien d'équivalent avec celle de la musique de chambre. Même « excellent », le jazz demeure un « parent pauvre de la musique », un genre équivalent à celui de la « musique mécanique », c'est-à-dire correctement exécutée mais dénuée de l'humanité, de la spontanéité et du caractère unique d'une interprétation traditionnelle. La réaction d'André Schaeffner ne constitue en rien une exception dans le monde musical français. Issu de la génération précédant celle de Schaeffner, Auguste Mangeot (1873-1942), critique et personnalité influente dans le monde musical savant français<sup>122</sup>, dénonce lui aussi l'inadéquation du jazz avec le contexte du concert, tout en le définissant comme un genre distinct de celui de la musique savante.

Je m'étais rendu au premier concert de M. Jean Wiéner pour y entendre le *Sacre du Printemps* de Stravinsky, exécuté sur le Pleyela [...]. Mais au début de la soirée, un orchestre américain de jazz-band<sup>123</sup> était venu occuper l'estrade. Je suis loin de médire du jazz-band. Il représente une forme de la musique populaire des nègres qui, avec son rythme continu, ses soubresauts, met de l'entrain dans une foule. Le jazz a un pouvoir actif qui incite à la danse. Il a importé avec lui toutes les variétés de tangos et a pénétré dans tous les endroits où l'on s'amuse. M. Jean Wiéner a voulu l'introduire au concert, où souvent, il faut le reconnaître, on se meurt d'ennui. Mais cette fois, il avait devant lui un public assis dans des fauteuils vissés au plancher et il ne pouvait espérer les faire danser. Il s'est donc mis à l'invectiver, à imiter des cris d'animaux, des renâclements dans le saxophone, des sifflements dans la flûte, des... mauvaises

---

<sup>121</sup> Cet article est en effet le premier, à notre connaissance, où le terme « jazz » ne désigne plus seulement une formation, le jazz-band, mais un genre musical.

<sup>122</sup> Fils du facteur de piano Édouard Mangeot, qui créa avec Georges Dandelot la revue *Le Monde musical* en 1889, Auguste Mangeot participa régulièrement à cette revue dont il finit par prendre la direction. En 1919, dans le prolongement de sa collaboration avec Alfred Cortot au Service de l'Action Artistique à l'Étranger du Sous-secrétariat des Beaux-Arts, il fonde avec celui-ci l'École Normale de Musique de Paris, dans le but d'attirer les étudiants étrangers qui se formaient plus volontiers en Allemagne (Auguste Mangeot, « Lettre à André Caplet, 22 mars 1918, BnF-Musique, NLA-269-493).

<sup>123</sup> Là encore, la formulation employée par Auguste Mangeot indique que le « jazz-band » désigne autant sinon plus un genre musical qu'un instrument ou qu'une formation. L'hésitation entre « jazz » et « jazz-band » dans le discours indique que la connaissance de cette musique demeure imprécise dans le monde musical savant. En témoigne également l'association du jazz avec le tango, qui partage la même fonction mais ont peu à voir d'un point de vue musical.

digestions dans le trombone... On rencontre un ivrogne : on s'en amuse cinq minutes. Au bout de dix minutes, il est insupportable ; au bout d'un quart d'heure, on s'en va<sup>124</sup>.

Ce compte-rendu rédigé dans un style à la fois polémique et savoureux pourrait être résumé en une formule : quelque soit sa valeur, le jazz n'a pas sa place au concert. L'éloge paradoxal tressé par Auguste Mangeot révèle une autre dimension de la distinction et de la hiérarchie générique qui motive le refus de l'intronisation du jazz dans le monde musical savant : son caractère fonctionnel. « Musique populaire des nègres », musique « entraînante » destinée à la « danse ». Elle n'est donc pas compatible avec l'écoute recueillie que postule le modèle du concert. Le « jazz-band » stimule avant tout le corps, là où la musique savante s'adresse à l'oreille. Cette distinction s'accompagne d'une opposition que l'on qualifiera de sociale : le jazz s'adresse à une « foule » c'est-à-dire à une masse indistincte et implicitement supposée peu maîtrisable, par opposition au « public » du concert que l'on devine plus distingué. Une dernière incompatibilité relevée par Mangeot réside dans *l'ethos* du jazz : sa vigueur rythmique, en fait une musique pleine très entraînante : trop sans doute pour un contexte savant puisque c'est dans la description de cet « entrain », à la fin du texte, qu'apparaît le caractère paradoxal de l'éloge. Parfaitement adapté au contexte du dancing, le jazz apparaît comme une musique « ivrogne » et bestiale une fois transférée dans le monde de la musique savante et jugé selon ses critères d'évaluation esthétiques et culturels. Afin d'être acceptée comme telle, la musique savante se doit de respecter un *ethos* sérieux et décent, même lorsqu'elle se fait humoristique. Ces différentes critiques du jazz ont cela d'intéressant qu'elles ne se jouent pas sur la musique elle-même mais en deçà d'elle, puisqu'elles touchent le système de valeur et les conventions qui les conditionnent.

Tout en révélant en creux ces conventions et une géographie cloisonnée des différents mondes musicaux, la programmation de Wiener les subvertit. Elle dégage le jazz de sa dimension fonctionnelle et l'érige en genre musical digne d'être écouté et

---

<sup>124</sup> Auguste Mangeot, « Concerts Jean Wiener », *Le Monde musical*, 32<sup>e</sup> année, n°23-24, décembre 1921, p. 407.

apprécié pour lui-même. Dans le même temps, elle lui assigne plus précisément une place au sein d'une avant-garde cosmopolite.

### 5.3.3. Le jazz : une affaire avant-gardiste et cosmopolite

D'un point de vue qualitatif, la programmation des concerts Wiéner crée par effet de voisinage deux autres types d'inscription du jazz dans le monde musical savant. Il se voit tout d'abord associé avec la musique de compositeurs alors identifiés comme membres du Groupe des Six<sup>125</sup> (ainsi qu'avec leurs figures tutélaires Erik Satie et Igor Stravinsky) qui incarnait pour ses détracteurs comme pour ses partisans un renouvellement de la musique française. Lors du concert du 6 décembre 1921, l'orchestre de Billy Arnold partage ainsi l'affiche avec la *Sonate pour piano et instruments à vents* de Darius Milhaud, le compositeur le plus souvent joué lors des concerts de Wiéner. Celui-ci lui consacre un concert entier intitulé « Festival Darius Milhaud », lors duquel sont créés les *Trois Rag-caprices*. Quant au *Rag-time* d'Igor Stravinsky et au « Blues » anonyme<sup>126</sup> qui figurent au programme du deuxième concert donné le 15 décembre 1921, ils voisinaient avec des œuvres d'Erik Satie, de Francis Poulenc, mais aussi d'Arnold Schoenberg (1874-1951). La présence de ce dernier compositeur révèle une autre originalité de la programmation de Wiéner : inclure des œuvres de compositeurs étrangers relativement méconnus ou peu joués en France.

Schoenberg figure ainsi à six reprises dans les concerts de Wiéner pendant l'année 1922. Un festival lui est consacré le 14 décembre de cette année aux Théâtres des Champs-Élysées. Anton Webern (1883-1945) et Alban Berg (1885-1935), figurent ainsi dans les programmes de Wiéner, tout comme Aloïs Hába (1893-1973), Béla Bartók (1881-1945) et Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Wiéner prête donc attention à la nouveauté que constitue le jazz de la même manière qu'il souhaite faire découvrir au public français les recherches atonales et sérielles des compositeurs de la seconde école

---

<sup>125</sup> Outre Darius Milhaud et Francis Poulenc, Jean Wiéner fit une place dans ses concerts à des œuvres de Georges Auric, de Germaine Tailleferre et d'Arthur Honegger.

<sup>126</sup> Sans doute s'agit-il des trois blues joués lors du concert organisé par Jean Wiéner le 26 décembre 1921.



de Vienne, ou encore la micro-tonalité de Haba. Sa programmation contribue donc à inscrire le jazz au sein d'une avant-garde *internationale*<sup>127</sup>.

L'utilisation du terme « avant-garde » ne relève pas ici d'une application *a posteriori* ou d'une interprétation rétrospective de ce qui, au début des années 1920, représente une nouveauté musicale transgressive<sup>128</sup>. Elle s'appuie sur les termes employés par les commentateurs de l'époque. Dès 1921, un consensus s'établit dans le monde musical savant pour qualifier Wiéner et ses concerts d'avant-garde.

La rupture et la nouveauté que représente la programmation des concerts de Wiéner est perçue dès 1923 comme un enjeu important. En témoigne cette réflexion d'André Schaeffner sur les principales sociétés de musique de chambre françaises :

Nous voudrions croire que des entreprises comme les Concerts Wiéner ou Golshmann, [...] n'ont point porté un coup mortel à la Société Musicale Indépendante qui, à l'heure actuelle, ne se distingue plus guère de la Société Nationale, sinon toujours en ceci que la première reste plutôt accueillante aux productions debussystes alors que la seconde se recrute parmi les adeptes des théories néo-franckistes. Rien de plus lamentable, ces trois dernières années, que la façon dont les anniversaires de Saint-Saëns, de Franck et de Debussy y furent célébrés. Nous ajouterons qu'à quelques exceptions près les révélations les plus intéressantes eurent lieu en dehors de ces deux sociétés, dont l'idée initiale pourtant était d'appuyer les recherches de la jeune musique<sup>129</sup>.

De fait, en 1923, les œuvres influencées par le jazz restent non seulement l'objet de l'intérêt d'un nombre réduit de compositeurs, mais elles demeurent ignorées des institutions musicales les plus établies. La recension des programmes des concerts de la SNM et de la SMI donnés dans l'immédiat après-guerre<sup>130</sup> permet de confirmer le constat du point de vue du jazz : les œuvres qui l'utilisent y sont absentes. De 1917, date de reprise des activités de la SNM et de la SMI, à janvier 1924, seules trois œuvres

---

<sup>127</sup> Cette identification fut opérée par plusieurs critiques de l'époque, parmi lesquels André Schaeffner qui, à la suite d'un concert Wiéner donné le 5 juin 1923, constatait que « M. Jean Wiéner poursuit toujours sa campagne en faveur de la musique d'avant-garde en France comme à l'étranger » (André Schaeffner, « Concerts divers - concerts Jean Wiéner (2 juin) », *Le Ménestrel*, 85<sup>e</sup> année, n°23, 8 juin 1923, p. 261). ).

<sup>128</sup> Il s'agit, une fois encore de restituer les positions et les points de vue des acteurs de l'époque plutôt que de plaquer sur cette époque une grille de lecture contemporaine.

<sup>129</sup> André Schaeffner, « S.M.I. (6 décembre) », *Le Ménestrel*, 85<sup>e</sup> année, n°50, 14 décembre 1923, p. 529.

<sup>130</sup> Ces programmes ont été collationnés par Michel Duchesneau dans les annexes 1 et 2 de *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 225-327.

influencées par les répertoires afro-américains furent programmées en 113 concerts<sup>131</sup>. Elles le furent toutes à la SMI. Quant aux autres sociétés de concert, elles ne firent une place au jazz qu'à travers les œuvres de Claude Debussy inspirées par le cake-walk, qui furent régulièrement programmées par les concerts Touche de 1921 à 1924<sup>132</sup>. Les performances des *Fancies* (1915) de Gabriel Grovlez (1879-1944), à la SMI, le 14 février 1919 puis dans un récital de Jeanne Mortier le 29 décembre 1920 à la salle Pleyel constituent une exception. Cette suite de sept pièces pour piano contient un « Cake-Walk ». Composée deux ans avant le « Ragtime du Paquebot », elle se rapproche bien plus de l'appropriation debussyste du cake-walk (admirateur de Debussy, Grovlez réalisa une orchestration de « Minstrels ») que des appropriations cocteauistes ou stravinskiennes du jazz<sup>133</sup>.

Dès 1921, Le Flem, proche de la Schola cantorum et réservé devant les nouvelles œuvres défendues par le pianiste, identifie la nouveauté introduite par les concerts de Wiéner. « M. Wiéner nous conduit jusqu'aux avant-postes de la musique où l'on se trouve en bonne compagnie<sup>134</sup> ». Également réticent face à la programmation de certaines œuvres – de jazz notamment – dans ces concerts Wiéner, Charles Koechlin (1867-1950) n'en salue pas moins un défenseur de « ceux qui créent le mouvement<sup>135</sup> ». Pour René Maublanc (1891-1960), normalien, professeur de philosophie et militant de gauche,

les concerts Jean Wiéner sont à l'extrême-pointe du mouvement musical. Jean Wiéner, pianiste nerveux et sobre, s'est donné la tâche d'imposer les musiciens les plus modernes : Igor Stravinsky, Erik Satie, Arnold Schoenberg, ceux qu'on appelle les Six [...] des rag-times américains<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> 60 pour la SMI et 53 pour la SNM.

<sup>132</sup> Ce constat repose sur une recension des programmes de concerts parisiens effectuée au moyen du dépouillement du *Guide du concert*.

<sup>133</sup> Professeur de piano à la Schola cantorum de 1899 à 1908, Gabriel Grovlez dirigea l'orchestre de l'Opéra de 1914 à 1933. Il ne fait pas partie des réseaux de Jean Cocteau et de Jean Wiéner et n'apparaît jamais dans les écrits des membres de ces réseaux.

<sup>134</sup> Paul Le Flem, « Jean Wiéner et Marie Olénine d'Alheim », *Comœdia*, 5 décembre 1921.

<sup>135</sup> Charles Koechlin, « Les jeunes et l'évolution musicale », *Comœdia*, 20 août 1923.

<sup>136</sup> René Maublanc, *La Revue française (Prague)*, février 1923 (archives Jean Wiéner, mairie de Bobigny, recueil « Articles, programmes, affichettes n°1, concerts Jean Wiéner, saisons 1920-1922 »).

Wiéner se voit encore qualifié d'« excellent observateur des tendances les plus nouvelles et les plus diverses, et qui s'applique à les faire connaître » par Maurice Brillant dans *Le Correspondant*<sup>137</sup>. Pour André Schaeffner, Wiéner poursuit toujours, en juin 1923, « sa campagne en faveur de la musique d'avant-garde en France<sup>138</sup> ». Le 28 novembre 1922, un autre critique important, Paul Landormy (1869-1943), lui aussi normalien et agrégé de philosophie écrivit dans l'une des critiques qu'il publiait régulièrement dans *La Victoire* :

Jean Wiéner est une des curieuses figures de notre temps. Bien jeune encore (il est né en 1896), il n'a pas encore conquis, il s'en faut, la grande notoriété. L'atteindra-t-il jamais ? Je n'en sais rien. Le fait est qu'il dépense toutes ses forces et une partie de ses ressources à des manifestations artistiques du caractère le plus audacieux [...]. Virtuose du piano, il pourrait comme tant d'autres, se contenter de faire admirer à des publics divers ses prouesses techniques dans l'interprétation d'œuvres de tout repos, classiques, romantiques ou impressionnistes. Mais non ! Il préfère se donner entièrement à une tâche ingrate et décevante, celle de faire connaître les jeunes musiciens qui prétendent en ce moment révolutionner la musique<sup>139</sup>.

Plus qu'un promoteur, Wiéner apparaît dans cet article comme un mécène, qui finance ses concerts sur ses propres deniers. De fait, la promotion du jazz et des autres musiques nouvelles coûte de l'argent à Wiéner. D'après les différentes factures conservées dans ses archives, celui-ci engrange des recettes négligeables lors de ses premiers concerts<sup>140</sup>. Quant aux suivants, ils entraînent des déficits que Wiéner doit rembourser à l'administrateur de concerts Arthur Dandelot (1864-1943). Le 30 octobre 1922, le récital qu'il donna avec René Benedetti (1901-1975) lui rapporta ainsi 10 francs et 80 centimes. Mais à la fin de la saison 1924, Wiéner devait à Arthur Dandelot, qui assurait l'organisation de ses concerts, la somme de 9 259 francs, qu'il paya sur ses propres deniers.

---

<sup>137</sup> Maurice Brillant, *Le Correspondant*, décembre 1922, 1923 (archives Jean Wiéner, mairie de Bobigny, recueil « Articles, programmes, affichettes n°1, concerts Jean Wiéner, saisons 1920-1922 »).

<sup>138</sup> Schaeffner, « Concerts Jean Wiéner (2 juin) », p. 261.

<sup>139</sup> Paul Landormy, « Concert Jean Wiéner », *La Victoire musicale*, 28 novembre 1922 (archives Jean Wiéner, mairie de Bobigny, recueil « Articles, programmes, affichettes n°1, concerts Jean Wiéner, saisons 1920-1922 »).

<sup>140</sup> Archives Jean Wiéner, mairie de Bobigny, boîtes non numérotées « Concerts Jean Wiéner ».

Au-delà de l'effet de réel qu'ils introduisent dans la réflexion, ces documents permettent de comprendre que le jazz ne s'est pas imposé de lui-même, du fait de l'engouement qu'il suscitait dans le monde musical savant. C'est le volontarisme et l'engagement personnel de quelques acteurs, Jean Cocteau, mais aussi et surtout Wiéner, qui permit en effet de le faire entendre dans le monde musical savant et dans les salles de concert. Quoique très visible pour la différence et les nouveautés qu'il introduit dans le monde musical savant, la place réelle qu'y occupe le jazz reste donc confidentielle d'un point de vue quantitatif au début des années 1920. La liste des abonnés à ses concerts montre que seule une élite mondaine et artistique, qui cherche à se distinguer du reste de la bourgeoisie et de l'aristocratie habituée de l'Opéra, soutient la démarche audacieuse de Wiéner. On y trouve en effet plusieurs figures de l'aristocratie parisienne ouvertes aux expressions artistiques modernes : la Princesse Edmond de Polignac, le Marquis et la Marquise Melchior de Polignac, le baron et la baronne Robert de Rothschild, la baronne Edouard de Rothschild, la Princesse Soutzo, la Princesse Georges de Grèce, ou encore la Princesse de Bassiano. Outre Cole Porter (1891-1964), familier du jazz qu'il entend régulièrement à New York, on identifie les figures du monde de l'art abonnées à ses concerts, Mme Gabrielle Buffet-Picabia, figure de Dada et amie de Guillaume Apollinaire et Mme Marie Laurencin, muse du même poète. De même, des figures phare du Tout-Paris de la mode et de la décoration figurent sur la liste des abonnés : Paul Poiret et son beau-frère, le décorateur André Groult. Bien que la présence physique de ces personnalités ne soit pas attestée autrement que par les nombreuses remarques sur le public « mondain » ou « snob » des concerts Wiéner dans les recensions de ses concerts, cette liste traduit la permanence du lien entre goût pour le jazz et inscription à l'avant-garde et confirme l'aura encore sulfureuse et avant-gardiste dont jouit le jazz (au même titre que les autres pièces programmées).

En dehors du monde musical et de ce cercle restreint d'abonnés, les rares autres partisans du jazz se recrutent presque systématiquement au sein de la galaxie d'intellectuels et d'artistes ayant gravité autour de Guillaume Apollinaire. La musique jouée par l'orchestre de Billy Arnold lors du premier concert Wiéner trouve un

chaleureux défenseur dans les colonnes de *L'Esprit nouveau* en la personne d'Albert Jeanneret.

Ceux-ci sont parmi les rares qui apportent des faits nouveaux. Leur organisateur, M. Jean Wiéner, estime à juste titre qu'une salle de concert est précisément le lieu de rencontre et de confrontation des esthétiques et des réalisations nouvelles de l'art musical. Félicitons-le d'être non seulement un interprète de grand talent et un pianiste remarquable, mais aussi de lancer ce rappel-là à ses confrères<sup>141</sup>.

Le lien entre goût pour le jazz et inscription à l'avant-garde se manifeste une fois encore. Fondée par le frère d'Albert Jeanneret, Charles-Édouard, plus connu sous le pseudonyme de « Le Corbusier », *L'Esprit nouveau* joua le rôle d'un forum pour le mouvement puriste, qui fut, avec le dadaïsme (auquel il s'opposait quant à la place à accorder à l'irrationnel), l'un des principaux mouvements de l'avant-garde artistique dans la première partie des années 1920. Outre Albert Ozenfant, l'autre fondateur de la revue, ce mouvement compta parmi ses rangs Fernand Léger. Inspiré d'une formule imaginée par Guillaume Apollinaire, qu'Amédée Ozenfant (1886-1966) fréquenta pendant la première Guerre mondiale<sup>142</sup>, *L'Esprit nouveau* accorde au jazz une place plus importante que celle dont il bénéficiait dans les revues dadaïstes de Francis Picabia.

Si importants soient-ils, ces soutiens restent circonscrits à une petite partie du milieu artistique et intellectuel parisien, mais cohérente du point de vue des réseaux de sociabilité et des orientations esthétiques. La subversion des frontières entre musique savante et jazz, ainsi que l'inscription du jazz au sein d'une avant-garde musicale cosmopolite provoque cependant de vives réactions de la part de critiques influents. La plus révélatrice d'entre elles est sans doute la polémique que Louis Vuillemin (1879-1929)<sup>143</sup> déclenche en 1923 contre les concerts Wiéner : l'« affaire des poisons<sup>144</sup> ».

---

<sup>141</sup> Albert Jeanneret, « Les concerts Wiéner », *L'Esprit nouveau*, n°13 décembre 1921, p. 36. Dans sa copie de cet article, Jean Wiéner a isolé ce paragraphe en l'encadrant d'un trait de crayon noir. Quelle que soit la date à laquelle fut tiré ce trait, il témoigne de l'importance que revêtait pour le pianiste et compositeur la légitimation du jazz.

<sup>142</sup> Amédée Ozenfant avait déjà fondé une revue en avril 1915, *L'Élan*. Apollinaire comptait alors parmi ses contributeurs.

<sup>143</sup> Compositeur né à Nantes, Louis Vuillemin se fit mieux connaître dans le monde musical à travers son activité de critique. A partir du mois de juillet 1918 et de son premier article dans *Le Courrier Musical*, un texte patriotique évoquant la musique au front, il devint l'un des plus ardents défenseurs de la musique française.

### 5.3.4. L'« affaire des poisons » : enjeux identitaires, politiques et idéologiques des appropriations savantes du jazz

Ainsi nommée en référence à une série d'empoisonnements de personnalités notables qui installèrent un climat d'hystérie collective et de chasse aux sorcières à Paris et à Versailles, de 1679 à 1682, cette affaire révèle la force de la notion de tradition nationale et nationalisme musical dans le monde musical savant de l'immédiat après-guerre. Alors que le jazz est mis au service d'une défense de la tradition musicale française dans ses appropriations cocteauistes, il devient cette fois une menace pour cette même tradition sous la plume de Louis Vuillemin. Ce retournement s'explique de deux manières : d'une part, les appropriations de Wiener diffèrent, on l'a vu, de celles de Cocteau ; d'autre part, le contenu qu'un Cocteau ou un Vuillemin donnent aux mêmes étiquettes de « musique française » et de « goût français » diffère du tout au tout.

VUILLEMIN	Louis	Concerts Métèques	1er janvier 1923
WIÉNER	Jean	À propos de "Notes sans mesure"	15 février 1923
VUILLEMIN	Louis	Réponse de Louis Vuillemin	15 février 1923
RAVEL	Maurice	L'affaire des poisons!...	15 mars 1923
ROUSSEL	Albert		
CAPLET	André		
ROLAND-MANUEL	Alexis		
VUILLEMIN	Louis	Réponse de Louis Vuillemin	15 mars 1923
DUKAS	Paul	L'affaire des poisons (2)	15 mai 1923
MESSAGER	André		

Fig. n° 5-8 : les étapes de l'« affaire des poisons » (1<sup>er</sup> janvier – 15 mai 1923).

L'« affaire des poisons » est allumée dans les colonnes du *Courrier Musical*, l'un des organes les plus influents dans le monde musical savant de l'époque avec *La Revue*

<sup>144</sup> Nous reprenons ici le titre de l'un des articles publiés à l'occasion de ces échanges : André Caplet, Roland-Manuel, Maurice Ravel et Albert Roussel, « L'affaire des poisons !... », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°6, 15 mars 1923, p. 123.

*musicale*, par l'un des piliers de ce journal, Louis Vuillemin. Elle donne lieu à plusieurs échanges parfois virulents, voire même violents au sein de l'une des rubriques les plus mises en valeur dans cette revue : les « Notes sans mesure » (fig. n° 8). Du 1<sup>er</sup> janvier au 15 mai 1923, elle place pour la première fois le jazz au premier plan des débats et le met en relation avec d'autres répertoires et avec les tendances et les orientations esthétiques dont il est partie prenante. Jusqu'alors, celui-ci n'avait pas fait l'objet de polémiques aussi visibles mais seulement de mentions élogieuses ou dédaigneuses dans des recensions de concerts. Le 1<sup>er</sup> janvier 1923, Louis Vuillemin fait grief à Wiéner, désigné sans être nommé, d'ouvrir la musique française aux influences étrangères, à travers le jazz, mais également à travers la musique de tous les compositeurs étrangers qui viennent d'être mentionnés.

Oui. Il y a quelque part dans Paris, des « Concerts métèques » ! Je ne voudrais pas vous dire où, afin de ne pas mettre en cause les personnalités organisatrices, lesquelles saisiraient avec empressement une si belle occasion de faire fonctionner le « bruiteur ». Le bruiteur à réclame [...], car il s'agit en vérité de fumistes inopportuns, peu spirituels et malfaisants, Dadaïstes de la Musique, ils s'empressent, sauf exceptions très rares, à découvrir tout ce que le mauvais goût international a produit et l'important au cœur de la capitale, dans l'évident espoir de le faire battre de travers [...]. Leur effort [de ces jobards cosmopolites [...] pourvus de lunettes à la boche] a pour but, sans doute, de gangréner notre organisme : de démontrer aussi aux étrangers curieux, présents en nombre dans la salle « l'affaissement du goût chez les Français d'après guerre » ! Le besoin, par surcroît, que ces Français privés du moindre musicien de valeur éprouvent de se désaltérer aux sources musicales bien modernes et si originales jaillies en d'autres pays, mais dont ces pays ne goûtent pas encore la fraîcheur [...]. Un ou deux « concerts métèques » donnés devant les banquettes<sup>145</sup> suffiraient à débarrasser Paris de leur exotisme intégral, faisandé autant qu'impuissant et dont la si fréquente exposition confine à l'impertinence. La musique en serait soulagée, tant il est vrai qu'elle a besoin, en ce temps où nous vivons, d'autres dieux et d'autres apôtres !...<sup>146</sup>

De la vision xénophobe qui fonde le propos esthétique à l'annonce d'une décadence déjà entamée en passant par la dénonciation insinuante d'une jeunesse individualiste et cynique, la rhétorique violente de Louis Vuillemin rappelle les articles ouvertement marqués par un nationalisme chauvin et anti-germanique qui furent publiés pendant la

---

<sup>145</sup> C'est-à-dire devant des banquettes vides.

<sup>146</sup> Louis Vuillemin, « Notes sans mesure - Concerts métèques », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°1, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 4.

Première Guerre mondiale dans *Le Courrier musical* et dans *La musique pendant la guerre*<sup>147</sup>.

Comme la musique des compositeurs de la seconde école de Vienne, le jazz se voit condamné au nom d'une vision xénophobe et fermée<sup>148</sup> de l'identité nationale française, comparée à un « organisme » auto-suffisant que tout élément extérieur serait susceptible d'altérer pour le pire : une décadence caractérisée par un « affaissement du goût », œuvre de provocateurs assimilés, à travers l'évocation de « lunettes à la boche<sup>149</sup> », de « cosmopolites » et de « dadaïstes », à un parti de l'étranger néfaste pour la France. Dans la revue *Essais critiques*, Wiéner lui-même se voit assimilé à un étranger par le romancier et essayiste Marcel Azaïs (1888-1924), son directeur de publication et chroniqueur musical. En 1924, ce proche de l'Action française (il contribue au feuilleton musical du journal de ce mouvement, *L'Action française*) se demande ouvertement comment Gounod, « ce grand musicien français, a eu besoin pour réapparaître au concert d'un appui étranger. M. Wiéner a fait jouer, l'an passé un *Quatuor* de l'auteur de *Faust* et semble voué à son apostolat puisqu'il nous donnait encore ces jours-ci quatre romances du même à côté de Bizet<sup>150</sup> ». L'ouverture de Wiéner au jazz et aux autres musiques nouvelles produites en France et à l'étranger provoque ici une réaction épidermique, xénophobe et antisémite, contre un supposé *parti de l'étranger*<sup>151</sup> corrupteur pour la nation.

---

<sup>147</sup> Moins connue et plus éphémère que *Le Courrier musical*, *La Musique pendant la guerre* parut chaque mois d'octobre 1915 à juin 1917, sous la direction de Charles Hayet et de Francis Casadesus.

<sup>148</sup> Nous reprenons ici la distinction classique de Michel Winock entre nationalisme ouvert et nationalisme fermé (Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, p. 11-33).

<sup>149</sup> Qui désignent les petites lunettes rondes que portait Wiéner en ce temps. Louis Vuillemin ne se cache pas de désigner Wiéner à travers cette expression puisqu'il mentionna dans son article du 9 février 1923 le « temps où M. Wiéner n'avait pas encore de lunettes » (Louis Vuillemin, « Notes sans mesure », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°4, 15 février 1923, p. 74.

<sup>150</sup> Marcel Azaïs, « Gounod et publicité », *Essais critiques*, janvier 1924, p. 21. Wiéner obtint un droit de réponse dans le numéro de mars 1924 des *Essais critiques* afin de réaffirmer sa nationalité française, son patriotisme à travers son engagement volontaire lors de la Première Guerre mondiale, ainsi que sa foi catholique, compatible avec ses origines juives. Marcel Azaïs prit à nouveau la plume et présenta des excuses pour ses fausses allégations.

<sup>151</sup> L'expression fut d'abord employée pendant la Révolution française pour désigner les adversaires intérieurs de la jeune République française. Elle connut une seconde vogue lorsque les antidreyfusards la reprirent pour dénoncer les partisans du capitaine bafoué.



Un deuxième article de Vuillemin, qui suit la première réponse de Wiéner dans *Le Courrier musical* fait même affleurer une mise en cause personnelle qui renoue, sur le mode de l'insinuation avec le discours antisémite des antidreyfusards :

Au détriment de l'art et de la France, Jean Wiéner porterait atteinte à la musique française et « porte atteinte au goût du public en persistant à grouper à l'exclusion presque systématique des vrais maîtres de la Musique, une équipe de novices [...]. Monsieur Wiéner n'est qu'une espèce de barnum [...] ! Et peut-être aurait-il mieux à faire que d'organiser des réunions publiques : ce serait d'aller à l'école, apprendre à écrire le français<sup>152</sup>.

Au-delà des compositeurs que Louis Vuillemin estime dangereux pour l'identité musicale française, c'est Wiéner lui-même qui, sans doute en raison d'un patronyme qui témoigne de son ascendance juive, se voit renvoyé avec violence à l'anti-France, pour reprendre un terme forgé dans les années 1890 et utilisé dans les milieux antidreyfusards. Alors que « Concerts métèques » s'en prennent à tous les répertoires étrangers défendus par Jean Wiéner (et donc au jazz), les articles suivants s'en prennent plus particulièrement à Arnold Schoenberg et à la programmation par Jean Wiéner, de la première performance intégrale de *Pierrot lunaire* en France, le 16 janvier 1922<sup>153</sup>, mais aussi d'autres œuvres du compositeur autrichien : le *Quatuor à cordes* op. 10 et la mélodie *Hertzgewaesche* op. 20 (30 mars 1922), et les *Six Petites Pièces pour piano* op. 19. Musique venue de l'étranger, caractérisée par un « exotisme intégral », c'est-à-dire inassimilable, immiscible dans la musique française, le jazz fait également partie de ces éléments « toxiques<sup>154</sup> » qui menacent et risquent pour ainsi dire d'empoisonner une identité supposée pure de la musique française. En effet, les récriminations de Louis Vuillemin portent également « à l'ensemble des pauvres choses, ou parfois des insanités françaises ou étrangères produites en tas, et presque systématiquement<sup>155</sup> ».

Les enjeux de l'introduction du jazz dans le monde musical savant ne se limitent donc pas à des questions esthétiques. L'« affaire des poisons » montre de manière exemplaire comment la démarche de Wiéner souleva des enjeux culturels, idéologiques

---

<sup>152</sup> Louis Vuillemin, « Notes sans mesure », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°4, 15 février 1923, p. 74.

<sup>153</sup> Une seconde audition intégrale fut donnée le 10 mars 1922 et une troisième le 14 décembre 1922.

<sup>154</sup> Le mot est employé dans l'article.

<sup>155</sup> Louis Vuillemin, « L'affaire des poisons !... », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°6, 15 mars 1923, p. 123.

et politiques aussi massifs que l'ouverture de la musique française aux influences étrangères, dans le contexte d'une démobilisation culturelle et idéologique encore inachevée au début de l'année 1923. Elle montre également que les enjeux identitaires que souleva le jazz dans la France des années 1920 n'étaient pas uniquement liés à des questions raciales, que Louis Vuillemin n'aborde pas dans ses articles. À ses yeux, l'altérité du jazz est aussi nationale : le jazz est une musique *étrangère* et, partant, un danger à partir du moment où son influence se fait ressentir sur la vie musicale et sur la production française. Dans la forme comme dans le fond, Louis Vuillemin se rapproche du « nationalisme intégral » de Charles Maurras et, partant, de *L'Action française*. La dénonciation virulente des « concerts métèques », utilise un vocable employé par Charles Maurras pour stigmatiser l'un des « quatre États fédérés de l'Anti-France » dans un article du même journal daté du 6 juillet 1912<sup>156</sup>. Quant à la violence de l'agression envers Wiéner, elle est comparable à celle des articles contemporains de *L'Action française* qui s'attaquent avec virulence à des personnalités politiques considérées comme corrompues et donc nuisibles pour la nation<sup>157</sup>. Les articles de Louis Vuillemin reprennent également des thèmes récurrents de *L'Action française* : les insinuations antisémites, la germanophobie et la dénonciation d'une société décadente<sup>158</sup>. Bien qu'il n'apparaisse pas dans son article, Louis Vuillemin partage également avec le « nationalisme intégral » une forte attraction pour le régionalisme (Charles Maurras fut lui-même un poète régionaliste provençal). En tant que compositeur, il s'attacha à mettre en valeur l'identité bretonne à travers des œuvres comme *Soirs armoricains* (1913-1918), *En Kernéo* (1925), et à travers la fondation, avec Louis Aubert, Paul Le Flem, Guy Ropartz, Paul Ladmirault et Maurice Duhamel, de l'Association des Compositeurs Bretons à Paris. Comme Louis Vuillemin, ces cinq compositeurs firent

---

<sup>156</sup> Outre les « métèques », qui désignent de manière péjorative et méprisante les étrangers, les autres états identifiés sont les francs-maçons, les Protestants, les Juifs. Jane Fulcher commet donc une imprécision en associant les « métèques » aux Juifs (Jane Fulcher, *The Composer as Intellectual : Music and Ideology in France (1914-1940)*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 196) : ceux-ci appartiennent, dans la pensée et dans le vocabulaire de Charles Maurras, à un groupe différent.

<sup>157</sup> Le style de Louis Vuillemin, proche de la diatribe, rejoint par exemple celui employé par Léon Daudet en première page du numéro du 4 janvier 1923 pour attaquer le sénateur des Bouches du Rhône Abraham Schrameck.

<sup>158</sup> Ces caractéristiques ont été identifiées et analysées par l'historien François Huguenin (François Huguenin, *L'Action française*, Paris, Perrin, 2011).

partie de ceux qui n'utilisèrent jamais le jazz dans leurs œuvres. Se confirme ainsi la corrélation déjà observée au chapitre précédent, à travers les exemples de Déodat de Séverac et de Joseph Canteloube, entre un nationalisme proche de celui de l'Action française<sup>159</sup>, goût pour le régionalisme musical, proximité avec Vincent d'Indy qui le promouvait<sup>160</sup>, proximité avec la Schola cantorum et, évidemment, refus du jazz.

Au rejet du jazz motivé par des considérations racistes et à celui qu'entraînent des conventions et aux hiérarchies génériques vient donc s'ajouter un rejet lié à une configuration esthétique-politico-institutionnelle particulière. On la retrouve incarnée par Paul Le Flem. Compositeur et critique musical pour l'influent *Comœdia*, il participe activement au mouvement régionaliste breton et cofonde en 1910 l'Association des compositeurs bretons. Il est également un proche de Vincent d'Indy, et professeur de contrepoint à la Schola cantorum de 1923 à 1939<sup>161</sup>. Comme Vuillemin mais de manière moins virulente, Paul Le Flem, regrette dans les concerts Wiéner

ce régime du laissez-faire. Chaque artiste court de son côté, plus préoccupé de son succès personnel que de celui de la communauté [...]. Les Concerts Wiéner ont accueilli cette semaine [...] des musiciens comme Stravinsky, Alban Berg, Auric, Wiéner qui, placés à l'extrême-gauche du parlement des notes, ne sont pas sans causer d'angoissantes tribulations<sup>162</sup>.

Le vocabulaire employé par Le Flem, qui dénonce comme une « manifestation d'extrême-gauche » l'ouverture internationale des programmes de Wiéner, et qui taxe lui et ses amis, d'« individualisme<sup>163</sup> », complète le tableau nationaliste maurrassien

---

<sup>159</sup> Dès les années 1900, Déodat de Séverac fut un lecteur assidu de *L'Action française* (voir, Déodat de Séverac, *La musique et les lettres. Correspondance rassemblée et annotée*, éd. Pierre Guillot, Sprimont, Mardaga, 2002, p. 299-300 et p. 307). Quant à Joseph Canteloube, il collabora à cette publication à partir de 1941, date à laquelle il collabora avec le gouvernement de Vichy.

<sup>160</sup> D'Indy ne partageait pas les positions nationalistes de *L'Action française* sur la question du wagnérisme. Rejeté par les collaborateurs de ce journal comme ennemi de la France, en raison de sa nationalité allemande, Wagner trouva au contraire dans le compositeur de la *Symphonie cévenole* (1886) un défenseur aussi fervent que fidèle.

<sup>161</sup> Philippe Gonin, *Vie et œuvre de Paul Le Flem*, thèse de doctorat, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 533.

<sup>162</sup> Le Flem, Paul, « Concerts Wiéner », *Comœdia*, 21 janvier 1924, p. 4.

<sup>163</sup> Le terme d'« organisme » employé par Louis Vuillemin dans « Concerts métèques » trahit en effet une vision biologique de la société où la collectivité passe avant les individus qui le composent. Cette vision est celle de *L'Action française*. Charles Maurras, l'une de ses principales figures intellectuelles, emploie ainsi fréquemment l'expression « corps social » pour désigner le peuple français (Zeev Sternhell, *Les anti-Lumières, du XVIII<sup>e</sup> siècle à la Guerre Froide*, Paris, Fayard, 2006).

brossé par Vuillemin, en y ajoutant l'aspect social (et donc anti-individualiste), le rejet des régimes libéraux et du bolchevisme<sup>164</sup>.

Cette perception du jazz comme un symbole du cosmopolitisme de certaines élites et comme une menace pour la France reprend celle formulée hors du monde musical savant, dans une publication satirique, *Le Journal amusant*. En 1919, l'un de ses chroniqueurs évoque dans un style fleuri une soirée nègre à laquelle participaient Jules Pams, alors ministre de l'intérieur<sup>165</sup>, et Philippe Berthelot, l'une des figures importante du Quai d'Orsay<sup>166</sup> :

Que cette fumisterie, que cette apothéose du mabamboulisme intégral ait réuni le *nègre plus ultra* de la société la plus spirituelle de la terre, voilà un signe éclatant de l'esprit charentesque qui règne actuellement. Cubisme, art nègre, jazz-band, bolchevisme, tout cela se touche... Il serait temps que le bon sens et le bon goût reprissent leurs droits... Vous verrez qu'un de ces jours on donnera un bal de singes...<sup>167</sup>

Une France cosmopolite est une France devenue folle. L'on retrouve ici une opinion souvent avancée par Maurice Barrès à la même époque : celle d'une France « assaillie par des agents de l'étranger qui dénaturent sa physionomie vraie<sup>168</sup> ». Au premier rang de ces agents étrangers figurent les élites cosmopolites, les communistes et les « Boches », ces derniers étant considérés, au même titre que les Afro-Américains, comme l'« arme dernière<sup>169</sup> » des premiers. Vu à travers cette idéologie, le jazz fait plus que symboliser la menace encourue par la culture française : il est un agent de sa dissolution. Le discours de Louis Vuillemin n'est donc pas l'œuvre d'un franc-tireur isolé. Il correspond à la position d'acteurs souvent proches de la Schola cantorum, sensibles

---

<sup>164</sup> Charles Maurras, *La Démocratie religieuse*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1978, p. 501.

<sup>165</sup> Homme politique radical-socialiste, Jules Pams (1852-1930) occupa ce poste de 1917 à 1920.

<sup>166</sup> Philippe Berthelot (1866-1934) fut un proche d'Aristide Briand et contribua à la signature des Accords de Locarno (1925) et du pacte Briand-Kellogg (1928).

<sup>167</sup> Anonyme, « L'art nègre », *Le Journal amusant*, 5<sup>e</sup> série, n°8, 28 juin 1919, p. 13.

<sup>168</sup> Maurice Barrès, « Pour réprimer les campagnes payées par l'étranger en France », *L'Écho de Paris*, 4 février 1923.

<sup>169</sup> Maurice Barrès, « Comment l'Empire allemand utilise la force dissolvante du bolchévisme », *L'Écho de Paris*, 28 mars 1919.

au folklore musical régional compris selon une idéologie proche de celle du nationalisme maurrassien que relaie *L'Action française*<sup>170</sup>.

L' « affaire des poisons » fournit un excellent observatoire du rôle que peut jouer la variable politique dans la perception du jazz dans le monde musical français. Avant même que ne se pose la question de ses caractéristiques musicales et esthétiques, le jazz semble *déjà* condamné au nom d'une idéologie nationaliste *fermée* qui, dans une France des années 1920 encore marquée par des rivalités avec l'Allemagne<sup>171</sup> et désormais ouverte à l'influence américaine, ne peut tolérer l'influence de musiques savantes ou populaires venues de l'étranger. Ce n'est pas un hasard si, dans le numéro du 15 février 1923, au plus fort de l' « affaire des poisons », Louis Vuillemin détaille sa conception du nationalisme en musique. Après avoir affirmé que le nationalisme français ne doit pas empêcher un chef-d'œuvre russe du Groupe des Cinq, et qu'inversement, un auditeur russe ne pourrait être qualifié de musicien s'il n'admirait Debussy, Ravel ou Fauré<sup>172</sup>, le critique avance que, pour rester fortes et originales, les tendances nationales doivent continuer d'évoluer sans s'influencer l'une l'autre :

Si, instinctivement, les deux races n'avaient accompli leur respective évolution avec une liberté, une individualité parallèle, et si chacune n'était demeurée fidèle à son passé, à son présent, et même à son avenir [...] ? Ce serait fort mal comprendre le nationalisme que de le borner à se suffire lui-même et à s'aimer exclusivement, en ne tenant aucun compte du nationalisme d'en face et même en le méprisant. M'accorderait-on en retour qu'il y a quelque sottise à tout demander au nationalisme d'autrui en l'adorant au dommage du nôtre ? Quand j'entends dire par un snob dernier-cri que Debussy est un musicien « périmé » et que M. Schoenberg est le Messie des temps présents – air connu – je tressaille douloureusement. Le coq a chanté trois fois. Un – ou plusieurs – Judas renient le dieu de chez eux [...]. Ils offensent la Beauté, la clarté et la mesure au bénéfice de la laideur, de la confusion et de l'arbitraire<sup>173</sup>.

---

<sup>170</sup> Toutefois, la plupart des recensions des concerts Wiéner parues dans ce journal, sous la plume de Marcel Azais se montrent approbatrices, voire élogieuses envers son organisateur. Les orientations politiques d'une publication ne sont donc pas *systématiquement* corrélées avec celles des critiques musicaux qui y collaborent, pas plus qu'elles ne déterminent de manière systématique les jugements portés sur une œuvre ou sur un compositeur.

<sup>171</sup> Rivalités parfois exacerbées, notamment à propos de la question des réparations.

<sup>172</sup> Ici encore peut être observée la corrélation décrite dans le chapitre précédent entre le rejet du jazz et le goût pour un canon de compositeurs français reprenant celui de l'immédiat avant-guerre, celui, précisément, que dénoncèrent les compositeurs qui s'intéressèrent au jazz au début des années 1920.

<sup>173</sup> Louis Vuillemin, « Musique et nationalisme », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°4, 15 février 1923, p. 74.

Au cosmopolitisme de Wiéner, Vuillemin oppose une vision des nations que l'on qualifierait aujourd'hui de « multiculturaliste », qui plaide pour une juxtaposition, une coexistence de différentes expressions culturelles (nationales en l'occurrence) toujours différenciées les unes des autres<sup>174</sup>. Louis Vuillemin ne dénie pas toute qualité esthétique à la musique étrangère : « le beau n'a pas de patrie », affirme-t-il le 15 mars 1923 dans *Le Courrier musical*<sup>175</sup>. C'est bien plutôt le mélange de différentes musiques nationales qui se voit rejeté au nom d'un séparatisme, garant selon le critique de la préservation d'identités nationales non corrompues. Introduire la musique de Schoenberg (c'est-à-dire celle d'un Autrichien, et donc d'un ennemi d'hier) en France et, par-dessus tout, la promouvoir comme un exemple à suivre relève donc d'une trahison aussi grave que la trahison de Judas ou le triple reniement de Saint-Pierre. Ce même raisonnement explique le rejet du jazz, ou plus précisément celui de son influence dans le monde musical savant français par les compositeurs et par les critiques qui viennent d'être cités. Enfin, de manière assez savoureuse, Vuillemin attaque les répertoires défendus par Wiéner au nom de trois valeurs qu'il attribue à son compositeur favori, Claude Debussy : « la Beauté, la clarté et la mesure<sup>176</sup> ». Or, ce sont précisément ces trois valeurs que défendent également Cocteau, Auric Milhaud et Wiéner dans les textes où ils dénoncent... le debussysme. Le jazz, qui fait l'objet du mépris de Louis Vuillemin, leur sert à retrouver ses valeurs. Un consensus existe donc à propos des qualités propres à l'identité musicale française. Mais ces qualités, comprises en fonction des goûts et des intérêts de chacun, peuvent être mobilisées pour défendre des positions parfaitement antagonistes.

Représentatives d'une partie du monde musical français, les positions de Louis Vuillemin ne sont pas hégémoniques. Au mois de mars 1923, après la première réponse de Wiéner et le second article de Louis Vuillemin, quatre compositeurs, André Caplet, Maurice Ravel, Roland-Manuel et Albert Roussel unissent leur plume dans une lettre ouverte au critique du *Courrier musical*. Ils y prennent la défense du mécène de l'avant-garde internationale.

---

<sup>174</sup> Masson, «Hugo van Hofmannsthal, du renoncement à la métamorphose », p. 37.

<sup>175</sup> Vuillemin, « L'affaire des poisons », p. 123.

<sup>176</sup> Vuillemin, « L'affaire des poisons », p. 123.

Les soussignés n'ont ni le droit ni l'envie de s'immiscer dans un débat qui est personnel à MM. Vuillemin et Wiéner. Toutefois, en publiant que certaines personnes lui ont témoigné leur approbation, M. Louis Vuillemin met quelques-uns de ses amis dans la nécessité de publier à leur tour qu'ils ne pensent en aucune façon comme lui au sujet des prétendus « concerts métèques » [...]. Ils se déclarent heureux d'avoir pu entendre, grâce à M. Wiéner, le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg et une série d'œuvres nouvelles françaises ou étrangères, dont on peut discuter les tendances mais non point l'intérêt<sup>177</sup>.

Prudent sur la forme, et soucieux de ne pas rentrer dans d'insolubles querelles avec le critique du *Courrier musical*, le texte des quatre compositeurs court-circuite le débat identitaire pour le recentrer sur la musique : seule compte la découverte de nouveaux répertoires, quelque soit leur origine. Les débats qui peuvent s'ensuivre ne doivent porter que sur leur valeur esthétique. La conception d'une identité nationale qui ne serait viable qu'en l'absence de tout contact avec la culture de l'étranger se trouve ici évacuée. Une lettre de Maurice Ravel illustre parfaitement sa défense de l'autonomie de la musique. En 1916, c'est au nom d'un désaccord de nature esthético-politico-institutionnelle sur l'extension du conflit armé au domaine musical qu'il refuse de participer à la Ligue nationale pour la défense de la musique française formée par Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Gustave Charpentier, Vincent d'Indy et Charles Tenroc. Après la guerre, tous les participants à cette Ligue se tiennent également à distance prudente, voire hostile, du jazz.

Vuillemin considère la nation et « sa » musique comme deux organismes potentiellement menacés par toute influence étrangère. Au contraire, ses quatre contradicteurs, Ravel en tête, envisagent la musique française, dont ils défendent par ailleurs l'identité, comme un corps condamné à se dégrader sans recours à des apports extérieurs.

Il serait dangereux pour les compositeurs français d'ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers et de former ainsi une sorte de coterie nationale : notre art musical, si riche à l'époque actuelle, ne tarderait pas à dégénérer, à s'enfermer en des formules poncives. Il m'importe peu que M. Schoenberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'est pas moins un musicien de haute

---

<sup>177</sup> Caplet, André, Roland-Manuel, Ravel, Maurice et Roussel, Raymond, « L'affaire des poisons !... », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°6, 15 mars 1923, p. 123.

valeur, dont les recherches pleines d'intérêt ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés, et jusque chez nous<sup>178</sup>.

La conception de la nation défendue par Ravel correspond au modèle du nationalisme « ouvert » décrit par Michel Winock : les apports extérieurs en question sont acceptés car considérés *a priori* comme assimilables, et donc susceptibles d'enrichir une identité nationale à la fois permanente et malléable<sup>179</sup>.

À travers les concerts de Wiéner et, plus particulièrement, au moment de l'« affaire des poisons », le jazz joue donc un rôle dans un débat qui souleva des enjeux extrêmement sensibles dans le monde musical français depuis les années précédant la Première Guerre mondiale. Le transfert du vocabulaire de la guerre à celui du discours sur la musique nationale apparaît jusque dans le vocabulaire employé en mars 1923 par Louis Vuillemin, dans la réponse qu'il fit à la lettre ouverte de Caplet, Ravel, Roland-Manuel et Roussel.

L'absolue sincérité des quatre protestataires ne pouvant faire aucun doute, je ne vois à leur étonnante attitude qu'une explication. Elle est d'ordre héroïque : MM. Ravel, Roussel, Caplet et Roland-Manuel sont intoxiqués par les gaz [...] ! Ils tiennent à se porter « en avant » à tout prix ; à garder le contact avec le poste ennemi où six manieurs de pompe – sous le geste d'un chef pompier, justement – répandent alentour leur jet mince, nocif et traîtreusement hilarant<sup>180</sup>.

Pour Vuillemin, la fin de la Première Guerre mondiale ne coïncide donc pas avec celle de la mobilisation culturelle qui a vu émerger, dans *Le Courrier musical* en particulier, la défense et la promotion d'une musique française contre toute influence de la musique contemporaine produite à l'étranger.

Alors que le jazz fait partie des musiques que Cocteau, lui aussi farouchement anti-allemand dans *Le Coq et l'Arlequin*, présente comme un antidote contre l'influence de Wagner, il se voit ici incriminé en tant que musique participant à ce « snobisme » qui entraînerait la musique française dans une spirale décadente. Comme l'ouverture au jazz dans les œuvres cocteauistes d'Auric et Milhaud, son refus par Louis Vuillemin

---

<sup>178</sup> Maurice Ravel, « Au comité de la Ligue nationale pour la défense de la musique française », dans Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, éd. Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, 1989, p. 157.

<sup>179</sup> Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, p. 11-33.

<sup>180</sup> Vuillemin, « L'affaire des poisons », p. 123.



apparaît donc motivé par un même argument : la défense d'une identité française de la musique. De Cocteau à Vuillemin, son contenu diffère de manière radicale. Quant à Wiéner, son appropriation du jazz se fait en dehors de toute considération défensive. Ainsi, la réception du jazz est conditionnée par des débats déjà engagés bien avant 1917 et l'arrivée des jazz-bands en France. Celle-ci constitue une rupture d'un point de vue événementiel, mais les appropriations du jazz s'inscrivent dans une histoire plus longue.

### 5.3.5. Position institutionnelle, goût pour le jazz : des homologies à relativiser

Le dernier enseignement de l'« affaire des poisons » a trait à la notion d'homologie entre positions esthétiques et lieux dans lesquels elles s'expriment. La querelle entamée par Vuillemin ne doit pas laisser penser que *Le Courrier musical* ne constituerait au sein du monde musical savant français qu'un pôle d'opposition au jazz, condamné au nom d'un nationalisme *fermé*. La revue reste en effet ouverte à d'autres positions vis-à-vis du jazz. Dans le numéro du 15 mars 1923, en effet, le critique musical Pierre Leroi prend la défense de Wiéner en affirmant qu' « il ne saurait être question d'interrompre le cours de ses concerts qui, en dépit des attaques des uns ou du silence prudent des autres, présentent à mon avis un intérêt supérieur<sup>181</sup> ». Pour Leroi, « la révélation en public de cet extraordinaire *Pierrot Lunaire* marque une date aussi bien dans l'art vocal que dans le domaine de l'atonalité<sup>182</sup> ». D'autre part, c'est dans *Le Courrier musical* que fut publié le premier article de fond consacré au jazz et destiné à en défendre la légitimité artistique : « L'évolution du jazz band et la musique des nègres d'Amérique du Nord » de Darius Milhaud<sup>183</sup>. De même, aux orientations politiques claires de certains journaux d'opinion clairement situés à l'extrême droite du champ politique ne correspondent pas nécessairement des positions homologues dans leur feuilleton musical. Le jour même où Louis Vuillemin publiait son premier texte marqué par un nationalisme xénophobe proche de celui de *L'Action française*, ce même journal,

---

<sup>181</sup> Pierre Leroi, « Concerts Jean Wiéner », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°5, 1<sup>er</sup> mars 1923, p. 88.

<sup>182</sup> Leroi, « Concerts Jean Wiéner », p. 88

<sup>183</sup> Milhaud, « L'évolution du jazz band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 103-104.

alors dirigé par Léon Daudet et par Charles Maurras, publie, sous la plume de Marcel Azaïs, une critique élogieuse des concerts Wiéner de décembre 1922. Contre toute attente (au vu du texte d'Azaïs cité plus haut), Wiéner est félicité d'avoir « composé fort habilement son programme<sup>184</sup> ». Enfin, le lien avéré entre positions scholistes et refus du jazz au début des années 1920 ne doit pas faire oublier qu'Albert Roussel, professeur dans cette école de 1902 à 1913, défendit ouvertement Wiéner. Le goût musical conserve donc un certain degré d'autonomie par rapport au positionnement idéologique. L'idée d'une homologie entre les positions prises sur la musique dans un journal et ses orientations politiques mérite donc d'être fortement nuancée et risque d'induire des généralisations abusives.

En dépit de l'amitié, des affinités esthétiques qui rapprochent Jean Cocteau et Wiéner, la manière dont ce dernier inscrit le jazz au sein du monde musical savant français lui confère une signification nouvelle, différente des appropriations cocteauistes du jazz. Ce constat incite, une fois encore, à envisager avec prudence et nuance les homologues entre réseaux, orientations esthétiques et modes d'appropriations du jazz. Les acteurs du monde musical savant qui manifestent un goût pour le jazz dès les premières années de sa diffusion en France appartiennent aux mêmes cercles. En revanche, leur manière d'envisager le jazz, de le comprendre et de l'employer dans leurs œuvres n'a rien d'uniforme et ne peut être traitée de manière monolithique. Cocteau et Wiéner entendent tous deux mettre le jazz au service d'un renouvellement de la musique d'avant-guerre, dominée par les figures de Debussy et de Ravel. Mais le second n'utilise pas le jazz dans le cadre d'une subversion carnavalesque et se tient à l'écart des milieux dadaïstes puis surréalistes. Son appropriation du jazz ne relève guère plus d'un projet de redéfinition de la musique classique française formulée dans un discours qui reprend la rhétorique nationaliste issue de la Première Guerre mondiale et des années qui l'ont précédée. Wiéner défend la musique qu'il estime « vivante », quelque soit sa nationalité, quelque soit sa position dans les hiérarchies génériques en vigueur à son époque. De même, Wiéner partage avec Jean Cocteau un goût pour le classicisme, notamment parce qu'il permet de mettre à distance l'influence

---

<sup>184</sup> Marcel Azaïs, « La semaine musicale », *L'Action française*, 16<sup>e</sup> année, n°1, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 2.

de Wagner et de Debussy. Mais les références au passé ne sont pas uniquement françaises : ses concerts de musique nouvelle se terminent aussi souvent par des œuvres de Charles Gounod, de Georges Bizet et d'Emmanuel Chabrier que par celles des compositeurs de la première école de Vienne, ou encore de Jean-Sébastien Bach, auquel il consacre un festival le 7 avril 1924<sup>185</sup>. Enfin, Wiéner prend le contrepied de Jean Cocteau, qui affirme dans *Le Coq et l'Arlequin* que les « spectacles » des jazz-bands « ne sont pas de l'art<sup>186</sup> ». Alors que les appropriations cocteauistes du jazz furent créées pour d'hybrides « spectacles-concerts », Wiéner, lui donne un statut semblable, on l'a vu, à celui de la musique savante en le transplantant hors de l'environnement artistique et spatial du music-hall vers celui de la musique savante. De ce fait, il lui confère une légitimité artistique inédite.

Observée à travers les répertoires de jazz qu'il valorise et sa manière de leur donner une signification en les inscrivant dans des programmes originaux, la singularité de l'appropriation du jazz par Wiéner se retrouve dans ses propres œuvres, mais sous des modalités différentes. De même que le discours sur la musique ne peut être considéré comme une explicitation verbale transparente, mais comme une appropriation (le discours ne reflète pas l'objet mais le reconfigure), l'étude de ses œuvres soulève des enjeux pour partie différents de ceux qui viennent d'être mis en évidence à travers les programmes de ses concerts.

---

<sup>185</sup> Voir l'Annexe n° 4. Dans les années 1920, le mot « classicisme » englobe une partie des répertoires aujourd'hui catégorisés comme « baroques ».

<sup>186</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 63.

## Chapitre 6

### La nouvelle alliance : Jean Wiéner et Darius Milhaud prennent le jazz au sérieux (1923-1924)

La démarche de Jean Wiéner dans ses blues et celle de Darius Milhaud dans la *Création du monde* constituent une étape nouvelle dans l'histoire des rencontres entre musique savante et jazz. Sans prendre le contrepied des appropriations cocteauistes et stravinskiennes, elles s'en démarquent en ce que leurs œuvres ne sont pas des pastiches visant au burlesque, pas plus qu'elles ne traitent le jazz comme un matériau musical abstrait de ses connotations extra-musicales. Dans les œuvres composées par Darius Milhaud et par Jean Wiéner après 1922, le jazz est *pris au sérieux*.

Le choix des deux compositeurs de l'intégrer dans des genres musicaux savants traditionnels et consacrés est très révélateur à cet égard. Jean Wiéner l'utilise dans sa *Sonatine syncopée* (1923), son *Concerto franco-américain* (1924) et dans des mélodies (*Trois Blues chantés*, 1923-1924) ; Darius Milhaud dans un ballet, *La Création du Monde*. Moins de cinq ans plutôt, *Adieu New-York!* était sous-titré « fox-trot » et *Caramel mou*, « shimmy ». Tous deux faisaient partie d'un genre musical inédit, qui mélangeait le ballet et la pantomime classiques, ainsi que le spectacle de music-hall. Stravinsky convoquait le ragtime dans un spectacle inspiré des petits théâtres populaires (*L'Histoire du soldat*). Quant à ses autres pièces, elles utilisaient des titres évoquant des genres de jazz (*Piano-Rag-Music, Ragtime pour onze instruments*).

Jean Wiéner et Darius Milhaud se distinguent également de leurs prédécesseurs sur le plan des répertoires dont ils s'inspirent, et sur celui de leur utilisation. Alors que Claude Debussy, Erik Satie, Igor Stravinsky, Georges Auric et Darius Milhaud s'inspirent de ragtimes et de fox-trots, c'est le blues que l'on retrouve le plus souvent dans les

œuvres composées entre 1923 et 1924. Dans *La Création du monde* comme dans l'insolite *Concerto franco-américain*, le jazz n'est plus l'objet central du morceau dans lequel il se voit utilisé : dans une démarche que l'on qualifiera *d'assimilationniste* les compositeurs utilisent librement ses éléments caractéristiques pour créer une musique d'un genre nouveau. Alors que toutes les pièces étudiées jusqu'à présent relèvent du pastiche et de la parodie en ce qu'elles se veulent des ragtimes ou des fox-trots plus ou moins modifiés, les éléments caractéristiques du jazz sont utilisés de manière moins systématique par Wiéner et Milhaud. Leurs œuvres demandent ainsi à être écoutées de la même manière que toute autre pièce de musique savante. L'articulation des différences qui viennent d'être relevées explique la nouveauté des enjeux soulevés par les œuvres étudiées dans ce chapitre.

Au-delà d'une remise en question des hiérarchies génériques (que maintenaient implicitement les appropriations cocteauistes et iconoclastes du jazz), celles-ci font jouer au jazz un rôle cardinal dans l'évolution d'une tradition préexistante d'exotisme nègre, et auxiliaire dans le développement d'un courant néoclassique. Tout en jouant un rôle nouveau dans l'histoire des appropriations musicales du jazz, elles s'inscrivent dans des dynamiques contemporaines de la musique française qui s'affirment également dans des œuvres qui ne recourent pas au jazz.

Bien des similarités réunissent les appropriations de Wiéner et de Milhaud. Des singularités subsistent toutefois à l'échelle de chaque œuvre. L'exotisme nègre suscité par la *Sonatine syncopée* et les *Trois Blues chantés* de Wiéner, tout comme le « retour à Bach » et le transatlantisme revendiqués dans le *Concerto franco-américain*, se retrouvent ainsi combinés de manière originale dans *La Création du monde* de Milhaud. Cette œuvre, bien plus célèbre aujourd'hui que celles de Wiéner, est la première à recourir au jazz pour introduire une dimension *primitiviste et africaine*.

## 6.1. Le jazz et l'exotisme nègre

Soulevée à propos des cake-walks de Claude Debussy (voir chapitre 1.4.), la notion d'*exotisme* n'a pas été convoquée pour qualifier les autres emprunts savants au jazz étudiés jusqu'à présent. Ce constat pose une question : toute œuvre savante empruntant au jazz relève-t-elle de l'*exotisme*, qu'il soit nègre ou américain ? Plusieurs travaux l'affirment. S'appuyant sur des données purement quantitatives, Danièle Pistone avance que les œuvres savantes françaises composées à partir de la fin des années 1910 font émerger un exotisme musical afro-américain (fig. n°1)<sup>1</sup>.

**Fig. n° 6-1 : graphique construit par Danièle Pistone associant emprunts au jazz et exotisme afro-américain (Pistone, « Les conditions historiques de l'exotisme musical français », p. 12).**

---

<sup>1</sup> Danièle Pistone, « Les conditions historiques de l'exotisme musical français », *Revue Internationale de Musique Française*, n°6, novembre 1981, p. 11-22.

Près de trente ans plus tard, Ralph Locke avance dans l'article « Exoticism » de l'encyclopédie *Grove Music Online* qu'« au début des années 1920, le jazz [...] exerçait un charme exotique particulier sur les Européens<sup>2</sup> ». Quant à l'historien du jazz Gunther Schuller, il avance qu'« en Europe, tout particulièrement, les compositeurs, les autres artistes et les intellectuels devaient considérer le jazz comme un supplément exotique à leur musique<sup>3</sup> ».

Ces exemples choisis parmi des travaux issus de différentes traditions intellectuelles, et publiés à près de trente années d'intervalle, se fondent tous trois sur une définition large de l'exotisme musical<sup>4</sup> : une évocation (quelle qu'elle soit) d'un « ailleurs », proche ou lointain. D'autre part, ces articles ne distinguent pas l'emploi du terme « exotisme » en tant que concept forgé indépendamment de leur objet ou en tant que catégorie historique<sup>5</sup>. Par conséquent, toutes les œuvres savantes empruntant au jazz s'y voient renvoyées automatiquement à un « exotisme » afro-américain.

Une telle position tend à uniformiser la variété du corpus des appropriations savantes du jazz (qu'elles soient musicales ou textuelles) et à en écraser les différences. Deux constats incitent à nuancer cette vue : d'une part, les définitions de l'exotisme qui ont cours dans la France musicale des années 1920 sont plus précises que celle qui vient

---

<sup>2</sup> Ralph P. Locke, « Exoticism », dans Dean Roote (dir.), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240874>, consulté le 27 mars 2013.

<sup>3</sup> Gunther Schuller, « Jazz and Musical Exoticism », dans Jonathan Bellman (dir.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1998, p. 289.

<sup>4</sup> Outre les éléments purement musicaux, Ralph P. Locke prend également en considération d'autres paramètres tels que les paroles, dans le cadre de la musique vocale, mais également les costumes et le décor dans le domaine de l'opéra, voir Ralph Locke, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

<sup>5</sup> Pour le dire dans les termes du linguiste et anthropologue Kenneth Pike, ces travaux ne distinguent pas le point de vue *étique*, qui correspond au savoir et à la culture du chercheur, du point de vue *émique*, appuyé sur les concepts et le système de pensée des acteurs étudiés (Kenneth Pike, *Phonemics, a Technique for Reducing Languages to Writing*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1947). C'est bien là l'une des difficultés de la notion d'exotisme que d'être à la fois un outil théorique, notamment dans le domaine de l'anthropologie (voir Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987) ou plus récemment de l'histoire culturelle (voir Anaïs Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 1, 2007, p. 15-26), et une catégorie historique dont l'emploi dans la langue française remonte à 1552, dans le *Quart Livre* de François Rabelais, pour se prolonger aujourd'hui dans les guides touristiques.

d'être évoquée. D'autre part, le jazz et ses appropriations savantes sont bien loin d'être systématiquement associés à l'exotisme pendant l'entre-deux-guerres.

### 6.1.1. Musique *étrangère*, musique *exotique* : une distinction à l'œuvre dans les années 1920

Les écrits consacrés au jazz ainsi que les catalogues de disques et de partitions (sources propices à l'observation de la genèse, à la sédimentation ou à l'évolution des classements et des catégorisations) incitent eux aussi à relativiser l'idée selon laquelle le jazz aurait été perçu comme un nouvel exotisme pendant l'entre-deux guerres<sup>6</sup>.

#### *L'exotisme du jazz : une association rare dans le monde musical savant*

Aucun des musicographes et musiciens qui écrivent sur le jazz jusqu'à 1924 (Darius Milhaud<sup>7</sup>, Émile Vuillermoz<sup>8</sup>, Esther Singleton<sup>9</sup>, Marion Bauer<sup>10</sup>, Jean Wiéner et Jean Cocteau) n'aborde le jazz sous l'angle de l'exotisme. On ne la retrouve que rarement dans les textes consacrés au jazz dans la seconde partie des années 1920 et dans les années 1930. De même, dans les rubriques que Henry Prunières consacre aux disques, rédigées à partir du numéro de juillet 1926 de la *Revue musicale*, les disques de jazz figurent dans la catégorie « danse » ou « musiques de danses », avant d'être regroupés dans une rubrique autonome à partir du numéro de mai 1927. Ils sont en tout cas systématiquement distingués de la catégorie « musique exotique » à partir du numéro de mai 1930. La même distinction du jazz et des « musiques exotiques » est à l'œuvre dans la principale revue française consacrée à la musique enregistrée : l'*Édition musicale vivante*, qui paraît de décembre 1927 à novembre 1934, sous l'impulsion de Vuillermoz. Enfin, pour revenir à une approche plus quantitative, seuls 3 textes sur les quelque 270

---

<sup>6</sup> Des conclusions similaires pourraient être tirées d'une étude menée sur la même période dans le *Ménestrel* ou encore dans le *Guide du concert*.

<sup>7</sup> Darius Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°9, 1<sup>er</sup> mai 1923, p. 163-164.

<sup>8</sup> Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, p. 207-217.

<sup>9</sup> Singleton, « États-Unis d'Amérique », p. 3245-3332.

<sup>10</sup> Bauer, « L'influence du *Jazz-band* », p. 31-36.



qui évoquent le jazz dans la *Revue musicale* (1920 à 1939)<sup>11</sup> recourent à la notion d'« exotisme »<sup>12</sup> pour désigner des références musicales à une identité culturelle « nègre<sup>13</sup> ». Celle-ci est souvent renvoyée à une forme de *primitivisme* : René Levy parle des « hululements exotiques » du jazz, l'associant ainsi à une expression musicale naturelle, animale<sup>14</sup>. Ce primitivisme du jazz considéré comme une expression de l'exotisme nègre est mis en rapport avec un *ethos* tantôt naïf et charmant, lié selon Fred Goldbeck à la religiosité des *negro-spirituals*<sup>15</sup> (l'exotisme du jazz est alors moins africain qu'afro-américain) ou à la nostalgie de la musique tzigane (elle-même considérée comme exotique dans l'entre-deux-guerres)<sup>16</sup>. Il existe donc bel et bien des emprunts au jazz relevant de l'exotisme, qui expriment la nostalgie d'un monde perdu et corrompu par la civilisation, mais aussi celle de la terre ancestrale d'où furent déracinés les « nègres » des États-Unis. Toutefois, cet exotisme ne constitue qu'une facette de la réception des œuvres savantes qui empruntent au jazz. De la sorte, il n'apparaît jamais lorsque le jazz est uniquement associé à la modernité américaine et au monde du music-hall : la distanciation géographique et temporelle constitutive de l'exotisme est alors abolie.

Afin d'expliquer cette absence de lien systématique entre l'utilisation du jazz et l'exotisme, il convient de comprendre le sens que les acteurs du monde musical savant

---

<sup>11</sup> Une recension de tous les articles mentionnant au moins une fois le mot « jazz » (en excluant tous les articles évoquant uniquement le « fox-trot- ou encore le « blues ») permet d'en dénombrer 273, mais ce dépouillement manuel implique une marge d'erreur qui incite à arrondir à la dizaine la plus proche.

<sup>12</sup> René Lévy, « Musique de scène pour *Donogoo*, de Jacques Ibert, Théâtre Pigalle », *La Revue musicale*, 12<sup>e</sup> année, n°111, janvier 1931, p. 64 ; Fred Goldbeck, « Sur Ravel et ses concertos », *La Revue musicale*, 14<sup>e</sup> année, n°134, mars 1933, p. 193-200, et Fred Goldbeck, « Concert Munch, Milhaud, *Cantate pour louer le seigneur* », *La Revue musicale*, octobre 1937, 18<sup>e</sup> année, n°177, p. 426.

<sup>13</sup> J'utilise volontairement le terme couramment employé pendant l'entre-deux-guerres dans *La Revue musicale*, et plus généralement en France pour désigner les populations d'Afrique Noire et les Afro-américains.

<sup>14</sup> Lévy, « Musique de scène pour *Donogoo*, de Jacques Ibert, Théâtre Pigalle », p. 64.

<sup>15</sup> Goldbeck, « Concert Munch, Milhaud, *Cantate pour louer le seigneur* », p. 426. « Or, il s'ensuit une sorte de berceuse pastorale [...] harmonisée de façon à lui donner cette inflexion pleurnicharde et exotique, peut-être reprise du *negro-spiritual*, et dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne semble pas un symbole très élevé de la nostalgie religieuse ».

<sup>16</sup> « Il semble bien que chez Ravel un rubato saxophonique s'empare d'un battement que les violons et les cymbalums ont maintes fois déclamé et arraché. Écoutons les tziganes de Ravel l'accommoder, et accommoder le *ragtime*. C'est l'improvisation pliée à la carrure, la nostalgie pliée à la danse, et tout clair-obscur exotique amené à la saltation ensoleillée d'une ronde classique » (Goldbeck, « Sur Ravel et ses concertos », p. 200).

français de l'entre-deux-guerres donnaient à cette catégorie. À cet égard, l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* fournit un grand nombre de renseignements aussi utiles que précieux. L'exotisme, dans le domaine de la musique savante, n'y est pas mollement défini comme une évocation de l'altérité, mais seulement comme *l'une de ses modalités*.

### *L'exotisme comme catégorie esthétique dans les années 1920*

Dans cette monumentale somme musicologique, la notion d'« exotisme » fait l'objet d'une entrée dans l'article de Charles Koechlin sur « Les tendances de la musique moderne française<sup>17</sup> ». Fidèle au cahier des charges de l'encyclopédie, le compositeur-musicographe y expose avec clarté les différentes facettes de la notion d'« exotisme », telle que l'entendent ses prédécesseurs et ses contemporains<sup>18</sup>.

Il a fallu que, d'une part, nos artistes se montrassent épris de ces pays lointains (soit à cause de voyages réels, soit d'après seulement les œuvres de Chateaubriand, de Baudelaire, de Leconte de l'Isle, de Pierre Loti), et que, d'autre part, de savants explorateurs nous rapportassent d'authentiques et charmantes mélodies [...]. Malheureusement, les compositeurs ne connaissent encore que très mal les musiques arabe, chinoise, japonaise, hindoue, et surtout tahitienne<sup>19</sup> [...]. Il faudrait accorder une place spéciale à l'*orientalisme* [...]. On nous objectera donc qu'il est peu scientifique de mélanger ainsi les races, confondant les Incas et les Maoris : mais peut-être existe-t-il plus de rapports qu'on ne le croit entre ces deux civilisations, qui furent avant tout d'art et de sentiment, et de gravité naïve [...]. Nous [...] semblons hantés par l'extrême diversité et l'intense poésie d'avant les "siècles industriels", de toutes ces manifestations d'art exotique<sup>20</sup>.

Ce texte permet d'identifier cinq caractéristiques de l'exotisme musical qui le distinguent d'autres modalités de l'emprunt à des musiques étrangères<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Charles Koechlin, « Les tendances de la musique moderne française », dans La Laurencie (de) et Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, II, 1, p. 56-145.

<sup>18</sup> Le caractère synthétique de la description de l'exotisme de Charles Koechlin doit sans doute aux exigences du genre d'ouvrage auquel son texte est destiné : une encyclopédie musicale envisagée comme une synthèse des savoirs musicaux de l'époque.

<sup>19</sup> NdA. « Celle-ci, paraît-il, des plus séduisantes ».

<sup>20</sup> Koechlin, « Les tendances de la musique moderne française », p. 199.

<sup>21</sup> Ma lecture de ce texte et les remarques qui en sont issues sont en grande partie dues au séminaire organisé par Anaïs Fléchet en 2007 (au sein de l'école doctorale d'Histoire de l'Université Paris-I Panthéon Sorbonne) autour de la notion d'exotisme (Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », p. 15-26).

Tout d'abord, la place centrale qu'occupe la thématique de l'exotisme dans l'article témoigne de son importance aux yeux de Koechlin. D'un point de vue technique, l'exotisme relève selon lui de procédés harmoniques (fig. n° 2).

Avant-propos : caractères et évolutions de la musique nouvelle

- |   |                          |
|---|--------------------------|
| 1. Harmonies  | 4. Rythmes               |
| 1.1 Quintes successives                             | 5. Développement         |
| 1.2 Divers enchaînements parallèles                 | 6. Les genres            |
| 1.3 Accords ou « procédés debussystes »             | 6.1 Le théâtre           |
| 1.4 Modes grecs                                     | 6.2 La symphonie         |
| <b>1.5 Exotisme</b>                                 | 6.3 Poèmes symphoniques  |
| 1.6 Accords sur tonique et harmonies sur pédales    | 6.4 Ballets symphoniques |
| 1.7 Résolutions exceptionnelles, harmonies diverses | 6.5 Œuvres de piano      |
| 1.8 Dérogations aux règles                          | 6.6 Les mélodies         |
| 1.9 Nouvelles formations d'accords                  | 6.7 Art populaire        |
| 2. Contrepoint                                      | 6.8 Art religieux        |
| 3. Modulations                                      | 6.9 La musique comique   |
|   | 6.10 Musique chorale     |

Conclusion

**Fig. n° 6-2 : plan de l'article de Charles Koechlin consacré aux « Tendances de la musique moderne française » (Koechlin « Les tendances de la musique moderne française », p. 56-145).**

La deuxième caractéristique de l'exotisme réside dans le mode de connaissance des musiques étrangères sur lequel il repose. Dans le monde musical savant, l'exotisme a partie liée avec une méconnaissance partielle, voire totale, des sources musicales étrangères ou, lorsque ces sources sont connues, avec une volonté de les employer librement, sans chercher à les traiter avec la plus grande fidélité possible. Au mieux, le contact avec ces musiques est présenté par Koechlin comme indirect, à travers des travaux de collecte effectués par de « savants explorateurs ».

Charles Koechlin dessine en outre une *géographie* de l'exotisme qui ne comprend pas toutes les contrées étrangères, ni même de contrées « lointaines ». L'exotisme possède ses territoires d'élection. Ni l'Amérique et l'Afrique noire (à l'exception de l'Afrique du Nord, mentionnée implicitement à travers l'orientalisme) ne sont évoquées dans son texte. Cette territorialisation sélective de l'exotisme apparaît clairement dès l'introduction générale de l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*.

Au moment d'expliquer le plan gouvernant la présentation des musiques du monde, l'Europe est distinguée des « civilisations de deuxième plan ou les plus jeunes » ; parmi celles-ci sont distinguées « les peuples exotiques », dont la musique sera décrite par « des indigènes ou des colons<sup>22</sup> ». La mention de « colon » ne doit rien au hasard. De fait, la géographie de l'exotisme correspond en partie à celle des empires coloniaux français et anglais.

Une quatrième remarque permet d'expliquer cette sélectivité géographique. La distance géographique constitue une condition nécessaire mais non suffisante pour parler d'« exotisme musical ». L'exotisme relève, de plus, d'une mise à distance historique et culturelle : pour reprendre les termes de Koechlin, il renvoie à ce qui précède les « siècles industriels ». Dans une France marquée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle par la révolution industrielle, l'exotisme évoque pour le compositeur des *Heures persanes* un lieu imaginaire, un âge d'or, un paradis perdu encore épargné par la civilisation.

Le cinquième trait de l'exotisme découle logiquement de cette triple mise à distance spatiale, temporelle et culturelle. Il se caractérise, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>, par un *ethos* particulier : un *ethos* poétique, naïf<sup>24</sup> (qu'il soit joyeux ou triste), propice à la rêverie et sensuel - parfois violemment. C'est pour cette raison que l'adjectif exotique renvoie plus volontiers « à un étranger lointain, le plus souvent en provenance de régions chaudes et peu connues<sup>25</sup> ».

Plus qu'une simple référence à l'étranger, plus que la seule fascination pour l'altérité, l'exotisme implique par conséquent un mode de relation *particulier* qui s'établit avec *certaines* contrées<sup>26</sup>. Dans le domaine musical, l'exotisme se caractérise par un champ expressif et poétique particulier, dont l'horizon commun réside en-deçà

---

<sup>22</sup> La Laurencie (de) et Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, p. VII.

<sup>23</sup> Cette périodisation correspond à celle qu'esquissent les exemples choisis par Charles Koechlin dans son article.

<sup>24</sup> Et en cela « séduisant », pour reprendre l'adjectif utilisé par Charles Koechlin dans sa note.

<sup>25</sup> Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », p. 19.

<sup>26</sup> Sans le formuler explicitement ou de manière théorique, Koechlin articule les deux aspects de l'exotisme qu'Anaïs Fléchet identifie dans des travaux d'anthropologie, de sociologie et d'histoire littéraire : « une combinaison de certains contenus » et « un mode de relation spécifique à l'autre » (Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », p. 21).

de la civilisation moderne<sup>27</sup>. Toute référence à une musique identifiée comme étrangère ne relève pas nécessairement de l'« exotisme » en ce sens.

### *Un exotisme absent des appropriations cocteauistes et stravinskiennes du jazz*

On peut dès lors comprendre pourquoi l'utilisation du jazz dans la musique savante n'est que rarement qualifiée d'« exotique » dans le monde musical savant français. Pour ne prendre que deux exemples, le « Ragtime du Paquebot », *Caramel mou* et *Adieu New-York !*, qui sollicitent à la fois les répertoires de jazz et leur imaginaire extra-musical du jazz, ne correspondent à aucun des cinq critères mis en évidence par Charles Koechlin.

Celui-ci situe clairement l'exotisme du côté de l'harmonie. Or, jusqu'au début des années 1920, le jazz retient avant tout l'attention des compositeurs, des musicographes et du public pour son instrumentation et pour ses rythmes nouveaux. Une autre différence de taille réside dans le type de connaissance de la musique étrangère à laquelle les compositeurs font référence. Alors que l'exotisme repose sur une relative méconnaissance de la musique évoquée (méconnaissance qui permet à l'imagination du compositeur de prendre son essor en s'appuyant parfois sur des souvenirs littéraires<sup>28</sup>), les musiques de jazz sont parfaitement connues par les compositeurs qui s'en emparent. À Paris, ceux-ci peuvent lire des partitions de jazz disponibles chez plusieurs éditeurs, et entendre des enregistrements réalisés en France, ou importés des États-Unis. En même temps que la méconnaissance, c'est donc une partie de la dimension fantasmatique et imaginaire de l'exotisme qui se dissipe, et ce d'autant plus qu'à partir de 1920 le jazz peut être entendu chaque soir sous sa forme originale dans des clubs à Montmartre et à

---

<sup>27</sup> Cette définition serrée de l'exotisme correspond avec l'emploi de cette catégorie dans *La Revue musicale*, dans *Le Ménestrel* et dans *Le Guide du concert*. Le texte de Charles Koechlin se distingue toutefois d'une autre conception quasiment contemporaine : celle, plus large, de l'exotisme comme « esthétique du Divers » proposée par Victor Segalen dans ses *Essais sur l'exotisme* rédigés de 1904 à 1918 et publiés en 1978 par les éditions Fata Morgana.

<sup>28</sup> Comme le précise plus haut la citation de Charles Koechlin.

Montparnasse, et est joué par des musiciens de jazz blancs et afro-américains<sup>29</sup>. Dès lors, la mise à distance géographique caractéristique de l'exotisme se voit en partie réduite.

Il en va de même avec la mise à distance temporelle et culturelle évoquée par Charles Koechlin : à son arrivée en France, le jazz n'est pas perçu comme une musique évoquant le *folklore* d'un pays ou d'un peuple. Tout au contraire, il est d'emblée décrit comme une musique récente<sup>30</sup>, née dans les années 1910. De plus, il devient rapidement le symbole de la modernité américaine, d'une modernité industrielle privilégiant la production et la consommation de masse<sup>31</sup>.

Enfin, dernier aspect du problème, l'*ethos* que ces différentes pièces mettent en scène<sup>32</sup> ne correspond pas à celui de l'exotisme. Pendant l'entre-deux-guerres, ragtimes, fox-trots et charlestons sont le plus souvent associés dans les revues musicales à un *ethos* joyeux, plein d'une énergie vitale débordante<sup>33</sup> et souvent burlesque<sup>34</sup>. À plus forte raison, les *Trois Rag-Caprices* de Milhaud, tout comme le *Ragtime pour onze instruments* et *Piano-Rag-Music* de Stravinsky se tiennent à distance de l'exotisme : le jazz s'y trouve traité comme un matériau purement musical, indépendamment de son origine géographique, historique ou culturelle (voir chapitre 4). C'est la raison pour laquelle la défamiliarisation que ces œuvres peuvent susciter chez les auditeurs ne doit pas être confondue avec le sentiment exotique. Ces œuvres furent avant tout perçues en tant que nouveautés *musicales*. Ainsi peut-on comprendre pourquoi, dans une recension de ces pièces, Boris de Schloezer n'évoque ni l'Amérique, ni la musique « nègre », ni même le jazz : il s'attache plutôt à montrer en quoi telle pièce constitue une « brillante

---

<sup>29</sup> Sur ce point, voir Guerin, « Bricktop, le jazz et la mondanité », dans Cotro, Cugny et Gumplowicz (dir.), *La catastrophe apprivoisée*, p. 33-56.

<sup>30</sup> Voir par exemple les articles de Marion Bauer et d'Arthur Hoérée publiés respectivement en 1924 et en 1927 dans *La Revue musicale*.

<sup>31</sup> Voir par exemple le préambule de l'« Enquête sur le Jazz-Band » menée en 1925 par André Cœuroy et André Schaeffner dans *Paris-Midi* et Georges Duhamel, *Scènes de la vie future* [1930], Paris, Mille et une nuits, 2003. Cette thématique sera abordée de manière plus approfondie dans le chapitre 7.

<sup>32</sup> À l'exception du blues.

<sup>33</sup> Ce n'est pas un hasard si des rythmes de jazz furent utilisés par Darius Milhaud dans la fugue de la *Création du monde* (1924). À la fin de la recension d'André Cœuroy déjà citée, celui-ci évoque, « dans la salle », « quinze cent têtes [...] vides » et « trois mille jambes [qui] ont l'impression d'être dévorées par les fourmis » (Cœuroy, « *La Création du monde* », p. 302).

<sup>34</sup> Ce caractère burlesque se retrouve par exemple dans le « Ragtime » de *l'Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky (1917), et dans le « Ragtime du Paquebot » dans *Parade* d'Erik Satie (1917).

manifestation en faveur de l'art moderne à Paris<sup>35</sup> ». Près d'un an plus tard, dans le numéro de mars 1925 de *La Revue musicale*, Boris de Schloezer loue une nouvelle fois les *Trois Rag-Caprices* qu'il oppose précisément à l'« exotisme [...] donné à l'état brut [...], sans une transposition personnelle suffisante » des *Saudades do Brazil* que Darius Milhaud avait composées entre 1920 et 1921.

De ce retour sur les cinq caractéristiques de l'exotisme musical, il ressort que la plupart des appropriations savantes du jazz n'en relèvent pas, les ragtimes et les fox-trots en particulier. D'autres, en revanche, correspondent parfaitement à ces critères. Tel est le cas des pièces de Wiener inspirées par le blues, genre que le compositeur fut le premier à faire découvrir au public français lors de ses concerts (voir chapitre 5).

#### 6.1.2. Jean Wiener et le blues : prolonger une tradition d'exotisme « nègre »

Composé en 1923, le « Blues » de la *Sonatine syncopée* de Jean Wiener se distingue des précédentes appropriations savantes du jazz en ce qu'il relève de ce qu'on appellera un « exotisme afro-américain », lui-même rattaché à l'exotisme « nègre ». Cet exotisme élargit la géographie de l'exotisme français, tout en s'insérant dans une tradition de l'exotisme « nègre » qui s'est développée en France avant l'arrivée du jazz - et donc indépendamment de cette musique. Ces deux exotismes ont en partage un *ethos* à la fois simple, naïf et charmant.

Malgré son titre, cette pièce n'est pas un pastiche du blues. Sa forme tripartite (ABA), son langage harmonique raffiné et ses modulations (du *mi* majeur à *do* majeur dans l'ex. mus. n° 1 ci-dessous), mais aussi le modèle d'écriture du piano l'en distinguent. Toutefois, quatre caractéristiques au moins permettent d'identifier l'influence de ce genre musical. Les profils mélodiques descendants, joués par la main droite du piano (mes. 1, 3, 5, 9, 11 et 13) et qui s'achèvent par un mouvement chromatique, évoquent des formules mélodiques caractéristiques des blues publiés à la

---

<sup>35</sup> Boris de Schloezer, « Œuvres de Milhaud, Poulenc, Auric », *La Revue musicale*, avril 1924, 5<sup>e</sup> année, n°6, p. 77. Dans cet article, il associe même le second *Rag-Caprice* aux « mazurkas de Scriabine », et signale dans le troisième « l'influence de Stravinsky ».

même époque. De même, les découpages rythmiques des huit croches de certaines mesures en 3+3+2 (mes. 2, 4, 6-8, 10, 12, 14-16) créent un effet de syncopation souvent utilisé dans les blues. Enfin, la cadence qui clôt la section A (mes. 17) utilise une *blue note* de quinte à la main gauche (*la* dièse, qui peut également être interprétée comme une appoggiature inférieure du *si*) et une *blue note* de tierce à la main droite (*fa* double dièse). Enfin, les indications expressives « calme », « tendre », « sonorité douce » et « très en mesure » témoignent d'une volonté de retrouver l'*ethos* du blues, distinct - on l'a vu - de celui, plus énergique et plus festif, des fox-trots et des ragtimes. À une différence près néanmoins : la pièce de Jean Wiéner exprime moins la tristesse ou la souffrance, caractéristiques de la plupart des blues, qu'une grâce à la fois souriante et naïve. Celle-ci est obtenue au moyen de la régularité des carrures de quatre mesures (la première est une anacrouse), et à l'extrême lisibilité de divisions et des subdivisions formelles (la partie A se divise clairement selon un schéma aba). Wiéner l'obtient aussi grâce à différents enrichissements harmoniques.



**Ex. mus. n° 6-1 : Jean Wiéner, « Blues » de la *Sonatine syncopée* (Paris, Eschig, 1923), partie A, mes.**

La sixte ajoutée est souvent utilisée (mes. 2 et 14, par exemple). Il en va de même des neuvièmes (mes. 12), des dissonances de demi-ton que l'on peut interpréter comme une manière d'imiter les *bend*<sup>36</sup> des attaques d'un saxophone ou de clarinette dans un jazz-band<sup>37</sup>, ce que Wiéner fait de manière encore plus évidente à la mesure 16, à travers le glissando écrit confié à la main droite du piano. Cette même mesure présente un petit cluster (*do*, *do* dièse, et *ré*) qui confère à la pièce un caractère souriant, presque humoristique.

À la lumière de ces éléments d'analyse, il ressort que Wiéner ne cherche pas à composer un blues *ressemblant* aux morceaux de blues publiés en France depuis 1919. L'eût-il souhaité, il aurait sans doute été en capacité de le faire. Sa pièce vise plutôt à transcrire les impressions suscitées en lui par le blues. C'est en cela que sa démarche correspond aux différents critères mis en évidence dans le texte de Charles Koechlin. Le charme évocateur de cette pièce tient en partie à des paramètres mélodiques et harmoniques. Jean Wiéner en est lui-même parfaitement conscient lorsqu'il revient, quelque cinquante ans plus tard, sur sa *Sonatine*, désormais qualifiée de « sonate » :

Ma manie de mélanger la forme classique à la syncope américaine, le tout farci d'accords parfaits garnis de neuvièmes, allait donner un style très personnel qui se cristallisa d'abord dans ma première sonate<sup>38</sup>.

Bien que Wiéner connaisse le blues grâce à des partitions, au travers de l'écoute des jazz-bands et de sa propre pratique informée, du reste, par des conversations avec Vance Lowry (évoqué au chapitre précédent, voir 5.1.1.), cette pièce prend volontairement des distances avec son modèle pour proposer une *interprétation* du blues plutôt qu'un *pastiche*. Il s'agit d'*évoquer* plutôt que d'*imiter*. À travers le blues, Jean Wiéner fait référence à un univers culturellement et historiquement éloigné de la

---

<sup>36</sup> Ce mot n'étant pas encore présent dans le dictionnaire, nous le traitons comme un nom invariable et ne l'accordons pas.

<sup>37</sup> Voir par exemple la partie jouée par la main gauche, mes. 10, où les notes réelles *si* et *sol* dièse sont frappées en même temps que leur appogiature, *do* bécarre et *la*, respectivement

<sup>38</sup> Wiéner, *Allegro Appassionato*, p. 46.

société française des années 1920, ce genre musical étant considéré comme une expression musicale liée aux communautés afro-américaines et à l'histoire de leur déracinement. Enfin, l'*ethos* du « Blues » retrouve l'*ethos* rêveur, naïf et sensuel, associé par Koechlin à l'exotisme.

Au terme de cette analyse de la notion d'*exotisme* et de son application au « Blues » de Jean Wiéner, il apparaît que les répertoires de jazz ne peuvent pas être renvoyés indifféremment à la notion d'*exotisme*, pas plus que leurs appropriations savantes d'ailleurs. En raison de ses caractéristiques musicales et extra-musicales, le blues apparaît comme un genre plus propice à des évocations exotiques. Ce n'est donc pas un hasard si les premières appropriations savantes du jazz qui possèdent une telle dimension apparaissent dans les années 1920 : c'est à cette époque que sont publiés et joués les premiers blues en France. Ce n'est pas un hasard non plus si les autres appropriations savantes du blues datant de la même période s'apparentent aux appropriations entreprises dans la *Sonatine syncopée*. Celle-ci forme un groupe cohérent avec une autre œuvre de Wiéner, les *Trois Blues chantés* pour voix et piano (1923-1924), mais aussi avec les *Deux Blues* pour piano (1922-1924) de Cliquet-Pleyel<sup>39</sup>.

Créés le 9 avril 1924 à la Salle des Agriculteurs par Jean Wiéner et Véra Janacopoulos, les *Trois Blues chantés* s'inscrivent dans la veine exotique identifiée à travers le « Blues » de la *Sonatine syncopée*. Wiéner y prend plus de liberté avec le modèle du blues, n'en conservant que l'*ethos* mélancolique, les rythmes syncopés dans un tempo lent, et certaines formules mélodiques caractéristiques. Ces éléments apparaissent de manière particulièrement évidente dans la deuxième et dans la troisième pièce. Jean Wiéner y utilise des profils mélodiques descendants qui ressassent une *blue note* de tierce dans un contexte majeur (*mi* bémol dans l'ex. mus. n° 2-a, mes. 3 et 4) et de quinte (*mi* dièse dans l'ex. mus. n° 2-c, mes. 1), parfois sur un pattern rythmique accentué selon un découpage en 3 + 3 + 2 (ex. mus. n° 2-b et mes. 1 et mes. 5-6 de l'ex. mus. n° 2-b). Comme dans le « Blues » de la *Sonatine syncopée*, Jean Wiéner

---

<sup>39</sup> La présence de Cliquet-Pleyel dans le corpus des appropriations savantes du jazz au début des années 1920 ne fait que confirmer l'idée selon laquelle les compositeurs qui s'y intéressent à cette époque forment un groupe cohérent. Voir chapitre 3.

souligne le caractère suave du blues au moyen d'enrichissements harmoniques que l'on ne retrouve ni dans les partitions de blues, ni les enregistrements réalisés dans les années 1920. Dans l'ex. mus. n° 2-c, la tonalité de *do* majeur est contrariée par l'usage récurrent de la *blue note* de tierce (*mi* bémol), mais aussi par la broderie du *do* par le *ré* bémol à la main gauche.

**Ex. mus. n° 6-2-a : Jean Wiéner, *Trois Blues chantés*, n° 3 (Paris, Max Eschig, 1924), mes. 1-4.**

**Ex. mus. n° 6-2-b : Jean Wiéner, *Trois Blues chantés*, n° 2, Paris, Eschig, 1924, mes. 5-9.**

**Ex. mus. n° 6-2-c : Jean Wiéner, *Trois Blues chantés*, n° 2 (Paris, Eschig, 1924), mes. 35-41.**

Ce type de broderie est utilisé à l'échelle de l'accord à la main droite du piano dans les mes. 3 et 4 du deuxième exemple (le *do*, le *mi* et le *sol* brodent respectivement le *si* le *ré* dièse et le *fa* dièse qui définissent la tonalité principale du deuxième *Blues*). Dans ces mesures, Jean Wiéner s'inspire également de la caractéristique de la *blue note* de tierce (qui introduit une sonorité mineure dans un contexte majeur) pour l'utiliser de manière verticale et simultanée : en résulte un accord de *si* majeur/mineur. Plus généralement, Jean Wiéner enrichit de manière quasiment systématique les harmonies, simples au demeurant, dans le blues. Dans le deuxième exemple, l'accord de *si* majeur se voit ainsi agrémenté d'une septième majeure. Quant au troisième exemple, il s'achève sur un accord de *si* bémol majeur avec septième mineure (Bb7 en chiffrage jazz) qui, s'il se résolvait, pourrait également être interprété comme une septième dominante de *mi* bémol. Ce passage (ex. mus. n° 2-c, mes. 4-7) témoigne d'une volonté d'utiliser des modulations inusitées dans le langage tonal fonctionnel traditionnel. La coda du deuxième « Blues » module abruptement de *si* majeur/mineur à *si* bémol. Elle crée ce faisant un effet de surprise qui contribue au charme souriant de la pièce.

Ces différents exemples, qui sont autant de libertés prises avec les caractéristiques des blues écrits, résultent sans doute du désir d'imaginer et d'explorer

de nouvelles formules harmoniques à partir de celles que le compositeur associe au blues et des impressions auditives que lui ont laissées les jazz-bands. Pour ne prendre qu'un exemple de ce processus, l'usage simultanée de la tierce majeure et mineure dans un même accord ne se retrouve ni dans les partitions, ni dans les enregistrements de l'époque. En revanche, certains enregistrements de jazz-band font entendre la superposition de ces deux degrés. Un même phénomène se produit par exemple dans « Montmartre Rag », un morceau de Louis Mitchell enregistré par les Louis Mitchell Jazz Kings à Paris en 1922<sup>40</sup>. D'abord pratiquée par les premiers musiciens de jazz, la superposition des deux degrés finit par être utilisée par des compositeurs cherchant à reproduire certains effets sonores propres au jazz<sup>41</sup>. Dans *Kitten on the Keys* (1921), Zez Confrey (1898-1971) recourt largement à la superposition des tierces majeure et mineure (ex. mus. n° 3).

**Ex. mus. n° 6-3 : Zez Confrey, *Kitten on the Keys* (New York, Mills Music, 1921), mes. 7-8.**

---

<sup>40</sup> « Montmartre Rag », enregistré en mai 1922 par les Mitchell's Jazz Kings, Paris, Pathé 6566 (voir les rapports entre la basse et le saxophone dans le passage situé à 1'08").

<sup>41</sup> Bien entendu, ces passages écrits ne permettent pas de reproduire l'effet sonore obtenu par les musiciens de jazz quand leur improvisation collective provoque une rencontre fortuite de tierces majeure et mineure. De même qu'une traduction, aussi fidèle soit-elle, la reproduction d'un effet sonore produit à partir de codes de jeux et de mélodies mémorisées au sein d'un système graphocentré et caractérisé par le couple composition-interprétation, ne peut prétendre à l'exactitude.

**Ex. mus. n° 6-4 : Jean Wiéner, *Trois Blues chantés*, premier « Blues » (Paris, Eschig, 1924), mes. 1-11.**

Les procédés harmoniques rythmiques et surtout harmoniques employés par Jean Wiéner mettent en valeur de manière originale les deux facettes de l'*ethos* du blues. Les colorations harmoniques et la modulation surprenante de la deuxième pièce (ex. mus. n° 2-b et 2-c ci-dessus) lui confèrent une suavité proche de celle que l'on a relevée dans le « Blues » de la *Sonatine syncopée*. Dans le même temps, la perturbation de la tonalité de *do* majeur dans la marche lente qui ouvre la troisième pièce (ex. mus. n° 2-a) crée une atmosphère plus sombre qui retrouve la coloration mélancolique se dégageant de nombreux blues. Cet aspect s'installe dès le premier des *Trois Blues chantés*, au cours duquel se met en place une marche lente et syncopée (ex. mus. n° 4).

Le passage présenté subsume à lui seul les différents éléments qui caractérisent les *Trois Blues chantés* : usage généralisé de la syncope, de séquences rythmiques suivant un patron 3 + 3 + 2 (mes. 6 et mes. 9), d'accords majeur/mineur (mes. 11), enrichissement des accords parfaits (grâce à des colorations de neuvième majeure, de quarte et de sixte ajoutées), modulations inattendues (de *ré* mineur à *mi* bémol majeur, puis de *mi* bémol majeur à *ré* majeur/mineur).

Jean Wiéner fait ici usage d'éléments rythmiques et harmoniques caractéristiques du *blues*, tout en les détournant de leur emploi habituel pour inventer, selon des modalités nouvelles qui plus est, une musique tantôt gracieuse et naïve, tantôt grave, voire funèbre. Dès lors, on remarquera une fois encore que la référence au blues ne se joue pas dans les années 1920 au niveau de la forme. Jean Wiéner prend une liberté considérable avec celle des blues publiés et enregistrés. Plus lâche que celle de la *Sonatine syncopée*, la structure des *Trois Blues chantés* s'inspire de la forme tripartie (ABA') dans la première pièce et de la forme *durchkomponiert* dans les deux suivantes, plus rhapsodiques, qui suivent un modèle ABC<sup>42</sup>. Wiéner ne recourt pas non plus à la grille harmonique considérée aujourd'hui comme caractéristique du *blues* : de fait, à cette époque, celle-ci ne fait pas encore partie de ses traits déterminants.

Au demeurant, la nouveauté de l'*ethos* obtenu grâce aux différents moyens qui viennent d'être recensés n'échappe pas aux auditeurs des *Trois Blues chantés*<sup>43</sup> ; elle est mentionnée dans toutes les recensions de cette pièce :

Signalons aussi le dernier concert de Jean Wiéner, qui mérite aujourd'hui, outre le premier prix d'endurance, le premier prix de composition pour trois *blue's* [sic] chantés de sa façon. La voix, très habilement traitée, y joue le rôle d'un saxophone extasié. Cela pourrait être ridicule. Cela est nostalgique et charmant<sup>44</sup>.

Un autre critique, habitué des concerts Jean Wiéner mais souvent plus réservé à leur égard, André Schaeffner, concentrera son attention sur l'*ethos* de ces pièces, et sur la première en particulier :

Jean Wiéner réclame de la voix des effets jusqu'ici confiés au trombone glisseur ; la première chanson, au rythme funèbre, nous parut la plus habile et la plus expressive des trois<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Il serait tentant d'associer la liberté formelle des deuxième et troisième « Blues » à une appropriation de la liberté improvisatrice des premiers jazzmen. Toutefois, les enregistrements disponibles à cette époque en France montrent que l'improvisation est soit absente, soit réduite à de courts solos mélodiques qui restent proches du thème et qui n'altèrent en aucun cas les formes relativement rigides, régulières et symétriques des répertoires de jazz du début des années 1920.

<sup>43</sup> Il va de soi que des pièces à la fois mélancoliques et suaves existent en France bien avant l'apparition du blues. La nouveauté de ces pièces réside plus précisément dans les *moyens musicaux* mis en œuvre pour susciter cet *ethos*.

<sup>44</sup> Roland-Manuel, « Les concerts », *L'Éclair*, 14 avril 1924, p. 4.

<sup>45</sup> André Schaeffner, « Concert Wiéner », *Le Ménestrel*, 86<sup>e</sup> année, n°16, 18 avril 1924, p. 177.



Ces deux comptes rendus mettent par conséquent en relief la nouveauté des *Trois Blues chantés* au regard de l'histoire des appropriations savantes françaises du jazz. Pour la première fois, la voix s'y trouve convoquée et traitée d'une manière toute particulière<sup>46</sup>. Jean Wiéner était conscient de cette nouveauté, au point d'en faire le sujet du texte descriptif qu'il place en exergue de l'œuvre :

La voix est traitée ici comme un instrument, et comme un instrument de cuivre – l'Auteur avait pensé d'abord à composer ces mélodies pour un saxophoniste nègre – on devra donc chanter « souple » en usant beaucoup des soufflets < > sur une même note, et chanter « tendre ». On devra aussi respecter les valeurs, et aller tout à fait en mesure, tout en s'efforçant de rendre expressif chaque son, même le plus court<sup>47</sup>.

Avant d'être confiés à la voix de Vera Janacopoulos (1896-1955), créatrice de l'œuvre et dédicataire de la première pièce<sup>48</sup>, les *Trois Blues chantés* ont sans doute été composés pour Vance Lowry, qui se cache à n'en pas douter derrière le « saxophoniste nègre » évoqué dans ce texte. C'est la raison pour laquelle aucun texte n'est confié à la voix, qui doit exécuter l'œuvre à la manière d'une vocalise. Plutôt que de s'inspirer de la vocalité des chanteurs et des chanteuses de blues que Jean Wiéner connaissait sans doute en 1924, grâce aux disques Black Swan rapportés par Darius Milhaud de son voyage aux États-Unis en 1923<sup>49</sup>, le compositeur choisit de transférer à la voix des modes de jeu caractéristiques des saxophonistes de jazz.

La partition des *Trois Blues chantés* nous permet d'identifier certaines caractéristiques de cette vocalité. Dans le premier « Blues », la voix semble imiter les soupirs d'un saxophone dans les pièces lentes. Certains *glissandi* paraissent écrits pour reproduire les attaques des saxophonistes de jazz, souvent caractérisées par un ample *bend* ou par des effets de *glissando*. Plusieurs indications supplémentaires, qui ne relèvent pas de la notation musicale, sont fournies par le texte de Wiéner : le son ne doit pas être régulièrement entretenu, mais modulé par des variations de dynamiques (de

---

<sup>46</sup> L'on ne tient pas compte ici de *Caramel mou* de Darius Milhaud, où le texte du poème n'est pas chanté mais lu et simplement cadré rythmiquement de manière à ce que chaque strophe corresponde à une partie donnée du morceau.

<sup>47</sup> Jean Wiéner, *Trois Blues chantés* (Paris, Eschig, 1924), p. 1.

<sup>48</sup> La seconde fut dédicacée à Romanitza, une chanteuse de l'opéra, et la dernière à Jane Bathori.

<sup>49</sup> Ces disques seront évoqués plus loin dans ce chapitre.

rapides *crescendi* et *descrescendi*). Là encore, Jean Wiéner semble avoir en tête les soupirs désespérés que tentent d'exprimer les saxophonistes de jazz - qui s'inspirent eux-mêmes de la vocalité des chanteurs et chanteuses de *blues*<sup>50</sup>.

En revanche, les caractéristiques de la vocalité, décelables à partir de l'analyse de la partition et du texte introductif du compositeur, correspondent parfaitement à ceux que l'on retrouve, par exemple, dans le phrasé élastique et la sonorité de Don Redman (1900-1964)<sup>51</sup> au cours de son solo sur « Charley, My Boy », morceau enregistré l'année même où furent composés les *Trois Blues chantés*<sup>52</sup>. Aussi est-il légitime de penser qu'en 1924, Vance Lowry, qui se tenait au fait de l'évolution du jazz aux États-Unis grâce aux jazzmen afro-américains de passage à Paris, jouait dans un style semblable à celui de Don Redman.

Dans ces trois romances sans paroles, le jazz instrumental pousse Jean Wiéner à explorer un type de vocalité inédit. Comme pour l'exotisme, l'appropriation du jazz ne débouche pas sur une nouveauté musicale radicale qui l'isolerait du reste de la production savante de l'époque. Elle permet au compositeur de prolonger des expérimentations entreprises dans des contextes étrangers au jazz. Au crépuscule des années 1890, Claude Debussy emploie un chœur de voix sans paroles dans « Sirènes », le troisième de ses *Nocturnes* (1897-1899)<sup>53</sup>. Maurice Ravel lui emboîte le pas dans l'« Introduction et danse religieuse » de *Daphnis et Chloé* (1909-1912)<sup>54</sup>, puis Darius Milhaud dans les *Choéphores* (1915-1916)<sup>55</sup> et dans *L'Homme et son désir* (1917-1918)<sup>56</sup>. Dans le cas de Jean Wiéner, cette volonté d'explorer de nouvelles manières de traiter la voix fut sans doute alimentée par un contact prolongé avec le *Pierrot Lunaire*

---

<sup>50</sup> Malheureusement, aucun enregistrement de Vance Lowry au saxophone n'est disponible (à notre connaissance), ni aucun enregistrement d'époque des *Trois Blues chantés*.

<sup>51</sup> Saxophoniste et clarinettiste, Don Redman fut l'un des plus importants arrangeurs des années 1920 dans le domaine du jazz. Il se fit connaître grâce à sa collaboration avec Fletcher Henderson (1897-1952) de 1924 à 1927, avant de prendre la direction des McKinney's Cotton Pickers jusqu'en 1931.

<sup>52</sup> Gus Kahn et Ted Friorito, « Charley, My Boy », enregistré en août 1924 par le Fletcher Henderson Orchestra, New-York, Regal Records 9680, de 0'22" à 0'46". Ce solo n'est pas improvisé : il s'agit du thème principal de ce fox-trot.

<sup>53</sup> « Sirènes » fut créé le 27 octobre 1901 lors d'une séance des Concerts Lamoureux.

<sup>54</sup> La première de cette œuvre eut lieu le 8 juin 1912 au Théâtre du Châtelet.

<sup>55</sup> L'œuvre fut présentée pour la première fois sous forme d'extraits par les Concerts Delgrange le 15 juin 1919. Jane Bathori tenait la partie de soliste.

<sup>56</sup> La création de ce ballet date du 6 juin 1912.

d'Arnold Schoenberg, œuvre dont il organisa trois auditions intégrales en 1922, dans le cadre de ses concerts<sup>57</sup>. Sous cet angle, le jazz et ses caractéristiques lui auraient alors fourni l'occasion de poursuivre de manière originale les expérimentations menées dans ces œuvres.

En exploitant la dimension exotique du blues, Jean Wiéner en fait un usage qui diffère de la démarche d'Erik Satie, de Darius Milhaud et de Georges Auric. Cette différence se répercute directement sur la musique. L'« esthétique de la fausse note » d'*Adieu New-York !* et de *Caramel mou*, qui suppose un référent tonal fonctionnel, cède la place à un langage sophistiqué et fort différent. Ce langage se distingue de celui qu'emploie Debussy dans ses *cake-walks*, bien que ceux-ci s'inscrivent dans une veine d'exotisme nègre. Les caractéristiques de ce langage empruntent aux qualités mélodiques et harmoniques du blues, mais aussi à une expérience sonore du jazz-band que Jean Wiéner acquiert aux côtés de Vance Lowry.

Personnage central dans l'histoire des appropriations savantes du jazz en général et du blues, en particulier pendant la première partie des années 1920, Jean Wiéner n'en a toutefois pas le monopole. Composés en novembre 1922<sup>58</sup>, les *Deux Blues* de Cliquet-Pleyel participent eux aussi à l'élargissement de l'imaginaire musical savant français. Toutefois, ils diffèrent sensiblement des blues de Wiéner du point de vue de leurs caractéristiques musicales et de leur proximité avec le modèle qui les inspire. Ils témoignent parfaitement de ce que les appropriations du jazz ne se ressemblent pas nécessairement, même lorsqu'elles sollicitent au même moment des modèles comparables.

---

<sup>57</sup> Le 16 janvier et le 10 mars à la salle Gaveau, et le 14 décembre au Théâtre des Champs-Élysées.

<sup>58</sup> D'après la première édition de la partition, publiée en 1924 par les éditions Eschig.

### 6.1.3. Les *Deux Blues* de Cliquet-Pleyel : de l'exotisme à l'influence de Satie

Les *Deux Blues* reprennent tous les éléments musicaux porteurs d'exotisme : un tempo et des dynamiques modérés, des indications expressives indiquant une volonté de créer une atmosphère intime, des formules mélodiques caractéristiques utilisant des *blue notes*, de suaves glissements chromatiques, des *glissandi* qui évoquent un mode de jeu caractéristique du jazz et des regroupements rythmiques en 3 + 3 + 2 (ex. mus. n° 5-a, 5-b et 5-c).

**Ex. mus. n° 6-5-a : Henri Cliquet-Pleyel, *Deux Blues*, n° 1, « Come along » (Paris, Eschig, 1924), partie A et début de la partie B, mes. 1-19.**

**Ex. mus. n° 6-5-b : Henri Cliquet-Pleyel, *Deux Blues*, n° 1, « Come along » (Paris, Eschig, 1924),  
partie C, mes. 34-37.**

**Ex. mus. n° 6-5-c : Henri Cliquet-Pleyel, *Deux Blues*, n° 2, « Far away », Paris, Eschig, 1924, partie B  
(mes. 21-23).**

La récurrence de ces différents traits dans les appropriations savantes du jazz permet de les considérer comme des marqueurs génériques, comme une « signature auditive » du blues<sup>59</sup>. Pour le dire autrement : ces traits constituent la trace laissée par leur écoute dans l'oreille et la mémoire des compositeurs qui s'y intéressèrent.

Contrairement aux blues de Wiéner, ceux de Cliquet-Pleyel adoptent un modèle formel et un langage tonal fonctionnel peu sophistiqués. Ils sont en cela plus proches des blues originaux publiés en France. De ce point de vue, les *Deux Blues* peuvent être entendus comme des pastiches. L'adjonction, pour chaque mouvement, de sous-titres renvoyant à des thématiques du blues (l'invitation amoureuse de l'amant volage ou distant dans *Come Along*, la mélancolie causée par l'absence de l'être aimé dans *Far Away*, pour ne citer que deux exemples), ne fait qu'accentuer la parenté entre ces pièces et les blues diffusés en France à la même époque. Par ailleurs, les *Deux Blues* de Cliquet-Pleyel reprennent à ces répertoires un principe de continuité dans le domaine des

---

<sup>59</sup> Notons également, dans l'exemple 2-c, la présence du *secondary rag*, qui consiste à répéter une figure de trois temps dans une métrique à deux ou quatre temps (il s'agit dans cet exemple du motif de trois temps commençant par un *ré*, mes. 1<sup>2</sup>). Le *secondary rag* n'est pas un marqueur caractéristique du blues mais, de manière plus générale, des répertoires de jazz.

modèles d'écriture. Chaque morceau n'en sollicite qu'un ou deux. Au contraire, les *Trois Blues* chantés de Jean Wiéner font se succéder un grand nombre de modèles, créant ainsi une impression de discontinuité.

Au même titre que la *Sonatine syncopée*, les *Trois Blues* chantés et le *Deux Blues* sont le lieu d'une appropriation du jazz dont l'enjeu principal réside dans un élargissement de l'univers de l'exotisme musical, et, partant, dans un élargissement de l'imaginaire extra-musical que peut susciter la musique française au début des années 1920. Cet élargissement va de pair avec le développement de moyens musicaux inédits, susceptibles de manifester un nouvel *ethos* musical. L'*ethos* (ou plutôt les *ethos*) du blues, ainsi que les caractéristiques musicales qui lui sont associées, servent par conséquent de catalyseur pour l'imagination harmonique, mélodique et timbrale des compositeurs, notamment dans les compositions de Jean Wiéner. L'examen de ces différentes œuvres permet en outre de nuancer l'idée d'une progression téléologique (du pastiche à l'œuvre hybride) dans le degré d'assimilation de musiques étrangères à la musique savante. Si Wiéner prend plus de liberté que Milhaud et Auric avec les répertoires de jazz dont il s'inspire dans ses *Trois Blues* chantés, bien d'autres œuvres viennent contredire cette idée tentante : les appropriations stravinskiennes du ragtime, par exemple, mais aussi les *Deux Blues* qui viennent d'être évoqués.

Du point de vue de la relation entre l'œuvre savante et son modèle, la démarche de Cliquet-Pleyel s'apparente plutôt à celle d'Erik Satie dans le « Ragtime du Paquebot » de *Parade* : par des moyens certes différents, le compositeur s'inspire du blues pour en créer un autre, de même statut<sup>60</sup>. Ce rapprochement entre Satie et Cliquet-Pleyel,

---

<sup>60</sup> Dans ce travail, les *Deux Blues* de Henri Cliquet-Pleyel sont considérés comme des œuvres savantes car dans la première moitié des années 1920 leur auteur appartient au monde musical savant et y occupe une position reconnue par d'autres compositeurs et par des musicographes. Mais si, au lieu d'obéir à des critères relevant de l'histoire sociale et de la sociologie, le départ entre « savant » et « non savant » devait se faire du point de vue de l'élaboration du langage musical et de l'écriture, les *Deux Blues* de Henri Cliquet-Pleyel devraient être considérés comme *moins* « savants » que des pièces composées à la même époque par George Gershwin (1898-1937) pour le monde de la musique de divertissement, des revues et des music-halls. Cas limites, ces œuvres de Gershwin et de Cliquet-Peyel présentent l'intérêt de révéler que la distinction entre monde musical savant et monde musical du divertissement ne recoupe pas systématiquement une distinction entre musique « élaborée et créative » et musique « simple et stéréotypée ». À l'instar des fox-trots de Georges Auric et de Darius Milhaud, les *Deux Blues* de Henri Cliquet-Pleyel jouent précisément sur cette discordance entre les deux lignes de faille qui séparent ce qui est « savant » de ce qui ne l'est pas.

effectué à partir de l'analyse musicale, peut être corroboré par la proximité entre les deux compositeurs. Tous deux ont consacré une partie de leur carrière à la musique légère, Satie au music-hall et Cliquet-Pleyel dans des casinos de Cannes d'Aix-les-Bains et de Deauville à l'aube des années 1920, en tant que chef de chant. En 1923, le premier devient en outre le mentor du second et l'intronise membre de l'École d'Arcueil. Cette relation ne fait que confirmer le statut de figure tutélaire dont jouit Satie auprès de tous les jeunes compositeurs français alors attirés par le jazz au début des années 1920. Jean Wiéner n'échappe pas à la règle, lui qui visite régulièrement, en compagnie de Cliquet-Pleyel, le compositeur de *Socrate* lors des dernières années de sa vie (de 1923-1925, plus précisément). En témoigne un souvenir relaté dans *Allegro Appassionato* : « il y eut là des moments difficiles. Avec Désormières<sup>61</sup>, Darius, Cliquet-Pleyel, Caby<sup>62</sup> et quelques autres, nous nous efforcions de lui faire plaisir<sup>63</sup> ».

La réception française du blues, ainsi que l'exotisme qui caractérise ces appropriations savantes françaises témoigne ainsi d'une rencontre entre imaginaire colonial et imaginaire lié aux plantations du sud des États-Unis, la figure du nègre constituant le trait d'union entre ces deux univers culturels et géographiques. Les blues qui ont été évoqués constituent un élargissement de l'imaginaire exotique de la musique savante française. En revanche, l'exotisme nègre qui se développe dans la musique savante française à partir de la fin des années 1910 ne se réduit pas à ces œuvres. De 1917 à 1925, d'autres pièces participent en effet à l'émergence de l'« exotisme nègre » et sans pour autant convoquer le jazz.

---

<sup>61</sup> En tant que chef d'orchestre, Roger Désormières prit part à un concert Wiéner en avril 1925. Il dirigea notamment les *Saudades do Brazil* de Darius Milhaud.

<sup>62</sup> Robert Caby (1905-1992) fut un des élèves de Satie et devint son confident à la fin de sa vie. Il mena par la suite de nombreuses recherches sur son maître. Proche des milieux surréalistes, il crée en 1926, lors de son service militaire à Alger, son propre orchestre de jazz. Son parcours révèle, une fois encore, la cohérence du groupe de jeunes compositeurs intéressés par le jazz, et le lien entre intérêt pour le jazz et goût pour le surréalisme au début des années 1920. En 1929, Robert Caby organise les concerts mensuels de la *Semille* à la Bellevilloise. S'inspirant de Jean Wiéner (celui-ci tiendra plusieurs fois le piano lors de ces concerts) Robert Caby mêle à la présentation d'œuvres savantes nouvelles de la « musique phonographique » et des morceaux interprétés par des jazz-bands.

<sup>63</sup> Wiéner, *Allegro Appassionato*, p. 104.

#### 6.1.4. La place du blues dans l'exotisme musical « nègre »

Pendant cette période, quatre pièces au moins font explicitement référence à la figure du « nègre » (fig. n° 3).

Compositeur ou compositrice		Titre		Formation	Date
POULENC	Francis	<i>Rapsodie [sic] nègre</i>	-	Piano, quatuor à cordes, flûte, clarinette et voix de basse	1917
CHAMINADE	Cécile	<i>Chanson nègre</i>	-	Piano	1921
CAPLET	André	« Danse nègre »	Troisième mouvement d' <i>Épiphanie</i> , fresque d' <i>après une légende éthiopienne</i>	Violoncelle et orchestre à cordes	1923
HENESSY	Swan	« Nègre endimanché »	Tiré des <i>Trois Pièces exotiques</i>	Piano	1924

**Fig. n° 6-3 : œuvres savantes publiées en France évoquant explicitement la figure du « nègre » (1917-1925).**

Toutes se caractérisent par un *ethos* alangui, rêveur et naïf, souvent obtenu grâce à des moyens harmoniques et à des changements de couleur par enharmonies semblables à ceux employés par Debussy dans ses *Préludes*. À ce titre, les exemples les plus probants sont à retrouver dans la *Chanson nègre* de Cécile Chaminade<sup>64</sup> (1857-1944), dans la « Danse nègre » d'André Caplet, mais également dans la troisième pièce de la *Rapsodie [sic] nègre* de Francis Poulenc, « Honolulu ». Un an avant *Adieu New-York !* et *Caramel mou*, le jeune compositeur y exploite une veine comique, burlesque et iconoclaste similaire à celle de ses compères Auric et Milhaud. Cet intermède vocal met en musique l'une des *Poésies de Makoko Kangourou*<sup>65</sup>, écrite dans une langue inventée pour la circonstance :

Honoloulou, poti lama !  
Honoloulou, Honoloulou,  
Kati moko, mosi bolou,  
Ratakou sira, polama !

<sup>64</sup> Compositrice prolifique et concertiste, Cécile Chaminade mena une carrière active en France et en Angleterre à partir des années 1880.

<sup>65</sup> Il s'agit d'un « canular poétique publié en 1910 par Marcel Pouille (pseudonyme de Marcel Ormoy [1891-1934] et Charles Moulié (pseudonyme de Thierry Sandre [1891-1950]) ».



Répétées obstinément sur un motif de quatre notes volontairement rudimentaires, ces paroles renvoient l'auditeur à un horizon à la fois lointain et factice qui évoque davantage Tahiti et la suavité des toiles de Paul Gauguin, que le monde afro-américain. Moins corrosif que l'humour de Poulenc, celui, dansant et souriant, du « Nègre endimanché » de Swan Hennessy (1866-1929)<sup>66</sup> emprunte quelques-unes de ses formules mélodiques aux *spirituals*, bien qu'il ne fasse pas référence à des rythmes caractéristiques des répertoires de jazz. Tantôt joyeuses et énergiques, tantôt mélancoliques et rêveuses, mais toujours suaves et charmantes, ces pièces retrouvent des caractéristiques expressives, semblables à celles qui confèrent aux blues de Wiéner et de Cliquet-Pleyel leur dimension exotique. Elles participent de la vogue de l'art nègre et, plus généralement, de la vogue de la figure du nègre dans les autres arts. À la même époque, dans le domaine littéraire, cette figure s'incarne par exemple dans le personnage de Batouala dans un roman éponyme de René Maran (1887-1960) : *Bataoula, véritable roman nègre*, couronné par le Prix Goncourt en 1921<sup>67</sup>.

De même que les enjeux des appropriations du jazz dans la musique savante française de l'entre-deux-guerres ne peuvent être renvoyés de manière systématique à la vogue de l'art nègre, toute référence à la figure du nègre n'implique pas un recours au jazz. Pour le dire autrement, après 1917, les sphères de l'art nègre et des emprunts savants au jazz se recoupent partiellement, sans pour autant coïncider de manière exacte. C'est ainsi que certains blues savants laissent de côté toute évocation exotique pour n'exploiter que les harmonies originales de leur modèle.

---

<sup>66</sup> Compositeur étatsunien d'origine irlandaise, Swan Hennessy s'installa définitivement à Paris en 1905. Fortement influencé par Claude Debussy, il s'attacha à mettre en valeur la musique populaire irlandaise et celtique, ce qui l'amena à rejoindre à l'« Association des compositeurs Bretons » aux côtés, entre autres, de Louis Vuillemin.

<sup>67</sup> Écrivain né en Martinique de parents guyanais, René Maran fait ses études à Paris, où il se lie avec son condisciple Félix Éboué. Si plusieurs descriptions du personnage de Batouala correspondent à l'*ethos* caractéristique de l'exotisme nègre, le roman lui-même ne peut être considéré comme un récit exotique en raison de la charge politique qu'il contient. René Maran y dénonce en effet plusieurs aspects de la colonisation française.

### 6.1.5. Au-delà de l'exotisme « nègre » : le blues attire l'attention sur l'intérêt harmonique des répertoires de jazz

Si la dimension exotique du blues est exploitée par tous les compositeurs qui y recourent au début des années 1920, une pièce fait exception, *Bathori's Blues* de Jean Wiéner (1923-1925, date incertaine<sup>68</sup>). Jamais étudiée à ce jour, elle mérite pourtant que l'on s'y attarde. Elle témoigne en effet de ce qu'un même genre musical peut être utilisé par un compositeur au même stade de sa carrière, dans des pièces qui soulèvent des enjeux différents.

#### *L'exception de Bathori's Blues*

Alors que les blues publiés de Wiéner introduisent une manière nouvelle d'exprimer la mélancolie ou la tendresse, *Bathori's Blues* retrouve l'esprit festif et humoristique des répertoires de jazz du music-hall. La pièce, qui convoque tous les éléments musicaux précédemment identifiés comme sa signature sonore (ex. mus. n° 6), fut chantée lors d'une soirée privée organisée pour célébrer l'anniversaire de Jane Bathori (1877-1970)<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Le manuscrit de cette pièce inédite (BnF-Musique, Ms-20315) ne comporte pas de date. Il est probable que cette pièce date d'une année pendant laquelle la collaboration entre Wiéner et Bathori fut intense, c'est-à-dire entre 1920 et 1925. Le compositeur ayant commencé à s'inspirer du blues dans ses compositions à partir de 1923, on peut restreindre cette fourchette à la période 1923-1925. La partition de *Bathori's Blues* figure dans l'Annexe n°5 de ce travail.

<sup>69</sup> Jeanne-Marie Berthier de son vrai nom se fit connaître comme mezzo-soprano à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Chanteuse renommée dans le monde musical français, elle œuvra activement en faveur de l'avant-garde musicale dans les décennies 1900, 1910 et 1920 et collabora avec tous les compositeurs évoqués jusqu'à présent. Elle a créé ainsi la plupart des œuvres vocales de Maurice Ravel à partir de *Shéhérazade* (1904). Directrice du Théâtre du Vieux Colombier de Jacques Copeau à partir de 1917, elle contribue à l'émergence de jeunes compositeurs française, Georges Auric, Darius Milhaud et Germaine Taillefer en particulier. Dans ses récitals, elle défendit activement la musique d'Erik Satie (Linda Laurent, Andrée Tainsy, Sonia Lee et Isabelle Vellay, « Jane Bathori et le Théâtre Du Vieux-Colombier 1917-1919 », *Revue de Musicologie*, t. 70, n°2, 1984, p. 229-257).

**Ex. mus. n° 6-6 : Jean Wiéner, *Bathori's Blues* (BnF-Musique, Ms-20315), mes. 1-11.**

L'*ethos* festif de cette pièce réside en premier lieu dans le traitement harmonique de ce blues. On y retrouve la plupart des enrichissements harmoniques recensés dans le « Blues » de la *Sonatine syncopée* et des *Trois Blues chantés* : sophistication de la conduite des voix internes, sixtes et neuvièmes ajoutées, accords parallèles. De manière plus évidente que dans ces deux œuvres, les enrichissements harmoniques de *Bathori's*

Blues s'apparentent également à ceux qu'a introduits George Gershwin (1898-1937) dans les répertoires de jazz à partir du début des années 1920.

*Au-delà du blues : le rôle du style novelty de George Gershwin et de Zez Confrey*

Ces premières pièces, publiées en France à partir de 1919 sont bien connues de Jean Wiéner dès le début des années 1920 (fig. n° 4).

1920	<i>Swanie</i>	One step	Piano et chant	Paroles françaises d'Albert Willemetz et de Jacques Charles	Chappell
	<i>Swanie (Swanee)</i>	One step	Orchestre	Arrangement de Stéphane Chapelier	Chappell
	<i>Swanie (Swanee)</i>	One step	Piano	-	Chappell
1923	<i>Sweetheart</i>	Fox-trot	Piano	Le succès de la revue "Cache ta pudeur", du concert Mayol	Francis Salabert
1924	<i>Fascinating rhythm</i>	Fox-trot	Orchestre	-	Francis Salabert
	<i>The Jijibo</i>	Blues	Piano	-	Francis Salabert
	<i>Somebody loves me (Quelqu'un m'adore)</i>	-	Piano et chant	Paroles françaises de Lucien Boyer et Jacques Charles	Francis Salabert
	<i>Sur l'Indiana (Night time in Araby)</i>	-	Piano et chant	Paroles françaises de Lucien Boyer et Jacques Charles	Francis Salabert
	<i>Virginia</i>	Fox-trot	Piano	-	Francis Salabert

Fig. n° 6-4 : pièces de Georges Gershwin importées en France (1920-1924)<sup>70</sup>.

Le compositeur français considère l'artisan de ces pièces dans son autobiographie comme l'auteur de certains des « plus beaux airs américains »<sup>71</sup>. Mélodique, cette beauté est également due à une « harmonisation riche et exacte<sup>72</sup> » selon lui. De fait, le raffinement harmonique des partitions de Gershwin marque une nouvelle étape dans l'histoire des répertoires de jazz publiés sous forme de partition. Alors que, dans les

<sup>70</sup> Ce tableau a été réalisé à partir du dépouillement du dépôt légal. La cinquième colonne reproduit les indications reportées par l'éditeur sur la première de couverture des partitions. À partir de 1925, l'importation de partitions de George Gershwin connaît un important essor.

<sup>71</sup> Wiéner, *Allegro Appassionato*, p. 92. George Gershwin ne figure pas dans le programme des concerts Wiéner organisés de 1920 à 1925. En revanche, Wiéner joua souvent ses pièces dans la deuxième partie des années 1920.

<sup>72</sup> Wiéner, *Allegro Appassionato*, p. 87. C'est nous qui soulignons.

années 1900 et 1920, ces répertoires utilisent un vocabulaire harmonique simple qui correspond au vocabulaire couramment employé dans la période du classicisme viennois, les pièces de Gershwin utilisent des enrichissements d'un genre nouveau pour les répertoires de jazz. Ainsi, dans *Swanee*, premier opus de George Gershwin diffusée en France<sup>73</sup>, on retrouve des enrichissements semblables à ceux qu'utilise Jean Wiéner dans ses blues : sixtes ajoutées sur des accords de toniques ou neuvièmes ajoutées sur un accord de dominante, pour ne prendre que quelques exemples (ex. mus. n° 7).

---

<sup>73</sup> Composée et publiée à New York par Francis Day and Hunter en 1919, *Swanee* connaît un succès fulgurant en 1920. Elle traverse cette même année l'Atlantique, ce qui confirme ainsi la vitesse de la circulation internationale des répertoires de jazz dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Comme pour les cake-walks des années 1900, *Swanee* est importée pour répondre aux besoins des music-halls parisiens, toujours en quête de nouveauté. Elle est présentée par Harry Pilcer dans la revue *Paris qui jazz*, produite par Jacques-Charles au Casino de Paris. La partition publiée par Francis Salabert alors que la revue est encore à l'affiche, présente *Swanee* comme un « formidable succès américain ».

**Ex. mus. n° 6-7 : exemples d'enrichissement harmoniques dans *Swanee* (George Gershwin, *Swanee*, Paris, Chappell, 1920<sup>74</sup>). a. mes. 2-3 ; b. mes. 37-44 ; c. mes. 69-72.**

Quant aux effets de perturbation de la tonalité, relevés chez Wiéner à travers l'emploi volontaire de notes de basses graves dissonantes, ils semblent lui avoir été inspirés par la pratique des pianistes de ragtime et de *novelty*. Cette pratique consiste effectivement à frapper des notes dissonantes, voire bruyantes, dans le registre grave du piano pour

---

<sup>74</sup> Comme souvent à cette époque, l'édition française de la partition présente également les paroles originales. L'étude des traductions françaises met au jour des adaptations culturelles très intéressantes du point de vue de l'histoire du transfert des répertoires étatsuniens en France. Toutefois, cette étude ne rentre pas dans le cadre des problématiques posées dans ce travail.

renforcer par l'harmonie la dynamique rythmique d'un morceau, lui conférant ainsi un caractère percussif. En tant que pianiste, George Gershwin se livrait à cette pratique, prenant ainsi des libertés avec ses propres partitions éditées. Dans un enregistrement de *Swanee* réalisé en février 1920, il choisit d'ajouter sa tonique à un accord de dominante, tonique frappée dans le registre grave du piano, et ce alors qu'elle n'apparaît pas dans la partition de la pièce, publiée la même année aux États-Unis (ex. mus. n° 8).

**Ex. mus. n° 6-8 : de la partition à la performance, effet « bruyant » ajouté par George Gershwin lors de l'enregistrement de *Swanee*. a. partition de *Swanee* (Paris, Chappell, 1920), mes. 37-41 ; b. transcription *Swanee*, enregistré en février 1920 par George Gershwin, New York, Duo-Art, n° 1649, (0'52"-0'56").**

Dans les pièces suivantes, qui ne parviennent en France qu'à partir de 1923, George Gershwin se montre plus audacieux en introduisant des progressions parallèles et chromatiques d'accords. Wiéner semble s'en être inspiré : les accords parallèles qui ouvrent *Bathori's Blues* dans un mouvement chromatique descendant utilisent le même principe que ceux employés par Gershwin dans l'introduction de *Fascinating Rhythm* (ex. mus. n° 9).

**Ex. mus. n° 6-9 : a. Jean Wiéner, *Bathori's Blues* (BnF-Musique, Ms-20315), mes. 1-2 ; b. George Gershwin, *Fascinating Rhythm* (Paris, Francis Salabert, 1924), mes. 1-3.**

**Ex. mus. n° 6-10 : glissements chromatiques dans les voix intermédiaires dans : a. George Gershwin, *The Jjibo*, blues (Paris, Francis Salabert), 1924, mes. 6-9 et 14-17 ; b. Zez Confrey, *Kitten on the Keys*, (New York, Mills Music), mes. 37-40, 1921 ; c. Jean Wiéner, *Bathori's Blues* (BnF-Musique, Ms-20315), mes. 25-28.**



Ces glissements par chromatisme sont également utilisés dans les voix internes, afin d'insuffler au morceau une vie rythmique sans cesse renouvelée (ex. mus. n° 10 ci-dessus). George Gershwin utilise fréquemment ces glissements dans ses pièces inspirées par le blues, qui contribuent grandement à leur sensualité harmonique.

Les procédés harmoniques qui viennent d'être cités sont tous observables dans des répertoires de jazz relevant du *novelty ragtime*, un genre apparu aux États-Unis dans la seconde moitié des années 1910. La France le découvrit en 1922, à travers le compositeur et pianiste Zez Confrey, auteur du célèbre *Kitten on the Keys*, dont le succès commercial outre-Atlantique entérina celui du *novelty ragtime*.

1922	<i>Stumbling</i>	Fox-trot et shimmy	Piano	Se danse en shimmy et fox-trot	Francis Salabert
	<i>Stumbling (J'me suis avancé)</i>	-	Piano et chant	Paroles françaises de Louis Lemarchand et René Nazelles	Francis Salabert
1923	<i>Stumbling</i>	Fox-trot et shimmy	Orchestre	-	Francis Salabert
	<i>Dumbell</i>	Fox-trot	Piano	-	Francis Salabert
	<i>Tricks</i>	Fox-trot et shimmy	Piano	-	Francis Salabert
	<i>Tricks</i>	Fox-trot	Orchestre	-	Francis Salabert
1924	<i>Dumbell</i>	Fox-trot	Orchestre	-	Francis Salabert

**Fig. n° 6-5 : morceaux de Zez Confrey importés en France (1922-1924)<sup>75</sup>.**

Quant aux enregistrements de Confrey, ils sont disponibles à Paris depuis le mois de février 1924, date où ils apparaissent pour la première fois sur le catalogue de la Compagnie française du Gramophone<sup>76</sup>. Wiéner a sans doute découvert ce pianiste grâce à ces disques et à ces partitions. Si tel n'est pas le cas, il y a fort à parier que Darius

<sup>75</sup> Ce tableau a été réalisé à partir du dépouillement du dépôt légal. La cinquième colonne reproduit les indications reportées par l'éditeur sur la première de couverture des partitions. Après 1924, la diffusion des partitions de Confrey s'interrompt de manière inexplicable. Elle ne reprend qu'en 1939.

<sup>76</sup> Lee Roberts, *Oh ! Harold*, enregistré le 4 juin 1923 par le Zez Confrey Orchestra, New York, Compagnie Française du Gramophone, K-2256.

Milhaud lui a fait connaître à son retour des États-Unis : dans l'article qui rend compte de ce voyage, Milhaud mentionne en effet *Kitten on the Keys*<sup>77</sup> :

Les successions d'accords de septièmes dominantes et de neuvièmes<sup>78</sup>, qui surprenaient tant en 1900, sont à présent couramment employées dans les dernières danses à la mode [...]. Nul doute que dans quelques années, les harmonies polytonales et atonales seront du domaine courant des danses qui succéderont aux shimmys de 1920 ; déjà nous trouvons l'accord parfait majeur et mineur à la fois (comme dans *Kitten on the Keys* de M. Zez Confrey)<sup>79</sup>.

Il n'est pas anodin que Milhaud évoque la musique de Zez Confrey dans le cadre de la brève partie qu'il consacre à l'intérêt harmonique du jazz dans son article. Outre la virtuosité pianistique des pièces de *novelty ragtime*, leur apport réside, à l'en croire, dans un enrichissement et dans un raffinement harmoniques des répertoires de jazz pratiqués jusqu'alors. Du point de vue de l'harmonie, la découverte des nouveautés musicales de George Gershwin représente un apport équivalent à celles des morceaux de Zez Confrey : en 1924, le compositeur de la *Rhapsody in Blue* reconnaît lui-même l'influence exercée par le style *novelty* dans ses propres compositions<sup>80</sup>.

Indépendamment de la question de l'exotisme, les recherches harmoniques observées dans les pièces de Jean Wiéner attestent sa familiarité, dès 1922 au moins, avec les répertoires du *blues* et du *novelty ragtime*. Comme pour les œuvres composées à la fin des années 1910 et à l'aube des années 1920, le passage de la découverte de ces répertoires à l'utilisation de leurs caractéristiques principales est très rapide, ce qui contribue à rapprocher les emprunts au jazz de l'avant-garde. L'analyse de *Vance's Banjo*

---

<sup>77</sup> Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord », p. 163.

<sup>78</sup> De fait, on les retrouve bien souvent dans les partitions de George Gershwin publiées au début des années 1920, ainsi que dans les blues de Jean Wiéner qui viennent d'être étudiés.

<sup>79</sup> Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord », p. 164. L'« accord parfait majeur et mineur à la fois » est utilisé dans les premières mesures de *Kitten on the Keys*.

<sup>80</sup> Gershwin cite d'autres pianistes importants du courant *novelty* dans des interviews : Les Copland (1887-1942), Mike Bernard (1881-1936), Melville Ellis (1879-1917), et le duo Phil Ohman (1896-1954)-Victor Arden (1893-1962). Voir Howard Pollack, *George Gershwin: His Life and Work*. University of California Press, 2007, p. 78. Le goût pour les recherches harmoniques constitue l'un des fondements du *novelty rag* : on les retrouve dès le morceau fondateur de ce genre, *Nola* de Felix Arndt (1915), qui utilise des glissements chromatiques semblables à ceux mentionnés dans les musiques de George Gershwin et de Jean Wiéner.

(1920-1921)<sup>81</sup> montre qu'avant la diffusion des pièces de George Gershwin et du style *novelty*, Jean Wiéner n'emploie aucun des procédés harmoniques relevés dans ses « Blues », composés à partir de 1923. À l'image de *La Diva de l'Empire* et *du Piccadilly* d'Erik Satie, ce fox-trot dédicacé « à Vance Lowry » ne prend aucune liberté avec le genre. Pastiche assez fidèle, qui s'apparente en cela aux *Deux Blues* de Henri Cliquet-Pleyel, il permet de confirmer, qu'à l'aube des années 1920, Jean Wiéner se tient à l'écart de la démarche iconoclaste, corrosive et burlesque de ses amis, Georges Auric et Darius Milhaud.

### *Des procédés debussystes utilisés en réaction... au debussysme : généalogie d'un transfert « aller-retour »*

De l'aveu même de George Gershwin, la plupart des procédés harmoniques utilisés dans ses pièces résultent de l'influence exercée sur lui par la musique de Claude Debussy. Celui-ci faisait en effet partie des compositeurs favoris du jeune compositeur étasunien<sup>82</sup>. Par le jeu de transferts et d'appropriations successifs, les blues de Jean Wiéner nous amènent donc à dresser un constat étonnant : des procédés debussystes sont utilisés dans des œuvres participant à un mouvement de remise en cause du debussysme. Ce paradoxe cesse d'en être un lorsque l'on considère le renversement de sens subi par ces procédés au terme d'un aller-retour entre la France aux États-Unis d'une part, et entre la musique savante et le jazz d'autre part.

Le glissement harmonique chromatique d'accords de septième relevé au début de *Bathori's Blues* illustre très bien ce phénomène. Utilisés dans des œuvres comme la deuxième *Étude* pour piano de Claude Debussy, intitulée « Pour les tierces<sup>83</sup> » (1915), ces glissements font l'objet d'un premier transfert géographique (de la France aux États-Unis) et générique (de la musique savante au jazz). Ils comptent, dès lors, parmi les procédés utilisés par des compositeurs de *novelty ragtime*, ou par George Gershwin pour

---

<sup>81</sup> La partition de cette pièce est reproduite dans l'Annexe n° 5-bis de ce travail.

<sup>82</sup> Cette influence fait l'objet d'un court développement dans la récente et intéressante biographie de George Gershwin publiée par Howard Pollack. « En 1928 [...], Gershwin était tout heureux de rapporter de son voyage à Paris les œuvres de Claude Debussy en huit volumes » (Pollack, *George Gershwin*, p. 29). Dès 1920, Gershwin se montre également intéressé par la gamme par tons, qu'il utilise sous forme d'accords au début de *Limehouse Nights* (1919), un morceau qui ne fut pas diffusé en France.

<sup>83</sup> Voir mes. 5, par exemple.

donner au jazz un langage plus sophistiqué. Il s'agissait alors de lui conférer une légitimité en y introduisant des procédés issus de la musique savante : à cette période en effet, aux États-Unis, les enjeux liés au jazz concernent la possibilité de le hisser au rang de musique nationale.

Une fois adopté par la plupart des compositeurs et des pianistes de *novelty*, le glissement chromatique d'accords devient un élément caractéristique du jazz<sup>84</sup>, et participe à son évolution au début des années 1920. C'est alors qu'intervient un second transfert, un retour, puisqu'il se fait cette fois dans le sens États-Unis-France. Attiré par le charme harmonique nouveau de certains répertoires de jazz diffusés à partir du début des années 1920, Jean Wiéner choisit de se l'approprier dans des œuvres visant à promouvoir de nouvelles sources d'inspiration et de nouvelles caractéristiques musicales. Ces œuvres prennent à rebours les principales caractéristiques du debussyme, alors dominant dans le paysage musical français. Pris pour lui-même, un glissement chromatique d'accords de septième reste un glissement chromatique de septième. En revanche, les appropriations qui le font circuler d'un répertoire à l'autre, au service de motivations toujours changeantes, le chargent de connotations différentes, voire diamétralement opposées<sup>85</sup>.

Pourtant, la présence perturbatrice du *la* bécarre tout au long du *Bathori's Blues* (il s'agit du triton de la tonalité principale, *mi* bémol majeur) lui confère une dimension humoristique qui l'apparente au burlesque de l'« esthétique de la fausse note ». Concourt à cet esprit la modulation finale en forme de pirouette, où le ton de *mi* bémol, constamment affirmé pendant 41 mesures, se voit voler la vedette *in extremis* par un accord de *do* majeur. De tels procédés font corps avec la première de couverture du manuscrit, un collage où une photographie du visage pensif de Jean Wiéner est assortie d'un dessin le représentant revêtu d'un élégant smoking, ses mains tenant en laisse un piano et un phonographe<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Dans les années 1920, on les retrouve régulièrement dans les arrangements réalisés par Fletcher Henderson (1897-1952) et Duke Ellington (1899-1974) pour leurs big bands respectifs.

<sup>85</sup> Autrement dit, ce glissement d'accords n'est pas entendu pour lui-même, mais *relativement* à l'environnement musical et à l'environnement socio-culturel dans lequel il est convoqué.

<sup>86</sup> De tels dessins abondent dans les carnets personnels de Jean Wiéner conservés aux archives de la mairie de Bobigny.

Les paroles composées par Jean Wiéner contribuent également à faire de *Bathori's Blues* une pièce humoristique (fig. n° 6). Elles mettent en abyme la composition de la pièce. Le choix de l'anglais (approximatif), la politesse excessive et flatteuse du narrateur, qui finit par répéter machinalement, comme un disque rayé, le nom de sa chère amie, mais aussi la réduction finale de ce nom à ses voyelles, trahissent l'influence exercée sur Jean Wiéner par l'humour pratiqué dans les cercles dadaïstes<sup>87</sup>, qu'il fréquenta au début des années 1920 par l'intermédiaire de son ami, le poète Philippe Soupault. Dans ces paroles réside le deuxième intérêt de cette pièce, passée inaperçue à l'époque de sa composition et de sa performance<sup>88</sup>. Elles révèlent un Jean Wiéner adepte de l'auto-dérision, se présentant comme incapable d'écrire une symphonie, et même une sonate !

**Fig. n° 6-6 : paroles de *Bathori's Blues*.**

---

<sup>87</sup> Cercles qui furent aussi d'ardents promoteurs de la pratique du collage.

<sup>88</sup> Wiéner avait sans doute prévu de la publier, car le manuscrit comporte plusieurs corrections ajoutées au crayon sous les paroles originales écrites à l'encre noire. Le nom de « Bathori » et l'expression « Mrs Bathori » sont systématiquement remplacés par « Yes my dear ». Sans doute Wiéner souhait-il anonymiser sa pièce après la première performance de l'œuvre, afin d'en faire une pièce susceptible de s'adresser à tous. Ce projet n'aboutit jamais et l'œuvre resta à l'état de manuscrit.

Face à ce constat d'incompétence, le compositeur se rabat sur le blues, qui se voit par conséquent renvoyé de manière implicite à un genre mineur et facile. Ce procédé de (dé)gradation atteste que Jean Wiéner est parfaitement conscient des hiérarchies génériques en vigueur à l'époque – et, partant, parfaitement conscient de la dimension subversive de l'assimilation du jazz qu'il entreprend au début des années 1920.

Au-delà de l'auto-dérision, Jean Wiéner profite de l'évocation du blues pour affirmer ses qualités, que l'on retrouve dans des pièces tournées vers l'exotisme nègre : si le blues y est « petit », il y est surtout « tendre » et « charmant ». Ne manque à ce tableau que la mélancolie, autre facette de l'*ethos* des blues et de ses appropriations savantes. Cette facette est en réalité présente dans les paroles : prises au premier degré, elles mettent en scène un compositeur qui regrette (« hélas ») de ne pas pouvoir composer de musique savante et qui déplore de ne pouvoir offrir à sa chère amie un présent digne de sa valeur. *Bathori's Blues* exploite et détourne ainsi les caractéristiques qui confèrent aux blues leur exotisme pour en faire une pièce humoristique qui contient, malgré sa légèreté, un discours condensé sur sa perception du blues et sur sa place dans la musique savante de son époque.

Au terme de cette réflexion, il apparaît donc que seule une *partie* du corpus des œuvres savantes empruntant au jazz relève de l'exotisme. Cette distinction ne relève pas seulement d'une volonté de mettre en place une typologie des appropriations savantes. Elle permet de nuancer et de compléter un discours devenu traditionnel dans l'historiographie de la musique française de l'immédiat après-guerre et du début des années 1920<sup>89</sup>. À côté de l'avant-gardisme iconoclaste de Cocteau, à côté de celui d'Igor Stravinsky, l'avant-gardisme de Jean Wiéner met en scène le jazz d'une manière toute différente.

Au début des années 1920, les enjeux des appropriations du jazz ne se limitent donc pas au développement d'un *ethos* comique et festif, à la montée en puissance du

---

<sup>89</sup> Ce discours ne tient pas compte, en effet, des œuvres qui viennent d'être étudiées. En effet, il s'appuie principalement sur des citations tirées du *Coq et l'Arlequin*. Celles-ci correspondent certes à la manière dont Milhaud et Auric utilisent le jazz de 1918 à 1921. Mais elles ne constituent pas, loin s'en faut, la seule réponse musicale ou musicographique au jazz, même à l'aube des années 1920. Déjà à cette période où elles exhalent un parfum sulfureux d'avant-garde, les appropriations savantes du jazz ne peuvent être réduites aux seules prises de position de Jean Cocteau.

paramètre rythmique, ou à une mécanisation de la musique française symptomatique de son américanisation. Ces œuvres, aujourd'hui méconnues, permettent de déceler une autre perception du jazz, qui se concentre plus volontiers sur sa dimension harmonique et sur sa sensualité. Celle-ci émerge à partir de 1921<sup>90</sup>, à la faveur de la diffusion du blues en France, et cohabite - plus qu'elle ne lui succède - avec celle qui vient d'être évoquée. Elle incite Wiéner ou Cliquet-Pleyel à renouveler le répertoire exotique français, à y introduire un imaginaire afro-américain neuf, et à l'enrichir de nouvelles tournures mélodiques et de nouveaux modes de jeu.

Toutefois, la diversité des enjeux liés aux appropriations du jazz ne s'arrête pas à l'alternative qui vient d'être formulée. Une dernière œuvre composée par Wiéner, dans la première partie des années 1920, permet de mettre en évidence le caractère parfois éminemment singulier des associations esthétiques que peut provoquer la découverte d'une musique nouvelle, en fonction des goûts et de la culture musicale de chaque compositeur. Il s'agit du *Concerto franco-américain*, composé en 1924 et créé publiquement les 25 et 26 octobre de cette année dans le cadre des 407<sup>e</sup> et 408<sup>e</sup> séances des Concerts Padeloup. Cette œuvre peut être comprise comme l'équivalent musical d'un discours musicographique qui tenterait de mettre en évidence les similarités du jazz avec la musique baroque, celle de Jean-Sébastien Bach, en l'occurrence.

## 6.2. Le jazz au service d'un « retour à Bach » : l'exemple du *Concerto franco-américain* de Jean Wiéner

*Point de rencontre : un flux rythmique continu qui « nous prend par la gorge »*

Dès 1922, dans le programme d'un récital donné avec René Benedetti au Palais de la Musique Catalane à Barcelone, Wiéner s'est exprimé lui-même sur le lien qu'il percevait entre la musique de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) et la musique des jazz-bands :

---

<sup>90</sup> Année pendant laquelle la diffusion du blues en France commence à s'intensifier, et qui voit Henri Cliquet-Pleyel entreprendre la composition de ses *Deux Blues*.

Le fait de faire précéder ces Blues par un *Prélude et fugue* de Bach ne relève pas d'un geste ironique mais permet de mettre en valeur un curieux parallèle. La musique de Bach est l'une des *seules* qui donne une sensation ininterrompue dès la première mesure. Son discours musical nous prend par la gorge et ne nous lâche plus jusqu'à la fin. La musique des nègres présente une certaine parenté avec celle de Bach : la sensation de continuité et l'équilibre rythmique, elle nous prend aussi à la *gorge* et parfois aussi le *cœur*, de manière irrésistible, impérieuse<sup>91</sup>.

Dans les premières mesures du *Concerto-franco-américain*, composé deux ans après la rédaction de ce texte, Jean Wiéner met en évidence cette parenté. Pris en charge par le piano, le thème principal du mouvement abonde en rythmes syncopés ; il se caractérise par de longs passages en croches (ex. mus. n° 11 ci-dessous). Ces caractéristiques rythmiques sont celles des ragtimes familiers à Jean Wiéner. Elles apparaissent également dans le thème principal du *Concerto pour clavecin en ré mineur* BWV 1052 de Jean-Sébastien Bach (ex. mus. n° 12 ci-dessous). Dans ces deux œuvres, les rythmes syncopés et les longs passages en croches ou en double croches régulières assurent la scansion de la pulsation. L'accompagnement des cordes y participe lui aussi. Au début du *Concerto franco-américain*, tous les temps sont marqués par des noires ou des croches, un procédé qui rappelle les basses courantes de l'époque baroque que Bach utilise ici et là dans son *Concerto en ré mineur*. La vigueur rythmique du premier thème de ce concerto vient de l'unisson que Jean-Sébastien Bach confie à tout l'orchestre. On retrouve cette même vigueur dans le second thème du troisième mouvement, ainsi que dans sa coda, où revient le thème initial du concerto.

---

<sup>91</sup> Programme du récital Jean Wiéner – René Benedetti, Palais de la musique Catalane, Barcelone, 10 juin 1922 (archives Jean Wiéner, mairie de Bobigny, recueil « Articles, programmes, affichettes n°1, concerts Jean Wiéner, saisons 1920-1922 »).



**Ex. mus. n° 6-11 : Jean Wiéner, *Concerto franco-américain*, premier mouvement, « Décidé » (Paris, Eschig, 1925), 1<sup>er</sup> thème, mes. 1-15.**

**Ex. mus. n° 6-12 : Jean-Sébastien Bach, *Concerto pour clavecin en ré mineur* BWV 1052, premier mouvement, « Allegro », (Londres, Bärenreiter, 1999), mes. 1-7.**

Le rapprochement entre le jazz et la musique de Jean-Sébastien Bach s'affirme de surcroît à travers les nombreuses marches harmoniques et le langage tonal fonctionnel utilisés par Jean Wiéner tout au long du *Concerto franco-américain*. Dans l'exemple cité plus haut, les cadences tonique-dominante, préparées par des septièmes d'espèces sur les degrés II ou VI, abondent. Toutefois, Jean Wiéner ne reproduit exactement ni le langage harmonique de Jean-Sébastien Bach, ni celui du jazz. Les libertés qu'il prend avec la succession des degrés, ou encore avec les notes étrangères (nombre d'entre elles sont frappées en même temps que leur résolution) confèrent toutefois à sa pièce une saveur harmonique qui la distingue de celle de la musique de Jean-Sébastien Bach. L'actualisation du style baroque réalisée par Jean Wiéner dans son *Concerto franco-américain* s'apparente à la démarche d'Igor Stravinsky dans *Pulcinella*, que connaissait le compositeur français<sup>92</sup>.

### *Le jazz à la rencontre de genres et de formes baroques*

En plus du rythme et du langage, Wiéner reprend à Bach certaines caractéristiques génériques. L'instrumentation du *Concerto franco-américain* reprend en effet celle des concertos pour clavecin composés pour la cour de Köthen, et dont l'accompagnement n'utilise que des instruments à cordes (avec une partie de basse

---

<sup>92</sup> *Pulcinella* (1919) est souvent considérée comme le point de départ du « retour à Bach » de Stravinsky, bien que cette œuvre pastiche la musique de Jean-Baptiste Pergolèse (1710-1736). Elle fut présentée au public parisien le 15 mai 1920 à l'Opéra de Paris, mais ne donna pas lieu à une tendance musicale collective.

continue). Jean Wiéner s'inspire en outre du modèle "vif-lent-vif" de ces concertos, et plus généralement, des concertos baroques du début du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les trois mouvements de sa pièce : « Décidé », « Ballade » et « Finale ». Du point de vue formel, le premier mouvement met en évidence une autre parenté entre les concertos de Jean-Sébastien Bach et certains répertoires de jazz connus de Jean Wiéner (fig. n° 7).

Premier mouvement du *Concerto pour clavecin en ré mineur (BWV 1052)* de Jean-Sébastien Bach

Section 1				Section 2				Section 3			Section 4
Thème principal	Épisode modulante	Rappel du thème	Épisode modulante	Thème principal	Épisode modulante	Rappel du thème	Épisode modulante	Thème principal	Épisode modulante (avec passage sur pédale)		Thème principal (récapitulation)
Ré m	Zone modulante	Fa M	Zone modulante	La m	Zone modulante	Do M	Zone modulante	Sol m	Zone modulante	Sib M puis retour à Ré m	

Premier mouvement du *Concerto franco-américain* de Jean Wiéner

Section 1			Section 2			Section 3		Section 4
Première zone thématique			Seconde zone thématique			Première zone thématique	Cadence	Première zone thématique
a (thème 1)	b	coda (reprend le modèle d'écriture du thème 1)	c (thème 2)	d	c' et transition	a (thème 1)	Développement sur b et sur d	a (thème 1) Coda
Piano et orchestre	Piano seul	Piano et orchestre		Piano seul	Piano et orchestre	Orchestre	Piano seul	Piano et orchestre
Réb M	Zone modulante	Réb M	Fa M	Zone modulante	Fa M	Réb M	Zone modulante	Réb M

*Kitten on the Keys* de Zez Confrey

	Section 1		Section 2		Section 3	Section 4	
Introduction	A	A	B	B	Transition (retour de l'introduction)	A	C C
	Fa M		Réb M		Fa M	Sib M	

**Fig. n° 6-7 : structures générales du premier mouvement du *Concerto pour clavecin en ré mineur (BWV 1052)* de Jean-Sébastien Bach, du premier mouvement du *Concerto franco-américain* de Jean Wiéner et de *Kitten on the Keys* de Zez Confrey.**

À l'échelle macroscopique, les quatre sections de ce mouvement s'apparentent à la fois aux formes à sections des concertos baroques (Jean Wiéner reprend à Jean Sébastien Bach un schéma en quatre sections marquées par l'apparition ou le retour d'un thème, ainsi que l'idée d'une pédale sur laquelle différents accords glissent dans un mouvement descendant), et aux formes à sections des ragtimes élaborés de Zez Confrey

– ainsi du célèbre *Kitten on the Keys*. Nul doute que Jean Wiéner connaissait ce morceau en 1924 : disponible en France à partir de 1923 sous forme d'enregistrements Pleyela (pour laquelle Wiéner lui-même a enregistré)<sup>93</sup>, et cité par son ami Darius Milhaud dans un article sur « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord<sup>94</sup> ». Les principales zones tonales du premier mouvement du *Concerto franco-américain* correspondent à celles de *Kitten on the Keys*. Ce morceau, important dans l'histoire du piano jazz - puisqu'il marque une évolution du ragtime vers une plus grande sophistication tonale et une plus grande virtuosité instrumentale - a sans doute inspiré à Jean Wiéner l'alternance des modèles de la pompe et de la marche en mouvement conjoint descendant dans les parties d'accompagnement du premier mouvement du *Concerto franco-américain*. Le second modèle est utilisé dans l'introduction de *Kitten on the Keys*. Que l'association perçue par Jean Wiéner entre le jazz et la musique de Jean-Sébastien Bach résulte de sa seule sensibilité musicale est un fait. Il n'en reste pas moins vrai que l'appropriation singulière du jazz dans le *Concerto franco-américain* s'inscrit dans des dynamiques collectives et ce, à deux niveaux au moins. Premièrement, Jean Wiéner le considère comme un exemple des orientations nouvelles de la musique après la guerre. Deuxièmement, le *Concerto franco-américain* participe d'un mouvement alors qualifié de « retour à Bach » et précisément considéré par le monde musical comme l'une de ses nouvelles orientations.

La clarté de la forme générale des mouvements du *Concerto franco-américain*, alliée à sa vigueur rythmique et à la force motrice de la tonalité fonctionnelle, le rapproche des appropriations savantes du jazz déjà évoquées et d'autres œuvres qui, sans s'inspirer du jazz, participent d'un renouveau de la musique et de son *ethos*. Mécène et partie prenante de l'avant-garde musicale, Jean Wiéner est parfaitement conscient de l'inscription de son œuvre dans ce mouvement de renouveau, incarné par la plupart des musiciens qui gravitent autour de ses concerts :

---

<sup>93</sup> Des enregistrements de cette pièce sont diffusés à partir de novembre 1923 sous forme de rouleaux Pleyela (n°8826), deux blues en octobre 1923 (n°8805). La diffusion de ces enregistrements est annoncée dans les deux premiers numéros de *La Revue Pleyel*, en octobre et novembre 1923.

<sup>94</sup> Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord », p. 164.

Écrite dans une forme très simple, presque antique, cette œuvre est sans doute assez nettement représentative des tendances de la jeune musique actuelle, de celle qui s'efforce d'être claire, vivante, immédiate [...]. On y remarquera l'influence du jazz et aussi, selon une théorie chère, le style rag-time et le style de Bach : cette analogie est confirmée d'ailleurs par l'auditeur qui ressent dans les deux cas une satisfaction physique et une émotion de même nature : malgré la syncope constante, c'est la même ligne, la même franchise, la même sobriété d'expression<sup>95</sup>.

« Simplicité », « franchise », « sobriété », clarté, vie : tous ces adjectifs correspondent à ceux qu'emploie Cocteau et, dans son sillage, Milhaud et Auric. À son ami belge Paul Collaer, lui aussi organisateur de concerts d'avant-gardes et en contact régulier avec Georges Auric et Darius Milhaud, Jean Wiéner décrit son concerto comme « très, très rigolo, très genre ancien <sup>96</sup> ». L'importance que revêt, pour Jean Wiéner, ce renouvellement de l'*ethos* de la musique transparait pareillement à travers les principales recensions de son concerto, rédigées par Roland-Manuel et Émile Vuillermoz. De manière frappante, celles-ci ne s'attardent pas sur des considérations techniques. Elles mettent bien plutôt en avant le caractère de cette pièce, tantôt louée pour sa « débonnairété charmante », pour sa « fantaisie [...] plaisante et gaie<sup>97</sup> », tantôt pour sa « musicalité agréable et aisée, pleine de naïve bonne humeur<sup>98</sup> ». En 1924, certaines œuvres empruntant au jazz restent marquées par un *ethos* fantaisiste, voire humoristique. Pour autant, l'appropriation du jazz ne se limite plus au burlesque et à la farce musicale, comme c'était le cas cinq ans auparavant. Enfin, le *Concerto franco-américain* se singularise en raison de son caractère « antique ». À travers ce terme, Jean Wiéner inscrit explicitement son œuvre dans un mouvement de « retour à Bach ». Or, 1924 est précisément l'année où ce mouvement s'affirme sur les scènes musicales parisiennes.

### **Le Concerto franco-américain au sein du mouvement de « retour à Bach »**

---

<sup>95</sup> Texte de présentation du *Concerto franco-américain* rédigé par Jean Wiéner et inséré dans le programme des 407<sup>e</sup> et 408<sup>e</sup> séances des Concerts Padeloup (25-26 octobre 1924).

<sup>96</sup> Lettre de Jean Wiéner à Paul Collaer, 13 octobre 1924, dans Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, p. 189.

<sup>97</sup> « Concerto Franco-Américain Jean Wiéner. Concerts Padeloup, samedi et dimanche 25 et 26 octobre – Revue de presse – Roland-Manuel, *L'Éclair* », *La Revue Pleyel*, n°14, novembre 1924, p. 27.

<sup>98</sup> « Concerto Franco-Américain Jean Wiéner. Concerts Padeloup, samedi et dimanche 25 et 26 octobre – Revue de presse – Émile Vuillermoz, *Excelsior* », *La Revue Pleyel*, n°14, novembre 1924, p. 27.

Jean Wiéner n'est pas étranger à son émergence : les trois œuvres d'Igor Stravinsky qui contribuent à lancer le « retour à Bach<sup>99</sup> » en France, l'*Octuor* (1923), le *Concerto pour piano et instrument à vent* (1923-1924) et la *Sonate pour piano* (1924) sont toutes créées lors de concerts organisés par ses soins, en mai 1923<sup>100</sup> à la salle des Agriculteurs et le 14 mai 1924 chez la princesse de Polignac (qui est également la dédicataire de la *Sonate pour piano* de Stravinsky et du *Concerto franco-américain* de Wiéner), enfin, le 4 décembre 1925, lors de l'exposition internationale « L'art d'aujourd'hui ». Abonnée aux concerts Wiéner, la princesse de Polignac commande à Germaine Tailleferre un *Concerto pour piano et orchestre* dans le style de Bach. L'œuvre sera jouée le 20 janvier 1925 lors du concert Wiéner qui suit la représentation du *Concerto franco-américain* (le 22 décembre 1924). C'est également en 1924 que Louis Durey se lance dans la composition de ses *Dix Inventions*<sup>101</sup>. La seule référence à ce genre renvoie explicitement à l'œuvre de Jean-Sébastien Bach.

Wiéner participe lui-même à la promotion de la musique du Cantor de Leipzig. Alors que, de 1920 à 1922, il ne figure qu'à deux reprises dans ses concerts, Bach devient un habitué des programmes à partir de 1923. Un festival lui est même consacré le 7 avril 1924, au Théâtre des Champs-Élysées. Outre des *Préludes et fugues*, Wiéner s'attache également à jouer et à faire jouer des concertos de Bach : le *Concerto brandebourgeois n° 1 en fa majeur* (BWV 1046, 1721, joué le 13 novembre 1923), le *Concerto pour violon en la mineur* (1717-1723<sup>102</sup>, BWV 1041, joué le 7 avril 1924), pour ne prendre que deux exemples. Le *Concerto franco-américain* montre ainsi comment les

---

<sup>99</sup> Le terme de « néoclassicisme » n'ayant pas été utilisé pour le *Concerto franco-américain*, nous ne l'utiliserons pas dans ce travail : comme l'ont montré les travaux de Scott Messing sur la généalogie de ce terme et sur les débats qu'il a engendrés, et de Michel Faure sur la généralisation et l'extrême diversité de la référence au classicisme dans le monde musical français, l'usage de ce terme comme catégorie analytique (et non pas comme une catégorie historique) n'apporterait guère de clarification dans un travail musicologique. Pire, il ne ferait que perpétuer des imprécisions dénoncées par les travaux cités (Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester, University of Rochester Press, 1988 ; Scott Messing, « Polemic as History: The Case of Neoclassicism », *The Journal of Musicology*, vol. 9, n°4, 1991, p. 481-497 et Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*).

<sup>100</sup> L'*Octuor* fut rejoué lors du Festival Stravinsky organisé par Jean Wiéner le 7 novembre 1923, dans la même salle.

<sup>101</sup> Elles seront publiées en 1927 chez Heugel, à Paris.

<sup>102</sup> Bach n'a pas daté lui-même ses concertos pour soliste et orchestre. Ceux-ci datent de la période pendant laquelle il fut maître de chapelle du Prince Léopold d'Anhalt-Köthen.

appropriations savantes du jazz peuvent être mises au service de tendances plus larges, dans laquelle la question de l'altérité ou de l'exotisme de cette musique est annexe, voire insignifiante. Dans cette œuvre, l'utilisation du jazz participe d'un mouvement d'actualisation de caractéristiques musicales et d'un *ethos* de la musique, alors associé au classicisme. Ce mouvement cherche à dépasser la tradition romantique héritée du XIX<sup>e</sup> siècle allemand et à libérer la musique du poids que représente l'héritage debussyste pour les jeunes compositeurs français.

Ces œuvres - celles de Stravinsky en particulier -, sont au cœur de la polémique qui, en 1926 et en 1927, oppose Charles Koechlin et Boris de Schloezer et popularise l'expression « retour à Bach » dans le monde musical français<sup>103</sup>. Celui-ci est associé à un rejet de l'expressivité musicale, rejet que Charles Koechlin dénonce dans le premier article qu'il consacre à ce mouvement : le « retour à Bach » promeut, selon lui, un art « non descriptif et non expressif<sup>104</sup> ». Que le *Concerto franco-américain* s'inscrive clairement dans le « retour à Bach » ne signifie pas pour autant que Jean Wiéner renonce à l'expressivité de la musique. À titre d'exemple, les grands intervalles du thème de la « Ballade » contribuent à sa sentimentalité. Celle-ci est certes exprimée avec retenue : le mouvement, grande aria passant du piano à l'orchestre sur un accompagnement de marche lente magnifié par de multiples changements de couleurs, ne fait pas intervenir de grands crescendos orchestraux ou d'effets de gradation pathétiques. Inspirée par le blues (usage récurrent de *blue notes* formules mélodiques caractéristiques de ce genre, utilisation de glissandi sensuels), la partie centrale de ce mouvement, confiée au seul piano en retrouve un *ethos* mélancolique, mais jamais pathétique.

L'influence du blues rapproche le *Concerto franco-américain* des *Trois Blues chantés* et de la *Sonatine syncopée*. Ce concerto n'en constitue pas moins un cas singulier dans le corpus des appropriations savantes du jazz, et une nouveauté dans l'histoire de ce corpus, en 1924. Le *Concerto franco-américain* permet de comprendre comment les enjeux des appropriations savantes du jazz sont conditionnés par des facteurs

---

<sup>103</sup> Pour un compte-rendu de ce débat, qui eut lieu dans les colonnes de *La Revue musicale*, voir Dannick Trottier, « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin : compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, 2010, p. 308-309.

<sup>104</sup> Charles Koechlin, « Le retour à Bach », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°1, novembre 1926, p. 2.

interpersonnels et individuels qui s'articulent les uns aux autres. Ainsi, Jean Wiéner choisit de faire converger le jazz et la musique de Jean-Sébastien Bach parce que la musique qui en résulte possède les mêmes caractéristiques que celles qu'il perçoit dans la « jeune musique » de son temps. On les retrouve à la fois dans les appropriations iconoclastes du jazz, étudiées précédemment, et dans les œuvres citées comme exemplaires du « retour à Bach ». Mais dans le même temps, l'appropriation du jazz dans le *Concerto franco-américain* demeure singulière en ce qu'elle est conditionnée par la culture et le goût musical personnels de Jean Wiéner, indépendamment de toute stratégie et de toute arrière-pensée. Celui-ci entend et comprend le jazz au prisme de sa connaissance et de son amour pour la musique de Bach.

Cette persistance de l'autonomie du goût musical explique pourquoi les réductions de l'esthétique à une métaphore du politique engendrent parfois des contresens. Associé au « néomonarchisme » ou au « néothomisme » puis rapproché du « fascisme » et du « nazisme » par Michel Faure, le « retour à Bach » se voit classé à l'extrême droite du champ politique<sup>105</sup>. Or, l'internationalisme relevé dans les programmes des concerts organisés par le compositeur le rapproche plus du parti communiste (dont il sera compagnon de route à la fin des années 1920) que de l'extrême droite. Cela ne l'empêche aucunement de composer une œuvre fortement inspirée par les concertos de Jean-Sébastien Bach. Une fois encore, le lien entre idéologie et choix esthétiques ne peut faire sens qu'envisagé dans des configurations individuelles et particulières<sup>106</sup>. Tenter de relier par des homologues le champ esthétique et le champ politique (en réduisant souvent le premier à un reflet du second) peut ainsi entraîner des généralisations abusives, voire des erreurs. Signes de cette imprécision des assignations esthétiques à des positions politiques, les recensions du *Concerto franco-américain* font de Wiéner tantôt un « agent de propagande dans le domaine de la musique d'extrême gauche<sup>107</sup> », tantôt un « apôtre des doctrines réactionnaires qui se font jour présentement dans la musique<sup>108</sup> ».

---

<sup>105</sup> Faure, *dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*, p. 297.

<sup>106</sup> Et encore faut-il que les sources permettent d'identifier clairement des positionnements politiques.

<sup>107</sup> « Émile Vuillermoz, *Excelsior* », *La Revue Pleyel*, n°14, novembre 1924, p. 27.

<sup>108</sup> « Roland-Manuel, *L'Éclair* », *La Revue Pleyel*, n°14, novembre 1924, p. 27.



Qu'il s'agisse du traitement exotique du blues ou de l'association des répertoires de jazz avec la musique de Jean-Sébastien Bach, les appropriations du jazz dans les œuvres de Jean Wiéner se distinguent par conséquent des appropriations cocteauistes de la fin des années 1910, tout en restant fidèles aux lignes principales du projet de renouvellement musical revendiqué dans *Le Coq et l'Arlequin*. Les appropriations du jazz restent le fait d'un groupe de jeunes compositeurs, à la fois restreint et homogène, et proche de Jean Cocteau. L'évolution des enjeux de l'appropriation du jazz se retrouvent dans une autre œuvre singulière, beaucoup plus célèbre aujourd'hui que le *Concerto franco-américain : La Création du monde* de Darius Milhaud.

Cette œuvre rejoint des tendances déjà étudiées à travers les pièces de Jean Wiéner : l'élargissement de la géographie de l'exotisme et la participation du jazz à un mouvement de promotion des valeurs esthétiques associées au classicisme. Elle représente, en revanche, une nouveauté radicale dans l'histoire des appropriations savantes du jazz. Pour la première fois, celui-ci est mis de manière explicite en relation avec l'Afrique. Milhaud l'utilise également pour proposer une réécriture du mythe de la Création et de l'Origine. Dans les deux cas, émerge la dimension primitive du jazz, dimension qu'il s'agira néanmoins de définir et de nuancer à la lumière des écrits de Darius Milhaud.

### **6.3. *La Création du monde*, ou l'établissement d'un lien nouveau entre jazz, Afrique et primitivisme**

*La Création du monde* est présentée au public le 24 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées, dans un concert dont le programme souligne à nouveau l'association systématique du jazz au sein des réseaux de l'avant-garde musicale. Il rassemble en effet tous les membres de l'École d'Arcueil, ainsi que leur parrain, Erik Satie (fig. n° 8).

<i>Cinq Tangos</i>	Henri Cliquet-Pleyel
<i>Souvenir du bal bleu</i>	Roger Désormière
<i>Ouverture</i>	Maxime Jacob
<i>Nocturne et Danse des matelots</i>	Henri Sauguet
<i>Trois Petites Pièces montées</i>	Erik Satie
<i>Deux Chorals</i>	Charles Koechlin
<i>La Création du monde</i>	Darius Milhaud
<i>Within the Quota (L'Immigrant)</i>	Cole Porter

**Fig. n° 6-8 : programme du concert du 24 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées.**

*La Création du monde*<sup>109</sup> focalise cependant l'attention du public, qui y voit une œuvre singulière, soit pour des raisons musicales, soit parce que l'argument de ce ballet le situe en Afrique noire, domaine alors rarement abordé dans la musique savante. Dans sa recension de l'œuvre, Georges Auric pointe les différences qui séparent le nouveau ballet de Darius Milhaud des premières appropriations du jazz réalisées au cours de ses collaborations avec Jean Cocteau, en 1919 et en 1920 :

Ce ballet assez bref [...] est, musicalement, l'aboutissement remarquable de recherches qui ne pouvaient surprendre, venant d'un esprit plus que tout autre curieux et passionné de « nouveau ». Il serait fort intéressant de rapprocher, pour saisir la courbe de semblables recherches, tel petit « shimmy » de Milhaud (aux éditions de *La Sirène*) et la partition de *La Création* (Eschig, édit.). La lecture de celle-là me semble décisive, quant à la clarté, la perfection de la mise au point. Milhaud connaît mieux que nous tous la technique, les ressources expressives de la rythmique et de l'instrumentation du « jazz » ; d'autre part, il a dépassé la période de tâtonnements où l'artiste utilise, de la « matière » qu'il vient de découvrir, les caractéristiques purement extérieures. Cette « matière » nouvelle (le « jazz », cette fois) est, chez lui, désormais complètement assimilée<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> Milhaud dédicâça son œuvre à ses amis Roger Désormière, membre de l'École d'Arcueil, et Paul Collaer. Ce dernier promouvait à travers ses concerts bruxellois l'avant-garde française et collabora avec Jean Wiéner.

<sup>110</sup> Georges Auric, « Au Théâtre des Champs-Élysées. Ballets Suédois, *La Création du monde*, ballet en un acte de Blaise Cendrars, musique de Darius Milhaud, décors et costumes de Fernand Léger. – *Within' the*

Selon Georges Auric, la nouveauté que constitue *La Création du monde* dans la perspective de l'histoire encore récente des appropriations savantes du jazz s'explique de deux manières. D'une part, les connaissances de Darius Milhaud en matière de jazz ont évolué entre 1920 et 1923. D'autre part, la manière dont le compositeur l'exploite se distingue de celle identifiée dans les œuvres qui suivaient les brisées du *Coq et l'Arlequin*. Notre étude de *La Création du monde*, reprendra ces deux axes. Elle abordera successivement les différents procédés que Milhaud repère dans les répertoires de jazz qu'il évoque dans ses écrits<sup>111</sup>, puis leur transfert dans sa pièce<sup>112</sup>. À partir d'une étude des textes de Darius Milhaud sur le jazz, sa musique sera mise en relation avec l'argument du ballet, rédigé par Blaise Cendrars (1887-1961)<sup>113</sup>, les décors et les costumes de Fernand Léger (1881-1955)<sup>114</sup> et la chorégraphie de Jean Börlin (1893-1930)<sup>115</sup>. Sera alors discuté le lien entre jazz, « exotisme » et « primitivisme » si souvent reconnu *a priori* dans les passages consacrés à *La Création du monde* dans l'historiographie traditionnelle<sup>116</sup>.

---

*Quota (L'immigrant)*, ballet-sketch de Gerald Murphy, musique de Cole Porter, orchestrée par Charles Koechlin. Chorégraphie de Jean Borlin, *Les Nouvelles littéraires*, 2<sup>e</sup> année, n° 56, 10 novembre 1923, p. 3.

<sup>111</sup> Afin de tenir notre analyse à distance du point de vue rétrospectif de Darius Milhaud sur son œuvre, son article publié en 1923 sera étudié de manière privilégiée par rapport aux écrits de Milhaud postérieurs à la composition de *La Création du monde*.

<sup>112</sup> L'analyse qui en résultera diffère donc de celle, serrée, proposée par Deborah Mawer, qui se concentre sur la dimension mélodique de l'œuvre (Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*, p. 113-133).

<sup>113</sup> Poète et romancier, Blaise Cendrars fréquenta assidûment Guillaume Apollinaire (une autre figure centrale autour de laquelle gravite le réseau solidement maillé des premiers amateurs de jazz), avec qui il partageait un goût prononcé pour l'art nègre. Pendant la Première Guerre mondiale, il se lia d'amitié avec Eugene Bullard, premier pilote de chasse afro-américain à se battre en France. Eugene Bullard s'installa à Paris après la guerre. Il s'y fit connaître comme gérant de bar et jazzman.

<sup>114</sup> Fernand Léger compte parmi les premiers représentants du cubisme à Paris. En 1909, il se lie d'amitié avec Blaise Cendrars qu'il rencontre dans le cercle de Guillaume Apollinaire. Avant *La Création du monde*, Fernand Léger s'est déjà essayé à l'activité de décorateur dans *Skating Rink* (1922), une collaboration avec Arthur Honegger pour les Ballets Suédois.

<sup>115</sup> Danseur et chorégraphe suédois, élève de Michel Fokine, Jean Börlin se fait connaître en France à partir de 1920, lorsque le mécène et collectionneur Rolf de Maré (1888-1964) l'engage comme danseur principal puis maître de ballet des Ballets Suédois.

<sup>116</sup> L'analyse de Deborah Mawer prend par exemple pour titre « Mélanger le primitivisme, le jazz et le blues dans *La Création du monde* ». Quant à celle de Nancy Perloff (dont le mérite consiste à tenter d'identifier les sources auxquelles Milhaud aurait recouru), elle associe la musique de Darius Milhaud à l'exotisme sans discuter ce terme, ni prendre en compte le fait que Darius Milhaud ne l'emploie jamais dans ses écrits sur le jazz ou sur *La Création du monde* (Perloff, *Art and the Everyday*, p. 201-205).

### 6.3.1. Darius Milhaud et le jazz en 1923 : l'émergence d'un discours musicologique et comparatiste fondé sur la connaissance de nouveaux répertoires

De 1920 – année de *Caramel mou* et du « jazz-band parisien » – à 1923, Jean Wiéner joue un rôle important dans l'évolution du savoir jazzistique de Darius Milhaud. Ce dernier entend régulièrement son ami au Gaya puis au Bœuf sur le Toit avec Vance Lowry. Sa présence régulière aux concerts de Wiéner (en tant qu'auditeur ou chef d'orchestre) atteste les contacts réguliers qu'il entretient avec les derniers répertoires de jazz importés en France.

#### *Une dette reconnue envers Jean Wiéner*

À plusieurs reprises, Milhaud reconnaît dans ses écrits l'importance du rôle joué par Wiéner pendant ces quatre années.

Un musicien comme Jean Wiéner l'a assimilée [la musique de jazz] avec une rare habileté [...]. Notre dette envers Jean Wiéner est immense<sup>117</sup>.

Jean Wiéner se consacre tout particulièrement à l'étude du jazz et joue avec une personnalité indiscutable de ce genre de musique. Nous le trouvons alors au bar Gaya où, avec le nègre Vance Lowry, saxophoniste et joueur de Banjo, il s'entraîne à s'assimiler les principes de la musique syncopée<sup>118</sup>.

Les savoirs que Milhaud acquiert au sujet du jazz entre 1920 et 1923 correspondent donc en partie avec ceux déjà évoqués au sujet de Wiéner. Toutefois, le voyage qu'il entreprend aux États-Unis, en 1922, l'amène à découvrir de nouveaux répertoires et à produire une distinction à la fois nouvelle et fondatrice dans l'histoire du discours sur le jazz en France. À la faveur d'une tournée de concerts et de conférences aux États-Unis de la fin de l'année 1922 au début de l'année 1923<sup>119</sup>, l'idée d'un jazz considéré de manière monolithique comme une musique de danse américaine jouée dans les music-halls cède

---

<sup>117</sup> Milhaud, Darius, *Études*, Paris, Aveline, 1927, p. 69.

<sup>118</sup> Milhaud, Darius, « À propos du jazz », *L'Humanité*, 3 août 1926, n°10097, p. 5

<sup>119</sup> Milhaud rentra en France à la fin du mois de janvier 1923 ou au début du mois de février. Le 15 février, il publie dans *Le Courrier musical* ses « Impressions d'Amérique » (Darius Milhaud, « Impressions d'Amérique », *Le Courrier musical*, 25<sup>e</sup> année, n°4, 15 février 1923, p. 115). Ce texte évoque les grandes lignes de son article sur « L'Évolution des jazz-band et la musique des nègres en Amérique du Nord », qu'il publie trois mois plus tard dans le même journal.

la place à un discours qui tient compte de l'évolution de cette musique dans le temps, et de la coprésence de plusieurs branches stylistiques et génériques.

### *La musique des jazz-bands et celle des « Nègres d'Amérique du Nord » : une distinction nouvelle*

Ces différenciations diachroniques et synchroniques au sein du jazz sont exposées, pour la première fois dans une revue musicale spécialisée, dans l'article que Darius Milhaud publie pour le *Courrier musical* du 15 mai 1923<sup>120</sup>. Souvent abrégé dans les travaux qui le citent, son titre en rend compte de manière explicite. « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord » est en effet une formulation bien moins neutre que « Le jazz aux États-Unis », par exemple. Il annonce les deux parties principales que Milhaud développe l'une après l'autre : la première met l'accent sur les nouveautés qu'il a décelées dans les jazz-bands, entendus aux États-Unis, par rapport à ceux qu'il avait pu entendre au Casino de Paris en 1918. La seconde concerne une distinction asymétrique, sur les plans esthétique et culturel, entre deux pratiques musicales, celle des « jazz-bands » et celle que Milhaud assigne à une communauté, à savoir les Afro-Américains<sup>121</sup>. Dans ce passage, une partie des répertoires aujourd'hui considérés comme du jazz à part entière est abordée, pour la première fois, en tant que musique populaire dans le sens que lui attribuent alors les folkloristes et les ethnomusicologues, celui-là même qui lui était refusé dans les années 1900 et 1910 (voir chapitre 1.3.).

Dès son retour d'Amérique, Darius Milhaud évoque cet aspect du jazz encore inconnu :

J'ai beaucoup rôdé des nuits entières chez les nègres, c'est ce qu'il y a de mieux à New York. J'ai découvert des bistrots noirs up town avec des jazz *populaires* magnifiques où des négresses aux voix cuivrées chantaient et dansaient<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 163–164.

<sup>121</sup> Je parle ici d'asymétrie car Darius Milhaud oppose un genre musical lié à une formation, le « jazz-band », à un autre genre musical lié à une communauté. De fait, il n'oppose pas à la musique des « nègres d'Amérique du Nord » celle des « Blancs ».

<sup>122</sup> Lettre de Darius Milhaud à Henri Hoppenot, 20 février 1923, dans Madeleine Milhaud, Darius Milhaud, Hélène Hoppenot et Henri Hoppenot, *Conversation: Correspondance 1918-1974*, éd. Marie France Mousli,

Darius Milhaud aurait très bien pu trouver le même genre de « bistrot » à Montmartre, où Eugene Bullard, le camarade de Blaise Cendrars, tenait depuis la fin de l'année 1922 Le Grand Duc, un bar fréquenté par la plupart des musiciens afro-américains de Paris et animé par une chanteuse afro-américaine, Florence Embry Jones<sup>123</sup>. À une différence près : Harlem représente un vaste quartier entièrement habité par les communautés afro-américaines. De quoi frapper l'esprit du compositeur.

L'expression « musique des nègres d'Amérique du nord » pourrait fort bien servir de titre à un travail ethnomusicologique<sup>124</sup>. À travers le titre de son article, Darius Milhaud cherche sciemment à distinguer la musique des « jazz-bands » de celle qui, « issue de la même source, a évolué d'une manière toute différente<sup>125</sup> ». La lecture de son texte incite à parler, au prisme de l'évolution de l'histoire et de l'historiographie du jazz jusqu'à nos jours, d'une division en deux branches au sein du jazz. Or tel n'est pas le cas aux yeux de Darius Milhaud. Jamais il ne qualifie la « musique de nègres d'Amérique du nord » de « jazz », bien que les musiciens, les compositeurs et les répertoires cités soient aujourd'hui tous considérés comme partie prenante de l'histoire de cette musique. Deux points d'intersection l'amènent toutefois à considérer ensemble la musique des « jazz-bands » et la musique des « nègres d'Amérique du Nord » : premièrement, ces derniers recourent au jazz-band dans le domaine de l'opérette ; deuxièmement, leur musique partage avec la musique des « jazz-bands américains » une origine commune, la musique des « nègres » véhiculant un « côté primitif africain ». Ce lien, décrit comme indirect, est sans doute la raison pour laquelle Darius Milhaud choisit de composer une pièce inspirée par le jazz pour un ballet que l'argument et les décors situent loin de l'Amérique contemporaine, en Afrique et dans un passé lointain.

---

Paris, Gallimard, 2005, p. 68. C'est nous qui soulignons. Henri Hoppenot (1891-1977) était un diplomate français. Il entretint sa vie durant une correspondance abondante avec de nombreux artistes.

<sup>123</sup> Guerpin, « Bricktop, le jazz et la mondanité », p. 33-56.

<sup>124</sup> En 1910, l'ethnomusicologue Julien Tiersot utilisait une formulation très semblable dans le titre de l'un de ses articles (Julien Tiersot, « La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (États-Unis et Canada) », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11<sup>e</sup> année, n°2, mars 1910, p. 141-231).

<sup>125</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 164.

*Le « côté primitif africain » : une composante de certains répertoires de jazz selon Darius Milhaud*

Selon le compositeur, ce côté primitif africain « est resté profondément ancré chez les Noirs des États-Unis », tandis qu'il est en partie estompé dans la musique des « jazz-bands américains ». Comme le montre le tableau suivant (fig. n° 9), la différence que perçoit Darius Milhaud entre ces deux musiques réside à la fois dans leurs caractéristiques musicales (à la fois techniques et expressives), mais aussi dans leur géographie. Nul doute que la distinction établie par Milhaud provienne en partie de sa

<b>"Jazz-band"</b>	<b>"Musique des nègres d'Amérique du Nord"</b>
<i>Lieux associés</i>	
New York (Broadway, Palais Royal), Boston (Hôtel Brunswick)	Afrique ; Harlem (Le Capitol)
<i>Musiciens, formations orchestrales et répertoires évoqués</i>	
Gabby Deslys et Harry Pilcer	William Christopher Handy
Buddy Gilmore	Saint-Louis Blues Aunt Hagar Children's Blues
Syncopated Orchestra	Noble Sissle Shuffle Along
Vance Lowry	Eubie Blake
Irving Berlin	Maceo Pinkard Liza
Billy Arnold	Henry Thacker Burleigh Recueils de spirituals
Paul Whiteman	[Disques Black Swan]
[Leo Reisman]	– [Mary Straine and Joseph Smith's Jazz, I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate/The Last Go Round Blues, New York, 1922, Black Swan, n°14123]
[Isham] Jones	– [Lena Wilson and the Jazz Masters, The Wicked Fives Blues/You've Got Everything A Sweet Dad needs But Me, New York, 1922, Black Swan, n°14129]
Jimmy Johnson	– [Lucille Hegamin and the Blue Flame Syncopators, He May Be Your Mam/You've Got the Wonder Where He Went, New York, 1922, Black Swan, n°2049]
Zez Confrey	– [Lucille Hegamin and her Blue Flame Syncopators, Arkansas Blues/Jazz Me Blues, New York, 1921, Black Swan, n°2032]
Méthodes de la Winn School of Popular Music	
<i>Caractéristiques évoquées</i>	
"Variété d'expression extraordinaire" due à l'orchestration	Modes de jeux instrumentaux et jeux sur les hauteurs qui ne peuvent être notés, même dans le système des quarts de ton
Évolution harmonique ("suit la même courbe qu'à suivie l'harmonie contemporaine")	
"Éléments sonores et rythmiques absolument nouveaux"	"Puissance rythmique"
Évolution mélodique (de la "cataracte sonore" à la "mise en valeur remarquable" de la mélodie)	Mélodies expressives d'un "lyrisme que seules les races opprimées peuvent produire" ("tendresse", "tristesse", "foi", "tragique", désespoir)
Influence du modèle de la musique savante	"Les éléments ethniques sont restés plus intacts" : "Le côté primitif africain est resté profondément ancré chez les Noirs des États-Unis"
"Perfection d'exécution"	"Improvisation"
"Rien n'est laissé sans étude" (travail)	"Imagination" (spontanéité)
"Musique mécanisée et aussi précise qu'une machine"	"Vie que nous ne trouvons que chez les Noirs"
"Musique mondaine"	"Caractère africain et sauvage"

Fig. n° 6-9 : répertoires de jazz cités par Darius Milhaud dans l' « Évolution du jazz-band et la musique des nègres en Amérique du Nord<sup>126</sup> ».

<sup>126</sup> Les éléments indiqués entre crochets ont été ajoutés : ils concernent des noms ou des titres que ne citent pas Darius Milhaud, mais qui peuvent être identifiés à partir de son article. Les disques répertoriés



découverte du quartier de Harlem à New-York, alors considéré comme un quartier entièrement afro-américain, à la différence du reste de Manhattan.

Le tableau ci-dessus (fig. n° 9) permet d'aborder avec précision la question des rapports qu'entretiennent jazz et primitivisme chez Milhaud. Un premier constat s'impose : ces deux termes ne sont pas associés dans l'esprit du compositeur. Pour Darius Milhaud, la « force du jazz vient de la *nouveauté* de sa technique dans tous les domaines<sup>127</sup> ». C'est dans la « musique des nègres d'Amérique du Nord » que le « côté primitif africain » est le plus saillant. Le contenu qu'il attribue à cette notion contient deux strates. La première a partie liée avec l'imaginaire colonial qui imprègne l'ensemble de la société française de l'époque, et qui associe l'Afrique et les Africains à un stade « primitif » de l'Humanité. Ce stade est perçu comme représentatif de ce que fut l'homme occidental avant les évolutions causées par une « civilisation », et les progrès scientifiques et techniques dont la contrepartie aurait été de brider l'élan vital de l'individu. La « vie » que Milhaud apprécie dans la musique des « nègres d'Amérique du Nord » ne se trouve « que chez les Noirs<sup>128</sup> ». À cette strate culturelle s'ajoute une strate musicale. Pour Darius Milhaud, le primitivisme de la musique des nègres d'Amérique du Nord réside dans une « puissance rythmique formidable », dans son expressivité « intense » et dans son caractère spontané, évoqué à travers la notion d'*improvisation*, sur laquelle il conviendra de revenir. Selon Darius Milhaud, ce caractère s'est estompé au point de disparaître dans la musique des jazz-bands en raison de tous les progrès techniques et des possibilités de se les approprier selon des méthodes semblables à celle de la musique savante : à travers des méthodes pédagogiques.

---

dans la colonne de droite sont ceux que Darius Milhaud a rapportés de son voyage aux États-Unis. La liste n'est sans doute pas exhaustive, car Darius Milhaud ne la fournit jamais lui-même la liste. Elle a été constituée à partir des annotations de Paul Collaer sur le programme d'un concert de Jean Wiéner à Bruxelles en novembre 1923 et d'un article publié en 1931 par Arthur Hoérée dans *L'Édition musicale vivante* (lettre de Jean Wiéner à Paul Collaer, novembre 1923, dans Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, p. 157, et Arthur Hoérée, « Le jazz et le disque (essai critique et historique) », *L'Édition musicale vivante*, n°46, 1931, p. 12.

<sup>127</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>128</sup> Dans son article comme dans le reste de ses écrits, Darius Milhaud utilise indifféremment les termes de « Nègre(s) » et « Noir(s) ».

Le « côté primitif africain » a donc partie liée avec la notion d'*origine* que Milhaud associe avec le fonds commun que partagent tous les individus, avant de se différencier au travers d'une appartenance culturelle, sociale et nationale. Parce qu'elle possède un caractère « sauvage », la musique des nègres d'Amérique du Nord serait une expression « profondément humain(e) » susceptible de toucher tout individu, quelles que soient les différences de sensibilité historiquement produites par sa nationalité ou sa culture<sup>129</sup>. Pour cette raison, Milhaud termine son article en soulignant la dimension « universel(le) » de cette musique, au même titre « que n'importe quel chef-d'œuvre de la musique universellement reconnu ».

Cet universalisme des « origines » se double d'un universalisme historique. La musique des Afro-américains exprime avec intensité le « désespoir » causé par l'expérience de l'esclavage que Darius Milhaud rapproche de celle des « Juifs captifs en Egypte et qui appelaient de toute leur âme un Moïse qui les sauverait ». Cette remarque n'est pas anodine. Elle indique que l'intérêt éprouvé par Darius Milhaud pour la musique des nègres d'Amérique du Nord semble avoir été renforcé par un phénomène d'identification : Darius Milhaud se définissait lui-même comme un « Français de Provence et de religion Israélite<sup>130</sup> ». L'expérience des Afro-américains entrerait ainsi en résonance avec son pendant musical, les *negro spirituals*, « chants religieux d'esclaves, d'origine populaire très ancienne », dont le sentiment et les mélodies « se retrouvent dans les *blues* » et que Darius Milhaud considère comme la source de la musique afro-américaine.

La catégorisation musicale proposée par Darius Milhaud incite pourtant à nuancer toute association trop rapide entre jazz et primitivisme. La « musique des nègres d'Amérique du nord » n'est rattachée au primitivisme *que* dans la mesure où elle conserve certaines qualités « africaines », que Darius Milhaud évoque par ailleurs très

---

<sup>129</sup> Différences que Darius Milhaud assume et défend dans ses articles, notamment lorsqu'il aborde la question de la musique française et de la musique allemande. Dans un article publié l'année même où il compose *La Création du monde*, Darius Milhaud développe précisément sur le plan musical et esthétique « une différence, pour ainsi dire physiologique, qui a créé en art des conflits ou plutôt des voies parallèles, dans une desquelles on se trouve engagé nécessairement, et qui ne dépend pas plus de la volonté du musicien que le fait d'être blond ou brun, d'avoir les yeux bleus ou noirs » (Darius Milhaud, « L'Évolution de la musique moderne à Paris et à Vienne », *North American Review*, avril 1923, p. 544-554).

<sup>130</sup> Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949, p. 9.

vaguement, sans jamais s'appuyer sur des références musicales, ethnomusicologiques ou ethnographiques, alors disponibles<sup>131</sup>. Pour le reste, ni le jazz-band ni la « musique des nègres d'Amérique du nord » ne sont envisagés au prisme de l'Afrique, alors qu'ils sont issus des mêmes sources. Cette distinction nette entre jazz et musique africaine, rejoint le point de vue formulé dès 1919 par Ernest Ansermet, dans son article consacré au Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook. La première phrase de cet article ne laisse la place à aucune équivoque : « ce n'est pas de nègres africains qu'il s'agit, mais de ces sujets de ces États méridionaux des États-Unis d'Amérique<sup>132</sup> ».

### *En dehors du music-hall et de la mondanité : la question du « populaire » et de l' « authenticité »*

Darius Milhaud envisage enfin le jazz qu'il entend à Harlem comme une musique dont le statut *populaire* ne diffère que légèrement de celui qu'il définit dans le premier chapitre. La « musique des nègres d'Amérique du nord » échappe, selon lui « au caractère purement de musique "mondaine" que nous trouvons trop uniquement chez les jazz d'Américains<sup>133</sup> ». Elle est, certes, associée à une communauté et à des lieux bien précis, mais elle renvoie à une musique urbaine qui évolue dans le temps. En revanche, elle n'est pas considérée en elle-même comme une musique *issue* de temps immémoriaux, mais plutôt comme une *trace contemporaine* de ces temps. Elle en porte, en quelque sorte, le souvenir atténué, quoique sensible. Pour le reste, la musique des « nègres d'Amérique du Nord » est l'héritière d'un passé pour partie datable (celui de la traite des Noirs et des débuts de l'esclavage, qui virent naître les *spirituals*)<sup>134</sup>. Quant à la

---

<sup>131</sup> Voir parmi de nombreux exemples : Docteur Joyeux, « La Magie chez les peuplades africaines », *La Revue musicale*, 11<sup>e</sup> année, n°5 (mars 1911), p. 193, Henri Labouret, « Langage tambouriné et sifflé », *Bulletin du comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française*, 1923, p. 152, ou encore le tome 5 de l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, publié en 1922.

<sup>132</sup> Ernest Ansermet, « Sur un orchestre nègre », *La Revue romande*, n°10, 15 octobre 1919, p. 10. Il est probable que Darius Milhaud ait pu connaître les positions d'Ernest Ansermet par l'intermédiaire de Jean Wiéner. Le 26 décembre 1922 (Darius Milhaud était alors aux États-Unis), ce dernier invita le chef d'orchestre suisse à diriger l'orchestre de la Société Moderne des Instruments à Vent lors du festival Stravinsky.

<sup>133</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 164.

<sup>134</sup> Dans son article de 1919, Ernest Ansermet avait déjà associé le jazz à la musique populaire caractéristique des États-Unis. Il parlait alors du ragtime.

musique des jazz-bands, qui occupe la première partie de l'article (plus de la moitié de l'article), elle n'est nullement renvoyée à l'idée de « primitivisme ».

La distinction établie par Darius Milhaud ne s'accompagne pas d'un jugement de valeur, pas plus qu'elle n'engage la notion d'*authenticité* pour distinguer un jazz fidèle à des « origines » dont la caractérisation précise est hautement problématique, d'un jazz qui trahirait ses origines. Tout en reconnaissant qu'« il faut évidemment rechercher l'origine de la musique de jazz chez les nègres », Darius Milhaud fait l'éloge de l'alliance entre le jazz des « nègres » et des jazz-bands modernes<sup>135</sup>. Mieux, il ne cesse de louer des jazz-bands, tels que ceux de Billy Arnold, de Paul Whiteman, ou encore de Leo Reisman (1897-1961) qu'il désigne à travers l'expression « jazz de l'hôtel Brunswick à Boston <sup>136</sup> ». C'est, du reste, à leur sujet qu'il parle d'expression musicale « authentique<sup>137</sup> ».

En somme, Darius Milhaud s'intéresse autant au jazz-band qu'à la musique entendue à Harlem, et ce, en vertu de leurs qualités musicales et expressives. D'ailleurs, les qualités qu'il identifie dans ses écrits ressemblent fort aux caractéristiques mises en avant par Jean Wiéner. Nous voici donc loin de l'association opérée entre répertoires de jazz et monde du music-hall, association intimement liée aux appropriations cocteauistes de la fin des années 1910. Darius Milhaud reste fidèle au *Coq et l'Arlequin* dans la mesure où son appropriation du jazz se donne pour but de dégager la musique française moderne de l'influence de Claude Debussy et de Richard Wagner. La démarche dans laquelle s'engage Milhaud avec le jazz s'apparente donc moins à la démarche qu'il adopte dans *Caramel mou* qu'à celle du *Bœuf sur le Toit*, la dimension carnavalesque en

---

<sup>135</sup> Il cite alors deux « opérettes d'une musicalité délicieuse » : *Liza* de Maceo Pinkard, et *Shuffle Along* de Noble Sissle et Eubie Blake.

<sup>136</sup> De 1919 à 1929, Leo Reisman obtint pour son orchestre une résidence dans cet hôtel huppé. Il devint l'une des figures les plus populaires du jazz dans les années 1920. Il y gagna le surnom de « Paul Whiteman de Boston ». Ce surnom se justifie parfaitement car l'orchestre de Leo Reisman reproduit celui de Paul Whiteman (présence des cordes, utilisation de trois ou quatre saxophonistes, trompettistes et trombonistes au lieu de solistes), qui allait donner naissance au big bands.

<sup>137</sup> La proposition de Roger Nichols selon laquelle Milhaud aurait découvert un « jazz véritable » à Harlem nous paraît donc devoir être nuancée (Roger Nichols, *The Harlequin Years. Music in Paris (1917-1929)*, Londres, Thames & Hudson, 2002, p. 240). Sans doute inspirée à l'auteur par la tradition historiographique des études sur le jazz, centrée sur la distinction entre un jazz *authentique* et des répertoires considérés comme ses succédanés, elle ne correspond pas à la distinction proposée par Darius Milhaud.

moins<sup>138</sup> : d'une part, la musique « nègre<sup>139</sup> » lui apparaît comme une musique populaire caractéristique du pays qu'il visite. D'autre part, il trouve en elle, comme dans le « jazz-band » et dans la « musique des nègres d'Amérique du nord », des qualités semblables de « vie », de « fantaisie », de « rythme » et de « mélodie »<sup>140</sup> qu'il s'approprie dans son projet de rénovation de la musique française après la Première Guerre mondiale.

L'un des meilleurs arguments en faveur de la dimension avant tout *musicale* de l'intérêt que Darius Milhaud porte au jazz réside dans le caractère programmatique de son article. Sa démarche vis-à-vis du jazz peut-être qualifiée de *syncrétique* en ce qu'il recourt dans *La Création du monde* à des éléments issus du « jazz-band » et à d'autres éléments issus de la « musique des nègres d'Amérique du nord ». Milhaud ne cherche donc pas à composer une musique « africaine », évocatrice de l'Afrique, ou « primitive », mais à synthétiser, dans une œuvre, toutes les nouveautés techniques qu'il identifie dans le jazz. La question à laquelle il tente de répondre dans sa pièce est par conséquent et avant toute chose une question d'ordre musical.

### 6.3.2. Un programme pour une utilisation syncrétique des différents répertoires et des différentes pratiques du jazz

Darius Milhaud expose sa démarche comme une étape nouvelle dans une histoire des appropriations savantes du jazz qu'il perçoit comme progressive et téléologique. Pour la première fois en France, son article propose une histoire sommaire des appropriations du jazz depuis 1917, posant ainsi les bases du discours historiographique traditionnel sur cette question. Trois « étapes » sont identifiées : Erik Satie dans le « Ragtime du Paquebot » et Georges Auric dans *Adieu New-York!* ont composé des pastiches<sup>141</sup> du ragtime et du fox-trot ; Stravinsky, dans *Piano-Rag-Music*, traite le ragtime « en morceau de concert » ; vient ensuite Jean Wiéner qui, dans sa *Sonatine syncopée*, « nous offre une œuvre de musique de chambre qui prend sa source

---

<sup>138</sup> Une fois encore, cette dimension distingue le Milhaud de 1919-1921 de celui de 1923.

<sup>139</sup> La distinction que Milhaud propose entre populations blanches et « nègres » explique pourquoi son article de 1923 précise qu'il traite de la musique des nègres d'Amérique du nord ».

<sup>140</sup> Darius Milhaud, « Le Bœuf sur le toit (samba carnavalesque) », *Littérature*, n°2, 1919, p. 21-23.

<sup>141</sup> Milhaud utilise le terme de « portrait ».

dans les éléments les plus variés du jazz<sup>142</sup> ». Venant après son ami, Milhaud souhaite boucler le processus qu'il a identifié<sup>143</sup> en parachevant l'assimilation du jazz-band et de ses répertoires dans le monde musical savant. L'étape suivante dans l'évolution des jazz-bands consiste à ajouter à leur « répertoires de danse » un « répertoire de concert »<sup>144</sup>.

Il reste à présent à offrir aux jazz-bands des œuvres de musique de chambre instrumentale, des sonates concertantes écrites pour les instruments qui composent les jazz habituels [...], des morceaux de musique de chambre écrits pour utiliser les combinaisons de leur orchestre<sup>145</sup>.

Le jazz-band apparaît aux yeux du compositeur comme une formation susceptible de renouveler l'orchestre symphonique traditionnel. Dans ces lignes, réside à n'en pas douter le programme musical de *La Création du monde*. Milhaud en apporte la confirmation en 1927. Dans les *Études* que lui commande André Cœuroy, le paragraphe consacré à Jean Wiéner est repris textuellement, et Darius Milhaud d'ajouter, en lieu et place du paragraphe dans lequel, en 1923, il expose sa démarche : « dans [...] *La Création du Monde*, je me suis servi d'un orchestre de jazz un peu agrandi et j'ai traité le jazz-band dans la forme de la musique instrumentale comme une symphonie concertante<sup>146</sup> ».

Pour Darius Milhaud, l'influence du jazz dans *La Création du monde* relève donc autant des jazz-bands, pour l'instrumentation et l'orchestre, que de la « musique des nègres d'Amérique du Nord », pour ce qui concerne les paramètres mélodiques, harmoniques et expressifs, ainsi que certains modèles d'écriture. Du point de vue des répertoires abordés, la démarche de Darius Milhaud dans la *Création du monde* n'est pas plus « fidèle<sup>147</sup> » au jazz que dans les œuvres étudiées jusqu'à présent. Milhaud ne

---

<sup>142</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 163.

<sup>143</sup> Au prix d'une sélection opérée dans les répertoires, sélection que nous essayons précisément d'éviter dans ce travail.

<sup>144</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 163.

<sup>145</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 163.

<sup>146</sup> Milhaud, *Études*, p. 21.

<sup>147</sup> C'est au moyen de ce terme que Nancy Perloff distingue *La Création du monde* des précédentes appropriations savantes du jazz (Perloff, *Art and the Everyday*, p. 201).

cherche à *reproduire* les modèles qu'il mobilise<sup>148</sup>. La différence réside bien plutôt dans la découverte, en France et aux États-Unis, de nouveaux répertoires, pour partie indisponibles en France entre 1917 et 1921, et dans la volonté de faire de *La Création du monde* une somme de toutes les caractéristiques qu'il y a identifiées. Les plus évidentes d'entre elles résident dans les formules mélodiques qui parcourent l'œuvre.

### *Un matériau thématique entièrement emprunté au blues*

À la suite d'André Hodeir<sup>149</sup>, Nancy Perloff et Deborah Mawer, ont souligné avec raison qu'un motif du contre-sujet de la « Fugue » reprenait la tête d'un thème de *Saint-Louis Blues*. Un travail sur les répertoires de jazz, cités par Darius Milhaud dans ses écrits, permet de pousser plus avant ce travail d'identification. En effet, tout le matériau thématique du sujet et du contre-sujet de la fugue du premier mouvement de *La Création du monde* (« Le chaos avant la Création ») est issu de citations de thèmes de *blues* ou de formules régulièrement utilisées par les jazzmen dans ce genre de musique (fig. n° 10-a). On y retrouve un grand nombre de rythmes syncopés et de *blue notes* de septième et de tierce. Le tableau suivant présente quelques-unes de ces formules, toutes recopiées ou transcrites à partir des partitions ou des enregistrements cités par Darius Milhaud dans des écrits précédant la composition du ballet.

---

<sup>148</sup> De plus, la musique de Murray Pilcer ou de Louis Mitchell entendue à Paris entre 1918 et 1920 n'est pas moins authentique que celle que Darius Milhaud découvre dans les années suivantes.

<sup>149</sup> Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, p. 228-233.

**Fig. n° 6-10-a : sources thématiques du thème principale de *La Création du monde*.**



**Fig. n° 6-10-b : parentés du matériel thématique utilisé dans *La Création du monde*.**

« Le chaos avant la Création » n'est pas le seul mouvement dont le thème est directement inspiré du *blues*. Il imprègne en réalité l'œuvre entière puisque tout le matériel thématique utilisé par Darius Milhaud dérive de manière plus ou moins directe du sujet et du contre-sujet (fig. n° 10-b ci-dessus). En outre, certains thèmes, comme celui du second mouvement ou comme le sujet de la fugue, reviennent à plusieurs reprises dans le reste de l'œuvre, à la manière de *leitmotive*<sup>150</sup>. Le souci d'unité dont témoigne ce schéma est l'une des manifestations les plus évidentes de la fusion opérée par Darius Milhaud entre jazz et musique savante. Pris un à un, chaque thème ressemble à des mélodies utilisées dans le jazz. Leur traitement, en revanche, relève de procédures propres à la musique savante.

Malgré les liens thématiques qui les unissent, les thèmes principaux de chaque mouvement sont nettement différenciés d'un point de vue expressif. Le tour de force de Darius Milhaud consiste à créer, à partir de quelques cellules mélodiques de *blues*, des thèmes qui évoquent d'autres répertoires de jazz, sans doute par un souci de contraste musical, mais aussi dans le but d'illustrer les différents moments de l'argument du ballet rédigé par Blaise Cendrars. Celui-ci se divise en cinq parties : « Le chaos avant la Création », « La naissance de la faune et de la flore », « La naissance de l'homme et de la femme », « Le désir » et « Le printemps ou l'apaisement ». La musique de Milhaud suit cette organisation : elle se divise en cinq mouvements enchaînés, précédés par une « Ouverture ».

### *Une musique programmatique exploitant les connotations du jazz*

Les contours rythmiques abrupts du sujet et du contre-sujet de la fugue du premier mouvement évoquent ainsi le « conseil » des « trois déités africaines » (Uzame, Médere et N'kva) et leurs « incantations magiques ». Comme le dit lui-même Darius Milhaud, il recourt à ce moment au *blues* des « nègres d'Amérique du nord ». Son thème retrouve les traits qu'il relie à l'aspect « africain et sauvage<sup>151</sup> » de cette musique.

---

<sup>150</sup> Le terme a d'ailleurs été employé dans une recension de l'œuvre. Voir Auguste Mangeot, « Théâtre des Champs-Élysées. Les ballets suédois, l'école d'Arcueil, la création du monde, L'immigrant », *Le Monde musical*, 34<sup>e</sup> année, n°21-22, novembre 1923, p. 359.

<sup>151</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 164.

Le thème principal du second mouvement, lui aussi très apparenté à une mélodie de *blues*, exprime la facette naïve, charmante et innocente tant prisée par Jean Wiéner. Or, elle intervient précisément dans l'économie de la diégèse au moment d'une naissance : celle des végétaux et des animaux.

Rarement mentionné dans les études sur *La Création du monde*, le thème principal du troisième mouvement délaisse l'univers du *blues* pour évoquer celui du ragtime, dont on retrouve l'accompagnement en pompe (ex. mus. n° 13).

**Ex. mus. n° 6-13 : Darius Milhaud, *La Création du monde* (Paris, Eschig, 1929), thème de « La naissance de l'homme et de la femme », mes. 1-8.**

Formé à partir du motif d'accompagnement du thème de l'ouverture (motif lui-même issu d'une permutation des notes de la première cellule du sujet de la fugue), il introduit dans *La Création du monde* un nouveau climat, proche de celui du « Ragtime » de

*L'Histoire du soldat* (1917). L'utilisation de deux violons rappelle en effet la sonorité si particulière du violon qu'Igor Stravinski obtient grâce à des doubles et des triples cordes. De plus, l'accompagnement de ce thème, confié à la trompette, au violoncelle, à la contrebasse et à la percussion<sup>152</sup> évoque la nomenclature instrumentale du mimodrame de Stravinsky. Ce dernier recourt au ragtime quand la Princesse, qui se met à danser, revient à la vie. De même, le ragtime est également convoqué par Milhaud pour illustrer la danse énergique des créatures autour des trois divinités et lors de la venue au monde de l'homme et de la femme.

Entendue et étudiée au prisme du scénario rédigé par Blaise Cendrars et de la signification que Darius Milhaud accorde aux différents répertoires de jazz, la musique de *La Création du monde* possède ainsi une dimension programmatique certaine - plus lâche il est vrai que la *Symphonie fantastique* (1830) d'Hector Berlioz (1803-1869), pour ne prendre qu'un seul exemple célèbre d'œuvre fondée sur un argument textuel. Ce constat va dès lors à l'encontre de l'un des axes de l'analyse de l'œuvre proposée par Nancy Perloff, pour laquelle « la correspondance entre l'action et la musique n'est absolument pas exacte<sup>153</sup> ». Que Milhaud fasse revenir le thème de la naissance de la faune et la flore à la fin du troisième mouvement, après que le paroxysme a été atteint par la danse sur le thème de ragtime, nous montre bien au contraire qu'il s'attache à suivre les événements décrits par Blaise Cendrars : le « bouillonnement de la masse informe » qui finit par voir naître l'homme et la femme. Seuls deux thèmes échappent à l'attraction du sujet et du contre-sujet de la « Fugue ». Le premier de ces éléments est le thème qui ouvre le quatrième mouvement de l'œuvre, « Le désir », qui s'ouvre d'après l'argument de Blaise Cendrars sur une danse sensuelle mais innocente entre l'homme et la femme<sup>154</sup>. Son caractère chantant et tendre, ses syncopes souples, l'anacrouse de sixte

---

<sup>152</sup> Le piano est également utilisé mais joue un rôle secondaire consistant à renforcer les attaques des violons au début de chaque phrase et à leur donner de la résonance.

<sup>153</sup> Perloff, *Art and the Everyday*, p. 202. Jean Jamin avait emboîté le pas à Nancy Perloff en affirmant que la musique de *La Création du monde* était « tout sauf une *musique à programme* » (Jean Jamin, « Regards sur *La Création du monde*. Cendrars, Léger, Milhaud et l'art nègre, Paris, EHESS, LAHIC, 2010, p. 9).

<sup>154</sup> Blaise Cendrars, « Argument du ballet », repris dans Raoul François, *Darius Milhaud*. La Création du monde, Paris, Peuple et culture, 1963, p. 12.

qui débouche sur la tonique, et le caractère modal font songer à un thème de *negro spiritual* (ex. mus. n° 14).

**Ex. mus. n° 6-14 : Darius Milhaud, *La Création du monde* (Paris, Eschig, 1929), thème du « Désir », mes. 1-9.**

La musique de *La Création du monde* fait ainsi converger plusieurs strates temporelles (de la période des origines de notre planète à l'époque, urbaine et contemporaine incarnée par Harlem, en passant par des souvenirs du XVIII<sup>e</sup> siècle allemand) et géographiques (celles mises en jeu par le commerce triangulaire au temps des plantations esclavagistes étatsuniennes).

Le second thème est celui que Milhaud confie au saxophone dans l'« Ouverture » du ballet. Contrairement aux autres, il ne suscite pas de parenté ou de ressemblance sonore avec une mélodie de jazz. Darius Milhaud n'en conserve que la superposition entre tierce majeure et mineure qu'il avait signalée dans *Kitten on the Keys* de Zez Confrey et que Wiéner utilise la même année dans sa *Sonatine syncopée* (ex. mus. n° 15).

**Ex. mus. n° 6-15 : Darius Milhaud, *La Création du monde* (Paris, Eschig, 1929), thème de l'ouverture, mes. 1-9.**

Dans ce passage apparaît la seconde source d'inspiration de *La Création du monde* : la musique baroque, là encore celle de Bach en particulier.

### *Une contribution au mouvement de « retour à Bach » :*

En août 1923, au moment de mettre un point final à son œuvre, Darius Milhaud accorde au maître de Leipzig une importance au moins aussi grande qu'au jazz :

Les Suédois m'ont commandé un ballet qui s'appelle *La Création du monde*, je viens de le terminer. Le scénario est de Cendrars d'après une légende nègre, les décors de Fernand Léger. Ma musique est intermédiaire entre les phonographes de Broadway<sup>155</sup> et la *Passion selon Saint Matthieu*<sup>156</sup>.

L'« Ouverture » de *La Création du monde* joue exactement le même rôle que l'ouverture de la *Passion selon Saint Matthieu* (BWV 244, 1727-1736), mais aussi celle de la *Passion selon Saint Jean* (BWV 245, 1724) : tel un prélude, elle prépare l'auditeur en le plongeant dans l'atmosphère expressive de l'action qui va suivre. Elle reprend, de plus, le modèle d'écriture employé par Bach dans des basses qui marquent chaque temps fort (rôle que Milhaud confie à la grosse caisse) et qui répètent une note pédale, suivi d'un thème planant au-dessus d'un accompagnement au rythme régulier. Alors que les répertoires de jazz dont s'inspire Darius Milhaud sont tous associés à la modernité et aux nouveautés musicales du début des années 1920, c'est le recours au modèle de Bach qui confère à la musique de Darius Milhaud son cachet « ancien ». Comme dans le *Concerto franco-américain* de Jean Wiéner l'année suivante, le jazz se trouve associé au mouvement de « retour à Bach ».

Une autre référence à la musique du maître allemand (et à la musique baroque en général) réside dans le rôle central joué par la fugue du premier mouvement. À la manière de Jean-Sébastien Bach dans ses passions, Milhaud respecte scrupuleusement

---

<sup>155</sup> La manière dont Milhaud définit sa musique est intéressante : il la place cette fois du côté de Broadway, c'est-à-dire de ce qu'il considère comme le « jazz-band américain ». Cet élément conforte l'hypothèse selon laquelle Darius Milhaud ne cherche pas à recréer de manière « authentique » la musique « nègre », qu'elle soit africaine ou étatsunienne.

<sup>156</sup> Lettre de Darius Milhaud à Henri Hoppenot, 4 août 1923, dans Milhaud et Hoppenot, *Conversation: Correspondance 1918-1974*, p. 73.

les règles de l'exposition de la fugue. Placée après l' « Ouverture » qui s'apparente fort à un prélude, le début de *La Création du monde* évoque irrésistiblement le couple prélude-fugue cher à Bach notamment. Darius Milhaud agit ici en toute connaissance de cause, puisqu'il aborde explicitement ce diptyque dans le deuxième mouvement, « Prélude et fugue », de sa *Deuxième suite symphonique* (1919). Le jazz fournit donc à Milhaud une occasion d'aborder un genre qui constitue l'un de ses centres d'intérêts du moment, en le déplaçant sur un terrain inédit. Barbara Kelly a d'ailleurs relevé à juste titre d'autres emplois de la fugue dans des œuvres composées par Darius Milhaud entre 1920 et 1923. On retrouve ainsi la fugue dans le troisième mouvement des *Cinq études* (1920) et dans le troisième mouvement de la *Quatrième symphonie de chambre* (1921)<sup>157</sup>. Cette association est sans doute motivée par le lien déjà relevé dans les écrits de Jean Wiéner, entre la motorique rythmique de la musique baroque (qu'elle partage avec la fugue) et celle de la musique des jazz-bands<sup>158</sup>. L'association permet également de placer l'auditeur dans un environnement qu'il identifie immédiatement comme « ancien ».

Avec la superposition de tierces majeures et mineures, l'emploi du saxophone alto, utilisé à la place du violon alto, est sans doute la seule autre référence au jazz dans l'« Ouverture » de *La Création du monde*<sup>159</sup>. Elle atteste que Darius Milhaud ne s'intéresse pas seulement à cette musique pour ses formules rythmiques et mélodiques. Une fois de plus, l'expérience du jazz est une expérience *sonore* autant que musicale. C'est pourquoi l'instrumentation et les procédés d'orchestration éveillent toute l'attention de Darius Milhaud.

### **Le jazz : un réservoir d'innovations instrumentales et orchestrales**

C'est dans ces domaines que se concentre l'attention de Milhaud lorsqu'il parle du jazz. La plus grande partie de son article de 1923 y est consacrée : le passage sur le

---

<sup>157</sup> Barbara Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud: 1912-1939*, Farnham, Ashgate, 2003, p. 170-171.

<sup>158</sup> Peut-être ce choix fut-il également motivé par une volonté de souligner l'aspect mécanique identifié par Darius Milhaud dans la musique des « jazz-bands » : l'exposition de la fugue est en effet régie par des règles qui déterminent l'entrée parfaitement régulière des sujets, des contre-sujets et des réponses.

<sup>159</sup> Jean Wiéner considère lui aussi cet instrument comme emblématique du jazz, au point de le prendre pour modèle dans ses *Trois blues chantés* (1924).

Southern Syncopated Orchestra, sur le jazz-band de Paul Whiteman, mais également celui où il évoque *Liza*, situé dans la partie consacrée à la musique des « nègres d'Amérique du nord ». La « musicalité délicieuse » que l'auteur de *La Création du monde* vante dans cette comédie musicale du compositeur afro-américain Maceo Pinkard provient avant tout de son instrumentation :

Dans *Liza*<sup>160</sup>, l'orchestre se compose d'une flûte, une clarinette, deux trompettes, un trombone, la percussion groupée pour un seul instrumentiste, un piano, un quatuor à cordes (dont l'alto est remplacé par le saxophone) et une contrebasse<sup>161</sup>.

La nomenclature instrumentale de *La Création du monde* retrouve la nomenclature énumérée par Darius Milhaud, lequel ajoute toutefois les timbales, une seconde flûte, un hautbois, une seconde clarinette, un basson et un cor. En définitive, l'orchestre de *La Création du monde* s'apparente toute autant à un petit orchestre symphonique où chaque pupitre serait tenu par un soliste<sup>162</sup>, qu'à un jazz-band. Cette formation joue donc un rôle aussi important que la « musique des nègres d'Amérique du nord ». En l'occurrence, elle incite Darius Milhaud à expérimenter un format orchestral réduit, dans la lignée des recherches d'Igor Stravinsky, et ce, avant même l'arrivée des jazz-bands en France. Son *Histoire du soldat* s'inspire davantage des petits orchestres de foire que des jazz-bands. Dans un tout autre contexte, le *Pierrot Lunaire* (1912) d'Arnold Schoenberg résulte de préoccupations similaires. Le jazz joue, de ce point de vue, un rôle incitatif et exemplaire dans le cadre de recherches qui ne se limitent pas seulement à son importation dans le domaine de la musique savante. En l'occurrence, il donne l'occasion à Darius Milhaud de poursuivre une démarche entreprise dans ses trois premières *Symphonies de chambre* (1917, 1918 et 1921 respectivement), où les vents tiennent une place équivalente à celle des cordes, réduites à un instrument par pupitre. Ainsi, autant que le renouvellement mélodique et rythmique, la quête d'un nouveau son orchestral est

---

<sup>160</sup> Une opérette de M. Maceo Pinkard.

<sup>161</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 164.

<sup>162</sup> Les parties de violon 1, violon 2, violoncelle et contrebasse



un enjeu central de l'appropriation du jazz par Darius Milhaud en 1923<sup>163</sup>. Celui-ci en fait part de manière explicite dans une lettre enthousiaste à son ami Paul Collaer :

Je termine l'orchestration de *La Création* [...] ! C'est un équilibre d'orchestre que je n'avais jamais fait (à peine tenté dans *Caramel mou*) et qui depuis 4 ans a mijoté et est sorti à point. Je me sens dix ans de moins<sup>164</sup> !

Dans cette recherche, les procédés orchestraux jouent un rôle aussi important que l'instrumentation. Plusieurs d'entre eux ont déjà été employés dans des œuvres composées à partir de 1917 : les *glissandi* de trombones dans le registre grave, que l'on retrouve par exemple dans le « Ragtime du Paquebot ». De même, Darius Milhaud a déjà recouru à une batterie de percussions (composée d'une grosse caisse, d'une caisse claire et d'une cymbale dans *La Création du monde*) dans *Caramel mou*, mais aussi dans *L'Homme et son désir* (1921), un ballet qui lui fut inspiré par les ensembles de percussion entendus au Brésil lors du carnaval. Il n'en reste pas moins vrai que le ballet de Milhaud contribue au développement de l'emploi de cette famille d'instruments dans la musique française.

D'autres éléments d'orchestration semblent toutefois être directement inspirés des observations que Milhaud détaille dans son article de 1923, à propos des jazz-bands. Ainsi, le « flatterzünge », technique qu'il observe chez les trompettistes et les trombonistes<sup>165</sup>, est appliqué à la flûte lors la dernière évocation du sujet de la fugue, à la fin du cinquième mouvement. Peut-être cet effet lui a-t-il également été inspiré par Arnold Schoenberg, qui confie à la flûte dans le *Pierrot Lunaire*<sup>166</sup>. On retrouve ici la convergence promue par Wiéner entre le jazz et la musique savante d'avant-garde.

Quant à « l'emploi de la clarinette dans l'aigu, avec une violence dans l'attaque, une force dans le son [...] qui déconcerte nos meilleurs instrumentistes », il provient

---

<sup>163</sup> Notre analyse diverge en cela de celle proposée par Roger Nichols, selon qui « le rythme [de la musique noire] était pour lui [Darius Milhaud] le seul élément d'importance notable », Roger Nichols, 2002, p. 241.

<sup>164</sup> Lettre de Darius Milhaud à Paul Collaer, 28 juillet 1923, dans Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, p. 140 et 142.

<sup>165</sup> Ici, Darius Milhaud se réfère sans doute à un type de sonorité que les jazzmen appellent *growl*. Il s'agit d'un effet consistant à grogner dans son instrument pour en rendre le timbre plus rauque.

<sup>166</sup> Voir par exemple « Die Kreuze », quatorzième des 21 poèmes d'Albert Giraud mis en musique dans l'œuvre. Le flatterzünge est également confié à la flûte piccolo dans le troisième poème : « Der Dandy ».

directement de l'audition du « Syncopated Orchestra » de « M. Buddy<sup>167</sup> », mais aussi de l'écoute des disques que Darius Milhaud rapporte de son voyage aux États-Unis. Milhaud y recourt, dans les passages les plus énergiques et les plus intenses de l'œuvre, à la fin du premier et du quatrième mouvements (« Le chaos avant la Création » et « Le désir »).

### *Simuler l'improvisation collective*

Ces deux passages sont particulièrement intéressants car Milhaud tente d'y reproduire ce qu'il décrit lui-même comme une improvisation collective :

Si, dans les jazz américains, tout est d'une mise au point parfaite et rien n'est laissé sans étude, chez les Noirs, la part de l'improvisation est plus grande, mais quelles ressources musicales formidables et quelle puissance d'imagination il faut avoir pour réaliser cela sans défaut [...]. Chaque instrument suit sa ligne mélodique propre et improvise en suivant la trame harmonique qui soutient le morceau exécuté. Nous sommes en présence d'un jeu de lignes souvent d'une complexité déconcertante<sup>168</sup>.

Rarement évoqués dans les analyses de *La Création du monde*, ces deux moments mettent en œuvre le modèle orchestral décrit par le compositeur.

---

<sup>167</sup> Il s'agit du Southern Syncopated Orchestra qu'Ernest Ansermet entendit à Londres en 1919 et à propos duquel il écrivit son célèbre article, « Sur un orchestre nègre », publié la même année dans la *Revue romande*. Milhaud entendit sûrement cette formation à Londres en 1920 ou à Paris, lors des concerts qu'elle donna aux Théâtres des Champs-Élysées au mois de mai 1921.

<sup>168</sup> Milhaud, « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », p. 164.

**Ex. mus. n° 6-16 : Darius Milhaud, *La Création du monde* (Paris, Eschig, 1929), « Le chaos avant la Création », mes. 50-55.**

Dans ce passage, où l'on retrouve la superposition des tierces majeure (*fa* dièse) et mineure (*fa* bécarre), le compositeur recourt à un contrepoint dense comprenant sept voix rythmiquement indépendantes. Les violoncelles, les contrebasses et la main gauche du piano réalisent une trame harmonique dont la périodicité est de cinq temps (1). Se superposent à cette trame le sujet de la fugue joué par les violons (2), et le motif en tierces parallèles qui accompagne le solo initial de saxophone à la main droite du piano, au basson et au cor (3). Milhaud y ajoute un autre motif, dérivé de la fin du sujet de la fugue à la trompette et à la clarinette (4). Ces trois lignes se répètent tous les six temps, créant un déphasage rythmique avec la trame harmonique. De ce déphasage procède l'effet de désordre organisé, que le compositeur a perçu dans les improvisations collectives des musiciens de jazz. Les quatre premières voix sont complétées par des interventions stridentes de la flûte dans le registre aigu (5) et des notes glissées du trombone (6), elles aussi répétées tous les six temps. La percussion forme la dernière strate de cette polyrythmie complexe (7) : le timbale se fixe sur un motif de deux croches répétées de manière irrégulière, tandis que la grosse caisse scande les temps forts de chaque mesure.

Ce modèle d'écriture est utilisé de la même manière et pour le même effet à la fin du quatrième mouvement, « Le désir », conçu comme « Le chaos avant la Création » telle un vaste crescendo d'intensité. Alors que, dans le jazz des années 1920, l'improvisation collective donne à la musique un caractère festif, Darius Milhaud se l'approprie en la transformant en un modèle d'écriture capable de conférer à la musique une énergie paroxystique : celle du chaos et du « tohu-bohu avant la création<sup>169</sup> » dans le premier mouvement, celle du désordre tumultueux qu'engendre « la danse du désir, puis de l'accouplement<sup>170</sup> » dans le quatrième. Cette énergie est renforcée par l'usage de la polytonalité : la « trame harmonique » utilisée fait entendre un franc *do* majeur, tandis que les autres lignes du contrepoint utilisent la tonalité de *ré* majeur/mineur. Un modèle d'écriture du jazz est par conséquent convoqué au service d'une intention expressive,

---

<sup>169</sup> Raoul François, *Darius Milhaud*, p. 11.

<sup>170</sup> Raoul François, *Darius Milhaud*, p. 12.

renforcée par un procédé harmonique relevant du langage musical savant. Là encore, l'intérêt du compositeur pour le jazz résulte d'une convergence entre ce qu'il y perçoit et ses centres d'intérêts musicaux et esthétiques du moment (ici le polytonalisme de Darius Milhaud en 1923) :

Nul doute que dans quelques années, affirme-t-il, les harmonies polytonales et atonales seront du domaine courant des danses qui succéderont aux shimmys de 1920 ; déjà nous trouvons l'accord parfait majeur et mineur à la fois (comme dans *Kitten on the keys* de M. Zez Confrey)<sup>171</sup>.

Dans *La Création du monde*, Darius Milhaud prend les devants et parachève lui-même l'évolution qu'il prédit pour le jazz. Au terme de cette analyse de *La Création du monde*, éclairée par les écrits de Darius Milhaud, la question du primitivisme mérite d'être posée à nouveaux frais. Il s'agit tout d'abord de résoudre l'apparent paradoxe consistant à faire de *La Création du monde* une œuvre à la fois moderne et primitive.

### 6.3.3. L'association du jazz, du primitivisme et de l'Afrique dans *La Création du monde* : retour sur une confusion

Dans la musique du Milhaud, modernisme et primitivisme n'interviennent pas sur le même plan. La trace « primitive » et africaine que le compositeur décèle dans la musique des « nègres d'Amérique du Nord » ne vaut que par son contraste avec la modernité des « jazz-bands » américains décrits dans la première partie de l'article de 1923. Mais le référentiel change une fois que les caractéristiques « primitives » du jazz sont transférées dans une œuvre savante. Elles *deviennent* modernes et innovantes car elles prennent désormais sens *par rapport* à l'histoire du langage et des techniques d'orchestration employées dans le monde musical savant. Dès lors, elles ne peuvent, au mieux, qu'évoquer ou représenter une musique « primitive ».

Or, tel ne semble pas être le but premier de Darius dans *La Création du monde*. Jamais ce dernier ne qualifie sa musique de « primitive », d'« africaine », ou de

---

<sup>171</sup> Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord », p. 264.

« nègre<sup>172</sup> ». De plus, comme l'indique à juste titre Barbara Kelly, la suite de concert que Darius Milhaud tire de son ballet en 1926 ne fait aucunement référence au jazz ou à l'Afrique<sup>173</sup>. Son paratexte privilégie bien plutôt l'inscription de l'œuvre dans un mouvement de retour à des genres inspirés du classicisme. Transformés en pièce de chambre pour le quintette à cordes pour piano, une formation traditionnelle de la musique savante, les cinq mouvements reçoivent des titres correspondant à des genres non moins traditionnels des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : « Prélude » ; « Fugue » ; « Romance » ; « Scherzo » et « Final ». Cette donne change si l'on considère *La Création du monde* comme une œuvre *multimédia* et non plus seulement comme une œuvre musicale. La question du primitivisme et de l'africanité se pose alors d'une manière sensiblement différente.

C'est en raison de la *combinaison* de la musique de Milhaud avec l'argument de Cendrars et avec les décors de Léger que s'opère explicitement (et pour la première fois en France) l'association des appropriations savantes du jazz avec le primitivisme et l'Afrique. Toutefois, cette combinaison ne doit pas masquer ce qui *différencie* la démarche des trois artistes.

### *De Cendrars à Léger, de l'ethnologie africaniste à la fusion de l'art nègre et du machinisme*

L'argument de Cendrars est directement tiré des mythes et légendes de l'Afrique de l'Ouest recueillies dans son *Anthologie nègre* publiée en 1921. Dans sa préface (rédigée en 1920), le poète revendique un parti pris *scientifique*. Les contes qu'il rassemble sont issus d'ouvrages rédigés par des missionnaires et des explorateurs, tous cités avec les travaux de linguistique évoqués dans une bibliographie abondante, placée en fin d'ouvrage. L'argument de *La Création du monde* est ainsi tiré de deux « contes fân » issus des *Contes et Légendes fân*<sup>174</sup> recueillies au Gabon, et publiés en 1898 par le père R.-G. Trilles (1866-1949). Ces contes et légendes relèvent donc moins d'une

---

<sup>172</sup> Darius Milhaud n'emploie ce terme que pour désigner les décors et l'argument de Blaise Cendrars.

<sup>173</sup> Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud: 1912-1939*, p. 174.

<sup>174</sup> R.-G. Trilles, *Contes et Légendes fân*, Neuchâtel, P. Attinger, 1898. Henri Trilles (R.-G. est une variante de son prénom utilisée pour l'édition de ses œuvres) était un missionnaire, ethnologue et africaniste français. « Fân » désigne un peuple que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de *Fang*.

« mythologie exotique et fantaisiste<sup>175</sup> » que d'une entreprise ethnographique. Malgré la part de réécriture que cela implique de la part du père Trilles, comme le signale Blaise Cendrars au début de sa préface, ces légendes ne sont pas le produit d'une rencontre entre un monde lointain et l'imaginaire qu'il suscite chez un voyageur qui le découvre.

La démarche de Blaise Cendrars relève d'un universalisme semblable à celui qu'observe Darius Milhaud : quelle que soit son origine, la littérature est susceptible de toucher tout lecteur. La préface revendique la nécessité pour l'Europe de s'intéresser à la richesse des langues et de la littérature de ce qu'il appelle « l'Afrique des Noirs » et qu'il associe automatiquement, à l'instar de Milhaud et de la grande majorité des Européens de cette époque du reste, marquée par les théories darwiniennes, aux « races primitives » :

L'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain et l'illustration la plus sûre de la loi de constance intellectuelle entrevue par Rémy de Gourmont.

Entreprise de *connaissance*, l'*Anthologie nègre* diffère de la valorisation de l'imaginaire privilégiée par l'exotisme, qui n'hésite pas à construire l'image évocatrice d'une communauté ou d'un peuple lointain sans chercher à l'étudier de manière rigoureuse. Nous sommes loin, ici, de la figure exotique du « nègre » chez Claude Debussy, puis dans les blues de Jean Wiéner.

La démarche de Fernand Léger face à l'art africain diffère de celle de Blaise Cendrars : les costumes et le décor de *La Création du monde* ne sont pas une reproduction de sculptures ou de costumes africains<sup>176</sup>. Ces derniers prennent part à l'esthétique « puriste » à laquelle Fernand Léger se rattachait alors, en raison de son goût pour le « mécanisme ». Ce mouvement pictural, apparu en 1918 comme une

---

<sup>175</sup> Deborah Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*, p. 113.

<sup>176</sup> Cendrars a pris modèle sur les sculptures collectionnées par Alphonse Kahn et Paul Guillaume, ainsi que sur deux ouvrages : *Neger plastik* de Carl Einstein (1915) et *African Negro Art* de Marius de Zayas (1916). Voir Judi Freeman, « Fernand Léger and the Ballets Suédois : The Convergence of Avant-garde Ambitions and Collaborative Ideals », dans Nancy Van Norman Baer et Jan Torsten Ahlstrand (éd.), *Paris Modern: The Swedish Ballet 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1996, p. 86-107.

réaction au cubisme et comme son prolongement<sup>177</sup>, prône en effet une simplicité fondée sur l'usage de formes schématiques (appelés « schémas régulateurs ») et de couleurs sans mélange. Figuratif, il privilégie la représentation d'objets de la vie courante, produits industriellement. La convergence de ce mouvement et de l'art africain réside précisément dans son goût pour les formes simples, brutes. De même que les puristes louent les beautés plastiques des machines modernes de la civilisation industrielle et technicienne, ils apprécient dans l'art africain une force et une énergie brutes dues au rejet de la sophistication formelle, devenue selon eux une exigence lentement sédimentée par des siècles de civilisation occidentale. Symboles de cette convergence, les costumes volontairement lourds et volumineux que Léger conçoit pour les « idoles et les bêtes sauvages » et qui ont pour but des limiter la souplesse des déplacements afin de suggérer l'effet des rouages d'un « mécanisme »<sup>178</sup>. Si ce choix correspond au « mécanisme » identifié par Darius Milhaud dans la musique des « jazz-bands », il prend à rebours la « vitalité », la « spontanéité » et l'humanité « profonde » que le compositeur identifie dans la « musique des nègres d'Amérique du nord ».

Les costumes et les décors de Fernand Léger remettent effectivement en cause la notion de *sophistication* dans le domaine du dessin, de la couleur et de la touche. Les décors et les masques qu'il destine aux danseurs, sont taillés dans des formes géométriques simples, peintes au moyen d'aplats de couleurs vives (bleu, rouge, jaune, ocre et noir). En ce sens, le primitivisme de Fernand Léger correspond à ce que Robert Goldwater définit comme le « primitivisme intellectuel » dans son ouvrage fondateur, *Primitivism in Modern Art* (1938)<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> Le manifeste de ce mouvement fut publié par Charles-Édouard Jeanneret dit « Le Corbusier » (1887-1965).

<sup>178</sup> Fernand Léger souhaitait faire disparaître les mouvements des danseurs dans le décor, afin d'un faire un tableau à la fois mobile et mécanique. Pour une analyse détaillée des costumes de Fernand Léger, voir Laura Rosenstock, « Léger: The Creation of the World », dans William Rubin (dir.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984, p. 474-484.

<sup>179</sup> Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1938, p. 143-177. Dans cet ouvrage, le « primitivisme intellectuel » est distingué du « primitivisme romantique », proche de l'exotisme, le « primitivisme émotionnel », lui aussi ramené à une forme d'exotisme, et le « primitivisme du subconscient », qui concerne les œuvres de Dada, par exemple. Ces quatre primitivismes partagent en commun une valorisation de la simplicité et de l'immédiateté (Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, p. 250-271).



Il est extrêmement tentant d'associer la démarche de Milhaud à l'entreprise de Blaise Cendrars et au primitivisme de Fernand Léger, comme le fait par exemple Jody Blake dans un travail très documenté<sup>180</sup>. Darius Milhaud a lui-même milité pour un retour à la simplicité en 1920. De plus, son goût pour le jazz rejoint celui des puristes, qui en font l'éloge dans leur revue, *L'Esprit nouveau* que dirigent Charles-Édouard Jeanneret (dit Le Corbusier) et Albert Ozenfant. C'est également par l'intermédiaire de Léger que Milhaud se voit ouvrir les colonnes de la revue en 1924, à la suite de la première de *La Création du monde*, pour y publier un article intitulé « Jazz-band et instruments mécaniques : les ressources nouvelles de la musique<sup>181</sup> », qui reprend l'essentiel de son article du *Courrier musical*.

En dépit de ces convergences, les démarches des trois artistes divergent. Contrairement à la démarche Blaise Cendrars vis-à-vis de la littérature américaine, Darius Milhaud ne cherche pas à reproduire le jazz et à le transmettre. Malgré un point de vue universaliste, son étude du jazz est menée dans la perspective des apports qu'il peut constituer pour le monde musical savant.

De plus, le Darius Milhaud de 1923 n'est plus celui de 1920 : son article n'aborde pas le jazz en tant que facteur d'un « retour à la simplicité ». Au contraire, il ne cesse de souligner ses « évolutions », la sophistication de son instrumentation, de son langage harmonique et du contrepoint issu de l'improvisation collective. Mieux, son intérêt ne se cantonne plus au rythme du jazz, seul paramètre qui attire l'attention des puristes dans *L'Esprit nouveau*. Pourtant, Darius Milhaud partage avec eux un goût revendiqué pour le jazz, Mais il se distingue dans leur manière de le percevoir, de le comprendre et de le faire entrer en résonance avec des questions esthétiques et culturelles.

Inédite dans l'histoire des rencontres entre jazz et musique savante, l'association du jazz à l'Afrique et au primitivisme dans *La Création du monde* se distingue des évocations exotiques des « nègres ». Cette association s'explique donc moins par des raisons musicales (puisque seule une partie des sources d'inspiration de Darius Milhaud

---

<sup>180</sup> Voir le chapitre « Toeing the Line: Purism », dans Blake, *Le Tumulte Noir*, p. 137-162.

<sup>181</sup> Darius Milhaud, « Jazz-band et instruments mécaniques : les ressources nouvelles de la musique », *L'Esprit Nouveau*, n°25, 1924, p. 23.

relève de ce qu'il considère comme « la musique des nègres ») que par la rencontre du jazz avec un argument issu de la littérature africaine et des décors et costumes évoquant l'art nègre. Les différentes réalisations artistiques articulées dans ce ballet résultent dès lors de démarches particulièrement hétérogènes. Leur cohérence repose sur un consensus *a minima*, partagé par le compositeur, le peintre et l'écrivain : les formes artistiques dérivées de ce que l'on appelle alors « art nègre », qu'il soit contemporain ou ancien, constituent pour les artistes européens une alternative à la tradition artistique issue du XIX<sup>e</sup> siècle, et une source de renouvellement formelle, visuelle et sonore. Il s'agit, en somme, d'abandonner l'idée hégélienne d'un progrès intrinsèque de chaque art à partir de sa propre histoire par celle d'un progrès dépendant de l'assimilation de formes d'expressions qui lui sont étrangères, non seulement du point de vue géographique, mais également de celui des hiérarchies génériques et artistiques reposant sur des critères esthétiques et culturels<sup>182</sup>. En ce sens, *La Création du monde* peut être analysée comme une réécriture moderne de *La Création* (1796-1798), composée par Joseph Haydn (1732-1809) à partir du livre de la Genèse. Au début des années 1920, les mythes africains et la sonorité des jazz-bands constituent une alternative à la Bible et à l'orchestre symphonique traditionnel. Sous cet angle, l'appropriation du jazz dans *La Création du monde* diffère sensiblement des appropriations carnavalesques de 1919 et de 1920, liées à l'univers du music-hall parisien. Bien que sa validité doive être remise en question, on l'a vu, l'association du jazz avec l'Afrique et le « primitivisme » est le fait des premiers commentateurs de *La Création du monde*<sup>183</sup>.

### *Quand le scénario et les décors déteignent sur la musique*

Ceux-ci tendent à écraser les nuances et les distinctions qui viennent d'être exposées. Dans *Le Ménestrel*, par exemple, Pierre de Lapommeraye fustige sans

---

<sup>182</sup> En ce sens, parler aujourd'hui de « primitivisme » sans utiliser cette notion en tant que catégorie historique revient à reconduire la vision hiérarchisée des civilisations en vigueur dans les années 1920.

<sup>183</sup> Pour une synthèse sur les principales recensions de *La Création du monde*, voir Marie-Noëlle Lavoie, « La réception de la *Création du monde* : un mélange des genres », dans Caron, de Médicis et Duchesneau (dir.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, p. 171-192.

ménagements la musique de Darius Milhaud, dans laquelle il ne voit qu'une tentative de recréation d'une musique nègre primitive, l'adjectif étant ici entendu dans l'un de ses sens communs : une musique *sauvage*. Il s'agit selon lui du

jazz le plus dissonant, le plus sauvage, tel qu'on doit en entendre parmi les peuplades les plus arriérées [...]. Revenir au tam-tam, au xylophone<sup>184</sup>, aux hurlements des cuivres, au bruit, ce n'est pas progresser, et l'on est surpris de voir qualifier cela de musique d'avant-garde, alors que c'est de la musique d'arrière-garde qu'on devrait dire. L'Art nègre peut être documentairement fort intéressant, on peut même lui emprunter des moyens d'expression, mais il appartient à un passé lointain qu'il est inutile de ressusciter. Cela ne vaut que comme musique humoristique, et encore n'en supporte-t-on qu'une dose très modérée<sup>185</sup>.

Cette réaction indignée est très intéressante : elle ressemble à s'y méprendre à celles qu'une grande partie du monde musical savant réservait aux spectacles-concerts de Jean Cocteau en 1920. Elle montre qu'une partie du monde musical savant ne perçoit pas la différence entre la démarche de Milhaud dans *La Création du monde* et celle entreprise dans *Caramel mou* ou dans *Adieu New-York !* La réaction de Lapommeraye est également exemplaire en ce qu'elle dénie au jazz le statut de musique, l'associant au bruit et à une absence de culture et à un retard dans un processus de civilisation dont l'Europe représenterait la pointe. Alors que chez Darius Milhaud, Blaise Cendrars et Fernand Léger, les éléments qualifiés de « primitifs » sont considérés comme autant de moyens de régénérer la musique, la peinture et la sculpture, Pierre de Lapommeraye les envisage comme une menace pour la musique savante. Sa réaction face à *La Création du monde* alimente ainsi l'équation simpliste « jazz = nègre = Afrique = sauvagerie » que l'on retrouve à la fois chez ses tenants, qui y voient une libération, et chez les détracteurs de l'œuvre, qui y voient un dangereux facteur de désordre. Pour Pierre de Lapommeraye, *La Création du monde* n'a « ni queue ni tête<sup>186</sup> ». Pour Marcel Hiver, qui réclame (deux ans avant *La Revue nègre*) la fin de la vogue de l'art nègre, le ballet est « incohérent, d'une vraie confusion de 14 juillet<sup>187</sup> ». La position de Pierre de

---

<sup>184</sup> Contrairement à ce qu'avance Pierre de Lapommeraye, ces deux instruments ne sont pas utilisés dans *La Création du monde*.

<sup>185</sup> Pierre de Lapommeraye, « Théâtre des Champs-Élysées. Ballets suédois », *Le Ménestrel*, 85<sup>e</sup> année, n°44, 8 novembre 1923, p. 454.

<sup>186</sup> Lapommeraye (de), « Théâtre des Champs-Élysées. Ballets suédois », p. 454.

<sup>187</sup> Marcel Hiver, « Réflexions -VI : Assez d'art nègre », *Montparnasse*, 1<sup>er</sup> novembre 1923, p. 6.

Lapommeraye est toutefois intéressante parce qu'équivoque. Sa charge contre *La Création du monde* débuche sur un éloge de *Within the Quota* de Cole Porter :

Le sketch de M. Gerald Murphy expose devant un rideau de fond très amusant les étonnements d'un immigrant rencontrant successivement une riche héritière américaine, un gentleman de couleur, une girl, un cow-boy, etc. ; prétexte à danses : blues et shimmies. L'une est fort bien venue, et tout cela, sans être extrêmement original – nous vîmes aussi bien dans nombre de music-halls – est heureusement coloré par une orchestration à la fois habile et savante de M. Charles Koechlin<sup>188</sup>.

Le jazz est donc acceptable pour Pierre de Lapommeraye dans le contexte divertissant du music-hall et dans une orchestration qui l'adapte au goût musical savant, alors dominant<sup>189</sup>. Le contraste de cette opérette caractéristiques des *musicals* de Broadway et son appropriation ambitieuse par Darius Milhaud dans une œuvre dont l'*ethos* se veut à la fois sérieux et mystérieux, ont sans doute favorisé l'association de *La Création du monde* avec l'Afrique et le primitivisme. D'autres détracteurs de *La Création du monde* recourent à un argumentaire déjà utilisé en 1920 pour disqualifier les appropriations cocteauistes du jazz. Cet argumentaire consiste à associer les emprunts au jazz à une « plaisanterie », et à leur dénier par là tout intérêt esthétique véritable. Raoul Brunel dénigre, par exemple, une « improvisation hâtive » et une « mystification » destinée à « épater les bourgeois<sup>190</sup> », réactivant la rhétorique qu'Émile Vuillermoz opposait trois ans auparavant au Groupe des Six<sup>191</sup>.

Il est remarquable que dans la plupart des recensions négatives, la disqualification de la musique de Darius Milhaud passe avant tout par celle de l'argument, des décors et de la chorégraphie du ballet. Du haut de la tribune du *Courrier musical*, Adolphe Boschot vitupère contre une « blagologie astrale des races-racines », se demandant si elle vise « au comique ou à l'initiation<sup>192</sup> ». De son côté, le critique de danse André Levinson dénonce avec ironie le ridicule et la vanité de la démarche des

---

<sup>188</sup> Lapommeraye (de), « Théâtre des Champs-Élysées. Ballets suédois », p. 454.

<sup>189</sup> Voir l'orchestration réalisée par Charles Koechlin (BnF-Musique, Res.Vma-5989).

<sup>190</sup> Raoul Brunel, « Répétition générale, Théâtre des Champs-Élysées. Les ballets suédois », *L'Œuvre*, 28 octobre 1923, p. 4.

<sup>191</sup> Pour un compte-rendu du différend opposant Émile Vuillermoz et le Groupe des Six, voir Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud: 1912–1939*, p. 7-9.

<sup>192</sup> Adolphe Boschot, « La Musique dans les Théâtres », *L'Écho de Paris*, 40<sup>e</sup> année, n°15214, 29 octobre 1923, p. 4.

trois artistes consistant à chercher leur bien dans des cultures étrangères : « l'univers se rétrécit. Après l'Espagne et l'Orient, une fois annexés le Congo et le Bénin, il ne restera plus que le Groenland de l'Esquimau Nanouk ou bien les prairies des Sioux à coloniser<sup>193</sup> ».

Rares sont les commentateurs qui s'intéressent au lien qu'entretiennent l'influence du jazz-band (l'ont-ils même perçue?) et les recherches orchestrales entreprises par Darius Milhaud dans *La Création du monde*. Seul André Messager y fait explicitement référence, et non sans quelques réserves :

La musique de M. Darius Milhaud est avant tout très adroitement faite [...]. L'instrumentation « à la manière de ... » est ingénieuse, mais je me permettrais de la trouver encore bien inférieure en trouvailles à celle de certains chefs de jazz-bands américains. Whiteman par exemple<sup>194</sup>.

Georges Auric, déjà cité en introduction de cette étude de *La Création du monde*, est finalement l'un des seuls à maintenir une distinction entre, d'une part, l'africanisme et le primitivisme du scénario, des décors et de la chorégraphie de Blaise Cendrars et de Fernand Léger et, d'autre part, la musique de son ami. Après avoir souligné les avancées rythmiques et orchestrales réalisées par Milhaud, Auric déplore dans les premiers commentaires de ses collègues

l'équivoque établie par la disproportion flagrante entre son titre, son argument et sa réalisation musicale [...]. L'argument de Cendrars, emprunté à la cosmogonie nègre a pu donner à sourire. Enfin, les décors et les costumes de Fernand Léger, qui s'imposaient à l'auditeur par leur brutale volonté, n'étaient pas sans établir, entre la fosse d'orchestre et la scène, une disparate [*sic*] assez gênante<sup>195</sup>.

La position d'Auric rejoint en définitive les considérations de Milhaud sur le jazz : ce dernier est avant tout associé à une musique moderne étatsunienne, marquée en partie par l'héritage de la musique populaire afro-américaine et, de manière indirecte et secondaire, avec celui d'une musique africaine dont les traits caractéristiques restent

---

<sup>193</sup> André Levinson, « Les Ballets suédois », *Comœdia*, 17<sup>e</sup> année, n°3968, 29 octobre 1923, p. 1.

<sup>194</sup> André Messager, « Les premières - Théâtre des Champs-Élysées », *Le Figaro*, 69<sup>e</sup> année, n°300, 27 octobre 1923, p. 3.

<sup>195</sup> Auric, « Au Théâtre des Champs-Élysées : Ballets Suédois », p. 3.

flous. L'association du jazz avec un primitivisme que la plupart des commentateurs relie à l'Afrique provient d'une confusion entre la musique de *La Création du monde* et les autres formes d'expression artistique mises en œuvre dans ce ballet.

Dans cette perspective, la réception de *La Création du monde* illustre parfaitement le rendez-vous manqué entre le jazz et le monde musical savant français jusqu'à la fin de la première moitié des années 1920. De Satie à Wiéner en passant par Milhaud, Auric, Stravinsky et Jacob, seule une petite fraction des compositeurs alors actifs y a perçu de quoi alimenter leurs propres recherches musicales, destinées à proposer une alternative à des tendances esthétiques considérées comme obsolètes. Celles-ci les placent, à leurs yeux comme dans l'esprit des autres compositeurs, critiques et musicographes, à l'avant-garde du monde musical français.

Cette situation n'aura toutefois qu'un temps : à partir du mitan de la décennie 1920, le jazz s'implante de manière définitive en France, et se trouve peu à peu accepté par le monde musical savant. De nouveaux compositeurs choisissent alors de s'en inspirer : or, ceux-ci appartiennent parfois à des groupes et à des tendances auxquels s'opposaient les premiers tenants du jazz. En conséquence, dans le domaine du discours comme dans celui de la production musicale, les implications esthétiques et culturelles des appropriations du jazz se déplacent de manière décisive.

## Quatrième partie

Après l'« orage » : les appropriations du  
jazz entre banalisation et diversification  
(1925-1929)

---





## Préambule - La fin de l'« orage » n'est pas la fin du jazz

« *Jazz pas mort. Lettre suit*<sup>1</sup> ».

Dans les travaux sur l'histoire du jazz en France domine un consensus selon lequel le jazz cesserait d'intéresser les compositeurs savants à partir de la seconde moitié des années 1920. « Dès le milieu de la décennie, explique Laurent Cugny, le mouvement dans son ensemble décline [...]. L'adieu au jazz est donc à l'ordre du jour [...]. Et le rideau est bien tiré<sup>2</sup> ». Cette position rejoint celle de l'historien Henry Jeffrey Jackson :

À partir du milieu des années 1920 [...], le jazz ne pouvait pas aller plus loin au sein de la musique savante. Ses apports étaient épuisés sans avoir transformé la musique européenne<sup>3</sup>.

Les travaux d'Olivier Roueff, Matthew Jordan et Olivier Tournès, qui n'envisagent les interactions françaises entre jazz et musique savante qu'au moment de l'immédiat après-guerre, laissent eux aussi à penser que ces interactions en France sont un phénomène limité aux appropriations cocteauistes du début des années 1920<sup>4</sup>. Cette vision de la place du jazz dans le monde musical savant perpétue un discours qui émerge

---

<sup>1</sup> Roland-Manuel, réponse à l'enquête d'André Coeuroy et André Schaeffner (« Enquête sur le Jazz-Band », *Paris-Midi*, 8 mai-1<sup>er</sup> juillet 1925).

<sup>2</sup> Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 346.

<sup>3</sup> Jackson, *Making Jazz French*, p. 121.

<sup>4</sup> Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, ce point de vue domine également. Jean Molino n'y évoque le jazz que pour l'associer au Groupe des Six (Jean Molino, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle » dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 4, « Histoire des musiques européennes », Arles, Actes Sud p. 1405-1406. De ce point de vue, le récent ouvrage de Deborah Mawer *French and Jazz Music in Conversation*, constitue une exception notable. Le cinquième chapitre de ce livre est consacré aux appropriations du jazz dans les œuvres de Maurice Ravel dans la seconde moitié de la décennie 1920 et au début des années 1930. Toutefois, Deborah Mawer n'aborde pas la question de l'évolution de la place et de l'influence du jazz à l'échelle du monde musical savant français pendant l'entre-deux-guerres, question qui implique un travail comparatif. L'absence de ce questionnement s'explique par l'organisation de son travail en chapitres autonomes, tous fort intéressants au demeurant, consacrés chacun à une étude de cas.

dans le monde musical français de la fin des années 1920, un discours dont les initiateurs ne sont autres que les premiers tenants du jazz eux-mêmes.

En 1930, dans le premier volume de *La musique contemporaine en France*, René Dumesnil (1879-1967)<sup>5</sup> en parle au passé et le considère comme une musique « périmée » :

Le jazz a exercé quoi qu'il en soit, une influence certaine sur les musiciens modernes. Beaucoup ont subi la fascination de ses syncopes et de ses timbres inattendus [...]. Le jazz a bien vieilli déjà. Ses effets sont périmés<sup>6</sup>.

Cette idée d'une *péremption* du jazz dérive d'une conception que l'on qualifiera d'« utilitariste » des rapports entre jazz et musique savante. Une fois que le premier aurait fait découvrir ou redécouvrir à la seconde des procédés et un *ethos* qu'elle ne connaissait pas ou plus, il ne représenterait plus aucun intérêt pour elle. Un tel raisonnement apparaît de manière récurrente dans les écrits de plusieurs compositeurs :

Le jazz, tant critiqué par les représentants de la musique sérieuse, a une importance proprement considérable. Je l'ai devancé dans mes premières œuvres avant que personne en Europe n'eût entendu parler du jazz<sup>7</sup>. Maintenant, toutefois, je pense qu'il a donné tout ce qu'il pouvait, du moins sous sa forme actuelle<sup>8</sup>.

Igor Stravinsky ne manque pas de noter que la découverte du jazz s'inscrit dans le prolongement des recherches rythmiques et sonores engagées dans les années 1910. Précisément, le jazz représente un intérêt aussi longtemps que ces recherches sont au centre de ses préoccupations. En découle l'idée selon laquelle le jazz représente un

---

<sup>5</sup> Critique littéraire pour le *Mercure de France*, René Dumesnil (1879-1967) était également un musicographe averti. Il est l'auteur de nombreux essais et ouvrages généralistes sur la musique.

<sup>6</sup> René Dumesnil, *La musique contemporaine en France*, vol. 1, Paris, Armand Colin, 1930, p. 97-98.

<sup>7</sup> Une comparaison entre la chronologie des appropriations stravinskiennes du jazz et celle des premières réactions françaises face aux jazz-bands permet de souligner le caractère quelque peu excessif de l'assertion d'Igor Stravinsky : Auric et Cocteau ont pu entendre des jazz-bands dès 1918. Quant au ragtime, Satie l'utilise dans *Parade* en 1917, au même moment que Stravinsky dans *L'Histoire du soldat*. Il reste cependant vrai que le groupe de compositeurs qui utilisent le jazz à la fin des années 1910 est extrêmement restreint.

<sup>8</sup> Igor Stravinsky, « Pourquoi l'on n'aime pas ma musique », *Journal de Genève*, 14 novembre 1928, p. 2.

intérêt moindre pour les compositeurs après la première moitié des années 1920. Georges Auric s'en fait le porte-parole :

Le temps est passé où il suffisait, pour nous étourdir du martellement incessant de la percussion, de la courbe nostalgique ou du bondissement allègre d'un thème. Ces surprises-là portent désormais une date<sup>9</sup>.

Francis Poulenc est encore moins amène avec le jazz, lui qui ne partage aucunement la nostalgie de son camarade :

Je voudrais maintenant vous parler du jazz. Je croyais que cette question n'était plus à l'ordre du jour, mais, tout dernièrement, après un concert, une dame [...] me demanda, d'un ton brûlant, si j'aimais le jazz. Eh bien non ! je ne l'aime pas, et qu'on ne me parle pas de son influence sur la musique contemporaine [...]. Qu'on me cite une seule œuvre de qualité qu'il ait inspiré<sup>10</sup> !

Il n'est pas jusqu'à Darius Milhaud, l'un des compositeurs les plus attentifs au jazz au début des années 1920, qui le rejette de la manière la plus abrupte à la fin de la décennie :

Mais déjà l'influence du jazz est passée comme un orage bienfaisant après lequel on retrouve un ciel plus pur, un temps plus sûr. Petit à petit, le classicisme renaissant remplace les halètements brisés de la syncope. Nos jeunes musiciens s'engagent dans les voies que leur tracent les nouvelles orientations de Stravinsky, d'une part, d'Erik Satie de l'autre<sup>11</sup>.

L'influence du jazz est donc perçue par Darius Milhaud comme le symptôme d'un moment de crise, c'est-à-dire d'un moment limité dans le temps, un moment nécessaire pour réorienter la musique française vers la voie classique dont elle s'était éloignée. On remarquera toutefois que, contrairement au début des années 1920, Darius Milhaud n'associe plus le jazz au classicisme : celui-ci « remplace » celui-là. La position du

---

<sup>9</sup> Georges Auric, « Le jazz », *Marianne*, 2 janvier 1935, p. 5.

<sup>10</sup> Francis Poulenc « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia. Journal de l'université des Annales*, vol. 29, n°21, 15 octobre 1935, p. 524, reproduit dans Francis Poulenc, *À bâtons rompus : écrits radiophoniques*, éd. Lucie Kayas, Arles, Actes Sud, 1999, p. 105.

<sup>11</sup> Milhaud, *Études*, p. 22.

compositeur a donc évolué<sup>12</sup>, sans doute parce que le jazz a rempli l'office au service duquel ses premiers tenants l'avaient convoqué : contribuer à la renaissance du classicisme en dynamitant l'impressionnisme dominant. Aux yeux de Darius Milhaud, le classicisme est revenu à l'ordre du jour sous les formes épurées de *Mercur* (1924) et de *Relâche* (1924) d'Erik Satie et sous celle du « retour à Bach » observable dans *Mavra* (1922) et dans *l'Octuor* (1923) d'Igor Stravinsky. Le jazz n'est plus nécessaire.

Le revirement de Milhaud s'exprime de manière plus spectaculaire encore dans son article sur le jazz publié en deux parties dans *L'Humanité* en 1926. Milhaud y condamne l'influence du jazz au nom de la préservation de l'identité française de la musique. Or, six années auparavant, c'est au nom de cette même identité musicale *française* que le compositeur recourait au jazz :

Pendant ce temps, la jeune musique s'en écarte complètement [du jazz], avide de reprendre les traditions de notre folklore, que l'influence du jazz menace de contaminer sérieusement. Un musicien comme Maurice Yvain, qui lui doit tant, a su néanmoins trouver une formule bien personnelle et se dégager avec une souplesse délicate, de son emprise. Maxime Jacob suit ses traces. Sauguet n'a jamais rien dû à la technique de la syncope et Jacques Benoist-Méchin a trop de poids pour ne pas achever d'écraser cette tendance. Mais où le danger est grave, c'est dans notre musique populaire. Les airs d'américains, fox-trot de blancs ou blues de nègres ont pénétré partout, dans nos villes et dans les coins les plus reculés de nos campagnes [...]. Nos valse, nos pesantes javas, nos gracieuses polkas, sont affreusement mutilées<sup>13</sup>.

Le vocabulaire utilisé par le compositeur pour dénoncer le jazz reprend celui qu'il utilise, comme Jean Cocteau et Georges Auric, pour dénoncer l'influence allemande dans la musique française de la Belle-Époque. Perçue au prisme d'une conception nationaliste relativement fermée (déjà observée dans les écrits de Darius Milhaud), l'influence du

---

<sup>12</sup> En effet, la deuxième partie de ce travail a montré comment le jazz participe de ce retour à des valeurs esthétiques issues du classicisme français. Il en va de même pour Igor Stravinsky : Maureen Carr a montré comment ses trois ragtimes constituaient une étape intermédiaire dans la métamorphose néo-classique du compositeur, achevée quelques années plus tard (Maureen Carr, *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism*, New York: Oxford University Press, 2014, p. 131-161).

<sup>13</sup> Milhaud, Darius, « À propos du jazz (suite) », *L'Humanité*, 4 août 1926, 23<sup>e</sup> année, n°10098, p. 5. C'est nous qui soulignons.

jazz sur la musique française peut, au mieux, être limitée et temporaire<sup>14</sup>. Influence étrangère, le jazz a été utilisé pour en chasser une autre, allemande et russe, avant d'être lui-même perçu comme une menace.

Ces prises de positions nettes et tranchées sont à l'origine du thème du désintéret pour le jazz dans la musique savante à partir de la fin des années 1920, un thème repris d'un ouvrage à l'autre dans l'historiographie traditionnelle du jazz en France. Or, il saute aux yeux que les compositeurs qui expriment ces positions sont ceux-là mêmes qui, les premiers, mobilisent le jazz dans certaines de leurs œuvres à la fin des années 1910 et au début des années 1920. Se pose dès lors une question : peut-on généraliser leur point de vue à l'ensemble du monde musical savant ? Un travail systématique sur le corpus des appropriations savantes du jazz incite à reconsidérer les prises de positions reconduites dans cette historiographie. D'un point de vue quantitatif, les appropriations savantes du jazz fleurissent pendant cette période, dans le domaine du discours comme dans celui des œuvres musicales. Elles sont même plus nombreuses qu'à la fin des années 1910 et au début des années 1920, comme Laurent Cugny est l'un des seuls à le remarquer, pour nuancer son diagnostic d'un « essoufflement du mouvement<sup>15</sup> » :

Les allusions au jazz chez certains compositeurs vont se poursuivre au-delà de ces années, et encore lors de la décennie suivante. Le dialogue entre les deux traditions se poursuivra et s'intensifiera même<sup>16</sup>.

Tout se passe finalement comme si les travaux musicologiques, historiques et sociologiques cités plus haut à propos des emprunts savants au jazz en France reconduisaient un point de vue particulier que Georges Auric, Francis Poulenc, Darius Milhaud et Igor Stravinsky seraient parvenus à imposer. Or, ce point de vue ne concerne qu'un groupe de compositeurs : celui, restreint on l'a vu, de ceux qui s'approprient le jazz dans le cadre d'un projet avant-gardiste de renouvellement musical. Ce projet

---

<sup>14</sup> Ce qui n'empêche pas Darius Milhaud d'aimer certains répertoires de jazz. Dans l'entre-deux-deux guerres, de nombreux compositeurs et commentateurs déclarent apprécier les musiques appartenant à d'autres traditions nationales, tant que ces traditions ne se mélangent pas.

<sup>15</sup> Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 346.

<sup>16</sup> Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 349.

n'épuise pas, loin s'en faut, la diversité des appropriations du jazz dans le monde musical français. L'histoire de ses appropriations continue.

Contestables dans la mesure où ils sont généralisés à l'ensemble du monde musical savant, les propos d'un George Auric ou d'un Darius Milhaud n'en restent pas moins particulièrement intéressants, en ce qu'ils manifestent une mutation importante, qui s'opère au mitan des années 1920. Au sein de ce monde musical, le jazz change de mains, rencontre de nouveaux amateurs, plus nombreux qu'à ses débuts en France. Par conséquent, les enjeux esthétiques et culturels dont il est porteur pour la musique savante en France évoluent. Car ce qui change, c'est la *configuration* décrite dans la partie précédente, dans laquelle le jazz, musique d'une nouveauté radicale pour le public français, faisait l'objet d'appropriations avant-gardistes destinées à prendre à contre-pied des courants musicaux issus de la Belle-Époque, dénoncés sous les étiquettes de « wagnérisme », de « debussysme » et, plus largement, de « romantisme ». On ne s'étonnera donc pas que les compositeurs les plus prompts à décréter la « fin de l'orage » soient ceux-là mêmes qui, les premiers, l'utilisèrent à ces fins au début des années 1920 : Darius Milhaud, Georges Auric et Igor Stravinsky.

L'histoire des appropriations savantes du jazz continue bel et bien après eux, mais dans une configuration différente de celle observée dans la période précédente. Comprendre cette nouvelle configuration, et par conséquent les enjeux nouveaux posés par les appropriations savantes du jazz à partir de la seconde moitié des années 1920 implique de prendre en compte et d'articuler plusieurs facteurs : l'évolution quantitative et qualitative de la diffusion des répertoires de jazz en France ; l'évolution de la connaissance de cette musique, celle du discours qui la prend pour objet ; l'apparition de nouveaux tenants du jazz qui prennent en charge ce discours ; l'entrée en scène de nouveaux compositeurs qui l'emploient à des fins différentes de celles évoquées jusqu'à présent ; enfin, l'évolution des tendances esthétiques à l'œuvre dans le monde musical savant lui-même.

## Chapitre 7

### Après la « période héroïque ». L'émergence d'un discours collectif sur le jazz : nouveaux enjeux et nouveau canon

#### Introduction : un avant-gardisme périmé ?

À partir de 1925, les appropriations avant-gardistes du jazz ne sont plus d'actualité. Aux yeux mêmes des acteurs du monde musical savant, elles renvoient au début turbulent des années 1920, comme en témoigne ce compte-rendu de la première de *L'Arc-en-ciel*, une pièce de théâtre de Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974)<sup>1</sup>, mise en musique par Jean Wiéner :

*L'Arc-en-ciel*, comédie musicale de M. Ribemont-Dessaignes, qui terminait la soirée, est une farce qui nous ramène aux plus beaux jours du dadaïsme. Et cela paraît déjà lointain et périmé [...]. M. Jean Wiéner l'a agrémentée d'une poussière de jazz-band : une suite de blues est jouée au piano sur la scène<sup>2</sup>.

Le critique Paul Bertrand souligne le caractère révolu des appropriations iconoclastes et proches de l'esprit dadaïste qui faisaient scandale au début des années 1920, dans les « concerts-spectacles » de Jean Cocteau. La révolution est faite ; la crise, passée ; le carnaval, terminé (le carnaval n'étant par définition que temporaire, une parenthèse). Pour autant, l'histoire continue.

Le décret d'une péremption du jazz par les compositeurs cités plus haut est donc lié par la défense de leur statut d'avant-garde. Dans son article de *L'Humanité*, Darius Milhaud assume ouvertement cette position, non sans une ironie qui dissimule un sentiment quelque peu condescendant :

---

<sup>1</sup> Écrivain, poète et dramaturge, Georges-Ribemont Dessaignes rencontre Marcel Duchamp et Francis Picabia dès 1915. Après la fondation de la succursale parisienne de Dada, il participe à toutes les manifestations du mouvement.

<sup>2</sup> Paul Bertrand, « Théâtre Beriza (Mathurins) – Premier spectacle de la saison 1925 », *Le Ménestrel*, 87<sup>e</sup> année, n°19, 8 mai 1925, p. 207-208.

Enfin le mouvement est déclamé, le jazz triomphe. Tout le monde vient à la remorque. Mouche du coche. Vuillermoz le découvre dans un article paru dans un des numéros de « Candide », au moment où nous commençons à nous en lasser. Le jazz est définitivement accepté, il est devenu classique et rentre dans le musée de la musique comme n'importe quel grand musicien, avec son style, son équilibre, ses influences bienfaisantes et malfaisantes. C'est le moment de le laisser à sa gloire et de lutter contre le mal qu'il a fait. Certains journaux comme *Le Soir* font, à la suite d'un excellent article du maître Messenger, paru récemment, une enquête comme si le jazz venait d'être découvert. Ravel introduit un fox-trot dans *l'Enfant et les Sortilèges*, huit ans après le « Rag-Time » de *Parade* ; les musicographes avertis que sont Cœuroy et Schaefer [sic] annoncent une étude sur le jazz. Quel dommage que Théodore Dubois ou Paladhile soient morts ! Peut-être eux aussi se seraient bientôt avisés de découvrir les « possibilités inouïes de sonorité » que le jazz leur aurait offert<sup>3</sup> !

C'est bien une rhétorique caractéristique des discours de l'avant-garde qui se déploie dans ce passage. En creux de cette description de la place croissante dont jouit le jazz au sein du musical savant, Darius Milhaud souligne que ses camarades et lui s'y sont intéressés et en ont déjà épuisé les apports potentiels. Le reste du monde musical arrive en retard. Désormais plus largement accepté, le jazz perd de son caractère sulfureux et par là-même son intérêt pour un artiste avant-gardiste. Pour être « retardataires », les musicographes désignés par Darius Milhaud n'en sont pas moins fort intéressants. Face à des musiques de jazz dont la présence se mue progressivement en omniprésence, les répertoires qu'ils valorisent et la manière dont ils en parlent jettent les bases d'un discours dont les ramifications et les enjeux s'avèrent plus complexes encore que ceux évoqués jusqu'à présent.

### 7.1. De la présence à l'omniprésence : l'installation du jazz dans le paysage musical français

« Le jazz triomphe », annonce Darius Milhaud en 1926. Le compositeur de *La création du monde* a parfaitement raison. Non seulement la diffusion des répertoires de jazz s'intensifie dans la seconde moitié des années 1920, mais il gagne du terrain dans les principales revues du monde musical savant.

---

<sup>3</sup> Milhaud, « À propos du jazz (suite) », p. 5.



### 7.1.1. Les répertoires de jazz : une bonne affaire pour les éditeurs

Du point de vue quantitatif, l'édition de répertoires de jazz sous la forme de partition connaît une augmentation significative à partir de 1923. Elle se maintient à un niveau élevé pendant toute la seconde moitié des années 1920 (fig. n° 1).

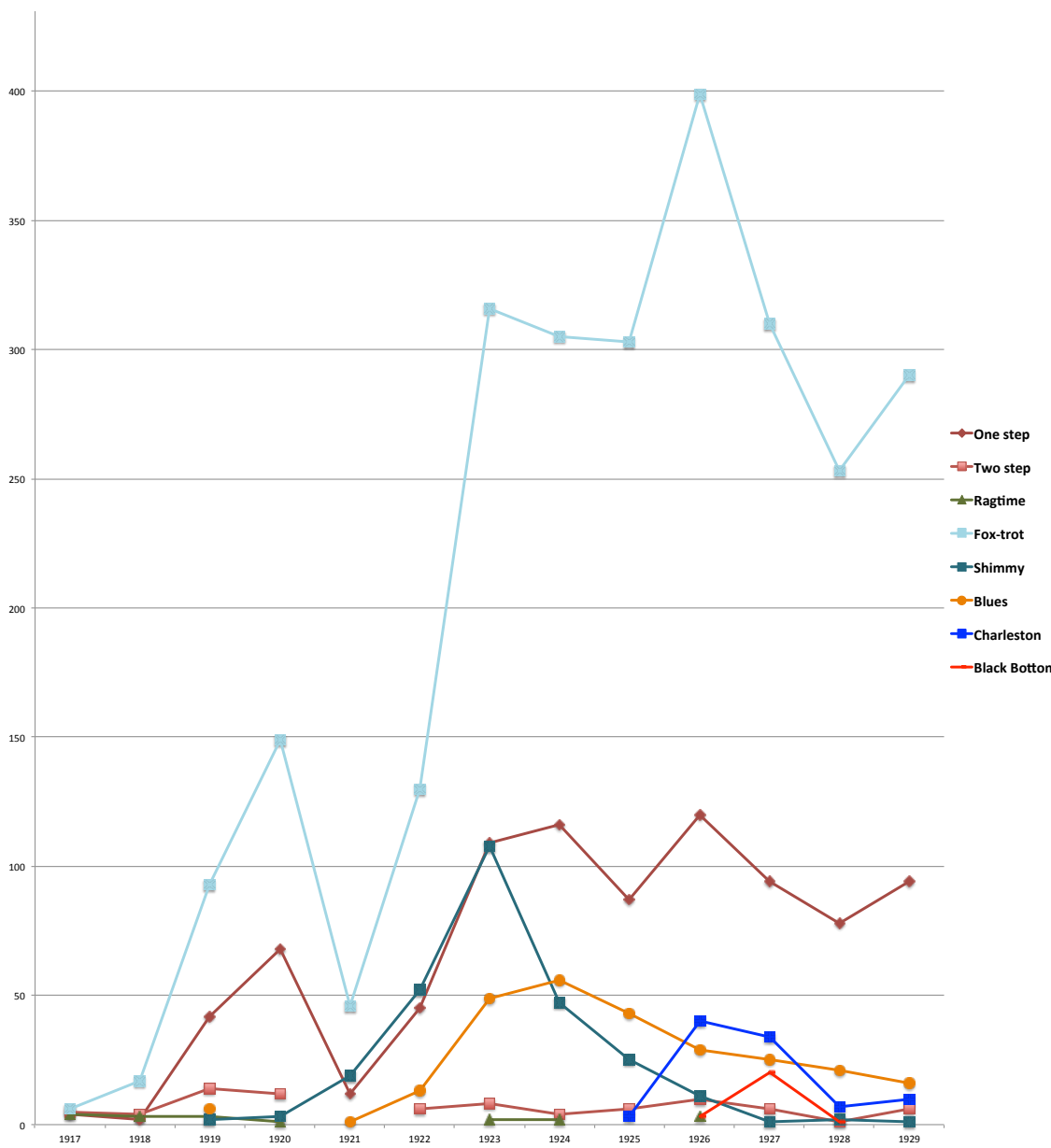


Fig. n° 7-1 : édition de répertoires de jazz, par année et par genre en France (1917-1929)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Les données utilisées ont été collectées avec la méthode que celle décrite dans le chapitre 1, qui présente un graphique semblable pour la période 1896-1917.

1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929
19	26	160	233	78	246	592	530	467	612	470	362	417

**Fig. n° 7-2 : nombre total d'éditions de répertoires de jazz (tableau réalisé à partir des données du graphique ci-dessus).**

Ce graphique montre qu'après une première explosion dans l'immédiat après-guerre (en 1919 et 1920), c'est à partir de l'année 1923 que les publications de répertoires de jazz connaissent un essor spectaculaire et durable. En un an, celles-ci font plus que doubler, passant de 246 à 592 (fig. n° 2). Alors que le fox-trot s'impose comme un genre pérenne, tout comme le blues et le one-step à un niveau moins élevé, d'autres genres paraissent soumis à des « effets de mode ». C'est le cas du ragtime qui disparaît dans les années 1920, après avoir marqué les deux décennies précédentes. Quant au charleston, il connaît de 1925 à 1927 une vogue à la fois spectaculaire et passagère, à l'image du cake-walk en 1903 et du shimmy de 1921 à 1923. Le *black bottom* lui succède en 1926 et en 1927.

Une grande partie de ces répertoires est issue des revues de music-hall, des opérettes, des comédies musicales, mais aussi dans les films. Dans le domaine du fox-trot, *Sous les mimosas (All Alone)* d'Irving Berlin, publié en 1925 par les éditions Francis-Day, a été découvert par le public parisien dans la revue *Un soir de folie*, présentée la même année aux Folies-Bergères. Francis Salabert annonce dans la première édition française de la partition de *The Man I Love* de George Gershwin (1928), que la chanson est « extraite de la comédie musicale *Strike Up the Band*<sup>5</sup> ». La même année, *Si vous ne connaissez pas papa*, fox-trot de Maurice Yvain (1891-1965), et publié par Francis Salabert suite au succès de cette chanson dans l'opérette *Yes!*, représentée pour la première fois au Théâtre des Capucines le 27 janvier 1928. En 1929, les éditions Sam-Fox publient *The Wedding of the Painted Doll* de Nacio Herb Brown (1896-1954) qui sert, explique la première de couverture, de « leit-motiv du film Metro-Goldwin,

<sup>5</sup> Cette comédie musicale, qui flirte avec la satire politique, fut créée en 1927. Toutefois, elle ne devint un succès qu'à partir de 1930, lorsqu'elle fut présentée à Broadway dans une version révisée par les frères Gershwin.

*Broadway-Melody*<sup>6</sup> ». Ce répertoire est également le pain quotidien des dancings parisiens, où le jazz rencontre un succès croissant. La fin des années 1920 marque en effet l'une des périodes les plus fastes des dancings tenus par des Afro-américains et situés pour la plupart à Montmartre<sup>7</sup>. La seconde moitié des années 1920 voit se développer des albums thématiques, sur le modèle des recueils de musique de danse que propose Francis Salabert depuis 1919. Devant leur succès, les éditions Choudens lui emboîtent le pas en 1927 avec un volume intitulé *Au Dancing. Album de danses modernes pour piano*. Un deuxième volume est publié deux ans plus tard. Les éditions Zurfluh exploitent elles aussi (tout en y contribuant) cette généralisation du jazz dans le domaine des danses festives et mondaines. C'est encore en 1927 qu'est publié *Succès dancing. Album contenant les dernières danses à la mode*. Parmi les dix morceaux rassemblés, cinq relèvent de genres associés au jazz : un blues, un fox-trot, un black-bottom, un charleston et un one-step<sup>8</sup>.

### 7.1.2. Le développement des dancings : les grandes heures des « boîtes de jazz »

Les dancings parisiens, précisément, sont des lieux de diffusion privilégiés du jazz après la Première Guerre mondiale. Ils connaissent leurs plus belles heures dans la seconde moitié des années 1920<sup>9</sup> : celle-ci voit leur nombre doubler dans la capitale, par rapport au début de la décennie (comme le montre la fig. n° 3 ci-dessous, réalisée à partir de la rubrique « Dancings » du *Bottin Mondain*<sup>10</sup>). Ces établissements s'adressent

---

<sup>6</sup> Un film musical étatsunien réalisé par Harry Beaumont.

<sup>7</sup> Pour de plus amples développements sur le rôle de Montmartre dans l'émergence du jazz à Paris, voir William Shack, *Harlem in Montmartre: A Paris Jazz Story Between the Great Wars*, Berkeley, University of California Press, 2001 et Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 179-197.

<sup>8</sup> Respectivement « Egyptian Blues » de S. W. Lowell, « Yoyo » de Moro Zurfluh, « Little Black Bottom » du même, « With Breath » de S. W. Lowell, et « The Fashionable », du même. Les autres genres représentés sont le paso doble (« Lola » de Moro Zurfluh) le boston (« A Love Page » d'Auguste Zurfluh), la java (« Princesse Java » de Moro Zurfluh) et le tango (« Sancho » de Moro Zurfluh), et la valse-hésitation (« Rose effeuillée » de M. Arthé).

<sup>9</sup> Voir Guerpin, « Bricktop, le jazz et la mondanité », p. 33-56.

<sup>10</sup> *Bottin Mondain*, Paris, Société anonyme de l'Annuaire du commerce Didot-Bottin, 1921 et 1929. Édité chaque année à partir de 1903, le *Bottin Mondain* est l'une des sources les plus fiables pour observer l'évolution, année par année, du nombre et de la répartition géographique des établissements de musique parisiens. Ainsi le Kiley's, ouvert par Jed Kiley, attire de nombreux clients étatsuniens en 1921.

avant tout à l'élite sociale (haute bourgeoisie et aristocratie), qui constitue le lectorat de cet ancêtre de luxe des *Pages Jaunes*<sup>11</sup>. La liste établie ci-dessous (fig. n° 3) permet de comprendre que la demande de jazz-bands n'a fait qu'augmenter au cours de la décennie, contribuant à la banalisation de ces formations pour le public parisien.

Quelques établissements échappent toutefois au recensement du *Bottin Mondain*. En 1921 par exemple, le dancing de Jed Kiley, Kiley's Place, est encore ouvert<sup>12</sup> ; c'est là que se produit depuis 1919 au moins l'un des premiers jazz-bands parisiens, les White Lyres, groupe fondé par le musicien étatsunien Bill Henley et constitué de militaires américains démobilisés<sup>13</sup>. Son absence s'explique peut-être par les problèmes administratifs rencontrés par son tenancier. En 1929, le *Bottin Mondain* ne mentionne pas non plus le Grand Duc (52, rue Pigalle) et le Mitchell's - American Quick Lunch (sis au 35 de la même rue), deux établissements qui programment des jazz-bands ; leur repérage au moyen d'un dépouillement de l'*Annuaire du Commerce* de 1921 et de 1929<sup>14</sup>, ne change pas les proportions indiquées dans le tableau précédent<sup>15</sup>. De plus en plus déchiffrable grâce aux partitions, de plus en plus visible grâce aux dancings, le jazz est aussi de plus en plus facilement audible grâce à sa présence croissante dans les disques commercialisés en France.

---

<sup>11</sup> Cyril Grange, *Les gens du Bottin Mondain, 1903-1987. Y être, c'est en être*, Paris, Fayard, 1996.

<sup>12</sup> Il devra bientôt fermer pour des raisons administratives.

<sup>13</sup> Jackson, *Making Jazz French*, p. 67. Les Whites Lyres se produisent également au Ciro's et au Savoy Dancing Club.

<sup>14</sup> *Annuaire du commerce Didot-Bottin. Paris, I. Liste alphabétique des noms de rue de Paris. Professions*, Paris, Société anonyme de l'Annuaire du commerce Didot-Bottin, 1921 et 1929. Le croisement des données du *Bottin mondain* et de l'*Annuaire du commerce* permet d'effectuer une recension année par année des lieux du jazz parisien, une recension plus systématique que celles effectuées au moyen des guides publiés dans l'entre-deux-guerres, comme le *Montmartre en 1925* de Jean Gravigny (Paris, Montaigne, 1925), le *Guide des plaisirs de Paris* (Anonyme, Paris, s.n., 1927) ou encore *The Paris That's Not in the Guide Books* de Basil Woon (1931). Ces sources n'en sont pas moins riches en informations.

<sup>15</sup> Un exposé des résultats du dépouillement de tous les volumes du *Bottin Mondain* et de l'*Annuaire du commerce Didot-Bottin* pousserait la réflexion hors de son objet. Il sera mené en marge de cette thèse, dans un travail sur la géographie des lieux du jazz parisiens de l'entre-deux-guerres.

1921	1929	Adresse
29 dancings répertoriés	61 dancings répertoriés	
Petite Abbaye	Abbaye	6, rue Puteaux
Abbaye de Thélème	Abbaye de Thélème	1, place Pigalle
-	Les Acacias	49, rue des Acacias
-	Ambassadeurs	Champs-Élysées
-	-	Champs-Élysées
Alcazar d'été	-	4-7, rue de Clichy
Apollo	-	34-36, rue Massé
Bal Tabarin	Bal Tabarin	9, avenue Montéspan
Beethoven Dancing	-	47, rue des Acacias
Besson	-	120, boulevard de Rochechouart
-	La boule noire (sous-sol du théâtre de la Cigale)	
Cadet Roussel	Blue Room	17, rue Caumartin
-	Bricktop's	52, rue Pigalle
-	Bullier	31-39 avenue de l'Observatoire
-	Café des Princes	10, boulevard de Montmartre
-	Café de Versailles	3, place de Rennes
-	Le Canari	8, rue du Faubourg Montmartre
-	Caveau d'Orient	63, boulevard Saint-Michel
-	Chaumont-Palace	44, avenue Mathurin-Moreau
-	Chez les Vikings	29-31, rue Vavin
-	Chiquito	34, rue du Colisée
-	La Cigogne	27, rue de Bréa
Cimarosa	-	15 bis, rue Cimarosa
Claridge's Hotel	Claridge's Hotel	75, avenue des Champs-Élysées
Clower Club	-	25, rue Caumartin
Coliseum (Duke's Dancing)	Coliseum (Duke's Dancing)	65, rue Rochechouart
Cornilla's	-	46, rue Saint Didier
-	Les Danseurs Parisiens	21, rue Cadet
-	El Garron	10, rue Fontaine
Élysée-Montmartre	Élysée-Montmartre	72, boulevard Rochechouart
-	Embassy	136, avenue des Champs-Élysées
Schéhérazade	Fantasio	16, rue du Faubourg Montmartre
-	Floresco	59 bis, rue Pigalle
-	Florida	18, rue de Clichy
Frolics	-	28, rue de Gramont
-	Grand-Ermitage Moscovite	24, rue Caumartin
-	Grand-Vatel	275, rue Saint-Honoré
Langer	Jockey	146, boulevard Montparnasse
Luna Park	Langer	Champs-Élysées
	Luna Park	Porte Maillot

1921 (suite)	1929 (suite)	Adresse (suite)
Mac-Mahon Palace	Mac-Mahon Palace	29, avenue Mac-Mahon
Magic City	Magic City	Pont de l'Alma
-	-	43, boulevard de Clichy
Moulin de la Chanson	Moulin de la Galette	77-81, rue Lepic
Moulin de la Galette	Moulin-Rouge	Place Blanche
-	New-Monico	66, rue Pigalle
-	Normandy-Troika	22, rue de Douai
-	Nox-Bar	17, rue Fontaine
Oasis	-	Avenue Victor-Emmanuel III (dans les jardins de Paul Poiret)
Olympia	-	5-7, boulevard des Capucines
-	Palais des Fleurs	58, boulevard de l'Hôpital
-	Palais de Glace	Champs-Élysées
Palais de Glace	Palais Pompéien	47, boulevard Raspail
Palais Pompéien	Palermo	6, rue Fontaine
-	Le Paradis	60, rue Pigalle
-	Pascal	2, rue de l'École de Médecine
-	Perroquet (à l'emplacement du Casino de Paris)	16, rue de Clichy
-	La Perruche	42, boulevard de Clichy
-	Petit Teddy	43, rue Caumartin
-	Pigall's	77, rue Pigalle
-	Pile ou Face	58, rue Pigalle
Poussin Bleu	-	4, rue Daunou
-	Riatio-Dancing	47, rue de Wagram
-	Richelleu Palace	104, rue Richelleu
-	Romano	14, rue Caumartin
-	La Rotonde	105, boulevard Montparnasse
-	Le Royal	62, rue Pigalle
-	Salle Wagram	39, avenue de Wagram
Saint-Didier Palace	-	58, rue Saint-Didier
-	Savoy	73, rue Pigalle
-	Taverne de l'Olympia (à l'emplacement de l'Olympia)	28, boulevard des Capucines
-	The Jungle	127, boulevard Montparnasse
-	Turqueti	84, boulevard Saint-Germain
-	Victoria	25, boulevard Saint-Michel
-	Washington-Palace	14, rue Magellan
-	Zell's	16 bis, rue Fontaine

Fig. n° 7-3 : établissements recensés comme « dancings » dans le *Bottin Mondain* en 1921 et en 1929.

### 7.1.3. L'industrie du disque, principale porte-voix du jazz

Pendant la décennie 1920, la production de disques de jazz en France et l'importation de disques de jazz étrangers est en augmentation constante. Cette augmentation apparaît de manière limpide dans les catalogues des principales marques françaises qui enregistrent des jazz-bands et des répertoires de jazz, la Compagnie Française du Gramophone et Pathé (fig. n° 4)<sup>16</sup>. De 1920 à 1925, le nombre d'enregistrements orchestraux que la Compagnie Française du Gramophone consacre à des répertoires de jazz double, passant de 27 à 52. Les répertoires de disques Pathé permettent de constater une évolution plus spectaculaire encore (fig. n° 5). Entre 1923 et 1926, le nombre de références qui se rapportent au jazz fait plus que tripler. Elles font découvrir aux auditeurs français de nouvelles formations anglaises et étatsuniennes. De même, le nombre de nouveautés discographiques liées au jazz et commercialisées chaque année en France est en augmentation constante : on peut en recenser au moins 500 pour l'année 1928 et 750 en 1929<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Yannick Séité a remarqué qu'un autre label français, Maxsa, est le premier à s'être consacré de manière exclusive au jazz. Fondé en 1923 par Max Sayag (pseud. Simon-Max Saiac), il diffusait en France des disques américains édités par Paramount, Plaza ou encore Puritan). La commercialisation de ses disques n'étant pas publique, puisque limitée aux foyers des théâtres possédés par son frère Edmond (les Ambassadeurs à Paris, ou encore le Kursaal d'Ostende). Voir Yannick Séité, « Mac Orlan jazz writer », dans Cotro, Cugny et Gumpłowicz (dir.), *La catastrophe apprivoisée*, p. 61, et [http://www.tedstaunton.com/labels/1920\\_1929/pages/Maxsa\\_1/maxsa\\_1.html](http://www.tedstaunton.com/labels/1920_1929/pages/Maxsa_1/maxsa_1.html), consulté le 3 août 2013.

<sup>17</sup> Ces comptages ont été réalisés à partir d'une recension exhaustive des disques présentés comme des répertoires de jazz dans les listes de nouveautés publiées chaque par les labels Brunswick, Columbia, Compagnie Française du Gramophone, Edison-Bell, Odéon, Parlophone et Pathé dans les dernières pages de *L'Édition musicale vivante*, une revue fondée par Émile Vuillermoz en décembre 1927 et consacrée à l'enregistrement sonore. Les chiffres calculés à partir de ces listes ne donnent qu'une fourchette basse. Ils doivent être revus à la hausse car certains labels, comme Brunswick, ne publient leurs listes de nouveautés dans la revue qu'à partir du mois de septembre 1928. Manquent également d'autres labels plus confidentiels comme Maxsa, qui commercialisent eux aussi des disques de musique de jazz.

Compositeur	Titre	Genre	Interprètes	N° série
Claxson	<i>La marante</i>	One step	Orchestre du Gramophone	230593
Claxson	<i>The Pelican</i>	Fox-trot	Orchestre d'harmonie de Bishleim	230524
Saibart	<i>Indiana</i>	Fox-trot	Orchestre d'harmonie de Bishleim	230525
Pastalle	<i>Las campanas</i>	Fox-trot	Orchestre tzigane Pega Fuentes	230536
Whiting	<i>Some Sunday Morning</i>	One-step	Orchestre du Gramophone	230538
Yvain	<i>La légende de la violette</i>	Fox-trot	Orchestre tzigane Pega Fuentes	230539
Gareri	<i>Marionnettes</i>	Fox-trot	Orchestre symphonique du Gramophone	230543
Weeks	<i>Oh Maurice</i>	Fox-trot	Orchestre symphonique du Gramophone	230545
Christiné	<i>Oh Maurice</i>	One step	Orchestre symphonique du Gramophone	230547
Logano	<i>Corabba</i>	One step	Orchestre symphonique du Gramophone	230548
Prey	<i>Mary</i>	Fox-trot	Orchestre symphonique du Gramophone	230549
Yvain	<i>Cadé, ton piano</i>	One step	Orchestre symphonique du Gramophone	230550
Borel-Clerc	<i>Le tibi diabo</i>	Fox-trot	Orchestre symphonique du Gramophone	230552
Kortlander	<i>Tell me</i>	Fox-trot	Orchestre symphonique du Gramophone	230555
David	<i>Wond'ring</i>	Fox-trot	Orchestre symphonique du Gramophone	230560
Hickman	<i>Hold me</i>	Fox-trot	Palace trio (saxophone, accordéon, piano)	230561
De Sylva	<i>You ain't heard nothing yet</i>	Fox-trot	Palace Trio	230562
Hanley	<i>Rose of Washington Square</i>	Fox-trot	Palace Trio	230563
Gershwin	<i>Swanee</i>	One step	All star trio	230564
Arnold	<i>I'll see you in C.U.B.A</i>	Fox-trot	Palace trio (saxophone, accordéon, piano)	230565
Pinkard	<i>Mammy o' mine</i>	..	Orchestre de Groot	230567
Greenb	<i>Keep moving</i>	Fox-trot	All star trio	230568
Berlin	<i>You'd be surprised</i>	Fox-trot	All star trio	230569
Yvain	<i>Obain, le phoque s'traite</i>	Fox-trot	Orchestre symphonique du Gramophone	230570
Gauwin	<i>Japona</i>	Fox-trot	Orchestre symphonique du Gramophone	230571
Hengartner	<i>Fantastique</i>	Fox-trot	Orchestre Hengartner	230574
Gilbert	<i>Das sandelzichen</i>	Two step	Orchestre Hengartner	230578

Compositeur	Titre	Genre	Interprètes	N° série
Maretti	<i>Palm Beach</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230901
Maretti	<i>Ça vient du ça ne vient pas</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230902
Yvain	<i>Chinatown</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230903
Nelson	<i>Si tu vas ma tante</i>	Shimmy	Orchestre Billy Max	230905
Christiné	<i>On s'y fait</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230910
Christiné	<i>Les femmes le font bien mieux</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230911
Yvain	<i>Sairs de Mexique</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230912
Yvain	<i>Sois de venu pour le dire bonjour</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230913
Yvain	<i>Pas sur la bouche</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230914
Yvain	<i>Ça, c'est gentil</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230915
Hermite	<i>Un chant d'amour</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230916
Hermite	<i>Si les hommes savent ça</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230917
Christiné	<i>"On ne peut pas faire" (J'adore ça)</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230918
Christiné	<i>"Les petites femmes" (J'adore ça)</i>	One step	Orchestre Billy Max	230919
Scotto	<i>A les amours</i>	One step	Orchestre Billy Max	230920
Hermite	<i>L'amour en cage</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230921
Lenoir	<i>Le Tom Pauce</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230923
Fall	<i>Oh Katharina</i>	One step	Orchestre Billy Max	230925
Everard	<i>Sur la butte</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230932
Yvain	<i>C'est à Montmartre</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230933
Strafford	<i>Diabolo-Fox</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230940
Barer	<i>I miss my Swiss</i>	One step	Orchestre Billy Max	230941
Henderson	<i>Ain't my baby grand</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230942
Bénech	<i>Dobrosa</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230943
Bénech	<i>Les promesses</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230944
Erwin	<i>fleur du japon</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230945
Desnoailles	<i>Sous le soleil marocain</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230946
Smet	<i>Priety</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230947
Nodard	<i>Le miroir</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230948
Nelson	<i>C'est le boulevard</i>	One step	Orchestre Billy Max	230949
Nelson	<i>Courches-tu donc, chez ta tante</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230950
Fall	<i>Ma petite cinq chevaux</i>	One step	Orchestre Billy Max	230951
Leopoldi	<i>Tschintarata-Raida</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230952
Warren	<i>Seminola</i>	Fox-trot	Orchestre Billy Max	230953
Saulc	<i>Un anant</i>	Fox-trot	Tom Waltham et ses Ad libs	230955
Lenoir	<i>J'ai que ça</i>	Fox-trot	Tom Waltham et ses Ad libs	230956
Dawson	<i>Humburg (la saxophonite)</i>	Fox-blues	Tom Waltham et ses Ad libs	230957
Méjé-Gray	<i>California Rose</i>	Fox-trot	Orchestre du Grand Vatel	230960
Méjé-Gray	<i>C'est chic les longs pantalons</i>	Fox-trot	Orchestre du Grand Vatel	230961
Yvain	<i>« Ou, quand ? » (Bouche à bouche)</i>	Fox-trot	Tom Waltham et ses Ad libs	230962
Yvain	<i>« Un instrument » (Bouche à bouche)</i>	Fox-trot	Orchestre Mont H Lyle	230964
Scotto	<i>Viens à Montparnasse</i>	One step	Orchestre du Grand Vatel	230968
Von Tilzer	<i>Oh, you can't fool an old boss /ly</i>	Fox-trot	Orchestre du Grand Vatel	230969
Gavel	<i>Hel Hé!</i>	Fox-trot	Orchestre de Jaz du Moulin-Rouge	230974
Lucchesi	<i>Tell me yes</i>	Fox-trot	Orchestre Mont H Lyle	230976
Lucchesi	<i>When Buddha plays mah-jong</i>	Fox-trot	Orchestre Mont H Lyle	230977
De Bozi	<i>Toit</i>	Shimmy	Orchestre du Bal Tabarin	230988
Waltham	<i>Fooling</i>	Fox-trot	Tom Waltham et ses Ad libs	230990
Parsons	<i>Naughty melody</i>	Fox-trot	Tom Waltham et ses Ad libs	230991
Stanley	<i>I had someone else before I had you</i>	Fox-trot	Orchestre Mont H Lyle	230992
Abta	<i>Pimpenaille</i>	Fox-trot	Orchestre de Jaz du Moulin-Rouge	230993
Poussigue	<i>Chez les bedouins</i>	Fox-trot	Orchestre de Jaz du Moulin-Rouge	230994

Fig. n° 7-4 : liste des enregistrements de jazz publiés par la Compagnie Française du Gramophone en 1920 (à gauche) et en 1925 (à droite)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Ce tableau a été réalisé à partir de la discographie du catalogue français du label Gramophone, établi par Alan Kelly (Alan Kelly, *His Master's Voice: The French Catalogue: A Complete Numerical Catalogue of French*

Les catalogues de disques présentent un autre intérêt : ils constituent l'observatoire privilégié d'une ambiguïté persistante, celle du contenu à attribuer à la catégorie « jazz ». Dans les répertoires Pathé, plusieurs références à des morceaux apparaissent à la fois dans des catégories génériques, comme le fox-trot, et sont répétées à la fin de la section « Orchestre », consacrée à des formations particulières. Répertoire ou formation orchestrale ? On le voit une fois encore, la catégorie « jazz » n'est pas encore nettement établie dans la seconde moitié des années 1920. Les listes de nouveautés commercialisées en France par des labels tels que Columbia, Pathé, Odéon, Pleyela, Gramophone, Parlophone, Brunswick et Edison-Bell, montrent que dans la seconde moitié des années 1920, les catégories de classement des musiques de jazz sont encore fluides et en partie incertaines. Un même groupement, celui de Paul Whiteman, par exemple, est classé dans la rubrique « Danse » puis « Orchestres de danse » par la Compagnie française du Gramophone en 1928, tandis que Columbia le place la même année dans sa rubrique « Tango et jazz ».

---

*Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in France and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd.* New York, Greenwood Press, 1990). Les numéros de série indiqués dans ce tableau sont distincts des numéros de matrices et des numéros de catalogues. Ils correspondent aux numéros que les ingénieurs du son attribuaient à chaque morceau pendant la séance d'enregistrement. La discographie d'Alan Kelly a le mérite de rassembler en les classant par année des enregistrements dont on sait qu'ils furent réalisés en France. D'autres discographies ne font pas figurer ce genre de données, et ne peuvent donc pas être exploitées dans le cadre d'un travail qui cherche à déterminer l'évolution de la production et de la diffusion françaises des répertoires de jazz pendant l'entre-deux-guerres.



Répertoire des disques Pathé (1923)		Répertoire des disques Pathé (1926)	
Orchestre - Fox-trots	120	Orchestre - Blues	18
Orchestre - One-steps	58	Orchestre - Fox-trots	408
Orchestre - Shimmys	16	Orchestre - One-steps	116
Orchestre - Two-steps	20	Orchestre - Shimmys	50
-	-	Orchestre - Two-steps	22
-	-	Danses spécialement réglées par Mlle Mistinguett	60
-	-	Orchestre - Billy Arnold's Novelty Band	12
Orchestre - Jazz Band (orchestre américain) F. Howard Jackson	6	Orchestre - Jazz Band (orchestre américain) F. Howard Jackson	6
-	-	Orchestre - Sticklen's Orchestra	80
-	-	Orchestre - Orchestre London Sonora Band (Bobbie Kind)	4
-	-	Orchestre - Orchestre Syncopated Six (Gordon Strettons)	6
-	-	Orchestre - Orchestre Pollard's Six	2
Orchestre - Marcell's, orchestre des Folies-Bergères	6	Orchestre - Marcel's, orchestre des Folies-Bergères	4
Orchestre - Jazz Band	10	Orchestre - Jazz Band	10
-	-	Orchestre - Jazz The Melody Six	8
-	-	Orchestre - Mitchell's Jazz Kings	44
-	-	Orchestre - Hot Boys Band (Rumolino)	24
Orchestre - Scrapiron Jazz Band	6	Orchestre - Scrapiron Jazz Band	6
Orchestre - Musique du 158th Infantry Band (Lieut. Etzweiler)	2	Orchestre - Musique du 158th Infantry Band (Lieut. Etzweiler)	2
Orchestre - American Republic Band	18	Orchestre - American Republic Band	18
-	-	Orchestre - Jazz Américain (Carolina Club ; The Little Ramblers Dance ; Harry Barth's Orch. Dance ; Lanin's Arcadians ; Joseph Samuels Orchestra ; Max Terr et Orchestra ; Nathan Giantzs et Orchestra ; Wetchester Biltmore Orchestra ; California Ramblers ; Lew Gold et His Orchestra ; Cliffe Edwards Ukelele et Ike)	14
-	-	Orchestre - Jazz Anglais (Casino Dance Orchestra ; Star Syncopaters)	6
<b>Total</b>	<b>262</b>	<b>Total</b>	<b>920</b>

Fig. n° 7-5 : nombre de titres relevant de catégories liées au jazz dans les répertoires Pathé de 1923 et de 1926<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Publiés chaque année depuis 1898, les répertoires Pathé sont *cumulatifs* : chaque répertoire reprend les références de l'année précédente, auxquelles sont ajoutées les nouveautés de l'année écoulée.

Pathé, de son côté, réunit « Jazz américains et chant anglais » dans la même rubrique tandis que Columbia les sépare, plaçant ainsi Sophie Tucker à l'écart du jazz<sup>20</sup>. En septembre 1927, celle-ci est pourtant classée par Henry Prunières dans la catégorie jazz de la chronique « La musique par disques » qu'il tient dans *La Revue musicale*<sup>21</sup>. Quant à Noble Sissle et Eubie Blake, distingués par Darius Milhaud dans son article de 1923, ils apparaissent dans la catégorie « Music-hall » du label Odéon<sup>22</sup>. Par conséquent, au moment même où tout le monde s'accorde pour reconnaître la place croissante du jazz dans le paysage musical français, une incertitude demeure sur ce mot labile.

#### 7.1.4. Le jazz s'imisce dans les « ondes éthérées<sup>23</sup> »

L'augmentation de l'espace occupé par le jazz au quotidien dans le monde musical savant (comme du reste dans celui des Français) touche donc tous les vecteurs de sa diffusion. De sorte qu'on ne s'étonnera pas de la retrouver, dans les mêmes proportions, dans les programmes radiophoniques. En 1923, la place du jazz y est réduite à la portion congrue. Dominent des œuvres savantes accessibles au grand public. Le 4 novembre, la station Radiola<sup>24</sup> programme ainsi une « audition intégrale de l'opéra-comique » *Le Chalet* (1834) d'Adolphe d'Adam (1803-1856) à 17 heures, puis des fragments du *Faust* (1859) de Charles Gounod (1818-1893) à 21 heures. Cinq « radio-concerts<sup>25</sup> » de ce type sont annoncés par *Radio-Magazine*<sup>26</sup> dans la grille des programmes dominicaux proposés par les principales stations françaises : le premier émis par le poste de Lyon à 10h30, le second sur Radiola à 17h, le troisième sur Radio Tour-Eiffel<sup>27</sup> à 18h10, et le quatrième sur le poste des P.T.T. à 20h (en alternance avec

---

<sup>20</sup> Ces différentes remarques se fondent sur une recension exhaustive des catalogues de nouveautés publiés mensuellement par les labels cités dans *L'Édition musicale vivante* de décembre 1927 à 1934.

<sup>21</sup> Henry Prunières, « La Musique par disques », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°10, septembre 1927, p. 186.

<sup>22</sup> « Odéon, nouveautés du 1<sup>er</sup> juin 1928 », *L'Édition musicale vivante*, 1<sup>ère</sup> année, n°6, juin 1928, p. 32.

<sup>23</sup> Dans les années 1920, de nombreuses chroniques consacrées aux programmes radiophoniques utilisent cette jolie expression pour désigner la radio.

<sup>24</sup> Fondée par la Compagnie générale de la télégraphie sans fil, elle commence à émettre de manière régulière le 6 novembre 1922.

<sup>25</sup> Cette expression est d'usage courant dans les publications consacrées à la radiophonie dans les années 1920.

<sup>26</sup> Cette revue hebdomadaire paraît à partir du mois d'octobre 1923.

<sup>27</sup> Doyenne des radios françaises, Radio Tour-Eiffel est une station publique qui émet du mois de décembre 1921 jusqu'au mois de juin 1940.

une leçon d'anglais et une conférence) et le dernier à 21h sur Radiola<sup>28</sup>. Un sixième concert est diffusé à 20h par l'émetteur de Londres qu'il est possible de capter à Paris. Seule une demi-heure est consacrée aux répertoires de jazz, dans un programme de Radiola intitulé « Radio-dancing ».

La situation évolue sensiblement dans la seconde moitié des années 1920, qui voit le jazz pénétrer la majorité des programmes. Des douze concerts programmés sur sept stations<sup>29</sup> le samedi 29 janvier 1927, seuls trois ne comportent pas de jazz<sup>30</sup>. Ce dernier est alors présent dans des programmes le plus souvent mixtes : sur Radio Tour-Eiffel, le radio-concert de 19h15 débute par l'« Ouverture » des *Créatures de Prométhée* (1801) de Ludwig van Beethoven et se referme sur une performance de « l'Eyçlet Melody Jazz, sous la direction de Pierre Roulleau<sup>31</sup> ». Sur le poste Bordeaux-Lafayette, l'« Ouverture » d'*Othello* de Giuseppe Verdi est précédée d'un fox-trot de Harry Hampton<sup>32</sup>, *O Mama*, interprété par le même orchestre symphonique. D'autres concerts sont entièrement tournés vers le jazz, tel celui de Radio-Toulouse, consacré à « la musique de danse, avec le concours de l'orchestre jazz de l'Oasis, sous la direction de R. Galli du Piccadilly de Londres ». Le concert de Radio-Paris de 16h45 est, quant à lui, lié à des répertoires de dancing (fox-trot, one-step, boston et tangos), et est interprété par le « Radio-Jazz Symphonic ». En 1927, le jazz est devenu assez populaire pour qu'une station de radio finance un orchestre spécialisé dans les concerts radiodiffusés.

À la fin des années 1920, entendre du jazz est ainsi une expérience qui relève du quotidien, de la vie ordinaire. Camille Ducray (1884-1956), responsable de la rubrique « Avant l'écoute » apparue au cours de l'année 1925 dans *Radio-Magazine*, le remarque lui-même :

---

<sup>28</sup> Ce dimanche la station consacrait son concert de 17h à *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns et celui de 21h aux œuvres pianistiques de Frédéric Chopin. (1810-1849).

<sup>29</sup> Radio-Paris, Radio Tour-Eiffel, le poste Bordeaux-Lafayette, Radio-Toulouse, le poste du Petit Parisien, Radio-Lyon et Radio-Béziers.

<sup>30</sup> Un treizième étant annoncé sans aucune précision, il ne fait pas partie de ce décompte.

<sup>31</sup> Aucune information n'a pu être trouvée sur cet orchestre ni sur son chef.

<sup>32</sup> Quatorze pièces de Harry Hampton ont été publiées à Paris entre 1924 et 1933, par les éditeurs Maillochon et Enoch. Parmi elles, un hommage à Mistinguett (le blues *When Mistinguett Smiles* composé en 1924) qui montre que le compositeur se tenait informé de la vie musicale parisienne, à moins qu'il n'y résidât dans les années 1920.

Aimez-vous le jazz ? On en a mis partout. De Londres à Budapest, de Barcelone à Bruxelles, de Toulouse à Varsovie, de Paris à Rome, il n'est point de poste qui, plusieurs fois par semaine, n'envoie dans son antenne les accents de la musique syncopée<sup>33</sup>. Aimez-vous le jazz ? Oui ? Alors vous partagez l'avis de M. André Messager, le délicat musicien qu'on ne peut suspecter de partialité. Le samedi et le dimanche sont, en radio, jours de bals. Tous les postes diffusent de la musique de jazz, et c'est une occasion de rappeler l'origine d'un mot qui s'applique universellement maintenant à une forme d'orchestre célèbre, mais particulière<sup>34</sup>.

La radio contribue ainsi à promouvoir le jazz hors de Paris. Le manque de chiffres précis concernant le taux d'équipement des Français en postes de radio ne permet pas, cependant, de préciser le type de public touché par ce vecteur nouveau. Il est cependant possible d'affirmer que ce public est loin de rassembler la majorité de la population française puisqu'en 1937, le taux d'équipement en récepteurs atteint à peine 10% en France<sup>35</sup>. Ce taux est certainement bien inférieur à la fin des années 1920 puisqu'en 1935, il n'est encore que de 5% ; un quart des postes sont alors localisés en région parisienne<sup>36</sup>.

Qu'un personnage comme Camille Ducray n'hésite pas à faire une place au jazz dans sa rubrique n'est pas anodin. Journaliste et homme de lettres, cet ancien rédacteur en chef d'*Excelsior* partage des sensibilités politiques qui n'augurent pas un goût particulier pour le jazz. Camille Ducray est en effet l'auteur de cinq biographies, *Henri Rochefort* (1913)<sup>37</sup>, *Paul Déroulède*, préfacé par Maurice Barrès (1914)<sup>38</sup>, *Georges Clémenceau* (1918)<sup>39</sup>, *Le Maréchal Foch* (1919)<sup>40</sup>, *Le Maréchal Pétain* (1919)<sup>41</sup> où

---

<sup>33</sup> Camille Ducray, « Avant l'écoute », *Radio-Magazine*, 4<sup>e</sup> année, n°146, 1<sup>er</sup> août 1926, p. 2.

<sup>34</sup> Camille Ducray, « Avant l'écoute », *Radio-Magazine*, 4<sup>e</sup> année, n°151, 5 septembre 1926, p. 1.

<sup>35</sup> Pierre Miquel avance un taux de 76 postes radio pour 1000 habitants, soit 4 millions d'unités (Pierre Miquel, *Histoire de la radio et de la télévision*, Paris, Perrin, 1984, p. 38). Ce chiffre a récemment été confirmé par la sociologue Cécile Méadel (Cécile Méadel, « Radiophiles des villes et des champs », dans Pascal Griset (dir.), *Citadins, techniques et espaces urbains du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan, p. 78 ; voir également Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente : du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, Anthropos, 1994). Nous remercions Laurent Cugny et Michel Duchesneau de nous avoir signalé ces références.

<sup>36</sup> Pour ce qui concerne la France, Pierre Miquel parle d'1,9 millions de postes radio en 1935 (Miquel, *Histoire de la radio et de la télévision*, p. 36).

<sup>37</sup> Camille Ducray, *Henri Rochefort (1831-1913)*, Paris, Ambert, 1913.

<sup>38</sup> Camille Ducray, *Paul Déroulède (1846-1914)*, Paris, Ambert, 1914.

<sup>39</sup> Camille Ducray, *Clémenceau*, Paris, Payot, 1918.

<sup>40</sup> Camille Ducray, *Le Maréchal Foch*, Paris, F. Rouff, coll. « Patrie », 1919.

<sup>41</sup> Camille Ducray, *Le Maréchal Pétain*, Paris, F. Rouff, coll. « Patrie », 1919.

transparaissent des positions républicaines animées par un nationalisme fervent. Au demeurant, comme l'a montré l'étude des positions quasiment opposées de Cocteau et de Wiéner au sujet du nationalisme, l'articulation entre goût pour le jazz et positions politiques ne se laisse pas réduire à une simple homologie. Que Camille Ducray souhaite faire partager à ses lecteurs les opinions favorables d'André Messager sur le jazz, qu'il leur explique l'origine de ce mot témoigne bien de ce que la seconde partie des années 1920 se caractérise par un double mouvement de généralisation et d'approfondissement des savoirs sur le jazz dans les publications liées au monde musical savant. Dans ce domaine comme dans celui de œuvres musicales, le jazz n'est assurément plus seulement l'apanage d'un nombre restreint de précurseurs.

Quelque soit le vecteur étudié, la diffusion du jazz en France est en nette augmentation dans la seconde moitié des années 1920. Les textes qui lui sont consacrés dans le monde musical savant ne font pas exception à la règle. Leurs auteurs, sensiblement plus nombreux qu'à la fin des années 1910, se recrutent désormais bien au-delà des cercles avant-gardistes qui furent les premiers à s'intéresser au jazz. Plus qu'un reflet supplémentaire de l'augmentation qui vient d'être évoquée, ces textes témoignent d'un regard renouvelé sur le jazz. Ils participent à l'émergence d'un discours collectif ramifié en plusieurs tendances et à l'élaboration et à la diffusion de connaissances nouvelles sur cette musique, sur les plans technique, historique et esthétique. Cette émergence a partie liée avec la valorisation de nouveaux canons, eux-mêmes conditionnés par l'évolution de l'offre de jazz en France, et sensiblement différents de ceux identifiés dans les premiers textes évoquant le jazz. Ces différents changements ont pour conséquence une mutation profonde dans la définition des enjeux du jazz pour la musique savante, à tel point que ses nouveaux défenseurs, prudents ou chaleureux, se retrouvent (à des degrés divers) à front renversé avec les premiers partisans du jazz réunis autour de Jean Cocteau.

## 7.2. L'avènement du jazz en tant qu'objet de discours : entre autonomie et miroir tendu à la musique savante

### 7.2.1. Le jazz intéresse au-delà de l'avant-garde

#### *Le jazz n'est plus l'apanage d'une poignée de happy few*

La recension des textes consacrés au jazz dans les revues spécialisées ou publiées par des acteurs en vue dans le monde musical savant (voir fig. n° 6 ci-dessous) fait apparaître plusieurs changements significatifs à partir de l'année 1924. Les partisans sont tout d'abord plus nombreux à reconnaître la valeur du jazz. D'une part, les textes témoignent tous de l'intérêt réel qu'il suscite (en dépit de nuances qui seront abordées au cours de leur présentation). D'autre part, les enquêtes réalisées par André Cœuroy (1891-1976, pseud. Jean Bélime) et André Schaeffner (1895-1980)<sup>42</sup> en 1925 et par Philippe d'Ollon (pseud. Paul Gordeaux, 1891-1974)<sup>43</sup> en 1926 montrent que les compositeurs qui se déclarent en sa faveur sont beaucoup plus nombreux qu'à la fin des années 1910 et au début des années 1920<sup>44</sup>. En plus de Maurice Ravel, de Jean Wiéner et de Paul Le Flem (1881-1984), citons, parmi ceux qui s'y expriment, Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), Alexandre Georges (1850-1938), Gabriel Grovlez (1879-1944), Maurice Jaubert (1900-1940), Jacques Ibert (1890-1962), Sylvio Lazzari (1857-1944), André Messager (1853-1929), Roland-Manuel (1891-1966) et Albert Roussel (1869-1937). Autant de compositeurs qui ne fréquentent pas les cercles avant-gardistes français du début des années 1920. À cette période, ils se tiennent à l'écart du jazz (dans leurs écrits comme dans leur musique) et du réseau de compositeurs et d'artistes qui s'y intéressent<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Les éléments biographiques les concernant seront exposés dans l'étude prosopographique qui suit.

<sup>43</sup> Journaliste de profession, Paul Gordeaux fut également critique dramatique et auteur de bandes dessinées humoristiques publiées pour la plupart dans *France-Soir*.

<sup>44</sup> Les raisons de ces nouvelles adhésions seront abordées au moment d'étudier les répertoires qui font l'objet des discours sur le jazz à fin des années 1920.

<sup>45</sup> Le cas de Roland-Manuel mérite ici une nuance. Dans les années 1910, Roland-Manuel était également un admirateur d'Igor Stravinsky. Il fut à la même époque un disciple d'Erik Satie (celui-ci lui dédie sa *Première Gnossienne* en 1913). Ses goûts musicaux correspondent alors parfaitement à ceux d'autres jeunes compositeurs de sa génération comme Darius Milhaud et Georges Auric, qu'il fréquente pendant la guerre. Proche de la jeune avant-garde, il s'en éloigne cependant en raison d'un désaccord sur le cas de Maurice Ravel qu'il admire et qu'il côtoie régulièrement depuis que Satie le lui a présenté en 1911. Un

Une observation de la situation en termes quantitatifs corrobore l'analyse. Outre une augmentation significative du nombre d'articles publiés sur le jazz (deux fois plus d'articles sont publiés entre 1925 et 1929 [25] qu'entre 1918 et 1924 [12]<sup>46</sup>), la seconde moitié de la décennie 1920 voit toutes les grandes revues musicales savantes se pencher sur le jazz, à l'exception de *La Revue de musicologie*, fondée en 1917 par la toute nouvelle Société Française de musicologie<sup>47</sup>. Le *Courrier musical* est pionnier en la matière puisqu'il publie dès 1923 le long article de Darius Milhaud. *La Revue musicale*, fondée par Henry Prunières (1886-1942) et par André Cœuroy<sup>48</sup> et attachée à promouvoir les nouvelles tendances de la musique en France et à l'étranger, suit dès l'année suivante. Elle devient, en 1926 et 1927, un véritable forum de discussion et héberge l'un des premiers débats sur la nature du jazz, où s'opposent André Schaeffner et Arthur Hoérée. En un mot, ou plutôt en une phrase empruntée au compositeur Paul Le Flem (1881-1984), qui fait partie de cette seconde vague des partisans du jazz : « il s'est implanté un peu partout, le jazz<sup>49</sup> ».

---

texte dactylographié, « Les Six devant Ravel », sans doute daté du milieu des années 1920, rend compte de la rupture qui intervient alors (Roland-Manuel, « Les Six devant Ravel. Contribution à l'étude de la stratégie musicale contemporaine » (article dactylographié, BnF-Mus, 4°Vm, pièce 369, ca 1925). Nous remercions Michel Duchesneau de nous avoir signalé ce texte, que nous avons reproduit dans l'annexe n° 1-bis. D'une phrase lapidaire, en introduction d'une analyse de ce document, Barbara Kelly résume très bien la position du jeune compositeur à l'aube des années 1920 : « Roland-Manuel ne devient pas membre des Six car il choisit Ravel plutôt que Satie » (Kelly, *Music and Ultra-Modernism*, p. 57).

<sup>46</sup> La proportion est plus importante encore si l'on considère que les « Notes sur la musique des Afro-Américains » sont publiées sous la forme d'un feuilleton estival de sept articles dans *Le Ménestrel* en 1926 (25 juin, 2, 9, 16, 23 et 30 juillet et 6 août) et que, la même année, « Le Jazz est mort ! Vive le jazz ! » est divisé en deux articles substantiels dans *Le Guide du concert* (12 et 19 mars), tout comme « À propos du jazz » de Darius Milhaud dans *L'Humanité*, les 3 et 4 août 1926.

<sup>47</sup> Celle-ci s'intéresse plus volontiers à l'histoire de la musique et à la redécouverte des musiques antérieures au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle tend par conséquent à délaisser des sujets relevant de l'actualité musicale.

<sup>48</sup> Le premier en devient le directeur, le second, le rédacteur en chef jusqu'en 1936. Voir à ce sujet Michel Duchesneau, « *La Revue musicale (1920-1940) and the Founding of a Modern Music* », dans Zdravko Blažeković et Barbara Dobbs Mackenzie (dir.), *Music's Intellectual History, New York*, Répertoire International de Littérature Musicale, 2009, p. 743-750.

<sup>49</sup> Paul Le Flem, « À la musique vivante – Le jazz serait-il français ? », *Comœdia*, 20<sup>e</sup> année, n°4871, p. 1.

Auteur(s)	Titre	Publié dans...	Année	Repris dans...
Émile Vuillermoz	Rag-Time et Jazz-Band	<i>L'Éclair</i>	1918	<i>Musiques d'aujourd'hui</i> (1923) [avec modifications]
Jean Cocteau	<i>Le Coq et l'Arlequin</i>	-		
Jean Cocteau	Carte blanche (19) - Jazz-Band	<i>Paris-Midi</i>	1919	<i>Carte Blanche</i> (1920)
Philippe Parès	Une enquête...	<i>Les Feuilles critiques</i>	1922	
Francis Picabia	Jazz-band	<i>Comoedia</i>		
Esther Singleton	États-Unis d'Amérique	<i>Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire</i>		
Léon Vallas	Danses américaines	<i>La Nouvelle Revue musicale</i>	1923	
Darius Milhaud	L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord	<i>Le Courrier musical</i>		
Marion Bauer	L'influence du Jazz-Band	<i>La Revue musicale</i>	1924	
Louis Schneider	Le Crépuscule du Jazz-Band	<i>Le Gaulois</i>		
Léon Vallas	Jazz	<i>La Nouvelle Revue musicale</i>		
Gustave Schenké	Réflexions sur le rythme du plain-chant et du jazz-band	<i>Le Courrier musical</i>		
André Cœuroy et André Schaeffner	Enquête sur le Jazz-Band	<i>Paris-Midi</i>	1925	<i>Le Jazz</i> (1926)
Yvon Novy	La naissance du jazz	<i>Comoedia</i>		
Léon Vallas	Jazz	<i>La Nouvelle Revue musicale</i>		
C.R.	Le jazz se démode-t-il? (Cocteau, Messenger, Van Dongen)	<i>L'Intransigeant</i>	1926	<i>Le Jazz</i> (1926) [modifications marginales]
André Cœuroy	Le Jazz	<i>L'Art vivant</i>		
André Cœuroy et André Schaeffner	Romantisme du jazz	<i>La Revue musicale</i>		
André Schaeffner	Notes sur la Musique des Afro-Américains (7 parties)	<i>Le Ménestrel</i>		
Maurice Delage	La musique de jazz	<i>La Revue Pleyel</i>		
Philippe d'Olon (Paul Gordeaux)	Enquête. Aimez-vous le jazz?	<i>Le Soir</i>		
Paul Le Flem	Le jazz serait-il français?	<i>Comoedia</i>		
André Messenger	J'adore le jazz...	<i>L'Intransigeant</i>		
Darius Milhaud	À propos du jazz (2 parties)	<i>L'Humanité</i>		
Irving Schwerké	Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! (2 parties)	<i>Le Guide du concert</i>		<i>Kings Jazz and David</i> (1927)
Albert Jeanneret	Le Nègre et le Jazz	<i>La Revue musicale</i>	1927	
Arthur Hoérée	Le jazz	<i>La Revue musicale</i>		
André Schaeffner	Réflexions sur la musique – Le Jazz	<i>La Revue musicale</i>		
Boris de Schloezer	Musique nègre	<i>La Revue Pleyel</i>		
Jean Wiéner	De la musique moderne	<i>La Revue Pleyel</i>		« Le jazz et la musique » ( <i>Conférenciá</i> , 1928) [modifications marginales]
Arthur Hoérée	Le Jazz et la musique d'aujourd'hui	<i>Le Courrier musical</i>	1928	« Le Jazz et son influence sur la musique d'aujourd'hui » ( <i>Le Ménestrel</i> , 1929)
Pierre Mac Orlan	Musiques populaires	<i>La Revue musicale</i>	1929	
Stéphane Berr de Turique	Quelques mots sur le jazz	<i>Le Monde musical</i>		
Pierre-Octave Ferroud	L'Évolution du jazz (4 parties)	<i>L'Édition musicale vivante</i>		
Henry Malherbe	Le jazz	<i>Le Temps</i>		
Léon Vallas	Musique américaine	<i>La Nouvelle Revue musicale</i>		
Jean Wiéner	Le Jazz et la Musique de Chambre	<i>Le Courrier musical</i>		

Fig. n° 7-6 : textes et articles de fond sur le jazz parus dans les publications liées au monde musical savant, ou publiés par des acteurs de ce monde musical (1918-1929).



Le rôle des individualités n'est pas négligeable dans l'intérêt que porte une revue au jazz : comme André Cœuroy dans la *Revue musicale*, André Schaeffner est l'artisan principal de l'apparition d'un discours sur le jazz dans les colonnes du *Ménestrel*, à partir de 1926. Une partie des textes publiés dans ces revues en cette année a partie liée avec la publication par les deux critiques de *Jazz* (1926). André Cœuroy en fait la promotion dans un article du même nom publié dans la prestigieuse revue *L'Art vivant*<sup>50</sup>, puis dans la *Revue musicale*, à travers l'article « Romantisme du jazz » co-signé avec André Schaeffner, et une recension commandée à Boris de Schloezer (1881-1969) en mai 1927, toujours dans *La Revue musicale*. C'est en partie pour répondre à ce livre qu'Arthur Hoérée y publie « Le jazz » en 1927. André Schaeffner se voit accordé un droit de réponse la même année, dans la rubrique « Réflexions sur la musique », jusque là réservée à Boris de Schloezer. André Cœuroy utilise ainsi sa revue pour promouvoir un livre auquel il a collaboré, publié qui plus est dans une collection qu'il dirige, « La musique moderne », chez l'éditeur Claude Aveline. *La Revue musicale* devient de ce fait un lieu de débats sur le jazz, auquel elle donne une visibilité nouvelle dans le monde musical savant<sup>51</sup>.

### *Un discours qui s'installe dans toutes les publications spécialisées*

Sans doute par un effet d'entraînement et de concurrence, c'est la même année que d'autres revues ouvrent leurs colonnes à des articles de fond sur le jazz. *Le Guide du concert* fait paraître, en deux parties, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! » d'Irving Schwerké. *La Revue Pleyel*, fondée en 1923 et financée par la marque de piano créée en 1807 par Ignace Pleyel<sup>52</sup>, semble également suivre le mouvement sous l'impulsion de Roland-Manuel, l'un de ses contributeurs les plus actifs. La présence du jazz dans ses colonnes y est motivée par la promotion des artistes enregistrant pour le label de la

---

<sup>50</sup> André Cœuroy, « Le jazz », *L'Art Vivant*, 2<sup>e</sup> année, 15 août 1926, p. 615-617

<sup>51</sup> Contrairement à ce qu'affirme Nicole Fouché son article sur le jazz dans *La Revue musicale* (Nicole Fouché, « Les limites de la réception savante du jazz en France: *La Revue musicale*, 1920-1939 », *Revue française d'études américaines*, n°5, 2001, p. 40).

<sup>52</sup> Doris Pyee, « Introduction to *Revue Pleyel* (1923-1927) », *Répertoire International de la Presse Musicale*, 2005 (<http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=REP>, consulté le 15 décembre 2011).

marque, Pleyela<sup>53</sup>, et en particulier par la promotion du duo de pianistes formé par Jean Wiéner et Clément Doucet. Les deux musiciens sont alors considérés comme les meilleurs interprètes de jazz en France. Dans ce paysage journalistique, *Le Monde musical* accuse ainsi un certain retard sur ses concurrentes : il ne fait une place au jazz qu'à partir de 1929. Cette relative absence (on la constate de surcroît dans les recensions de concerts consacrés au jazz ou à des œuvres savantes qui y empruntent) résulte sans doute d'un choix éditorial de son fondateur, le critique musical et pianiste Auguste Mangeot, co-fondateur avec Alfred Cortot de l'École normale de musique de Paris en 1919. Plutôt que de faire place à des musiques ne relevant pas de la tradition savante, sa revue accorde une place conséquente aux interprètes et à la pédagogie musicale.

Présent dans les articles de fond rassemblés ci-dessus (fig. n° mettre numéro deux pages plus haut), le jazz occupe une place importante dans les recensions de concerts consacrés à des orchestres de jazz évoluant sur les scènes parisiennes. Inaugurés par celui du Southern Syncopated Orchestra en 1921, ces concerts se multiplient dans la seconde moitié de la décennie. Leurs comptes rendus donnent une idée plus précise de la manière dont la musique est perçue et comprise sur un plan technique, aspect souvent délaissé dans les articles de fond. Il en va de même avec les chroniques de disques, qui commencent à fleurir dans toutes les revues musicales à partir de la seconde moitié des années 1920. Toutes font une place au jazz, à l'exception du *Monde musical*. Croisées avec les articles de fond et les recensions de concerts, elles permettent de dégager un *canon* du jazz, en fonction des appréciations formulées par chaque auteur. Les plus étoffées sont celles que tiennent Henry Prunières dans *La Revue musicale* à partir du numéro de septembre 1926, et Émile Vuillermoz dans *L'Édition musicale vivante*. Dans cette dernière, que le critique fonde au mois de décembre 1927, la rubrique "disques" occupe une place aussi considérable que les articles de fond et que

---

<sup>53</sup> Pleyela édite des rouleaux destinés à des pianos mécaniques construits par la marque Pleyel. La publication de ces rouleaux peut être suivie grâce à *La Revue Pleyel* puis à la revue *Musique* à partir d'octobre 1927. Après la disparition de *Musique*, en mars 1930, les pages publicitaires de *L'Édition Musicale vivante* permettent de suivre la parution de ces rouleaux.

les pages publicitaires annonçant chaque mois les nouveautés discographiques<sup>54</sup>. Que *Le Temps*, l'un des quotidiens français les plus prestigieux, accorde au jazz un statut si remarquable dans un épisode de son feuilleton musical en 1929<sup>55</sup>, confirme que la reconnaissance dont le genre jouit désormais dans le monde musical savant ne se limite plus à un petit cercle d'artistes et de compositeurs avant-gardistes.

Observable d'un point de vue quantitatif, le développement d'un discours sur le jazz s'accompagne d'un processus de *ramification* qui n'est pas encore engagé au début des années 1920. Ce processus concerne le genre des textes qui lui sont consacrés dans le monde musical savant (articles de fond, recension de concert, chroniques de disques), les figures principales qui prennent en charge ce discours, les différentes manières d'approcher le jazz, et l'émergence de différentes positions, voire de débats autour de questions diverses, telle celle de la « nature » du jazz<sup>56</sup>.

#### *Des scholistes aux ravéliens : approche prosopographique des nouveaux tenants du jazz*

À la fin des années 1910 et au début de la décennie 1920, les premières prises de position favorables au jazz et à l'influence qu'il peut exercer sur la musique savante sont le fait de jeunes compositeurs ou musicographes avant-gardistes qui cherchent à établir leur réputation dans le monde musical savant : Jean Cocteau, Georges Auric, Darius Milhaud, ou encore Jean Wiéner. Quelques années plus tard, les principaux acteurs qui prennent en charge le discours sur le jazz occupent une position sensiblement différente et défendent des orientations esthétiques qui, pour la plupart, vont à l'encontre de celles définies par Jean Cocteau.

Un premier groupe rassemble des compositeurs-critiques qui n'appartiennent pas ou plus à l'avant-garde. Les uns appartiennent aux réseaux scholistes. Paul Le Flem et Arthur Hoérée (1897-1986) forment un singulier duo de compositeurs qui, pour être

---

<sup>54</sup> Dans chaque numéro, chacune de ces parties s'étend sur une dizaine de pages environ.

<sup>55</sup> Henry Malherbe « Chronique musicale - Jazz », *Le Temps*, 69<sup>e</sup> année, n°24837, 21 août 1929, p. 3.

<sup>56</sup> Certains des textes qui seront évoqués dans l'analyse qui suit ont été étudiés de manière séparée et par Olivier Roueff et par Laurent Cugny (Olivier Roueff, « Opérations à cœur ouvert. Trois pratiques analytiques du jazz dans l'entre-deux-guerres », dans Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.), *L'analyse Musicale, Une Pratique et Son Histoire*, Genève, Droz, 2009, p. 157-196 et Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 417-493). Il s'agit ici de les aborder de manière transversale, afin de dégager thèmes principaux du discours sur le jazz qui se développe à la fin de la décennie 1920.

issus de l'école de la rue Saint-Jacques, ne s'en expriment pas moins positivement sur le jazz, au contraire de Vincent d'Indy. Camarade d'Edgar Varèse (1883-1965) à la Schola cantorum où il étudie avec Vincent d'Indy et Albert Roussel à partir de 1903, Paul Le Flem compose dans la tradition scholiste des œuvres inspirées par le folklore breton, et fait partie des compositeurs rejetés comme « debussystes » au début des années 1920. Malgré cela, il demeure une personnalité ouverte aux nouveaux courants esthétiques et aux innovations techniques, puisqu'il s'intéresse de près à la radio dès les années 1920. La rubrique « La musique au concert » qu'il tient dans *Comœdia* à partir de 1921 révèle un musicien intéressé par les innovations musicales portées par Igor Stravinsky et Darius Milhaud (sans toutefois jamais évoquer leurs emprunts au jazz). Au moment où le jazz fait entendre ses premières notes en France, Arthur Hoérée, un proche d'Arthur Honegger et d'Albert Roussel, consacre ses écrits à des compositeurs comme Ernest Chausson (1855-1899)<sup>57</sup>, Charles Tournemire (1870-1939), ou encore Georges Hüe (1858-1979)<sup>58</sup>, trois compositeurs dont les tendances musicales sont aux antipodes de celles prônées par les premiers tenants du jazz. Il en va de même avec ses propres œuvres du début des années 1920, à commencer par son *Septuor* (1923), qui le fait connaître comme compositeur dans le monde musical français. Pierre-Octave Ferroud fut également formé par Charles Martin Witkowski, fondateur en 1902 de la Schola cantorum lyonnaise. Son autre mentor, Florent Schmitt est un farouche opposant au jazz et l'un des repoussoirs des premiers partisans du jazz. D'autres compositeurs critiques favorables au jazz sont des proches de Maurice Ravel. C'est le cas de Roland-Manuel, mais aussi de Maurice Delage (1879-1961), un ancien membre des Apaches et acteur de la Société Musicale Indépendante. Après la guerre, il fait partie de ces compositeurs que les premiers propagateurs du jazz condamnent pour leur « debussysme ».

Le second groupe rassemble des critiques musicaux professionnels solidement établis dans le monde musical savant, favorables aux nouveautés musicales, mais réticents voire hostiles au programme cocteauiste. Figure familière aux lecteurs de grands quotidiens, comme *Le Temps* et *Excelsior*, ou d'hebdomadaires littéraires et

---

<sup>57</sup> Arthur Hoérée, « Chausson et la musique française », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°12, 1<sup>er</sup> décembre 1925, p. 47-52.

<sup>58</sup> Arthur Hoérée, « Chronique musicale », *Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> année, n°11, 1924, p. 10-11.

politiques comme *Candide*, Émile Vuillermoz occupe une place particulière dans ce groupe. À l'instar des compositeurs-critiques cités plus haut, Vuillermoz se tient à l'écart des réseaux gravitant autour de la figure de Jean Cocteau (voir le « Préambule » du chapitre 3). Les spectacles-concerts organisés par le poète le laissent sceptique. Il s'oppose également au Groupe des Six en raison des attaques lancées contre son ami Maurice Ravel, qu'il côtoie comme Maurice Delage au sein de la Société des Apaches dans les années 1900 et avec qui il fonde la Société Musicale Indépendante en 1909<sup>59</sup>. Émile Vuillermoz fait donc partie de cette avant-garde de la Belle-Époque que Jean Cocteau considère comme périmée.

En fondant *La Revue musicale*, Henry Prunières, musicologue de formation, spécialiste de Jean-Baptiste Lully et de ses prédécesseurs<sup>60</sup>, s'impose comme l'une des figures centrales de la presse musicale française après la Première Guerre mondiale. En 1920, certains choix éditoriaux imprimés à cette nouvelle publication le distinguent de celles définies par *Le Coq et l'Arlequin*. Le numéro spécial qu'il consacre à Claude Debussy contribue à affirmer la centralité du compositeur dans le monde musical savant<sup>61</sup>. Partenaire d'Henry Prunières à la *Revue musicale*, André Cœuroy est lui aussi un critique musical, doublé d'un musicographe prolifique. Il y fait preuve d'une grande ouverture à la modernité musicale et technologique, mais demeure réservé à l'égard des expériences musicales menées dans le sillage du *Coq et l'Arlequin*. En 1922, dans *La Musique française moderne*, les compositeurs qu'il distingue font tous partie de ceux auxquels s'opposent les premiers partisans du jazz : Gabriel Fauré (1845-1924), Maurice Ravel, Paul Dukas (1865-1935), Florent Schmitt (1870-1958), Albert Roussel (1869-1937), Jean Roger-Ducasse (1873-1954), Vincent d'Indy (1851-1931), Henri Duparc (1848-1933), Guy Ropartz (1864-1955), Paul Le Flem, Paul Dupin (1865-1949),

---

<sup>59</sup> Kelly, *Music and Ultra-Modernism*, p. 69-70.

<sup>60</sup> Les deux thèses dont il est l'auteur portent sur *L'Opéra italien en France avant Lully* (1913) et *Le Ballet de cour avant Benserade et Lully* (1914).

<sup>61</sup> *La Revue musicale*, numéro spécial consacré à Debussy, 1<sup>ère</sup> année, n°2, décembre 1920. Barbara Kelly propose une analyse fouillée de cette commémoration dans « Remembering Debussy in Interwar France: Authority, Musicology, and Legacy », *Music and Letters*, vol. 93 n°3, 2012, p. 374-393 et dans le chapitre « Remembering Debussy: Nostalgia and Modernism in Interwar France » (Kelly, *Music and Ultra-Modernism*, p. 15-36).

Henri Rabaud (1873-1949)<sup>62</sup>. Arthur Honegger et Darius Milhaud sont distingués parmi les jeunes compositeurs prometteurs, mais leurs emprunts au jazz et leur collaboration avec Jean Cocteau ne sont pas abordés. Le dernier portrait d'André Cœuroy, portant sur Erik Satie, aborde le maître d'Arcueil en tant qu'humoriste de talent. Mais, précisément, *Parade* est ignoré, et les dernières lignes du chapitre, qui sont aussi celles de l'ouvrage, finissent par une phrase assassine à l'endroit de Jean Cocteau et du *Coq et l'Arlequin* : elles opposent Erik Satie et Claude Debussy pour faire primer le premier sur le second. André Cœuroy commence par citer « le petit bréviaire de M. Cocteau » et des compositeurs de sa cour : « Debussy n'est qu'une *oreille myope* [...] La musique n'est pas toujours gondole [...]. Elle est aussi quelquefois chaise ». Mais la liturgie cocteauiste est immédiatement renvoyée à un accessoire grossier de farces et attrapes : « ils songent à ces chaises ingénieuses qui lâchent de petites musiques quand on s'assoit dessus<sup>63</sup> ».

Comme Prunières et Cœuroy, Boris de Schlœzer<sup>64</sup> fait partie des critiques musicaux professionnels les plus en vue de *La Revue musicale*, où il tient sa propre rubrique, « Réflexions sur la musique ». Il y déploie un type de critique musicale qui marie le commentaire des œuvres à des problématiques esthétiques plus larges<sup>65</sup>. Au début des années 1920, il ne s'exprime ni sur le jazz ni sur les œuvres produites dans le sillage du *Coq et l'Arlequin*. Ses écrits évoquent le jazz pour la première fois en 1926, à l'occasion d'une recension de *Jazz* d'André Cœuroy et d'André Schaeffner<sup>66</sup>. Dans la seconde moitié des années 1920, Léon Vallas est pour sa part un critique musical expérimenté. Admirateur de Vincent d'Indy et de Claude Debussy, auquel il consacre deux ouvrages en 1926<sup>67</sup>, il est avec Witkowski l'un des représentants les plus actifs de

---

<sup>62</sup> Au moment où André Cœuroy rédige son ouvrage, aucun de ces compositeurs, à l'exception de Maurice Ravel, on le verra, ne voit dans le jazz une musique susceptible de constituer un apport pour la jeune musique française.

<sup>63</sup> André Cœuroy, *La Musique française moderne*, Paris, Delagrave, 1922, p. 151.

<sup>64</sup> Originaire de Russie, il s'installe à Paris en 1921.

<sup>65</sup> Ses positions métacritiques ont été analysées par Timothée Picard. Boris de Schlœzer, *Comprendre la musique : contributions à La Nouvelle Revue Française et à La Revue musicale*, Timothée Picard (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

<sup>66</sup> Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes - *Le Jazz* par André Cœuroy et André Schaeffner (éd. Claude Aveline) », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°7, mai 1927, p. 219.

<sup>67</sup> Voir à ce sujet Kelly, « Remembering Debussy in Interwar France: Authority, Musicology, and Legacy », p. 15-36.

la Schola cantorum à Lyon, où il édite sa *Nouvelle Revue musicale*, fondée en 1903 sous le titre de *Revue musicale de Lyon*<sup>68</sup>.

À ces différentes personnalités s'ajoute celle d'André Schaeffner. Au début des années 1920, il fait partie avec André Cœuroy d'une jeune génération de critiques musicaux, appelée à succéder à celle des Vuillermoz, des Prunières ou des Laloy. Dans *La Revue musicale* et dans *Le Ménestrel* il met à profit un savoir technique acquis auprès de Vincent d'Indy à la Schola cantorum pour valoriser les productions de l'avant-garde. Il suit de près les nouvelles créations d'Igor Stravinsky, celles de Georges Auric, qui lui dédicace en 1924 son *Alphabet (sept quatrains de Raymond Radiguet)*, et se charge des recensions de la plupart des Concerts Wiéner pour *Le Ménestrel* (sans manifester d'enthousiasme à l'égard des premières appropriations savantes du jazz). Avec George-Henri Rivière (1897-1985), André Schaeffner fait partie d'un groupe de commentateurs restreint mais visible par ses publications, pour qui le goût pour le jazz a partie liée avec un intérêt tout particulier pour l'art africain et pour l'ethnologie. À la fin des années 1920, Rivière et Schaeffner travaillent au Musée d'Ethnographie du Trocadéro : Rivière est engagé en 1928 par Paul Rivet (1876-1958)<sup>69</sup> afin d'y organiser des expositions ; il y fait entrer Schaeffner l'année suivante, en lui confiant la mission de créer un service d'organologie<sup>70</sup>. Tous deux participent activement à la revue *Documents*, qui sous l'impulsion de trois autres animateurs, George Bataille (1897-1962)<sup>71</sup>, Carl Einstein (1885-1940)<sup>72</sup> et Michel Leiris (1901-1990)<sup>73</sup>, fait la part belle à l'ethnographie<sup>74</sup> dès son premier numéro, paru en avril 1929.

---

<sup>68</sup> De mars 1912 à 1914, cette revue (dont Léon Vallas est l'unique rédacteur) prend le titre de *Revue française de musique* avant d'être rebaptisée *Nouvelle Revue musicale* au mois de février 1920.

<sup>69</sup> Médecin et ethnologue, Paul Rivet commence sa carrière en tant qu'assistant au Museum d'Histoire Naturelle au début des années 1900. Après avoir participé à la fondation de l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris en 1926, il succède à René Verneau à la tête du Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1928).

<sup>70</sup> Brice Gérard, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris L'Harmattan, 2014, p. 17. C'est à ce titre que Schaeffner participe avec Rivière à la mission Dakar-Djibouti en 1931. Le tournant ethnomusicologique qu'il prend au milieu des années 1920 débouche une décennie plus tard sur la publication d'un important travail d'organologie : *l'Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936.

<sup>71</sup> À partir des années 1920, les écrits de Georges Bataille manifestent son intérêt pour l'anthropologie.

<sup>72</sup> Historien de l'art, Carl Einstein fut un fervent partisan du cubisme et de l'art nègre, auquel il consacra un ouvrage important en 1915 : *Negerplastik*.

Cette approche prosopographique des acteurs qui s'expriment sur le jazz dans la seconde moitié des années 1920 permet de tirer plusieurs enseignements relatifs à l'évolution des appropriations du jazz. À l'exception de Jean Wiéner, qui cite à six reprises « l'énorme petit livre de Jean » dans « Le jazz et la musique<sup>75</sup> », aucun des tenants du jazz à la fin des années 1920 ne considère *Le Coq et l'Arlequin* comme une référence. Autre différence avec le début de la décennie, ceux-ci ne forment pas un groupe aussi homogène qu'au début des années 1920. S'y côtoient par exemple des ravéliens et des proches de la Schola cantorum, et surtout des commentateurs issus de trois générations au moins. Aux côtés d'André Messager (qui fit les belles heures musicales de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle) et des génération 1890 (Cœuroy, Hoérée et Schaeffner) et 1900 (dans le cas de Ferroud), d'« anciens jeunes », ceux de la Belle-Époque, prennent part à la mise en valeur du jazz dans le monde musical savant (Ravel, Delage, Vuillermoz, ou encore Prunières). Ces différences de génération et de positions esthétiques montrent qu'à la fin des années 1920, le jazz touche le monde musical savant bien au-delà du petit groupe homogène et solidaire de ses promoteurs à la fin des années 1910. Le glas des appropriations cocteauistes du jazz a sonné, ce qui ne signifie pas, comme les propos d'un Darius Milhaud, d'un Georges Auric ou d'un Jean Cocteau, nous inciteraient à le croire, que le jazz cesse d'intéresser et d'inspirer le monde musical savant.

La multiplication des commentateurs qui s'intéressent au jazz à la fin des années 1920 et la diversification de leur profil entraîne deux conséquences. D'une part se met en place un véritable *discours* sur le jazz, c'est-à-dire un corpus de textes qui le prennent pour objet et qui se répondent les uns aux autres, encourageant ainsi l'échange d'informations tirées de sources différentes, ainsi que l'élaboration et la mise en

---

<sup>73</sup> Ami proche de Georges Bataille depuis leur rencontre en 1924, et de George-Henri Rivière, Michel Leiris s'intéresse de près à l'ethnologie à partir de la fin des années 1920. Il fera lui aussi partie de la mission Dakar-Djibouti de 1931, tout comme l'ethnologue Marcel Griaule, qui lui succèdera comme secrétaire de la rédaction de *Documents*.

<sup>74</sup> Cette discipline est revendiquée dans le sous-titre de la revue : « Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie ».

<sup>75</sup> Jean Wiéner, « Le Jazz et la Musique », *Conferencia. Journal de l'université des Annales*, n°12, 5 juin 1928, p. 628.



circulation de *savoirs*. En s'agglutinant, ceux-ci finissent par former une *connaissance* commune (mais pas nécessairement consensuelle) du jazz dans le monde musical savant français.

### 7.2.2. La constitution d'un discours collectif sur la musique de jazz

#### *Mise en circulation des savoirs et diversification des approches*

Signe de l'émergence d'un *discours* collectif sur le jazz, la plupart des textes qui lui sont consacrés en France se répondent les uns aux autres, pour confirmer une information, ou parfois pour se contredire. Parmi les textes écrits en 1926, pour ne prendre qu'un exemple, André Cœuroy étaye ses positions grâce aux travaux d'André Schaeffner et à l'article de Marion Bauer publié en 1924 dans *La Revue musicale*. Paul Le Flem<sup>76</sup> cite une séance d'audition de disques de jazz commentée par Léon Vallas, qui mobilise lui-même les articles publiés la même année par Irving Schwerké dans *Le Guide du concert*.

Les exemples de ce type abondent ; ils sont le symptôme de l'élaboration collective d'un discours qui, à force de références croisées, convoquées pour être confirmées ou débattues, cristallise de nouvelles connaissances techniques et historiques sur le jazz. Les fréquentes citations des écrits d'Esther Singleton, de Marion Bauer et d'Irving Schwerké montrent que l'émergence du discours sur le jazz en France s'appuie en partie sur un transfert de savoirs venus des États-Unis. Ce transfert n'est que très partiel, cependant. Les critiques étatsuniens, qui, à la même époque, se spécialisent dans le jazz, Abbe Niles, Roger Pryor Dodge (1898-1974) ou encore Henry Osgood<sup>77</sup>, ne sont jamais cités dans les textes consultés. Ce dernier a pourtant été en relation avec *La Revue musicale* puisqu'il y a publié un article en 1922<sup>78</sup>. Son livre publié en 1926, *So This*

---

<sup>76</sup> Le Flem, « À la musique vivante – Le jazz serait-il français ? », p. 1.

<sup>77</sup> Les dates de naissance et de décès d'Abbe Niles et d'Henry Osgood n'apparaissent pas dans les sources consultées.

<sup>78</sup> Henry Osgood, « Chroniques et notes – L'édition musicale – John Alden Carpenter, *Krazy Cat, a Jazz Pantomime* », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°1, novembre 1922, p. 204.

*Is Jazz !* ne rencontre aucun écho dans le monde musical français<sup>79</sup>, pas plus que celui de Paul Whiteman, paru la même année aux États-Unis<sup>80</sup>.

Au-delà du réseau de citations internes qui vient d'être évoqué, le discours sur le jazz s'appuie sur des méthodes qui trahissent une volonté de lui donner des fondements scientifiques et techniques solides. Dans son article de 1922, la démarche d'Esther Singleton relève de l'enquête menée selon des procédures annonçant celles de l'histoire orale<sup>81</sup> : sélection de témoins fiables, confrontation des points de vue, prise en compte des distorsions éventuelles liées à la mémoire et au souvenir. En résulte un texte nourri de larges restitutions d'entretiens. D'autres commentateurs, certes plus rares, tirent leurs informations de musiciens de jazz, français, anglais ou étatsuniens. C'est le cas d'Yvon Novy<sup>82</sup>, qui ne manque pas de le préciser, dans les premières lignes de son article opportunément intitulé « La Naissance du Jazz », qu'il

doi[t] les renseignements qui suivent à la courtoise érudition de M. Paley<sup>83</sup>, un des compositeurs pour jazz les plus connus, et M. Billy Arnold, chef de la phalange des Billy Arnold's qui, comme chacun sait, font actuellement les beaux jours du Théâtre des Champs-Élysées Music-Hall<sup>84</sup>.

De telles sources donnent lieu à l'introduction d'un vocabulaire technique propre au jazz dans les textes qui lui sont consacrés. L'article de Henri Monnet (1896-1983)<sup>85</sup> et de

---

<sup>79</sup> Henry Osgood, *So This Is Jazz !*, Boston, Little Brown, 1926.

<sup>80</sup> Paul Whiteman et Margaret McBride, *Jazz*, New York, Sears and Co, 1926.

<sup>81</sup> L'histoire orale émerge en tant que discipline après la Seconde Guerre mondiale aux États-Unis. En 1948, l'historien Allan Nevins (1890-1971) fonde à l'Université de Columbia le premier centre spécialisé dans cette pratique : le Columbia Oral History Research Office.

<sup>82</sup> Dans les années 1920, Yvon Novy est l'un des chroniqueurs réguliers du journal *Comœdia*.

<sup>83</sup> Il s'agit certainement de Louis Paley, qui publia pour les éditions Chappell près de 500 arrangements de fox-trots et de chansons américaines.

<sup>84</sup> Yvon Novy, « Un point d'histoire - La naissance du jazz », *Comœdia*, 19<sup>e</sup> année, n°4571, 25 juin 1925, p. 4 (et non le 24 juin 1925, date attribuée à ce texte par Olivier Roueff dans Martin et Roueff, *La France du jazz*, p. 205). Les Billy Arnold's se produisirent au Théâtre des Champs-Élysées dans le cadre de la « saison opéra - music-hall » du 15 au 18 mai 1925. Dans le programme de ce spectacle, qui comporte 12 numéros où alternent des danseurs, des « comiques », un illusionniste et un poète, les Billy Arnold's jouent deux fois : pendant l'entracte et à la fin du spectacle, dans le cadre d'un sketch intitulé « le jazz à travers les âges » (« Théâtre des Champs-Élysées - Programme du 15 au 28 mai 1925 », BnF-Arts du Spectacles, Ro-585).

<sup>85</sup> Homme politique et banquier, Henri Monnet est un amateur de musique. En 1928, il fait partie, avec André Schaeffner et Robert Lyon, de la première équipe dirigeante de l'Orchestre Symphonique de Paris, fondé la même année à l'initiative d'Ernest Ansermet, Alfred Cortot et Louis Fourestier (1892-1976).

George-Henri Rivière<sup>86</sup> utilise ainsi un vocabulaire spécialisé appris par les auteurs à l'occasion de conversations avec le pianiste Jacques Fray (1903-1963)<sup>87</sup>. Ce vocabulaire est mis à profit dans une description des formes le plus souvent adoptées par les orchestres de jazz :

*L'Arrangement*, qui pour conserver la terminologie inaugurée par Jacques Fray, est le suivant : plusieurs expositions de *chorus* et de *verses*, reliés ou par des transitions (modulantes ou non), greffés ou non d'introductions, de *vamps*, de *codas*, avec un tempo continu (sauf exception à examiner)<sup>88</sup>.

Une autre figure de la critique de jazz naissante peut être identifiée dans les écrits sur le jazz de Jean Wiéner et d'Arthur Hoérée. Tous deux actifs dans le monde du jazz français dans la seconde moitié des années 1920, ils livrent dans leurs commentaires des informations tirées d'une « observation participative<sup>89</sup> ». Lorsqu'il aborde la question de l'interprétation du jazz et de la nécessité de maintenir un tempo strictement métronomique, Jean Wiéner s'appuie sur sa propre pratique du jazz, sur ses discussions avec Vance Lowry et sur l'audition des orchestres de Billy Arnold et de Ted Lewis (1890-1971)<sup>90</sup>. L'article substantiel publié par Arthur Hoérée en 1927 dans *La Revue musicale* s'appuie, quant à lui, sur une étude attentive des pratiques musicales de jazz-bands tels que celui de Billy Arnold. Non seulement ses écrits recourent-ils à un

---

<sup>86</sup> Il s'agit d'une comparaison entre différents styles de jazz qui se déploie à partir d'un compte-rendu des concerts donnés au début de l'année 1928 par « Jack Hylton and his Boys » à l'Empire.

<sup>87</sup> Dans la seconde moitié des années 1920, ce pianiste français forme avec le pianiste américain Mario Braggiotti (1905-1996), ami de George Gershwin, étudiant au Conservatoire de Paris et à l'école d'été du Conservatoire américain de Fontainebleau, un duo semblable à celui que forment au même moment Jean Wiéner et Clément Doucet. Comme ces derniers, ils font leurs débuts au Bœuf sur le Toit.

<sup>88</sup> Henri Monnet et George-Henri Rivière, « Jack Hylton and his Boys », *Musique*, 1<sup>ère</sup> année, n°6, 15 mars 1928, p. 261.

<sup>89</sup> J'adopte volontairement ce terme issu de l'ethnologie car les écrits de Jean Wiéner et d'Arthur Hoérée reposent sur des discussions avec des jazzmen rencontrés en France, sur l'étude attentive de leurs pratiques. Eux-mêmes tentent de les reproduire, en tant que musicien et compositeur dans le cas du premier, ou en tant qu'arrangeur pour le second.

<sup>90</sup> Jean Wiéner, « Le Jazz et la Musique de Chambre », *Le Courrier musical*, 31<sup>e</sup> année, n°6, 15 mars 1929, p. 188. Clarinettiste et chanteur étatsunien, Ted Lewis est considéré dans le monde musical savant français comme l'un des jazzmen les plus remarquables à la fin des années 1920. Il débute sa carrière à la fin des années 1910 au sein du Earl Fuller's Famous Jazz Band (composé d'une clarinette, d'une trompette, d'un trombone, d'un piano et d'une batterie), un équivalent de l'Original Dixieland Jazz Band (ODJB) <http://www.redhotjazz.com/fullersrector.html>, consulté le 13 janvier 2016). À l'image du one-step « Slippery Hank » enregistré le 6 avril 1917, les premiers disques de cet orchestre, réalisés en 1917 pour la prestigieuse firme Victor, sont comme ceux de l'ODJB un exemple des premières adaptations new yorkaises du style de la Nouvelle-Orléans à la fin des années 1910. À la fin des années 1920, l'orchestre plus fourni qu'il forme sous son nom joue une musique qui s'apparente plus à celle de Paul Whiteman.

vocabulaire spécialisé<sup>91</sup>, mais les exemples musicaux qu'ils donnent transcrivent des procédés relevant de l'exécution qui n'apparaissent pas dans les partitions éditées de fox-trots ou de blues. Au début de son article, le compositeur-critique explicite la manière dont il se positionne :

Attentif à son évolution [du jazz] depuis 1919, j'ai pu, par de nombreuses lectures, des auditions et quelques expériences personnelles au contact d'un banjoïste nègre<sup>92</sup>, qui m'acceptait pour lecteur bénévole des nouveautés reçues d'Amérique, j'ai pu assimiler le clavier sous les doigts, cette manière si singulière du jazz, analyser son mécanisme et y acquérir une modeste compétence<sup>93</sup>.

Dans cette optique de la construction d'un discours informé et spécialisé, d'autres commentateurs se reposent sur une bibliographie scientifique. Irving Schwerké fonde, par exemple, une partie de son propos sur l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* ou à des ouvrages musicologiques américains<sup>94</sup>. André Schaeffner procède de même, mais c'est au moyen de références historiques qu'il étaye les treize premiers chapitres de *Jazz*, issus de sept articles publiés dans *Le Ménestrel*, en 1926. André Cœuroy dont la collaboration se limite sans doute au quatorzième chapitre et, de manière certaine, aux deux dernières parties de l'ouvrage, « Le jazz devant ses juges<sup>95</sup> » et « Le jazz et nous<sup>96</sup> », ne manque pas de souligner le sérieux de cette approche historienne :

André Schaeffner [...] s'est donné la peine de dépouiller plusieurs dizaines de récits d'explorateurs : telles la *Relation des costes d'Afrique appelées Guinée* de Villault (1669) ou la flamande *Description de l'Afrique* de Dapper (1686) ; tels le *Voyage de Guinée* de Guillaume Bosman (1705) ou le *Voyage du Chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne, fait en 1725, 1726 et 1727*, publié par les soins du R. P. Labat, lui-même auteur de relations de voyages en Afrique et aux Antilles<sup>97</sup>.

---

<sup>91</sup> Arthur Hoérée définit par exemple les termes de *breaks* et de *special chorus* (Arthur Hoérée, « Le jazz », *La Revue musicale*, n°12, octobre 1927, p. 236).

<sup>92</sup> Il s'agit sans doute de Vance Lowry.

<sup>93</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 213.

<sup>94</sup> Irving Schwerké en cite trois en particulier : Lucien G. Chaffin, *Song Writing and Song Making*, New-York, Schirmer, 1923 ; Harold Milligan, *The First American Composer Six Songs*, Boston, Schmidt, coll. Schmidt's Educational Series, 1918, et Harold Milligan, *Pioneer America Composers. A Collection of American Songs*, Boston, Schmidt, coll. Schmidt's Educational Series, 1921.

<sup>95</sup> Il s'agit d'une réédition de l'« Enquête sur le Jazz-Band » menée en 1925 par André Cœuroy et André Schaeffner dans *Paris-Midi*.

<sup>96</sup> Cette partie conclusive cite de nombreux extraits littéraires évoquant le jazz.

<sup>97</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 615.

En raison des différents profils des commentateurs du jazz et des différentes connaissances qu'ils mobilisent, des divergences parfois importantes peuvent être relevées d'un texte à l'autre, notamment à propos de la question de ce que l'on appelle alors la « nature » du jazz, sur son histoire et sur ses origines. Cette question préoccupe tous les commentateurs qui s'expriment alors sur le jazz. Elle a partie liée, on le verra, avec la sélection et la définition d'un nouveau canon du jazz. Mais elle montre avant toute chose que les commentateurs reconnaissent progressivement le jazz comme une musique autonome, « indépendante » pour reprendre le terme employé dans la troisième question de l'enquête réalisée par André Schaeffner et André Cœuroy<sup>98</sup>.

Cette autonomisation coïncide avec l'apparition de la catégorie « jazz » dans les recensions de disques et dans les catalogues de nouveautés discographiques. Alors que les fascicules publiés par Pathé au début des années 1920 utilisent le mot « jazz » pour distinguer les enregistrements des jazz-bands de ceux des autres orchestres, celui-ci commence à désigner un genre musical à partir de l'année 1928<sup>99</sup>. Cette évolution est le signe d'un glissement sémantique progressif du mot *jazz* en France, glissement que l'on peut retracer à partir du discours qui se déploie dans le monde musical savant au sujet du genre musical.

### *Du « jazz-band » à la musique de « jazz » : petite chronique d'un glissement sémantique*

L'émergence de ce discours n'est pas sans conséquence sur l'évolution du contenu de la catégorie « jazz ». C'est en effet au cours de la seconde moitié des années 1920 que s'opère un glissement sémantique décisif. Dans un mouvement de synecdoque, le terme est de plus en plus fréquemment employé pour désigner un type de musique, nanti d'un répertoire déclinable en plusieurs genres, d'une formation instrumentale caractéristique (quoique déclinable elle aussi) et une tradition d'interprétation qui lui est propre. La fusion et la cristallisation de ces trois aspects ont

---

<sup>98</sup> Les trois questions de cette enquête sont formulées ainsi : « 1° Le Jazz-Band est-il pour vous "de la musique" ? De quel ordre sont vos impressions devant le Jazz ? 2° Exerce-t-il une influence sur l'esthétique contemporaine et plus particulièrement sur les formes musicales ? 3° Pensez-vous que puisse se créer une musique de jazz originale et indépendante, obéissant à des lois propres ? ».

<sup>99</sup> En février de cette année, la liste des nouveautés du label Odéon fait apparaître le mot « jazz » en tant que sous-catégorie de la rubrique « la danse et les derniers succès de New-York ».

sans doute été favorisées par le temps et par l'habitude : celle d'entendre un orchestre particulier jouer d'une manière particulière des répertoires particuliers. Au début de son article sur le jazz, Arthur Hoérée argumente en ce sens, lui pour qui le jazz se caractérise, « au début, plutôt par ses procédés d'exécution que par sa littérature<sup>100</sup> ». En 1929, dans *Le Monde musical*, ce glissement sémantique est à la fois entériné et explicité par Stéphane Berr de Turique :

Et d'abord, remarquons que l'appellation « Jazz » désigne indifféremment l'orchestre qui joue et le morceau joué. Il est impossible en effet pour un bon Jazz de *séparer la composition de l'exécution*. Le morceau est un canevas sur lequel, à l'infini, chaque groupe de musiciens, chaque musicien du groupe, brode sa décoration personnelle<sup>101</sup>.

Une telle acception du mot « jazz » n'a pas cours au début des années 1920, ou seulement de manière rarissime ; on la retrouve sous la plume acide de Léon Vallas en 1923, lorsqu'il évoque les premières études consacrées au « jazz-band » :

Déjà, l'*Encyclopédie* publiée chez Delagrave sous la direction de Lionel de la Laurencie, a consacré quelques pages à cette forme d'art sauvage. Darius Milhaud, l'un des compositeurs qui a le plus profondément subi l'action de cette musique, l'étudie dans *Le Courrier musical* et en indique les caractères essentiels<sup>102</sup>.

Pour le reste, elle désigne soit un instrument, la batterie et ses accessoires, soit, par abréviation et par un premier mouvement de synecdoque, un type d'orchestre : le jazz-band.

À partir de 1925, l'emploi du terme « jazz », en tant que type de musique, tend à se généraliser dans les écrits des musicographes, quelle que soit leur familiarité avec le jazz. Dans *La Revue Pleyel*, le compositeur Maurice Delage définit par exemple « la musique de Jazz » comme « celle que joue uniquement cette composition "petit orchestre" d'ailleurs assez variable appelée Jazz-Band<sup>103</sup> ». Albert Jeanneret utilise au demeurant le terme de la même manière : « le jazz est une musique de danse [...]. Cette faculté du nègre de *jazzier* n'est pas un procédé accidentel, c'est bien une façon constante

---

<sup>100</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 216. Le « début » dont parle Arthur Hoérée se situe pendant la Première Guerre mondiale, période pendant laquelle le jazz-band émerge selon lui.

<sup>101</sup> Stéphane Berr de Turique, « Quelques mots sur le jazz », *Le Monde musical*, 40<sup>e</sup> année, n°3, 31 mars 1929, p. 92.

<sup>102</sup> Léon Vallas, « Les idées - Jazz-Band », *Nouvelle Revue musicale*, 21<sup>e</sup> année, n°6, mars 1923, p. 106-107.

<sup>103</sup> Maurice Delage, « La critique - La musique de jazz », *La Revue Pleyel*, n°31, avril 1926, p. 18.

de sentir<sup>104</sup> ». Les textes du milieu de la décennie 1920 permettent d'observer le début de ce glissement, qui se traduit par une ambiguïté. La première question de l'*Enquête* d'André Cœuroy et d'André Schaeffner en fournit un bel exemple (voir note n° 98).

Toute évolution n'étant jamais purement linéaire, uniforme et homogène, une certaine instabilité du mot « jazz » perdure dans la seconde moitié de la décennie 1920. À titre d'exemple, le même André Cœuroy, un an après l'enquête qui vient d'être évoquée, fait du « jazz » un synonyme de « ragtime » avant de le ramener, non plus à une formation orchestrale, mais à un ensemble de procédés d'orchestration :

Le mot *jazz* est d'usage récent, tandis que le mot *rag-time* s'emploie depuis plus de vingt ans. Aujourd'hui, les deux mots sont synonymes, quoique, à vrai dire, *jazz* désigne plutôt une méthode d'orchestration<sup>105</sup>.

Mais dans le même article, à la même page, il emploie le terme « jazz » pour désigner une formation orchestrale : « les premiers jazz nègres à New-York (en 1914-1915) étaient ainsi composés : piano, violon, cornet à pistons, clarinette, trombone, banjo et batterie<sup>106</sup> ».

Il n'en reste pas moins vrai que cette période est celle d'une disparition du *suffixe* de l'expression « jazz-band », disparition qui va de pair avec son érection progressive en *musique autonome*, car distincte de la musique savante et de la musique populaire. Bien entendu, cette mutation n'est pas le seul fruit d'un glissement sémantique. La constitution du jazz en musique autonome se manifeste également à travers une véritable floraison de récits d'origine, qui manifestent un désir de mieux le connaître et le comprendre.

### *La diffusion de récits d'origine*

Ces récits circulent dans les textes consacrés au jazz dans la seconde moitié des années 1920, au point d'en devenir de véritables *topoi*. On peut en dénombrer trois. Tous ont ceci de particulier qu'ils associent la naissance du jazz avec celle du mot qui le

---

<sup>104</sup> Albert Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz », *La Revue musicale*, n°9, 1<sup>er</sup> juillet 1927, p. 25-26.

<sup>105</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 616.

<sup>106</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 616.

désigne. Le premier situe *la naissance du jazz* en 1914, et le fait dériver du prénom d'un musicien de Chicago, Jasbo Brown :

D'après Roger Graham, éditeur de musique à Chicago, Jasbo Brown aurait pratiqué vers 1914 une manière de jazz-band au café Schiller de Sam Hare, 31<sup>e</sup> rue où il avait réuni une cinquantaine de musiciens. Quand il n'avait pas bu, il jouait de la musique orthodoxe. Mais quand il était ivre, son piccolo rendait des sons d'un laisser aller assez violent et le roucoulement de son cornet qu'il coiffait d'une boîte de conserve (serait-ce là l'origine de certaine sourdine du jazz actuel ?) mettait les clients en joie. Et ceux-ci d'inviter Jasbo à reboire, à rejouer. D'où : Encore Jasbo ! Encore Jas ! Le *jazz-music* aurait bientôt influencé la danse et aurait donné naissance au *Jazz-dance*. Shelton Brooks de Chicago, dont les morceaux ont connu le succès en 1915, aurait fusionné les deux genres : le jazz étant né<sup>107</sup>.

Cette histoire invérifiable, mise en circulation par Esther Singleton dans l'article publié en 1922<sup>108</sup>, devient un *topos* de l'histoire du jazz telle que l'exposent les acteurs du monde musical savant français. On la retrouve par exemple sous la plume d'André Cœuroy en 1926<sup>109</sup>. Elle fait concurrence à deux autres récits de l'origine du mot jazz que le critique du *Temps* Henry Malherbe résume ainsi :

D'où vient le mot *jazz* ? On a longuement discuté sur sa racine. Les uns l'attribuent à Jasbo Brown, cabaretier noir de Chicago, qui divertissait ses clients, en 1915, à jouer du trombone dans un chapeau haut de forme. D'autres veulent découvrir son origine dans le nom déformé de *Razz's band*<sup>110</sup>, bizarre petit orchestre de quatre instruments à vent qu'on pouvait entendre en 1914 dans les cafés de La Nouvelle-Orléans. Selon MM. Cœuroy et Schaeffner, le terme est né de cette expression exclamative dont on se servait dans les bas-fonds de la même nouvelle-Orléans, *Jazz them, boys !* (Allez-y, les gars !)<sup>111</sup>.

Dans son second article de 1926<sup>112</sup>, Irving Schwerké renvoie dos à dos ces récits d'origine pour les disqualifier et leur substitue un quatrième. Selon lui,

le mot *jazz* est d'origine française et son application à la musique est la fidèle image de son sens littéral. Il y a 250 ans, la civilisation française trouva un solide point d'appui dans les provinces [...] de la Louisiane et de la Caroline du Sud. [...]. Dans les plantations possédées par les Français, c'était la seule langue dont on usât. Les

---

<sup>107</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 214.

<sup>108</sup> Singleton, « États-Unis d'Amérique », p. 3327-3328.

<sup>109</sup> Cœuroy, « Le Jazz », p. 616.

<sup>110</sup> Ce récit d'origine a été introduit dans le monde musical français par Irving Schwerké (Irving Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! (suite) », *Le Guide du concert*, 12<sup>e</sup> année, n°23, 19 mars 1926, p. 679, reproduit dans Irving Schwerké, *Kings Jazz and David*, Paris, Les Presses Modernes, 1927, p. 21-22).

<sup>111</sup> Malherbe « Chronique musicale - Jazz », p. 3.

<sup>112</sup> Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! », 19 mars 1926, p. 679.



esclaves au service des Français furent obligés d'apprendre la langue de leurs maîtres, [...] lui apportant, comme les Africains le font pour toutes les langues qu'ils apprennent, des inflexions et des modifications propres à leur race<sup>113</sup>. S'il faut en croire Larousse, le verbe français *jaser* signifie *causer, bavarder, parler beaucoup*. Dans la littérature française, *jaser* s'applique souvent à une conversation animée sur divers sujets [...] ; et, souvent aussi, *jaser* traduit plus spécialement un « chuchotement badin sur de petits riens<sup>114</sup> [...] ». Les nègres [...] appelèrent leurs conversations musicales : *jaser*. L'idée littéraire de *jaser* est française<sup>115</sup>, mais la première application du terme à la musique fut l'œuvre des esclaves nègres de la Louisiane et de la Caroline du sud.

En 1927, dans *La Revue musicale*, Arthur Hoérée réplique au musicologue américain pour disqualifier son hypothèse : « le mot "jazz" n'a pas encore une étymologie précise. Le dériver du français *jaser* me paraît inadmissible »<sup>116</sup>. Au contraire, Henry Malherbe, se range à l'avis d'Irving Schwerké, dont il a reçu un exemplaire dédicacé de son *Kings Jazz and David*<sup>117</sup> :

M. Irving Schwerké juge « ridicules et fantaisistes » ces étymologies. Sa vue est d'ailleurs assez exacte quand il fait simplement dériver le vocable *jazz* du verbe français *jaser*. « La première application du terme à la musique, écrit notre confrère américain, fut l'œuvre des esclaves nègres de la Louisiane et de la Caroline du sud, où le français fut pour un certain temps la langue dominante

Les différentes versions de la naissance du mot jazz montrent comment, à la fin des années 1920, la construction d'une connaissance du jazz se constitue par la mise en circulation d'informations parfois venues des États-Unis, à travers deux musicographes (Esther Singleton et Irving Schwerké) et par la prise en compte des écrits déjà existants sur cette musique<sup>118</sup>. Alors que les textes consacrés au jazz à la fin des années 1910 et le

---

<sup>113</sup> NdA. Les origines et le développement de la langue créole présentent l'une des plus curieuses déformations que la langue française ait subie.

<sup>114</sup> NdA. On en trouve une récente illustration dans l'opéra de Charles Silver. « La Mégère apprivoisée » (créée à l'Opéra de Paris, en janvier 1922) page 115 de la partition de piano et de chant : - « À nous promener deux à deux, en rêvant, en « jasant », en causant ». Voir aussi « Mandoline », de Debussy, poème de Paul Verlaine... « D'une lune rose et grise, et la Mandoline « jase » parmi les frissons de brise ».

<sup>115</sup> NdA. « Jase » et « jaseur » doivent être orthographiés « jazz » et « jazzer », en anglais, afin de conserver la prononciation française originale.

<sup>116</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 214.

<sup>117</sup> Le département « Musique » de la Bibliothèque nationale de France conserve l'exemplaire personnel de Henry Malherbe (BnF-Musique, Vmd-3047). Au dos de la première de couverture figure la dédicace suivante : « À Monsieur Henry Malherbe, comme un témoignage d'admiration de la musique française par la critique américaine. Sympathiquement, Irving Schwerké ».

<sup>118</sup> L'orthographe instable de certains termes techniques anglo-saxons liés au jazz confirme que la connaissance du genre est en cours d'élaboration. Dans sa réponse à l'enquête d'André Cœuroy et d'André Schaeffner, René Chalupt (1885-1957), poète fantaisiste dont les textes furent mis en musique par Erik

début des années 1920 - ceux d'Émile Vuillermoz, de Jean Cocteau en particulier - manifestent des réactions individuelles à une musique nouvelle considérée dans son rapport avec la musique savante, la fin des années 1920 voit émerger un véritable corpus de textes qui se répondent les uns aux autres. Ceux-ci participent à l'émergence d'un discours sur le jazz considéré comme une musique *autonome*. La discussion par articles interposés sur les origines du mot jazz est un symptôme de cette émergence de ce discours.

Ces discussions se rattachent à un débat important, qui concerne ce que les commentateurs qualifient alors de « nature » du jazz. Il confirme d'une part sa perception en tant que *musique autonome* et la ramification du discours en plusieurs positions plus ou moins divergentes. D'autre part, il soulève aussi un thème récurrent dans les différentes hypothèses relatives à la genèse même du mot « jazz » : celle de ses origines « nègres ». L'enjeu que revêt cette question réside dans le degré d'altérité raciale d'une musique qui occupe une place croissante dans le monde musical français.

### 7.2.3. La généalogie « nègre » du jazz en débat : un exemple de ramification du discours

Cette question récurrente est abordée dans quasiment tous les textes consacrés au jazz à la fin des années 1920. Elle fait en particulier l'objet d'un débat où Schaeffner et Hoérée s'opposent à fleurets mouchetés.

#### *Le jazz selon Schaeffner : une expression musicale de la « nature » du « nègre »*

Intéressé par l'ethnographie et par l'Afrique, comme Georges-Henri Rivière, le premier cherche à mettre en valeur les origines africaines du jazz, celles, plus précisément des caractéristiques qui le définissent comme une musique à nulle autre pareille. Dans ce but, Schaeffner recourt à une étude comparée des descriptions

---

Satie, Georges Auric, ou encore Albert Roussel, utilise ainsi l'orthographe fantaisiste de « boulez » pour blues (peut-être s'agit-il d'une francisation humoristique). André Cœuroy parle d'un « *won song* » lorsqu'il désigne un *work song* (Cœuroy, « Le jazz », 1925). Plus généralement, « fox-trot » alterne librement avec « fox-trott » dans les écrits des années 1920, qui voient se fixer progressivement la première graphie.

d'instruments et de pratiques musicales recueillies dans des relations de voyageurs et des récits d'exploration en Afrique et aux Antilles ou encore aux Indes Orientales<sup>119</sup> remontant, pour les plus anciens, au XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de prouver la permanence de caractéristiques musicales propres à la race « nègre », au-delà des variations historiques et géographiques. Le jazz serait un héritier contemporain du rapport au son et au rythme propres à cette race à qui il devrait sa particularité. Le discours de Schaeffner se veut scientifique, puisqu'il consiste à argumenter en faveur d'une thèse en mobilisant différentes méthodes et différentes sources, relevant en l'occurrence de l'ethnographie, de l'organologie et de l'histoire. Lorsqu'il annonce la parution imminente de *Jazz* en 1926, André Cœuroy ne manque pas de souligner la thèse principale défendue par Schaeffner et son ambition scientifique : « le nègre d'Afrique a inventé tous les éléments du jazz, comme le *démontrera* sous peu un précieux petit livre<sup>120</sup> ».

L'ambition d'André Schaeffner, que l'on pourrait qualifier de généalogie *nègre* du jazz, consiste à démontrer que la « passion du rythme [du nègre] for[ce] les uns à s'emparer de n'importe quel objet pour en extraire un son ou un bruit, les autres à mimer coûte que coûte la danse figurée par les contours de ce rythme obsesseur [*sic*]<sup>121</sup> ». Cette passion débouche sur un « un art proprement *élémentaire*<sup>122</sup> » que caractérise un rapport particulier au son et au timbre. « Qu'il s'agisse de la main, de l'eau ou du bois, de la pierre même nous voyons que toujours à un objet naturel est emprunté le bruit<sup>123</sup> ». Cette sensibilité particulière au son et au timbre (que Schaeffner traite notamment dans son chapitre consacré à la « voix du nègre ») se répercute dans la manière dont le « nègre » appréhende ses instruments de musique : « qu'il s'agisse donc de simple percussion ou de délicats effets de résonance, toujours le nègre nous paraît se

---

<sup>119</sup> Le terme désigne alors l'Asie du Sud-Est, et en particulier l'Indonésie et la Polynésie, dont les habitants étaient parfois désignés comme « nègres » au début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>120</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 615. C'est nous qui soulignons.

<sup>121</sup> André Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », *Le Ménestrel*, 88<sup>e</sup> année, n°27, 2 juillet 1926, p. 298.

<sup>122</sup> André Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », *Le Ménestrel*, 88<sup>e</sup> année, n°26, 25 juin 1926, p. 286. C'est Schaeffner qui souligne.

<sup>123</sup> André Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », *Le Ménestrel*, 88<sup>e</sup> année, n°28, 9 juillet 1926, p. 309.

placer, beaucoup plus que nous, au ras des choses que produit la nature<sup>124</sup> ». Prolongeant cette comparaison, Schaeffner avance l'idée selon laquelle, « chez les nègres [...], les choses de l'art et de la vie » ne sont pas séparées par ce « hiatus » qui « chez nous », les oppose<sup>125</sup>.

André Schaeffner identifie donc des pratiques et des rapports à la musique dont l'altérité, présentée comme radicale au regard de la musique savante (et, plus largement, de la musique occidentale), va bien au-delà de particularités stylistiques puisqu'elle remonte jusqu'à une sensibilité érigée en caractéristique raciale. Pour le critique, cette altérité perdue dans le jazz qui apparaît, au terme de l'analyse, comme le résultat d'un transfert de pratiques musicales de l'Afrique aux États-Unis, où les « nègres » s'approprient des instruments européens et des répertoires comme celui du choral protestant. Mieux, dans le transfert triangulaire<sup>126</sup> qui donne naissance au jazz, cette sensibilité musicale « nègre » joue le rôle décisif puisque c'est elle qui, subsistant à travers toutes les mutations historiques liées à la déportation des esclaves africains aux États-Unis, en fait une musique unique en son genre<sup>127</sup> : « c'est à celle-ci que la musique nègre voudra revenir, même si, usant d'instruments plus perfectionnés, il lui faut faire un détour pour y atteindre de nouveau<sup>128</sup> ». Et Schaeffner de conclure : les nègres « ont amorcé de plus près l'invention du jazz<sup>129</sup> ».

Ses articles représentent une étape importante dans l'histoire des appropriations savantes du jazz car, pour la première fois, la valorisation du lien entre cette musique et

---

<sup>124</sup> André Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », *Le Ménestrel*, 88<sup>e</sup> année, n°29, 16 juillet 1926, p. 321.

<sup>125</sup> Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », 2 juillet 1926, p. 298.

<sup>126</sup> Celui-ci concerne l'Afrique occidentale, les États-Unis et l'Europe occidentale. Pour une définition de la notion de « transfert triangulaire », voir Katia Dmitrieva et Michel Espagne (dir.), *Transferts culturels triangulaires : France-Allemagne-Russie*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 7-10.

<sup>127</sup> Malgré le déracinement géographique et historique causé par l'esclavage André Schaeffner justifie la persistance de ces qualités « nègres » grâce à l'idée selon laquelle « le nègre est déjà un instrument de musique, autant par le rythme qui le hante que par l'habileté de ses membres et par les ressources de sa voix [...]. Il pouvait donc partir d'Afrique nu ; à s'écouter, il retrouve les éléments primordiaux de son art » (André Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », *Le Ménestrel*, 88<sup>e</sup> année, n°30, 23 juillet 1926, p. 330).

<sup>128</sup> Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », 9 juillet 1926, p. 309.

<sup>129</sup> André Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », *Le Ménestrel*, 88<sup>e</sup> année, n°31, 30 juillet 1926, p. 337.

celle des « nègres<sup>130</sup> » fait l'objet d'une réflexion poussée et d'une argumentation sérieuse. Ce lien avait déjà été constaté et apprécié par Darius Milhaud à partir d'impressions d'écoute, et dans une perspective primitiviste bien précise : la musique des nègres renvoyait à une expression humaine universelle car antérieure aux processus de civilisation (ceux-ci introduisant entre les Hommes d'importantes différences de sensibilité). Or, l'association du jazz aux « nègres » ne s'opère pas dans la même perspective dans les écrits de Schaeffner. Dans les sept articles du *Ménestrel* qui forment la substantifique moelle de *Le jazz*, celui-ci emploie à neuf reprises l'adjectif ou l'adverbe « primitif », mais l'emploi dans un sens différent de celui de Milhaud : au lieu de renvoyer à une origine, à un en-deçà, il désigne l'absence de « hiatus » déjà évoquée entre l'art et la vie dans une « civilisation nègre » placée sur le même plan que « notre civilisation moderne<sup>131</sup> » et envisagée comme cette dernière dans sa dimension historique, à travers des évolutions et des permanences. À travers les articles du *Ménestrel* puis dans *Jazz*, André Schaeffner s'attache pour la première fois à valoriser dans le jazz une conception et une pratique de la musique différentes de celles qui ont cours dans la musique savante. Ce faisant, il s'inscrit au sein d'un mouvement plus large qui s'attache à mieux connaître les différents aspects de la culture des peuples « nègres », comme en témoignent les différents ouvrages contemporains cités dans ses textes : *Mes inconnus chez eux* (1925) de Lucie Cousturier (1876-1925)<sup>132</sup>, *Les civilisations négro-africaines* (1925) de Maurice Delafosse (1870-1926)<sup>133</sup>, ou encore *La sculpture africaine* (1922) de Carl Einstein (1885-1924)<sup>134</sup>.

Étape importante dans l'histoire des appropriations savantes du jazz, la généalogie *nègre* proposée par André Schaeffner en 1926 suscite des débats dans le

---

<sup>130</sup> Elle dépasse et prend à contre-pied les commentaires nombreux dans lesquels l'association du jazz et de l'Afrique ne sert qu'à condamner ce qui n'apparaît aux oreilles des commentateurs que comme bruit et sauvagerie.

<sup>131</sup> Schaeffner, « Notes sur la Musique des Afro-Américains (suite) », 2 juillet 1926, p. 298.

<sup>132</sup> Au début des années 1920, la peintre Lucie Cousturier effectue un voyage en Afrique-Occidentale française, qui l'amène à adopter des positions anti-coloniales.

<sup>133</sup> Administrateur colonial, ethnologue et linguiste, Maurice Delafosse fut un artisan du développement des connaissances des langues et des cultures africaines dans leur diversité et dans leur historicité.

<sup>134</sup> Historien de l'art, Carl Einstein s'est rendu célèbre en 1915 grâce à l'ouvrage cité par André Schaeffner, qui fut traduit en Français en 1922. Pour la première fois, des « objets nègres » y sont abordés en tant qu'objets d'art et valorisés au même titre que les œuvres européennes antiques et modernes qui constituaient jusqu'à présent le corpus traditionnel de l'histoire de l'art.

monde musical savant, voire des contestations radicales. Dès le second paragraphe de l'« Introduction » de son ouvrage *Musique nègre*, le docteur Stephen Chauvet (1885-1950)<sup>135</sup> s'inscrit en faux contre la thèse schaeffnérienne :

Nombreux sont, en effet, ceux qui, quand il est question de musique nègre, évoquent immédiatement les accords turbulents, et quelque peu cacophoniques du Jazz-band. Or, il n'y a rien de moins spécifiquement nègre, rien qui ressemble moins à de la musique nègre véritable, c'est-à-dire de nègres d'Afrique, que le Jazz. Ce n'est pas le lieu d'expliquer ici son origine : il suffit d'affirmer qu'il ne vient pas d'Afrique<sup>136</sup>.

Chose étonnante, du reste, la suite de l'ouvrage ne mentionne à nul autre endroit le jazz ; il se borne dès lors à constater l'absence totale de ressemblance entre musiques africaines et jazz. C'est botter en touche car l'argumentation d'André Schaeffner ne porte pas sur la parenté sonore entre ces deux musiques mais sur la permanence, dans le jazz d'une manière africaine d'appréhender le rythme et le son. Un débat plus approfondi et plus nuancé s'engage en revanche avec « Le jazz », un long article qu'Arthur Hoérée fait paraître dans *La Revue musicale* et qui, grâce à André Cœuroy, a servi de rampe de lancement avec *Le Ménestrel* aux positions schaeffnériennes.

### *Hoérée et la relativisation de « la part du nègre »*

Dans ce texte qui, avec celui de Schaeffner, constitue l'un des commentaires les plus solidement argumentés sur le jazz dans la France de la seconde moitié des années 1920, Arthur Hoérée fait état de la position d'André Schaeffner, à laquelle il consacre trois pages, pour mieux s'en démarquer<sup>137</sup> :

Schaeffner [...], part de la tradition musicale nègre pour aboutir au fox-trot. Il ne peut atteindre qu'à l'une de ses fractions : l'usage nègre de la batterie, l'élément rythmique et peut-être l'effet choral, ce dernier étant un succédané du « spiritual » qui est lui-même une interprétation nègre du choral protestant. Le livre de MM. Cœuroy et Schaeffner, sans déplacer la question, n'en résout qu'une partie et constitue à

---

<sup>135</sup> Après de brillantes études de médecine, Stephen Chauvet conçoit une passion pour l'art d'Afrique noire et d'Océanie, que l'on confond alors sous le terme d'*Art Nègre*. Collectionneur et prosélyte, il rédige et édite le guide de l'Exposition du Pavillon de Marsan (1923), consacrée aux « arts indigènes des colonies françaises et du Congo belge ».

<sup>136</sup> Stephen Chauvet, *Musique nègre*, Paris, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929, p. 9.

<sup>137</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 218-220.

proprement parler une substantielle introduction à l'étude du jazz. Il s'intitulerait plus exactement : « Étude des éléments nègres dans la musique de jazz<sup>138</sup> ». Contrairement à l'idée répandue, je ne tiens pas le jazz pour une expression essentiellement nègre, mais pour une interprétation nègre d'un art de race blanche et d'origine européenne<sup>139</sup>.

Sous cette dernière expression, il convient sans doute de comprendre l'art écrit de la composition, de l'harmonie et de l'arrangement, qui serait *typiquement* occidental et blanc. Or, tout en reconnaissant l'importance des éléments « nègres » signalés par André Schaeffner, la démarche d'Arthur Hoérée consiste précisément à les relativiser : « le jazz, comme je tâcherai de le démontrer plus bas [...] ne compte, au demeurant, que deux sixièmes d'apports nègres<sup>140</sup> ».

Arthur Hoérée développe sa thèse en distinguant six éléments constitutifs du jazz ; il leur attribue une origine raciale (noire ou blanche), ou géographique et culturelle (africaine ou européenne). À ces six éléments correspondent du reste les six parties du long développement de cet article, dont voici les articulations principales :

L'usage nègre de la batterie et de certains instruments constitue le premier élément que je sépare dans le fox-trot : c'est un éléments d'exécution<sup>141</sup> [...]. Et voici le second élément que je sépare : le rythme nègre<sup>142</sup> [...]. Si nous étudions maintenant la mélodie du fox-trot proprement dite, c'est-à-dire les rapports qui unissent ses degrés, nous ne trouvons dans ce troisième élément que fort peu de traces nègres<sup>143</sup> [...]. Le quatrième élément, l'harmonie, accuse nettement son origine européenne<sup>144</sup> [...]. Si nous étudions maintenant le fox-trot, du point de vue formel, il ne peut nier, tout comme le ragtime, son origine : la chanson [...]. Me voici arrivé au dernier élément, le plus important à mon sens et le moins nègre : la mise en œuvre. J'entends par là le rôle du compositeur (n'écrivant le plus souvent que la mélodie), celui de l'arrangeur-harmoniste et de l'orchestrateur chargés d'harmoniser, de « nettoyer » le texte, de l'instrumenter et, au besoin, d'inventer les contrechants et broderies. Je dis de ce sixième élément qu'il est le plus important parce qu'il permet cette mise au point, de définitif ainsi que ces alliances de timbres imprévues, ce jeu souple et sensuel des contrechants que nous aimons dans le jazz<sup>145</sup>.

---

<sup>138</sup> Ici, Arthur Hoérée insère une longue note qui engage avec André Schaeffner un débat organologique sur le banjo.

<sup>139</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 221.

<sup>140</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 215.

<sup>141</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 222.

<sup>142</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 223.

<sup>143</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 230.

<sup>144</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 235.

<sup>145</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 236. NdA. « Il existe des fox-trots écrits par des nègres, mais uniquement répandus en Amérique. Le *blues* semble surtout leur spécialité. L'Angleterre compte actuellement d'excellents compositeurs et arrangeurs de jazz ».

À l'approche généalogique et qualitative de Schaeffner, qui accorde la primauté à des traits identifiés comme « noirs » ou « africains » et aux instrumentistes, Hoérée oppose donc une approche analytique et historique qui fait la part belle à des traits identifiés comme « blancs » ou « européens », ainsi qu'au compositeur et à l'arrangeur-harmoniste. Cette différence mérite toutefois d'être relativisée, comme le fait André Schaeffner dans sa réponse à l'article d'Arthur Hoérée : « au fond, tout le problème qui nous divise, Hoérée et moi, dépend non des termes mêmes de son excellente conclusion, mais de l'ordre de leur importance<sup>146</sup> ». Comme le suggère ce constat, le différend qui oppose les deux critiques masque plusieurs convergences.

Malgré le primat accordé aux caractéristiques européennes du jazz, Arthur Hoérée reconnaît avec André Schaeffner l'origine nègre et même africaine des paramètres liés au « rythme » et à l'« usage » des instruments<sup>147</sup>. Le jazz se voit ainsi défini comme une musique hybride, située « à l'intersection de plusieurs races, de plusieurs cultures<sup>148</sup> ». De même, André Schaeffner s'accorde avec Arthur Hoérée pour évoquer, à propos de la naissance du jazz (et non plus de sa généalogie), le mélange d'éléments décrits comme « nègres » et d'autres issus de la musique « blanche », le choral protestant étatsunien en particulier :

Mais si le jazz est [...] comme une synthèse des divers moyens sonores particuliers aux noirs, il consiste aussi en une confusion des divers procédés polyphoniques en faveur sur le continent africain avec ceux acquis plus tard en Amérique<sup>149</sup>.

La perception des États-Unis, assimilé à un patchwork composé d'innombrables communautés, explique pourquoi, au-delà des débats concernant l'importance des caractéristiques « nègres » ou « africaines » du jazz, celui-ci est perçu comme une

---

<sup>146</sup> André Schaeffner, « Réflexions sur la musique – Le Jazz », *La Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n°1, novembre 1927, p. 76.

<sup>147</sup> « Cet usage prédominant de la batterie [...] nous le retrouvons chez mainte peuplade et spécialement dans toute manifestation musicale nègre. Les nègres marquent aussi de leur personnalité le jeu d'autres instruments », explique en effet Arthur Hoérée (Hoérée, « Le jazz », p. 222).

<sup>148</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 215.

<sup>149</sup> Schaeffner, « Notes sur la musique des Afro-Américains (suite) », 30 juillet 1926, p. 337.



musique hybride, non seulement par Hoérée et Schaeffner, mais par tous les autres partisans du jazz à la fin des années 1920<sup>150</sup>.

Ceci noté, reste à expliquer pourquoi les deux auteurs divergent au moment d'attribuer la primauté aux éléments « blancs » ou « nègres » du jazz. La réponse à cette question réside dans l'instabilité déjà évoquée de la définition du « jazz ». Schaeffner et Hoérée lui donnent chacun un contenu différent. Pour le premier, l'élément déterminant du jazz réside dans un « esprit », c'est-à-dire dans une manière de faire et d'aborder les instruments et le rythme. Afin d'étayer sa position, André Schaeffner recourt, pour la première fois dans l'histoire du discours français savant sur le jazz, à l'article publié par Ernest Ansermet en 1919 : « Sur un orchestre nègre » :

Dès 1919 [...], Ansermet y voyait [dans le jazz] un « génie de race » qui « se marquera dans tous les éléments de la musique, [qui] transfigurera tout, de la musique qu'il s'approprie<sup>151</sup> ». Or c'est en cette transfiguration que consiste essentiellement le jazz<sup>152</sup>.

Au contraire d'André Schaeffner, qui considère le jazz comme un ensemble de procédés relevant de la pratique et de l'oralité, Arthur Hoérée tend à le considérer comme un répertoire caractérisé par le recours à une « technique spéciale » d'écriture, dont les réalisations les plus abouties et les plus exemplaires sont à retrouver dans le fox-trot. Toutefois, cette valorisation du fox-trot ne signifie pas que le critique et compositeur belge en fait un équivalent du jazz. Elle s'explique par les visées didactiques de son article. Dans la onzième note de bas de page, Arthur Hoérée suggère en effet qu'il

---

<sup>150</sup> Selon Albert Jeanneret le jazz est le résultat de « ce que le nègre a appris de l'Américain » (Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz », p. 26.). Mais cette hybridité ne met pas seulement en jeu « blancs » et les Afro-américains. D'autres commentateurs prennent en compte le rôle joué dans le jazz par des compositeurs issus de communautés juives, Irving Berlin en tête. Le jazz est alors présenté comme le point de rencontre de trois cultures musicales. « Tel qu'il est aujourd'hui, [il] se présente comme le dérivé de certains courants de la vie américaine, de l'orientalisme hébraïque, du rythme et de l'harmonie nègre », explique Irving Schwerké au terme de son article (Irving Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! », *Le Guide du concert*, 12 mars 1926, 12<sup>e</sup> année, n°22, p. 647, reproduit dans Schwerké, *Kings Jazz and David*). Henri Monnet et George-Henri Rivière valident cette position, exprimée au moyen d'une métaphore biblique : « la musique américaine est au singulier carrefour où se croisent Sem, Cham et Japhet » (Monnet et Rivière, « Jack Hylton and his Boys », p. 262).

<sup>151</sup> NdA. « Sur un orchestre nègre », (*Revue romande*, 15 octobre 1919).

<sup>152</sup> Schaeffner, « Réflexions sur la musique », p. 74

faudrait, pour plus de clarté, séparer fox-trot et jazz. Car si le fox-trot est toujours du jazz, ce dernier n'est pas toujours du fox-trot. Au point de vue auquel je me place ici, le fox-trot est une forme musicale, mettant en œuvre une *technique spéciale* : le jazz. Le mot jazz peut également viser le *procédé d'exécution*. Peu font la distinction. Somme toute, le fox-trot accusant toutes les particularités du jazz et étant à la base des autres formes du répertoire des jazz-bands (sauf de la valse), j'emploierai son nom dans le sens le plus large<sup>153</sup>.

Cette note est également intéressante car elle montre qu'Arthur Hoérée accorde lui aussi une place à l'« exécution » dans sa réflexion sur le jazz. L'un des exemples musicaux cités par Arthur Hoérée, un extrait de *Tea for Two*, mélange en effet la partition originale d'un morceau et la transcription de l'exécution de ce morceau par un jazzman entendu lors d'un concert de l'orchestre de Billy Arnold<sup>154</sup>. Il n'en reste pas moins vrai que l'exécution ne joue pas chez Hoérée le rôle capital que lui confère André Schaeffner :

La matière des premiers fox-trots est insignifiante [...]. Cette matière, soumise lors de sa réalisation sonore, à la déformation des exécutants nègres, a pris un intérêt nouveau pour le compositeur blanc qui s'est attaché à fixer *a priori* les déformations (broderies, contrechant, syncopation, etc.) inévitables et d'ailleurs séduisantes. Sa nouvelle réalisation subit, à l'exécution, une nouvelle déformation – moins sensible – dont il tire encore une leçon. D'échange en échange (exécution nègre et apports blancs), les indices raciques s'interpénètrent, les divergences se résorbent. Le compositeur américain a finalement le dessus, se détache du tronc dont il a puisé la sève pour vivre autonome et réaliser l'idéal nègre d'une musique blanche apprise à l'école européenne, et non la moins neuve<sup>155</sup>.

Musique unique pour son caractère hybride, le jazz résulte selon Hoérée d'une dialectique incessante entre des procédés d'exécution attribués aux « exécutants nègres » et des « apports blancs ». Incessante, mais aussi inégale, puisque la réalisation pleine et entière de ces procédés n'est permise que par leur fixation par l'écriture. En

---

<sup>153</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 222. Cette note incite à nuancer le jugement quelque peu péremptoire de Nicole Fouché, selon lequel Arthur Hoérée « assimile [le fox-trot] au jazz dans un amalgame métonymique regrettable » (Fouché, « Les limites de la réception savante du jazz en France », p. 43). Au début de son article, Arthur Hoérée distingue par ailleurs les premiers fox-trots publiés avant 1918 du jazz qui, selon lui, apparaît seulement à cette date.

<sup>154</sup> « Toute le monde connaît le populaire refrain de *Tea for two*, sa version courante n'a rien de spécialement raffiné. Or, les contretemps de noires contiennent implicitement un mouvement de voix qu'un saxophoniste s'est un jour avisé de soutenir en blanches. Et voilà un des plus délicieux contrechants qui soient (souligné par des traits dans les quatre premières mesures de l'exemple 11) » (Arthur Hoérée, « Le jazz », p. 234). Arthur Hoérée modifie ses partitions éditées en fonction de la pratique des jazzmen dans le deuxième exemple musical de son article.

<sup>155</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 237.

cela, l'approche d'Arthur Hoérée reste marquée par le graphocentrisme caractéristique de la tradition musicale savante.

En dépit de leur approche et d'une définition de l'objet « jazz » divergentes, positions qui manifestent une ramification des discours sur le jazz à la fin des années 1920, les textes d'André Schaeffner et d'Arthur Hoérée font donc apparaître quelques points de convergence : le jazz est une musique hybride dont les particularités ont partie liée avec des procédés liés à l'exécution. D'autres points de consensus peuvent être repérés, dans le discours des deux critiques, comme dans celui de tous ceux qui écrivent sur le jazz à la fin des années 1920. Le premier d'entre eux est un présupposé selon lequel les particularités raciales et particularités musicales sont intimement liées.

#### 7.2.4. Au-delà des divergences : quatre points de consensus au sujet du jazz

##### *Une musique considérée au prisme du différentialisme racial*

Ce présupposé se manifeste avant tout parmi les détracteurs du jazz qui, le plus souvent, le rejettent au nom d'un racisme parfois virulent. La musique des « nègres » relève selon eux d'une forme d'humanité inférieure, volontiers renvoyée à l'animalité. Le poète et éditeur Jacques Heugel (1890-1979) voit ainsi dans le jazz une forme dégénérée de la musique et, partant, un danger pour la race « aryenne » à laquelle seraient apparentés les Français. Il affirme ainsi :

À suivre les nègres corps et âme, nous risquons tout simplement, nous Aryens, bien loin de revenir à l'édénique Adam, de tomber dans une vulgarité grossièrement simiesque ; car les formes simiesques, elles aussi, sont des formes humaines dégénérées<sup>156</sup>.

Mais au-delà de ce racisme, qui repose sur une vision hiérarchique des stades de l'évolution de l'humanité et des races en présence, le discours des tenants du jazz, trahit

---

<sup>156</sup> Réponse de Jacques Heugel à l'enquête sur le Jazz-Band menée en 1925 par André Cœuroy et André Schaeffner dans *Paris-Midi*.

une conception de la musique que l'on pourrait qualifier de racialisée<sup>157</sup>. On la retrouve à travers les expressions très répandues de « caractéristiques nègres » ou encore d' « éléments nègres ». Un tel déterminisme racial, qui consiste à biologiser le culturel et, par la même occasion, à écraser de façon considérable les différences que l'on pourrait retrouver, dans le cas qui nous intéresse, au sein de ce que l'on appelle alors la « musique nègre », est alors généralisé dans le monde intellectuel français de l'entre-deux-guerres. C'est au nom de ce racisme qu'Albert Jeanneret explique aux lecteurs de la *Revue musicale* que « cette faculté du nègre de "jazz" n'est pas un procédé accidentel, c'est bien une façon constante de sentir, profonde, enracinée<sup>158</sup> ». Pour bien jouer du jazz, selon Gabriel Grovlez, « il faut avoir cela dans le sang. Le Jazz est, à mon avis, l'apanage exclusif des musiciens nègres qui possèdent des dons musicaux surprenants<sup>159</sup> ». De son côté, Boris de Schlœzer considère certains procédés caractéristiques du jazz comme « déterminés par des particularités physiologiques et anatomiques de la race noire<sup>160</sup> ». On retrouve cette vision chez Arthur Hoérée et André Schaeffner. Ce dernier ne cesse de parler « du nègre, africain ou afro-américain, peu importe<sup>161</sup> », son attitude envers la musique étant déterminée par un « sens » et un « goût » « naturels<sup>162</sup> ».

La mobilisation de ce différentielisme racial n'est pas dénuée d'enjeux culturels. À travers la question des « facultés » et des « dons » prêtés au « nègre », une différence

---

<sup>157</sup> La distinction entre ces termes est aujourd'hui encore un objet de débats et de polémiques dans le monde universitaire. Elle a notamment été définie par Tzvetan Todorov, pour qui le racisme est une doctrine et une idéologie, un déterminisme scientifique consistant à différencier les races humaines afin d'expliquer des différences politiques, culturelles ou artistiques. Il ne préjuge pas de l'attitude de ceux qui le professent. Le racisme est au contraire défini comme « un comportement fait le plus souvent de haine et de mépris à l'égard de personnes ayant des caractéristiques physiques bien définies, et différentes des nôtres ». Si donc le racisme repose sur un racisme, la réciproque n'est pas nécessairement vraie (Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 133-134).

<sup>158</sup> Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz », p. 26.

<sup>159</sup> Réponse de Gabriel Grovlez à l'enquête sur le Jazz-Band menée en 1925 par André Cœuroy et André Schaeffner dans *Paris-Midi*.

<sup>160</sup> Boris de Schlœzer, « Musique nègre », *La Revue Pleyel*, n°41, février 1927, p. 159.

<sup>161</sup> Schaeffner, « Réflexions sur la musique – Le Jazz », p. 73. C'est nous qui soulignons.

<sup>162</sup> Schaeffner, « Notes sur la musique des Afro-Américains (suite) », 23 juillet 1926, p. 330. Comme le souligne judicieusement Laurent Cugny, lorsqu'il cite un passage de *Jazz* où le critique du *Ménestrel* relie la sensibilité « nègre » aux « conditions du sol natal » africain, la pensée essentialiste de Schaeffner se teinte de culturalisme (Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 424-425).

fondamentale entre la musique savante et le jazz est visée. En raison de son caractère improvisé, ce dernier échappe à l'une des conventions les plus ancrées dans la musique savante depuis le XIX<sup>e</sup> siècle : son caractère pensé, composé, « écrit » ? Cette opposition fait également l'objet d'un consensus qui réunit les tenants du jazz au-delà des différences observables dans leurs textes.

### *La valorisation de l'improvisation et du rôle de l'interprète*

Pionnier en la matière, Darius Milhaud s'intéresse à cette question dans son article de 1923<sup>163</sup>. Trois ans plus tard, Irving Schwerké en fait une caractéristique essentielle du jazz :

Il est curieux de constater que la complexité traditionnelle du contrepoint, qui est l'un des traits les plus caractéristiques du jazz moderne, est sans conteste en rapport avec quelques aspects de la vie américaine actuelle [...]. Un jazz-band digne de ce nom ne joue jamais deux fois la même chose. Si l'on comprend bien ce qu'est le jazz, c'est là une impossibilité. [...]. Quelques partitions de jazz sont remarquables par l'équilibre, la variété de couleur et l'heureux ensemble, mais elles ne peuvent atteindre au maximum d'effet que si les interprètes ont le don d'improviser des embellissements et des fioritures. Car la plus grande partie du jazz *écrit* ne présente ni l'art, ni la science qui font la durable et vraie musique<sup>164</sup>.

Le critique américain n'est pas le seul à valoriser la dimension improvisée du jazz. Henri Monnet et George-Henri Rivière le rejoignent à propos de l'orchestre de Paul Whiteman où, « de temps à autre, sur un solo – mélodie ou break » - s'improvise sur un schéma. Tous deux regrettent toutefois la rareté trop grande de « ces hasards quelquefois nuisibles, et si souvent merveilleux qui, dans les petits ensembles (la musique de chambre du jazz), servent l'improvisateur de jazz<sup>165</sup> ». Bien qu'il n'emploie pas explicitement le mot « improvisation », le critique musical Berr de Turique indique lui aussi qu'

il est impossible en effet pour un bon Jazz de *séparer la composition de l'exécution*. Le morceau est un canevas sur lequel, à l'infini, chaque groupe de musiciens, chaque

---

<sup>163</sup> Au point de tenter d'en reproduire l'effet, dans une partition écrite, dans deux passages polyphoniques et polytonaux de *La Création du monde* (voir Chapitre 4).

<sup>164</sup> Irving Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! (suite) », *Le Guide du concert*, 12<sup>e</sup> année, n°23, 19 mars 1926, p. 681-682.

<sup>165</sup> Monnet et Rivière, « Jack Hylton and his Boys », p. 262.

musicien du groupe, brode sa décoration personnelle. C'est cet apport nouveau de plusieurs personnalités groupées qui donne à l'exécution du Jazz le caractère de création que toute exécution doit avoir *a priori*<sup>166</sup>.

Arthur Hoérée lui-même fait mention de l'importance de l'exécution et de l'improvisation dans son article (tout en se hâtant de préciser que les trouvailles qui en découlent ne se réalisent pleinement qu'une fois fixées à l'écrit). Son article reprend l'idée défendue par le poète René Chalupt, selon lequel

le rôle du jase [*sic*] se borne, en effet, à un travail d'ornementation et de broderie plus important que la matière mise en œuvre laquelle, réduite à sa nudité, est parfois assez médiocre<sup>167</sup>.

Si attaché soit-il au rôle de l'arrangeur, Arthur Hoérée reconnaît en effet qu'une partie des procédés qui font l'originalité du jazz ne peut être fixée à l'écrit :

La grande souplesse de ces rythmes, leur « naturel », impliquent malgré la régularité de la basse-métronomie, malgré le respect des valeurs, un imperceptible *rubato* dont les nègres ont eu, les premiers, le secret. On sent même confusément, que certaines des formules étudiées ne sont que des « approchés » rigoureusement notés de rythmes normaux que le *rubato* nègre a systématiquement déformés. Il faut en convenir à l'audition<sup>168</sup>.

Ce constat est aussi partagé par Maurice Delage, pour qui « la meilleure façon de gâcher un air "américain" est de le jouer en syncopes réelles<sup>169</sup> ». Il confirme que, dès les années 1920, une partie des savoirs sur le jazz provient de l'audition de performances ou de disques. De plus, il constitue sans doute l'une des premières références (implicite certes) au *swing*<sup>170</sup>. Cette liberté prise avec l'écrit, ces écarts souvent qualifiés de « fantaisistes »

---

<sup>166</sup> Berr de Turique, « Quelques mots sur le jazz », p. 92.

<sup>167</sup> René Chalupt, « Réponse à l'enquête sur le Jazz-Band » menée en 1925 par André Cœuroy et André Schaeffner dans *Paris-Midi*. Par trois fois dans son article, Arthur Hoérée se réfère à la « réponse subtile et prudente à la fois du poète Chalupt » (Hoérée, « Le jazz », p. 216). « Je pense comme René Chalupt, que la "matière mise en œuvre, réduite à sa nudité, est parfois assez médiocre" » (Hoérée, « Le jazz », p. 231).

<sup>168</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 229.

<sup>169</sup> Delage, Maurice, « La critique - La musique de jazz », p. 20.

<sup>170</sup> Le *swing* peut être défini comme une interprétation irrégulière des croches, qui se rapproche d'un découpage ternaire où la troisième croche serait accentuée. Les rythmes pointés des fox-trot et des shimmys des années 1920 peuvent être considérés comme une notation approximative de ce procédé lié à l'exécution. On retrouve ce *swing* dès 1922 dans des morceaux enregistrés par des orchestres de jazz en France. Le « Montmartre Rag » des Louis Mitchell's Jazz Kings est un exemple intéressant car on peut y

avec les partitions<sup>171</sup>, font découvrir au monde musical savant français une pratique nouvelle. Afin de rendre compréhensible et acceptable ce rapport inédit des interprètes à la musique, deux explications sont adoptées.

La première découle du différentialisme racial qui vient d'être évoqué. Il se traduit par l'émergence d'un *topos*, celui du « génie déformateur du nègre », expression que l'on retrouve sous la plume d'André Schaeffner<sup>172</sup>. Arthur Hoérée n'est pas en reste, qui, à six reprises, emploie le terme « déformation » pour qualifier l'usage « nègre » du rythme et des instruments. De même, Boris de Schlœzer remarque que les « nègres » se sont emparés de l'orchestre européen pour le déformer<sup>173</sup> » et rejoint en cela les réponses de René Chalupt et de José Bruyr (1889-1980)<sup>174</sup> à l'enquête sur le Jazz-Band de 1925.

La seconde explication révèle le rôle joué par la culture musicale savante de la plupart des commentateurs du jazz à la fin des années 1920 dans leur perception du jazz. Elle consiste à rapprocher l'improvisation de pratiques savantes. Stéphane Berr de Turique valorise ainsi le jazz parce qu'il retrouve dans l'improvisation une pratique répandue dans la musique baroque :

Nous ne pourrions rencontrer l'équivalent d'une telle souplesse musicale qu'en remontant à Bach [...]. À ce moment, la parenté entre la composition et l'exécution étant étroite aussi, on écrivait des concertos, mais chaque artiste était tenu d'en improviser la cadence selon son esprit personnel. Aujourd'hui, hélas ! nous savons tous qu'à part quelques rares étoiles du firmament artistique, ce n'est plus parmi les virtuoses qu'il faut chercher une semblable musicalité<sup>175</sup>.

Boris de Schlœzer fait le même constat mais voit dans l'improvisation « l'une des formes de retour parmi nous, du *concerto grosso*<sup>176</sup> ». Henry Prunières, ramène pour sa part

---

entendre, dès les premières secondes, une différence entre les rythmes pointés, que la trompette respecte en partie, superposés à des phrases où le trombone adopte un découpage des croches qui relève du swing (*Montmartre Rag* », enregistré en mai 1922 par les Mitchell's Jazz Kings, Paris, Pathé n°6566).

<sup>171</sup> De tels écarts peuvent évidemment être relevés d'une interprétation à l'autre d'une œuvre savante, mais la marge de liberté accordée aux interprètes est plus réduite.

<sup>172</sup> Schaeffner, « Réflexions sur la musique – Le Jazz », p. 73.

<sup>173</sup> Schlœzer (de), « Musique nègre », p. 161.

<sup>174</sup> Poète et musicographe belge, José Bruyr est un amateur d'opérette et un admirateur d'Arthur Honegger.

<sup>175</sup> Berr de Turique, « Quelques mots sur le jazz », p. 92.

<sup>176</sup> Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes - *Le Jazz* », p. 219.

l'improvisation à une pratique en vigueur aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, période dont il est un spécialiste :

Le jazz triomphe [...] <sup>177</sup>. L'embarras est qu'on ne sait pas si le mérite en revient au compositeur ou aux interprètes. Il est assez curieux d'observer que nous sommes revenus pour cette littérature musicale aux procédés qui régnaient dans la musique de danse au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècles. Alors, les « bons » violons brodaient le thème qui leur était donné, l'ornait de diminutions, le défiguraient, et tout le plaisir de l'auditeur consistait précisément à admirer l'art avec lequel les exécutants déformaient le motif tout simple que le compositeur leur avait fourni. Aujourd'hui, il en va de même. Je signalais l'autre jour l'endiablé *Collegiate* chanté par les Revellers (*La Voix de son maître*). Aujourd'hui, ce même air nous est joué à deux pianos par Clément Doucet et Jean Wiener (*Columbia*). Il faut un léger effort pour reconnaître qu'il s'agit de deux interprétations d'un original commun. Même le rythme n'est pas identique. Qu'importe si la fantaisie des chanteurs nègres, comme celle de ces deux merveilleux pianistes, s'exerce pour notre plus grand plaisir <sup>178</sup>.

Comme Henry Prunières, Irving Schwerké rapproche l'improvisation jazz de la tradition des « exécutants des orchestres de Peri (*Dafne*, exécuté en 1597, *Orfeo* en 1600), de Monteverdi (1568-1643) [...], censés improviser le contrepoint orchestral », et plus généralement de « l'habileté d'improvisation [...] commune aux interprètes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles <sup>179</sup> ».

Ces différents exemples montrent, d'une part, que la compréhension du jazz est médiatisée par la culture musicale des commentateurs <sup>180</sup>. Elle leur sert de point de référence à partir duquel le jazz est perçu, compris et décrit. D'autre part, la reconnaissance du jazz semble conditionnée par la possibilité de le ramener à des pratiques similaires dans la musique savante, dotée d'une légitimité incontestable. Les appropriations discursives du jazz, qui l'abordent en tant que musique autonome, n'en sont donc pas moins autant de miroirs tendus à la musique savante, ne serait-ce que

---

<sup>177</sup> Henry Prunières, « La musique par disques », *La Revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n°10, août-septembre 1926, p. 181. Cette phrase est extraite de la première chronique de disque publiée dans *La Revue musicale*.

<sup>178</sup> Henry Prunières, « La musique par disques », *La Revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n°11, octobre 1926, p. 274.

<sup>179</sup> Irving Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! (suite) », *Le Guide du concert*, 12<sup>e</sup> année, n°23, 19 mars 1926, p. 681.

<sup>180</sup> Ce type de médiation joue à plein dans un article de Gustave Schenké, paru dans *Le Courrier musical* en 1924. Le critique (aucune information biographique ne semble disponible au sujet de Gustave Schenké) y rapproche le jazz du plain-chant, considérant qu'ils rentrent « tous deux dans la catégorie de musique purement rythmique ». Fondé sur une analyse comparée, son article s'attache à justifier ce rapprochement (Gustave Schenké, « Réflexions sur le rythme du plain-chant et du jazz-band », *Le Courrier musical*, n°17, 1<sup>er</sup> novembre 1924, p. 516-517).



parce que celle-ci constitue le socle de la culture musicale de la plupart des commentateurs. Malgré ces rapprochements, le jazz intéresse avant tout les commentateurs de la fin des années 1920 pour sa différence. Celle-ci réside dans la vitalité que les commentateurs associent à l'improvisation et qu'ils valorisent autant en elle-même que par comparaison avec une musique savante dont ils déplorent la perte de dynamisme. On comprend dès lors pourquoi l'association du jazz et de la « vie » constitue précisément un troisième *topos* du discours sur le jazz qui se développe à la fin des années 1920.

### *Le jazz : une musique « vivante »*

Stéphane Berr de Turique voit dans le jazz une musique « particulièrement vivante », occasion d'un « retour à la spontanéité musicale<sup>181</sup> » (l'expression est également employée par André Schaeffner<sup>182</sup>), susceptible de rompre la « rigidité » donner « un élan libérateur à l'art musical affaibli<sup>183</sup> », pour reprendre l'expression de Gustave Schenké. Nombre de commentateurs abondent dans ce sens. C'est le cas d'Hoérée, qui s'émerveille de la « vie rythmique » qui se dégage du jazz, avant de le qualifier de « phénomène *vital* et de « leçon de vie<sup>184</sup> ». Pour sa part, André Cœuroy joue d'une comparaison de nature biologique : dans le jazz, « l'historien et l'artiste découvrent une source de vie<sup>185</sup> ». Et de citer l'écrivain Pierre Mac Orlan (1882-1970), ancien ami de Guillaume Apollinaire et amateur de jazz<sup>186</sup>, pour qui cette musique « tourne à la vitesse du sang dans les artères de celui qui l'écoute et son rythme même [...] nous recharge en forces comme un courant électrique recharge des accumulateurs déprimés<sup>187</sup> ». Sur ce point, le discours sur le jazz de la fin des années 1920 rejoint en partie l'idée défendue par Jean Cocteau, selon lequel, à la fin des années 1910 le jazz, devait contribuer à régénérer la musique savante. En partie seulement, car Cocteau ne

---

<sup>181</sup> Berr de Turique, « Quelques mots sur le jazz », p. 92.

<sup>182</sup> Schaeffner, « Réflexions sur la musique – Le Jazz », p. 74.

<sup>183</sup> Schenké, « Réflexions sur le rythme du plain-chant », p. 517.

<sup>184</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 230 et p. 241.

<sup>185</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 615-617

<sup>186</sup> Pour une étude des écrits de Pierre Mac Orlan sur le jazz, voir Séité, « Mac Orlan jazz writer », p. 57-66.

<sup>187</sup> Pierre Mac Orlan, « Musiques populaires », *La Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n°3, 1<sup>er</sup> janvier 1928, p. 195.

considère pas le jazz comme de l'art et l'envisage uniquement en fonction de l'intérêt qu'il peut présenter pour les jeunes compositeurs français. Or, à la fin des années 1920, le *topos* de la vitalité et de la spontanéité du jazz donne lieu à des développements bien plus divers, dans lesquels les commentateurs engagent une véritable réflexion sur le statut et sur le rôle de la musique. Celle-ci mobilise plusieurs types d'oppositions, qui sont autant de symptômes de la ramification du discours sur le jazz.

Les comparaisons culturelles suscitées par le jazz ne se limitent pas, en effet, à la question de l'altérité raciale. Défenseur de la légitimité esthétique du jazz au début des années 1920, Jean Wiéner s'en fait le thuriféraire pour des raisons sociales et politiques quelques années plus tard. « Et voilà tout le prestige du jazz [...], fait d'éléments de la vie même, avec le mouvement même de la vie<sup>188</sup> », s'exclame-t-il en 1927. Cette vie du jazz, sur laquelle il revient à dix reprises dans « De la musique moderne » en fait selon lui une musique dont le caractère démocratique et l'utilité sociale est bien supérieur à une musique savante dénoncée comme élitiste. Une telle manière d'envisager le jazz à la lumière de ces thématiques n'est pas sans rapport avec son engagement en faveur du communisme à la fin des années 1920<sup>189</sup> :

Qu'apporte-t-elle [la musique savante] aux hommes ? Et surtout, apporte-t-elle de la joie, du courage, un peu de force à ceux qui travaillent et pour qui la musique est la plus belle distraction, dans le sens littéral du mot ? Nettement apparaît l'utilité d'un art musical pour tous, bien fait [...]. C'est la débâcle des récitals [...]. Le piano percutant, net et souple, éclate dans sa fraîcheur : les grandes orgues grasses et inhumaines nous rasent. [...]. Telle grande artiste qui chante, les yeux fermés et immobile, nous impatiente [...]. La science n'a jamais passionné la jeunesse autant qu'à présent et c'est ce qu'il y a de si joli dans ce temps-ci, cette jeunesse qui travaille avec acharnement, qui est généralement spiritualiste, et qui, le soir, danse le charleston. Elle ne veut pas que sa musique soit une science, elle ne saurait que faire de cette science-là [...]<sup>190</sup>.

À ce plaidoyer pour une musique dont la fonction serait de divertir les jeunes travailleurs - sans pour autant abandonner toute exigence artistique - succède un

---

<sup>188</sup> Jean Wiéner, « De la musique moderne », *La Revue Pleyel*, n°46, juillet 1927, p. 316. Le texte de cet article a été repris de manière intégrale (à quelques modifications près), dans la conférence sur « Le Jazz et la Musique » donnée l'année suivante à l'Université des Annales et publiée dans son journal, *Conferencia*.

<sup>189</sup> En 1927, Jean Wiéner participe avec Darius Milhaud à un voyage en URSS organisé par le Parti Communiste Français.

<sup>190</sup> Wiéner, « Le Jazz et la Musique », p. 625.

réquisitoire contre le public des concerts savants, qualifié de « mélomanes » et présenté comme une classe étrangère aux préoccupations du peuple, pour reprendre un vocabulaire marxiste :

Qu'est-ce qu'un mélomane ? Un monsieur généralement distingué, réservé, extrêmement comme il faut, rempli de patience, quelqu'un qui n'hésite pas à s'enfermer, chaque dimanche après-midi, là où il va pouvoir entendre plusieurs heures de bruit sublime, de vraie musique. Non vraiment, si par musique on entend seulement les grands concerts dominicaux, si je dois être le frère des mélomanes, je la déteste, la musique, je n'y comprends rien [...] Il y a une manière de présenter la musique, qui nous la rendrait à jamais intolérable. Pourquoi ? Parce que la musique n'est que la vie même, et qu'on s'efforce de lui ôter tout son côté vivant. Parce que la musique doit être bonne, douce, agréable, et qu'on s'esquinte à lui donner l'air de quelque chose d'assommant. Parce que la musique existe pour tout le monde, qu'on la crée et qu'on l'exécute pour la joie de tous, alors qu'on essaie de nous faire croire qu'elle doit rester le privilège de l'élite<sup>191</sup>.

La position de Jean Wiéner a donc considérablement évolué depuis le début des années 1920 où ses concerts avant-gardistes rassemblaient une partie de l'élite artistique et sociale de Paris. Le jazz, tout comme la chanson, représente pour Jean Wiéner, une musique à la fois exigeante sur le plan artistique et accessible au plus grand nombre. Cette conception du jazz comme un moyen de démocratiser une musique de qualité apparaît, sous une forme différente, dans les écrits de Pierre-Octave Ferroud. Sa réponse à l'« Enquête sur le Jazz-Band » de Cœuroy et Schaeffner réactive la célèbre métaphore lucrétienne du miel et de l'absinthe : plus accessible que la musique savante moderne, le jazz permettrait de faire accepter au public certaines évolutions harmoniques qu'il n'acceptait pas jusque-là :

À travers son incessante nouveauté [du jazz], je crois que nous ne lui devons jamais assez de reconnaissance pour avoir habitué peu à peu, et sans drame, le public moyen à des harmonies auxquelles il s'obstinait à demeurer réfractaire, aux accords irrésolus, aux modulations, aux tons éloignés, grâce à quoi il commence à mordre... aux mélodies de Chausson et de Duparc, ou tout au moins à celles de Reynaldo-Hahn<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Wiéner, « Le Jazz et la Musique », p. 626.

<sup>192</sup> Réponse de Pierre-Octave Ferroud à l'« Enquête sur le Jazz-Band » menée en 1925 par André Cœuroy et André Schaeffner dans *Paris-Midi*.

La même année, en 1925, la position de Ferroud est reprise en écho par Roland-Manuel, dans *La Revue Pleyel* :

Toute une évolution du langage musical, tout une révolution [...], n'a pu imposer ses lois à notre grand public que par le truchement d'Irving Berlin, de Jérôme Kern et de leurs pareils. Avant la guerre, les *neuvièmes* debussystes ne retentirent point, chez nous, hors des cénacles musicaux [...]. Le commun, qui ne tolère la musique qu'en assaisonnement de ses plaisirs, acquiert ici, à son insu, le premier rudiment d'une culture musicale [...]. Car, à n'en pas douter, Monsieur, ce n'est point par *Briséis* ni davantage par *Pelléas*, c'est au travers de *Smiles* et de *Sirens Song* que le petit peuple de chez nous apprit à connaître Chabrier et Claude Debussy<sup>193</sup>.

Facteur de démocratisation des nouveaux procédés savants, révélateur de l'élitisme de la musique savante et de l'indigence de son public, le jazz nourrit également des comparaisons géographiques et culturelles. Celles-ci peuvent placer en regard une « vieille Europe » et une « Amérique dynamique », dont il faudrait capter une partie de la vitalité<sup>194</sup>. Le jazz est souvent présenté comme un modèle face à une musique européenne déconnectée de la vie quotidienne et recluse dans sa tour d'ivoire. Tout le propos de Stéphane Berr de Turique consiste à faire du jazz un révélateur de la « rigidité » intellectuelle, morale et culturelle de la musique savante et de ses acteurs, en même temps qu'un antidote salutaire à cette rigidité :

De même qu'on ne juge pas par le sujet de la valeur d'un tableau, de même qu'un Van Gogh nous émeut plus par une paire de souliers éculés qu'un Lebrun par une vaste allégorie, ces naïfs Américains savent nous émouvoir profondément tout en faisant entrer la musique dans le domaine de la vie moyenne, de l'existence quotidienne, de la plaisanterie habituelle [...]. Cette musique soi-disant secondaire mille fois plus vivante qu'un morceau d'opéra, par exemple, chanté « dans le style » pour employer l'expression consacrée [...]. Ah ! Si le mot style est entendu dans le sens de cérémonie, rigidité et contrainte, comme certains pontifes de la musique classique peuvent le faire croire, le musicien de Jazz ne s'en préoccupe guère ! Il ne joue pas sa musique, il la vit, il la marche, il la danse<sup>195</sup>.

Musique intégrée à la vie quotidienne, à une musique authentiquement *vécue*, le jazz est utilisé par Stéphane Berr de Turique dans le cadre d'une comparaison entre Amérique et

---

<sup>193</sup> Roland-Manuel, « Nouvelle divagation », *La Revue Pleyel*, n°19, avril 1925, p. 20.

<sup>194</sup> André Cœuroy et André Scheffner, « Romantisme du jazz », *La Revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n°11, 1<sup>er</sup> octobre 1926, p. 224.

<sup>195</sup> Berr de Turique, « Quelques mots sur le jazz », p. 92.

Europe qui retrouve par d'autre biais l'une des revendications des premiers promoteurs du jazz en France. Moins virulent contre la musique savante, Boris de Schlœzer met le jazz au service d'une comparaison entre la musique « européenne » et celle des « nègres » en Afrique et aux États-Unis, dans le cadre d'une réflexion sur le statut et la fonction de la musique savante, qui se serait débarrassée du corps.

Qu'est-ce que la musique pour nous autres, Européens ? [...] Tout au plus, une sorte de sublimation de la vie, une transposition de la réalité sur un plan idéal. Tout l'effort de la culture musicale européenne a consisté à purifier le son musical, à le débarrasser du bruit, à le détacher de la réalité, en en éloignant tous les éléments qui pouvaient rappeler son origine « naturelle » et ses sources physiologiques [...]. Entre notre art musical et notre activité pratique, les ponts sont entièrement coupés ; cet art se surajoute à la vie, sans y intervenir d'aucune façon ; il est un luxe, un repos parfois, et sa fonction, en somme, consiste à nous permettre d'oublier pour un instant le réel. Aussi tend-il à être aussi idéal que possible, et lors même qu'il s'adresse à notre sensualité, il ne peut faire autrement que de la sublimer plus ou moins, par l'adjonction d'éléments intellectuels qui ont remplacé les profondes résonances physiologiques du son, auxquelles nous avons renoncé<sup>196</sup>.

Alors que Boris de Schlœzer et Stéphane Berr de Turique limitent la portée de leurs comparaisons au domaine esthétique, d'autres commentateurs font du jazz le symbole d'une Amérique en phase avec la vie moderne.

### *Le jazz comme symbole de la modernité américaine*

Aux yeux d'André Schaeffner et d'André Cœuroy, le jazz constitue en effet un symbole de la modernité. L'introduction de l'enquête de 1925 ne laisse planer aucune ambiguïté à ce sujet :

Il [le jazz] fait partie de notre existence au même titre que la 5 CV, le Gillette, les wagons-couloirs, les cheveux courts et la prière d'insérer. Vous avez une opinion sur ces formes du progrès. Vous en avez une sur le jazz<sup>197</sup>.

Les deux auteurs rejoignent ainsi une opinion émise par Irving Schwerké, qui met le jazz « en rapport avec quelques aspects de la vie américaine actuelle<sup>198</sup> ». Corollaire de cet

---

<sup>196</sup> Schlœzer (de), « Musique nègre », 160.

<sup>197</sup> Cœuroy et Schaeffner, « Enquête sur le Jazz-Band », p. 3.

enrôlement du jazz au service de réflexions sur l'évolution culturelle et sociale de la France, ses partisans voient en ses détracteurs autant de passéistes.

M. Thiers ne croyait pas à l'avenir des locomotives. Pietro Mascagni n'a pas plus grande confiance en l'avenir du jazz [...]. Laissant de côté la question de savoir si ce vœu et ce jugement ne seraient pas tout justement applicables à *Cavalleria Rusticana*, nous constatons qu'en effet le jazz a provoqué des colères<sup>199</sup>.

Ici exprimée avec humour, cette association du jazz avec la modernité américaine apparaît de manière récurrente dans les textes consacrés à cette musique. Arthur Hoérée est on ne peut plus clair à propos de l'actualité du jazz : « seuls les réactionnaires, amoureux du passé, le détestent<sup>200</sup> ». Avant de citer, à la même page, une expression percutante employée par André Cœuroy dans son article de *L'Art vivant* : « il est nous d'aujourd'hui<sup>201</sup> ». D'autres critiques comme Stéphane Berr de Turique ou encore Albert Jeanneret insistent sur cette modernité du jazz. Pour le premier, « c'est notre vie elle-même, notre vie moderne traduite mieux que par beaucoup d'inspirations plus intellectuelles de nos maîtres contemporains<sup>202</sup> ». Le second fait du jazz le « signe d'une mentalité moderne<sup>203</sup> ».

Même les critiques plus réticents à l'égard du jazz le considèrent comme l'incarnation musicale d'un modernisme désormais américain. Dans *Le Temps*, Henry Malherbe voit en effet dans le jazz la musique d'une « jeunesse moderne atteinte d'américanisme et de négromanie » qui, délaissant les « harmonieux palais vétustes » de la société française de la Belle-Époque, « ne veut plus vivre que dans des cabanes ou dans des bungalows<sup>204</sup> ».

La perception du jazz comme une incarnation des États-Unis ne soulève pas que des enjeux liés à la modernité. Elle pose également la question du rôle que pourrait jouer le jazz dans l'émergence d'une musique nationale étatsunienne. Cette question se

---

<sup>198</sup> Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! (suite) », p. 681. Ce passage est cité de manière plus développée dans le texte référencé à la note n° 164 de ce chapitre.

<sup>199</sup> Cœuroy et Schaeffner, « Romantisme du jazz », p. 221.

<sup>200</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 241.

<sup>201</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 617.

<sup>202</sup> Berr de Turique, « Quelques mots sur le jazz », p. 92.

<sup>203</sup> Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz », p. 26.

<sup>204</sup> Malherbe, « Le jazz », p. 3.

pose d'autant plus naturellement que la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle ont vu émerger en Europe différentes écoles nationales (de la Russie à l'Espagne en passant par la Hongrie et la Tchécoslovaquie) qui valorisèrent des musiques populaires fortement associées à un territoire et à un peuple. Dès le début des années 1920, la question occupe le devant de la scène dans le monde musical savant étatsunien, soucieux de prendre son autonomie par rapport à la musique européenne alors dominante dans les salles de concert. On ne s'étonnera donc pas que Marion Bauer la pose pour la première fois en France dans son article sur le jazz publié en 1924 dans *La Revue musicale* :

on l'entend partout sans s'apercevoir qu'il est devenu une langue nationale [...]. On dit toujours que nous n'avons pas de musique populaire, mais n'assistons-nous pas à la naissance même d'une musique populaire ? (Seulement ce n'est peut-être pas un enfant légitime !). L'Amérique est un amalgame de tous les peuples, mais l'américanisme, facteur psychologique, plus puissant que l'héritité, est un microbe dont on ne peut éviter l'inoculation. [...] On répète, et non sans raison qu'il n'y a pas de musique proprement américaine en dehors du « jazz<sup>205</sup> ». Je ne veux pas dire que nous n'ayons pas des compositeurs très sérieux, très doués, très sincères, qui ont même beaucoup influé sur la vie musicale, mais les véritables influences ont été des influences forcément étrangères : françaises, allemandes, russes, anglaises, italiennes, espagnoles, etc., et, malgré tout l'américanisme, nous nous sommes mis aux pieds des maîtres européens<sup>206</sup>.

Bien qu'elle considère le jazz comme un « enfant des bas-fonds », Marion Bauer tend à faire du jazz la source musicale qui permettra aux compositeurs savants américains de produire une musique libérée des « influences étrangères ». La suite de son article aborde plusieurs œuvres savantes influencées par le jazz qui témoignent, selon elle, de la naissance d'une musique étatsunienne :

Edward Burlingame Hill a écrit une *Étude de Jazz* pour deux pianos, - composition très bien construite et fort adroite, dont l'effet est vraiment musical, sans vulgarité aucune. Il existe également pour piano un morceau très caractéristique, souvent joué dans les récitals : c'est la *Juba Dance* de Nathaniel Dett, qui est lui-même nègre, et professeur de musique dans un grand collège nègre. [...]. Louis Gruenberg, qui est au premier rang des compositeurs américains, a fait récemment des expériences sur les possibilités du

---

<sup>205</sup> Comme il a été déjà indiqué dans l'introduction générale de cette thèse, à propos du phénomène d'assignation rétrospective, Marion Bauer précise dans ce même article que « le "jazz" d'aujourd'hui était hier "ragtime", avant-hier "cake-walk" et "coon songs" (chansons nègres) – et, en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom » (Bauer, « L'influence du "Jazz-Band" », p. 32).

<sup>206</sup> Bauer, « L'influence du "Jazz-Band" », p. 31.

jazz considéré, indépendamment de l'idée de danse, comme un facteur psychologique dans des compositions sérieuses avec l'emploi des acquisitions les plus récentes de l'orchestre<sup>207</sup>.

Rédacteur en chef de *La Revue musicale*, André Cœuroy connaît certainement le texte de Marion Bauer, à qui il reprend des expressions marquantes, telle celle qui décrit le jazz comme un « enfant naturel des bas-fonds<sup>208</sup> ». Dans « Le jazz », il cite encore plusieurs œuvres savantes citées par Marion Bauer, « directement *pensées* » pour le jazz-band, et considérées comme autant d'exemples d'un développement de la musique savante étatsunienne :

Des essais ont été déjà tentés, et quelques-uns méritent de retenir l'attention : la *Suite of Serenades*, de Victor Herbert, pour orchestre et jazz (mais encore conçue selon les méthodes du style orchestral usuel) ; les *Trois Morceaux américains*, d'Eastwood Lane ; la *Rhapsody in Blues* [sic], de Géorgie [sic] Gershwin, sur lequel les fervents du jazz fondent de grands espoirs [...] ; les *Études de jazz* (pour deux pianos) d'E. Burlingame Hill ; la *Syncopated*, de Leo Sowerby ; la *Juba Dance*, du nègre Nathaniel Dett ; le *Daniel Jazz* de Louis Gruenberg, etc...<sup>209</sup>

Au contraire des autres enjeux associés à la reconnaissance du jazz, la question de l'émergence d'une musique nationale étatsunienne, n'apparaît que dans *La Revue musicale*, sans doute parce que sa ligne éditoriale s'attache, plus que celle de ses concurrentes, à suivre l'actualité musicale internationale. Seule Esther Singleton l'aborde dans l'introduction de l'article « États-Unis d'Amérique », publié en 1922 dans *l'Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. La musicographe étatsunienne y présente la « Jazz-Music » comme le bourgeon d'une « musique nationale qui se développera à l'ombre du drapeau américain, [qui] sera l'expression non d'une race, mais de plusieurs », une musique qui sera « la marque essentielle qui rendra les émotions, les aspirations d'une nation jeune, pleine de sève, vibrante [...], d'une nation qui regarde plutôt l'avenir que le passé<sup>210</sup> ».

---

<sup>207</sup> Bauer, « L'influence du "Jazz-Band" », p. 35.

<sup>208</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 616.

<sup>209</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 617.

<sup>210</sup> Singleton, « États-Unis d'Amérique », p. 3246.



Au terme de cet examen des enjeux soulevés par le jazz dans le discours de la fin des années 1920, il apparaît que « le jazz dépasse la musique<sup>211</sup> », pour reprendre la citation d'Arthur Hoérée. Désormais étudié comme une musique autonome, bien que perçu au filtre de la culture musicale savante de ses commentateurs, le jazz joue également le rôle d'un miroir et d'un révélateur. Les caractéristiques considérées comme liées à son altérité raciale et géographique donnent lieu à des comparaisons parfois sévères qui mettent en évidence les fondements esthétiques et culturels sur lesquels repose la musique savante européenne.

Une question reste néanmoins en suspens. Le développement du discours sur le jazz observable dans la seconde moitié des années 1920 s'explique-t-il seulement par la place croissante qu'occupe cette musique dans le monde musical français, et par l'effritement du statut de nouveauté radicale qui était le sien à la fin des années 1910 ? Autrement dit : le jazz est-il désormais plus largement accepté à force d'habitude ? La lecture des textes consacrés au jazz et la prise en compte du canon mis en valeur par les commentateurs à la fin des années 1920 permet de répondre que cette habitude n'est pas une raison suffisante. Le temps n'a pas seulement passé : les répertoires de jazz diffusés en France ont évolué. Or, une partie croissante de ces répertoires semble mieux correspondre aux critères d'appréciation du monde musical savant.

### 7.3. Le jazz « acceptable » : l'émergence d'un nouveau canon dans la seconde moitié des années 1920

En 1926, dans *l'Humanité* et dans sa réponse à l'enquête « Aimez-vous le jazz ? » du *Soir* (la troisième sur le jazz après celles de 1922 et de 1925), Darius Milhaud déclare ne plus être intéressé par un jazz devenu « classique<sup>212</sup> » :

---

<sup>211</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 241.

<sup>212</sup> Paul Gordeaux, « Aimez-vous le jazz ? (suite) - M. Darius Milhaud trouve le Jazz déjà classique », *Le Soir*, 16 juin 1926, p. 3. Voir aussi Darius Milhaud, « Chronique musicale - À propos du jazz (suite) », *L'Humanité*, 23<sup>e</sup> année, n°10098, 4 août 1926, p. 5.

Je regrette intimement que vous [Paul Gordeaux] ne m'ayez pas envoyé votre enquête sur le jazz en 1919, alors qu'il nous arrivait d'Amérique. À présent le jazz est devenu un classique de la musique et obtient les suffrages de tout le monde<sup>213</sup>.

Mais là ne s'arrête pas sa réflexion : Darius Milhaud dénonce dans le « classicisme » du jazz une évolution au terme de laquelle le jazz « ne scandalise plus son public » :

Aujourd'hui ils trouvent tout naturel le costume de yachtman dont s'affuble Whiteman [...]. Ici, c'est une perfection technique indiscutable, une précision d'horlogerie, une propreté d'orchestration comme dans une opération chirurgicale, mais, la plupart du temps, quelle sécheresse, quelles concessions à la mondanité superficielle et stupide [...]<sup>214</sup>. C'est le cas de l'orchestre Whiteman qui a fait fureur aux Champs-Élysées et aux Ambassadeurs dernièrement, et que je déteste [...]. Whiteman a des prétentions à la grande musique<sup>215</sup>.

Cette position est on ne peut plus claire : Darius Milhaud reproche à l'orchestre de Paul Whiteman de tenter de se rapprocher de « la grande musique ». C'est que le compositeur valorise une « autre sorte de jazz », celui des « nègres » qui, « sans prétendre au chef-d'œuvre, [...] n'est pas une "œuvre d'art" et c'est ce qui en fait la force<sup>216</sup> ». La position de Milhaud a donc évolué depuis son article de 1923, où Paul Whiteman était cité comme un exemple des réussites orchestrales du jazz-band.

Entérinant le glissement sémantique de la catégorie du jazz, Darius Milhaud distingue désormais un *jazz noir* et un *jazz blanc*, valorise le premier au détriment du second, mais ne les renvoie pas moins dos à dos. Pour quel motif ? Le temps serait passé où le jazz pouvait constituer un apport salutaire et intéressant pour la musique savante. Darius Milhaud circonscrit cette période aux années 1919-1923 et la qualifie, en des termes cocteauistes, d'« ouragan de la syncope<sup>217</sup> ». Jean Cocteau, précisément, partage la même opinion que Darius Milhaud en 1926 :

J'ai souvent dit que la mode était émouvante parce qu'elle meurt « jeune » et qu'elle est tenue de dépenser toute sa force en quelques mois [...]. Le jazz fut d'abord une

---

<sup>213</sup> Gordeaux, « Aimez-vous le jazz ? (suite) », p. 3.

<sup>214</sup> Milhaud, « Chronique musicale - À propos du jazz », p. 5.

<sup>215</sup> Milhaud, « Chronique musicale - À propos du jazz (suite) », p. 5.

<sup>216</sup> Milhaud, « Chronique musicale - À propos du jazz », p. 5.

<sup>217</sup> Gordeaux, « Aimez-vous le jazz ? (suite) - M. Darius Milhaud trouve le Jazz déjà classique », p. 3.

surprise magnifique, ensuite une leçon de nerf, ensuite une habitude. Maintenant, l'élite admire le fade orchestre Whiteman, le jazz académisé, officiel<sup>218</sup>.

Or, l'évolution dénoncée par le compositeur et par le poète est celle-là même que valorisent les commentateurs de la fin des années 1920.

### 7.3.1. Les mécanismes de la construction du nouveau canon

#### *Un sauvageon désormais policé : la perception d'une évolution récente du jazz*

La perception de cette évolution se manifeste à travers l'apparition d'un discours historicisé sur le jazz, celui du moins que les commentateurs peuvent entendre en France. Dans « Le jazz », Arthur Hoérée propose une périodisation qui fait du jazz de 1918 une musique dépassée :

Paris était non moins subjugué, dès 1918, par certaine danse américaine au Casino de Paris et dont Cocteau, dans *Le Coq et l'Arlequin*, nous donne une précieuse description [suit la citation la note du *Coq et l'Arlequin* où Jean Cocteau décrit le jazz-band de Murray Pilcer et la « catastrophe apprivoisée » que dansent Gaby Deslys et Harry Pilcer ]. Voilà bien la genèse du jazz-band avec les exagérations du début, vite réduites d'ailleurs, d'une batterie encombrée de bruiteurs bâtards dont certains orchestres français ont perpétué l'usage longtemps après leur courte apparition nègre. Et ce pour l'édification des détracteurs qui persistent à voir dans le vacarme du jazz un avant-goût des cacophonies infernales. Mais non, le jazz n'est point infernal. Je dirai même que dans les bons orchestres, quelques courts *tutti* à part, il est spécifiquement doux, voire douçâtre, telles certaines voix nègres. Mais les empêcheurs de danser en rond préfèrent rester fidèles à une erreur qui leur est chère et commode à la fois, pour ne point revenir sur un jugement tout fait qui permette de condamner aujourd'hui en faveur d'hier. Ils s'obstinent, d'ailleurs, à appeler « jazz » ce qui n'en est point et à n'écouter que les ensembles médiocres ou encore à n'en écouter aucun<sup>219</sup>.

Deux périodes sont définies par le critique. La première, « cacophonique » (qu'il qualifie en 1929 de « tintamarre grotesque<sup>220</sup> ») correspond à celle des premiers jazz-bands valorisés par les tenants de l'appropriation cocteauiste du jazz ; la seconde, celle « d'aujourd'hui », voit le jazz se débarrasser de ses « exagérations du début ». Au moyen d'une plaisante métaphore filée (tout à fait rabelaisienne) qui compare l'évolution du

---

<sup>218</sup> C.R. « Le jazz se démode-t-il ? », *L'Intransigeant*, 47<sup>e</sup> année, n°16891, 3 novembre 1926, p. 3.

<sup>219</sup> Arthur Hoérée, « Le jazz », p. 214-215.

<sup>220</sup> Hoérée, « Le Jazz et son influence sur la musique d'aujourd'hui », p. 363, reproduit dans Hoérée, « Le Jazz et la musique d'aujourd'hui », p. 671.

jazz aux étapes successives de l'éducation du jeune Pantagruel, Pierre-Octave Ferroud esquisse pour sa part l'histoire d'un jazz se dépouillant progressivement de ses bruyants oripeaux. Comme chez Arthur Hoérée, c'est avant tout la batterie et ses bruyants éclats qui sont visés :

Au début, jusque vers 1921-1922, l'énergie de fusion initiale a été suffisante pour animer toute une période d'improvisation<sup>221</sup> pendant laquelle il s'agissait d'habiller le nouveau-né, de lui donner les premiers soins. [...]. Monstrueux et vorace comme le jeune Pantagruel, il manifestait un tel appétit de vivre qu'il fallait bien essayer de le satisfaire par tous les moyens. On aviserait, par la suite, à mettre de l'ordre dans ce chaos [...]. Il rejeta en quelques coups d'épaule les nippes avunculaires dont on nous l'avait affublé, et se tailla lui-même un petit costume à ses dimensions [...]. Élimination dans le fond et dans la forme, abandon de la vulgarité mélodique et des bruyantes horreurs d'une batterie qui n'était guère que de cuisine : c'est la période d'organisation où l'on voit apparaître des pages distinguées comme l'exquis *Japanese Sandman* [de l'orchestre de Paul Whiteman]. La fixation des traditions ne tarde point à se faire [...]. Le progrès est exploité [...]. Voilà où nous en sommes<sup>222</sup>.

Ce type de périodisation fait l'objet d'un consensus dans le monde musical savant. En 1926, André Cœuroy est l'un des premiers à en esquisser les articulations :

Au début, le rôle de la batterie dans l'orchestre de jazz fut d'une extrême importance, avec sa pléiade d'instruments de percussion, nommés *traps*, auxquels s'adjoignirent, pendant la période héroïque, des compagnons hétéroclites - klaxons ou trompes d'automobile - qui, par bonheur, ne s'y sont pas maintenus. [...] Peu à peu, la batterie, d'abord toute puissante, a été reléguée à l'arrière-plan. L'élément mélodique a repris le dessus, et n'est plus guère soutenu que par des indications rythmiques claires et sobres, où la batterie à peine indiquée, sert plutôt à la couleur qu'au rythme. Le jazz le plus complet aujourd'hui, celui de Paul Whiteman, fait clairement ressortir la différence<sup>223</sup>.

André Schaeffner, qui défend l'importance du « *départ* authentiquement nègre » du jazz, épouse contre toute attente cette vision historique : il distingue en effet trois périodes dans le jazz : sa « période nègre », qualifiée de « préhistoire », « de 1914 à 1919, et bien avant 1914<sup>224</sup> », une « période américaine », qui commence avec Irving Berlin et « la collaboration effective, volontaire de l'Européen », puis une « période blanche » qui

---

<sup>221</sup> Pierre-Octave Ferroud ne parle pas ici de l'improvisation en tant que pratique musicale. Il s'agit de déterminer une période chaotique du jazz.

<sup>222</sup> Pierre-Octave Ferroud, « L'Évolution du jazz », *L'Édition Musicale vivante*, 2<sup>e</sup> année, n°13, février 1929, p. 11-12.

<sup>223</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 616.

<sup>224</sup> C'est cette « préhistoire » qu'il reproche à Arthur Hoérée de négliger.

commence « dès qu'à une forme spontanée, improvisée, d'instrumentation, se substituera une forme écrite<sup>225</sup> », forme représentée selon lui par la musique de Paul Whiteman.

Le développement du discours sur le jazz est donc intimement lié à la perception d'une évolution du jazz, considérée comme une amélioration, un progrès. On comprend dès lors pourquoi le canon valorisé par les commentateurs de la fin des années 1920 a peu de rapports avec celui qui intéressa les compositeurs avant-gardistes au début de la décennie.

### *Un canon résultant d'une triple sélection*

Comme le montre le tableau suivant (fig. n° 7), les orchestres de Louis Mitchell, des Scrap Iron Jazzerinos, ou encore des White Lyres ont disparu de ce canon, désormais dominé par le jazz symphonique des grands orchestres de Paul Whiteman et de Jack Hylton (1892-1965), ainsi que par le duo Wiéner-Doucet, autant de musiciens blancs.

Ce nouveau canon appelle plusieurs remarques. Il résulte d'une triple sélection, repérable à travers trois absences notables. Tout d'abord, les musiciens et des groupes aujourd'hui considérés comme fondamentaux dans l'histoire du jazz sont ignorés dans le discours savant sur le jazz de la fin des années 1920. Brillent en effet par leur absence les trompettistes Louis Armstrong (1901-1971) et Bix Beiderbecke (1903-1931), Joe « King » Oliver (1885-1938), les pianistes Jelly Roll Morton (1885-1981) et Fats Waller (1904-1943) ou encore les orchestres de Fletcher Henderson (1892-1952) et de Duke Ellington (1899-1974), pour ne prendre que quelques exemples fréquemment cités dans les histoires du jazz.

---

<sup>225</sup> Schaeffner, « Réflexions sur la musique – Le Jazz », p. 75.

Auteur(s)	Titre	Année	Jazzmen et orchestres de jazz contemporains abordés
André Cœuroy et André Schaeffner	Enquête sur le Jazz-Band	1925	Billy Arnold (réponse de Jacques Ibert) ; Paul Whiteman (réponse d'André George)
Yvon Novy	La naissance du jazz		Billy Arnold ; Paul Whiteman
C.R.	Le jazz se démode-t-il?	1926	-
André Cœuroy	Le Jazz		Paul Whiteman
André Cœuroy et André Schaeffner	Romantisme du jazz		Paul Whiteman
André Schaeffner	Notes sur le Musique des Afro-Américains		Jean Wiéner et Clément Doucet
Maurice Delage	La musique de jazz		Jean Wiéner et Clément Doucet
Philippe d'Olon (Paul Gordeaux)	Enquête. Aimez-vous le jazz?		Paul Whiteman ( <i>réponse de Vincent Scotto</i> )
Paul Le Flem	Le jazz serait-il français?		-
André Messenger	J'adore le jazz...		Paul Whiteman
Darius Milhaud	À propos du jazz		Billy Arnold ; Florence Mills ; Jean Wiéner ; Josephine Baker ; Paul Whiteman
Irving Schwerké	Le Jazz est mort ! Vive le Jazz !		-
Albert Jeanneret	Le Nègre et le Jazz	1927	-
Arthur Hoérée	Le jazz		Billy Arnold ; George Gershwin ; Jean Wiéner et Clément Doucet ; Paul Whiteman ; The Revellers ; Zez Confrey
André Schaeffner	Réflexions sur la musique – Le Jazz		George Gershwin ; Paul Whiteman ; Zez Confrey
Boris de Schlœzer	Musique nègre		Fisk Jubilee Singers
Jean Wiéner	De la musique moderne		Billy Arnold ; Florence Mills ; Joséphine Baker ; Ted Lewis
Arthur Hoérée	Le Jazz et la musique d'aujourd'hui	1928	Billy Arnold ; Fisk Jubilee Singers ; George Gershwin ; Jacques Fray et Mario Braggiotti ; Jean Wiéner et Clément Doucet ; Layton et Johnston ; Paul Whiteman ; The Revellers
Pierre Mac Orlan	Musiques populaires		Ethel Waters ; Sophie Tucker ; Vaughn de Leath
Stéphane Berr de Turique	Quelques mots sur le jazz	1929	Jack Hylton ; Paul Whiteman
Pierre-Octave Ferroud	L'Évolution du jazz		Gilt Edged Four ; Jack Hylton ; Paul Whiteman ; Ted Lewis
Henry Malherbe	Le jazz		Jack Hylton ; Paul Whiteman
Léon Vallas	Musique américaine		-
Jean Wiéner	Le Jazz et la Musique de Chambre		George Gershwin ; Paul Whiteman ; Red Nichols ; Ted Lewis

**Fig. n° 7-7 : jazzmen et orchestres de jazz cités dans les textes sur le jazz publiés par des acteurs et/ou dans des publications du monde musical savant (1925-1929)<sup>226</sup>.**

<sup>226</sup> Les noms cités sont ceux que les auteurs associent explicitement au jazz à la fin des années 1920. D'autres jazzmen ou groupes de jazz sont cités dans ces articles, mais renvoyés au jazz de la fin des années 1910 et du début des années 1920 : Murray Pilcer (Arthur Hoérée), le Southern Syncopated Orchestra, qui

Cette première sélection n'est pas le fait des auteurs français intéressés par le jazz. Elle est une conséquence des aléas de la diffusion du jazz en France<sup>227</sup>. En effet, aucun de ces musiciens célèbres ne se produit en concert à Paris dans les années 1920. Surtout, aucun d'entre eux n'apparaît dans les catalogues de disques avant le milieu de l'année 1928. Ainsi, d'après la recension des disques de jazz parus en France dans les années 1920 et 1930, le premier disque de Bix Beiderbecke<sup>228</sup> est diffusé par Odéon à partir du mois de juillet 1928, celui de Louis Armstrong, à partir du mois de novembre 1928 de la même année, par le même label<sup>229</sup>. Le premier enregistrement de Duke Ellington, *Jubilee Stomp*, paraît sous le nom de groupe des Wahingtonians en avril 1929 dans les nouveautés du label Brunswick<sup>230</sup>. Son nom n'est pas cité avant octobre 1931 dans les catalogues de disques<sup>231</sup>. Le nom de Joe « King » Oliver fait son entrée dans les catalogues français de Brunswick en septembre 1931<sup>232</sup>. Quant aux enregistrements Fletcher Henderson, ils ne sont diffusés qu'à partir du mois d'avril 1932 par Columbia<sup>233</sup>. Les figures qui viennent d'être évoquées ne sont pas ignorées parce que les commentateurs ne les apprécient pas, mais tout simplement parce qu'ils ne peuvent pas les connaître à la fin des années 1920, à moins de voyager aux États-Unis.

La deuxième forme de sélection est en revanche imputable aux auteurs des textes étudiés. Elle a déjà été observée dans le cas des répertoires sur lesquels s'appuient les

---

s'est produit à Paris en mai 1921 (Darius Milhaud, Yvon Novy, André Schaeffner, Jean Wiéner), l'orchestre du Savoy (Maurice Delage, Arthur Hoérée), Vance Lowry (Darius Milhaud, André Schaeffner et Jean Wiéner) et The White Lyres (Jean Wiéner).

<sup>227</sup> Ce constat ne fait que confirmer que la prise en compte de la diffusion du jazz en France est primordiale pour comprendre l'histoire de ses appropriations musicales et discursives.

<sup>228</sup> *Sorry / Since My Best Gal*, enregistré le 25 octobre 1927 par Bix Beiderbecke and his Gang, Chicago, Odéon, n°165.322. Ce disque a été enregistré par le label OkeH à Chicago, mais Odéon se charge de sa diffusion en France.

<sup>229</sup> Joe « King » Oliver, *West End Blues*, enregistré le 28 juin 1928 par Louis Armstrong and his Hot Five, Chicago, Odéon, n°165.180. L'autre face de ce disque, également enregistré par OkeH à Chicago est consacrée à *Fireworks*.

<sup>230</sup> Duke Ellington, « Jubilee Stomp », enregistré le 19 janvier 1928 par The Washingtonians, Brunswick, Brunswick, n° 3878. Ce disque a été enregistré par le label OkeH (OkeH, n°41013), mais Brunswick se charge de sa diffusion en France.

<sup>231</sup> Duke Ellington et Bubber Miley, « Black and Tan Fantasy », enregistré le 7 avril 1927 par Duke Ellington and his Orchestra, Gramophone, K-6344.

<sup>232</sup> *Papa-de-de-da / Stop Crying*, enregistré le 9 janvier 1930 par King Oliver and his Orchestra, Brunswick, A9209.

<sup>233</sup> *My Gal Sal / My Pretty Girl*, enregistré le 5 février 1931 par Fletcher Henderson et son orchestre, Columbia, DF 847.

appropriations cocteauistes du jazz. De même qu'au début des années 1920, les textes consacrés au jazz dans le monde musical savant ne font aucune mention des musiciens de jazz afro-américains qui, à l'image d'un Arthur Briggs, d'un Opal Cooper, d'un Crickett Smith, d'un Buddie Gilmore ou d'un Seth Weeks, se produisent dans les dancings, les bars américains et les clubs de Montmartre. Pourtant, dans les années 1920, près d'une trentaine d'entre eux se produit régulièrement au Bricktop's, un club tenu par une chanteuse afro-américaine, Louise Ada « Bricktop » Smith (1894-1984)<sup>234</sup>. Dans le monde musical savant, ces clubs, montmartrois pour la plupart, restent à l'écart des vecteurs de diffusion du jazz que sont alors les partitions, les disques, les music-halls et les salles de concert. Cet étrange silence ne signifie pas pour autant que les auteurs ne se soient jamais rendus dans ces clubs. Il montre tout au moins que le monde musical savant français garde ses distances avec certains lieux de musique et avec la musique qui s'y joue.

La troisième forme de sélection, implicite comme la précédente, apparaît à travers une dernière absence : celle des grandes revues afro-américaines comme *La Revue nègre* (1925), avec Joséphine Baker (1906-1975), les *Blackbirds* (1926), avec la chanteuse Florence Mills (1895-1927) et une seconde production des *Blackbirds* (1929) avec la chanteuse Adelaïde Hall (1904-1993). Toutes connurent pourtant un succès fulgurant à Paris<sup>235</sup>. *La Revue nègre*, devenue aujourd'hui un véritable lieu de mémoire<sup>236</sup> est érigée dès la fin des années 1920 en symbole de la popularité du jazz en France. En témoigne l'avalanche d'articles commentant ou débattant de sa portée dans la presse généraliste<sup>237</sup>. Or, cette revue passe quasiment inaperçue dans le monde musical savant de l'époque. C'est à peine si une recension lui est consacrée dans *La*

---

<sup>234</sup> La liste des musiciens afro-américains qui s'y sont produits est détaillée dans Guerpin, « Bricktop, le jazz et la mondanité », p. 40. Laurent Cugny fait le portrait de plusieurs d'entre eux dans son histoire du jazz en France (Cugny, *Une histoire du jazz en France*, p. 165-178). Sur les musiciens afro-américains actifs à Montmartre dans les années 1920, voir également Stovall, *Paris noir*, p. 34-48.

<sup>235</sup> Voir le chapitre qu'Andry Fry consacre à ces « revues nègres » de la fin des années 1920 (Fry, *Paris Blues*, p. 29-79).

<sup>236</sup> Elle fait partie des événements, des œuvres et des acteurs retenus par Olivier Barrot et Pascal Ory comme hautement symboliques de l'entre-deux-guerres français (Jean-Claude Klein, « La Revue nègre », dans Olivier Barrot et Pascal Ory (dir.), *Entre-deux-guerres. La création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, p. 363-378.

<sup>237</sup> La plupart d'entre eux sont rassemblés dans le dossier de presse de la *Revue nègre* (BnF-Arts du spectacle, Ro-15702).



*Revue musicale*, où le critique Raymond Petit distingue un solo de saxophone de Sidney Bechet<sup>238</sup>. Dans *Comœdia*, la « Revue nègre » n'est pas chroniquée par un spécialiste de musique mais par un critique de danse, André Levinson (1887-1933), qui n'évoque la musique que très brièvement, sans signaler de nouveauté particulière<sup>239</sup>. Quant aux autres revues spécialisées dans la musique, *Le Ménestrel*, le *Courrier musical*, *Le Monde musical* et *La Revue Pleyel*, elles ne l'abordent pas. De même, la musique de la *Revue nègre* et des figures telles que Joséphine Baker et Sidney Bechet ne sont pas intégrées à la réflexion sur le jazz au sein du monde musical savant. Autrement dit, dans l'histoire des appropriations savantes du jazz, la *Revue nègre* ne constitue pas un événement significatif. Ici apparaît à nouveau le décalage entre la réception du jazz dans le monde musical savant au regard d'une réception que l'on qualifiera, faute de mieux, de *généraliste*<sup>240</sup>.

#### **Le contre-canon de la revue Documents**

La spécificité de la réception savante du jazz apparaît plus clairement encore une fois comparée avec celle qui se déploie à partir d'avril 1929 dans la revue *Documents*, fortement marquée, on l'a vu, par l'ethnologie. On ne sera donc pas étonné d'y retrouver André Schaeffner qui tient chaque mois, et ce depuis le premier numéro, la rubrique musicale de la revue. L'année 1929 marque pour le critique musical un tournant décisif vers l'ethnomusicologie. Dans *Documents*, Schaeffner et ses compagnons valorisent un canon tout à fait différent de celui qui ressort des écrits sur le jazz dans les revues musicales savantes. Pendant l'année 1929, les articles de fond consacrés au jazz dans cette revue abordent exclusivement la revue produite par Lew Leslie au Moulin Rouge, les *Blackbirds* (fig. n°8).

---

<sup>238</sup> Raymond Petit, « Le Revue du Moulin Rouge – La Revue nègre au Théâtre des Champs-Élysées – Grock au Palace », *La Revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n°1, p. 59-61.

<sup>239</sup> André Levinson, « Paris ou New-York ? Louis Douglas – La Vénus noire », *Comœdia*, 19<sup>e</sup> année, n°4678, 12 octobre 1925, p. 2.

<sup>240</sup> Cette réception généraliste n'est peut-être bien que la somme de réceptions aussi particulières que celle observable dans le monde musical savant. Ce constat pose la question de la représentativité réelle d'une histoire de la réception qui ne prendrait pas systématiquement en compte les groupes pour lesquels tel ou tel aspect de cette réception est pertinent.

Michel Leiris	Civilisation	n°4	Septembre 1929, p. 221-222
Georges Bataille	« Black Birds » (dictionnaire)	n°4	Septembre 1929, p. 223
André Schaeffner	Les « Lew Leslie's Black Birds » au Moulin Rouge	n°4	Septembre 1929, p. 226

**Fig. n° 7-8 : articles de fond consacrés au jazz dans la revue *Documents* en 1929<sup>241</sup>.**

Dans ces articles, le jazz est en effet moins abordé pour ses caractéristiques musicales que pour son identité « nègre », par opposition à celle du jazz « blanc ». La valorisation de ces caractéristiques « nègres » du jazz s'inscrit dans la ligne éditoriale de *Documents*, dont l'un des objectifs réside dans une « relativisation des valeurs esthétiques occidentales<sup>242</sup> ».

D'un point de vue purement musical, cependant, cette opposition entre jazz « nègre » et « blanc » est moins flagrante qu'il n'y paraît. Les enregistrements aujourd'hui disponibles du Lew Leslie's Blackbirds Orchestra, qui rassemble une vingtaine de musiciens, donnent à entendre un jazz le plus souvent écrit, qui diffère peu de celui enregistré à la même époque par les orchestres de Paul Whiteman et de Jack Hylton<sup>243</sup>. Il est donc possible que la valorisation du jazz afro-américain ou « nègre » dans *Documents* concerne moins le jazz lui-même que les « nègres » sur lesquels tous les commentateurs de l'époque projettent des fantasmes racialisés. De fait, les articles de *Documents* insistent beaucoup moins sur les aspects musicaux de la revue des *Blackbirds* que sur les décors, les costumes et la danse (pareil phénomène peut être observé dans la réception de la *Revue nègre*)<sup>244</sup>. Ainsi Michel Leiris ne valorise-t-il pas le jazz « nègre » au détriment d'un jazz « blanc » et ce, à partir de critères musicaux : son approche porte en réalité sur le fait que le jazz est interprété par des musiciens afro-américains. La

<sup>241</sup> À ces articles s'ajoute une « Chronique du jazz » de Georges-Henri Rivière et de Jacques Fray (*Documents*, 1<sup>ère</sup> année, n°4, septembre 1929, p. 226), qui aborde des répertoires comparables à ceux valorisés dans le discours savant sur le jazz : Paul Whiteman, George Gershwin, Jacques Fray et Mario Braggiotti. Annoncée comme une nouvelle rubrique régulière de la revue, cette chronique ne connaîtra pas de lendemain.

<sup>242</sup> Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *Documents* [1929-1931], Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. VIII.

<sup>243</sup> Comparer, par exemple, *Baby* (enregistré le 21 juin 1928 par Adelaide Hall et le Lew Leslie's Blackbirds Orchestra, New York, Brunswick n°4031) qui faisait partie des routines de la revue *Blackbirds* Paris en 1929 et *You're the Cream in my Coffee* (enregistré le 13 mai 1929 par le Jack Hylton's Orchestra, Londres, His Master's Voice n° B-5536).

<sup>244</sup> Pareil phénomène peut être observé dans la réception de la *Revue nègre*.

« musique nègre » représente pour lui une occasion de se « rapprocher complètement de notre ancestralité sauvage » afin d'échapper à « toutes ces belles formes de culture dont nous sommes si fiers – car c'est grâce à elles qu'on peut se dire "civilisé" –, [...] qui sont prêtes à s'évanouir au moindre tourbillon<sup>245</sup> ». Jouée par un orchestre blanc, la même musique aurait à ses yeux une signification toute différente.

Il n'en reste pas moins vrai que tout oppose le canon et les enjeux de l'appropriation du jazz, selon qu'on s'intéresse au milieu ethnographique ou au monde musical savant. En effet, c'est précisément *contre* la position formulée par Michel Leiris (qui retrouve à la fois le diagnostic d'une décadence musicale formulé dans *Le Coq et l'Arlequin*, et la position des dadaïstes, qui voient dans le jazz une antithèse de l'ordre social occidental), que se constitue le canon savant du jazz de la fin des années 1920.

### *Privilégier un jazz culturellement acceptable*

Ce canon regroupe avant tout des musiciens blancs. Parmi les formations citées de manière récurrente dominant des formations orchestrales comme celles de Paul Whiteman et de Jack Hylton, des petites formations blanches telles que celles de Ted Lewis (1890-1971), de Billy Arnold, de Red Nichols (1905-1965) et des Gilt Edged Four, des pianistes tels que George Gershwin, Zez Confrey, ainsi que les duos Jean Wiéner-Clément Doucet et Jacques Fray-Mario Braggiotti. Le jazz vocal est également représenté à travers The Revellers. Les seuls artistes afro-américains qui trouvent leur place dans ce canon sont des chanteurs : les duettistes Layton et Johnstone et les Fisk Jubilee Singers (Josephine Baker n'est citée que par Darius Milhaud et par Jean Wiéner). Du reste, ces formations sont celles que Émile Vuillermoz et Henry Prunières citent et valorisent le plus souvent dans leurs recensions mensuelles de disques de jazz<sup>246</sup>.

Trois raisons peuvent expliquer la composition de ce canon qui, aujourd'hui, peut sembler très particulier à un historien du jazz. La première nous ramène une fois encore à l'histoire de la diffusion du jazz en France. Tous les musiciens distingués dans le

---

<sup>245</sup> Michel Leiris, « Civilisation », *Documents*, 1<sup>ère</sup> année, n°4, septembre 1929, p. 221.

<sup>246</sup> Dans *L'Édition musicale vivante* et dans *La Revue musicale*, respectivement. Toutes les chroniques ont été prises en compte, de septembre 1926 à décembre 1929 pour Henry Prunières, et de décembre 1927 à décembre 1929 pour Émile Vuillermoz.

discours savant sur le jazz bénéficie d'une très grande visibilité dans la France de la fin des années 1920, une visibilité acquise grâce au disque, qui s'impose alors comme le principal vecteur de la diffusion du jazz et qui fabrique en quelques mois de véritables vedettes. Dans les catalogues, les orchestres de Paul Whiteman et de Jack Hylton<sup>247</sup> sont les plus représentés dans le domaine du jazz instrumental, le jazz vocal étant dominé par les duettistes Layton et Johnstone (fig. n° 9 ci-dessous). Ainsi, pendant les années 1927 et 1929, au moins un nouveau disque enregistré par ces formations est diffusé chaque mois en France.

Formation	Nouveaux disques publiés en 1928	Nouveaux disques publiés en 1929	Label
Orchestre Paul Whiteman	18	30	Compagnie Française du Gramophone ; Columbia
Orchestre Jack Hylton	10	17	Compagnie Française du Gramophone
Layton et Johnstone	8	16	Compagnie Française du Gramophone

**Fig. n° 7-9 : nombre de disques publiés en 1928 et en 1929 par les formations de jazz instrumental et vocal les plus souvent citées dans le discours savant sur le jazz.**

C'est seulement après s'être fait connaître par le disque que ces musiciens se produisent en France dans des music-halls ou dans des salles de concert. Comme le montre le tableau suivant, réalisé à partir d'annonces de presse et de programmes conservés dans le fonds Rondel de la Bibliothèque nationale de France (voir fig. n° 10)<sup>248</sup>, ceux-ci sont présentés comme des vedettes du disque. Ainsi, le quintette vocal

<sup>247</sup> Véritables entreprises commerciales, ces formations font partie des plus connues dans le domaine du jazz pendant la décennie 1920. Leurs musiciens sont traités comme des célébrités publiques. En juin 1926, par exemple, une amende de 15£ reçue par Jack Hylton pour conduite dangereuse donne lieu à une vingtaine d'articles dans seize journaux anglais (Université de Lancaster, Jack Hylton Archive, « Press Cuttings 1923-1926 »). Les registres contenant ces articles (ceux de Paul Whiteman sont conservés au Williams College de Williamstown) montrent également que ces orchestres disposent d'un service de presse chargé de distribuer aux journaux des annonces de concert et des déclarations officielles afin de créer un effet d'attente avant chaque nouveau concert. Ces mêmes personnes sont chargées de rassembler recensions publiées après chaque concert

<sup>248</sup> BnF-Arts du spectacle, Ro-585.

des Revellers se produit à l'Empire en tant qu'« exclusivité de la Voix de son maître<sup>249</sup> ». De même, Layton et Johnstone sont annoncés comme des « vedettes Columbia ». La visibilité de ces groupes, acquise grâce au disque et grâce aux concerts parisiens qui en résultent, explique leur présence dans le canon du jazz du monde musical savant à la fin des années 1920<sup>250</sup>. Mais cette explication n'est pas suffisante car des chanteuses comme Joséphine Baker et Florence Mills, qui ne figurent pas dans ce canon, sont elles aussi très populaires (Joséphine Baker, tout particulièrement) dans la France de la fin des années 1920.

Une seconde raison met en jeu des problématiques raciales. Le privilège accordé aux musiciens blancs repose sur la conception différentialiste des races et sur le modèle historique évolutionniste qui, on l'a vu, imprègnent le discours des tenants du jazz dans le monde musical savant. Pour résumer cette conception et ce modèle, le jazz, musique d'origine nègre, devient musicalement *acceptable* une fois « civilisé » par sa rencontre avec la musique européenne. Les seuls musiciens afro-américains associés à ce canon, Layton et Johnstone, gardent en effet leurs distances avec toute attitude pouvant être interprétée comme expressionniste ou excentrique. En outre, leurs performances prennent la forme de concerts plutôt que de numéros de music-hall. Aux yeux des commentateurs français, le degré d'altérité culturelle alors impliqué par leur couleur de peau de ces artistes se trouve donc réduit. Ici intervient un troisième facteur qui conditionne la composition du canon savant du jazz : celui-ci doit être « acceptable » d'un point de vue musical. Étudier ce facteur nécessite de prendre en considération les caractéristiques du jazz que privilégie le monde musical savant.

---

<sup>249</sup> Face au succès de cette formation, l'Empire peut doubler le tarif des places lors des concerts qu'elle y donne du 13 au 27 juillet 1928.

<sup>250</sup> L'importance du disque contribue également à expliquer l'absence des orchestres des revues « nègres » dans ce canon. Ni le Plantation Orchestra de Johnny Dunn, ni le Lew Leslie's Blackbird Orchestra n'apparaît dans les catalogues de disques importés en France importés à la fin des années 1920.

	Date	Formation	Lieu
1925	15-28 mai	Billy Arnolds, les "Rois du Jazz" : "Le jazz à travers les âges"	Théâtre des Champs-Élysées Music-Hall
	1 juin - 7 juillet	Billy Arnolds	Théâtre des Champs-Élysées Music-Hall
	7 juin	Fisk Jubilee Singers	Salle Gaveau
1926	2-9 juillet	Paul Whiteman et son incomparable orchestre (piano Pleyel) - "The only one"	Théâtre des Champs-Élysées
	9-16 juillet	Paul Whiteman et son orchestre aux Ambassadeurs	Ambassadeurs (music-hall)
1927	30 décembre - 13 janvier 1928	Jack Hylton and his Band	Empire (music-hall)
	27 février	Fisk Jubilee Singers	Salle Gaveau
1928	23 janvier	Fisk Jubilee Singers	Lieu non précisé
	3 février	Fisk Jubilee Singers	Théâtre des Champs-Élysées
	24 février - 9 mars	Layton et Jonstone	Empire (music-hall)
	6-25 mars	Jack Hylton and his Band	Palace (music-hall)
	10 mars	Participation des Fisk Jubilee Singers aux concerts Colonne	Théâtre du Châtelet
	6-19 avril	Jack Hylton and his Band	Empire (music-hall)
	21 avril (reporté au 26)	Fisk Jubilee Singers	Théâtre des Champs-Élysées
	19 juin	Gala Layton and Johnstone - "Les célèbres vedettes Columbia"	Salle Pleyel
	13-27 juillet	The Revellers - "Le célèbre quintette du Gramophone, exclusivité de la Voix de son Maître"	Empire (music-hall)
	Septembre	Ted Lewis and his Band	Apollo (music-hall) puis Ambassadeurs (music-hall)
	14-27 décembre	Rentrée à Paris de Jack Hylton and his Boys (M. Jack Hylton ne joue que sur piano Gaveau)	<i>Non précisé</i>
	16 décembre	Participation des Fisk Jubilee Singers aux Concerts Poulet	Théâtre Sarah Bernhardt
	1929	22-23 mars	Jack Hylton and his Boys - "Le Roi de l'Harmonie, du Charme et du Rythme"
Avril		Concerts de Layton et Johnstone	Salle Pleyel
17-18 octobre		Jack Hylton and his Boys	Théâtre des Champs-Élysées

**Fig. n° 7-10 : concerts parisiens des formations de jazz instrumental ou vocal mentionnées dans le discours savant sur le jazz (1925-1929).**

### 7.3.2. Une musique « civilisée » : les caractéristiques musicales du canon savant du jazz

#### *Un canon dominé par le jazz symphonique de Paul Whiteman et de Jack Hylton*

La plupart des formations mentionnées dans les articles de fond consacrés au jazz proposent une musique plus compatible avec des critères valorisés par le monde musical savant. Les orchestres de Paul Whiteman et de Jack Hylton, dont la formation étoffée s'apparente à celle de l'orchestre symphonique, privilégient par exemple un jazz en grande partie écrit, dont l'intérêt réside autant dans le dynamisme rythmique que dans une recherche d'équilibre orchestral et dans des effets originaux imaginés par les arrangeurs. Les spectateurs ne sont donc plus confrontés à de petites formations où chaque musicien semble jouer à sa guise, mais à un orchestre exécutant des partitions sous la conduite d'un chef, où les effets instrumentaux occupent une place moins prégnante. Un tel modèle est beaucoup plus familier à un public habitué aux concerts de musique savante, symphonique en particulier. La version de *Saint Louis Blues* interprétée par l'orchestre de Paul Whiteman en 1929 est particulièrement intéressante à cet égard<sup>251</sup>.

Paul Whiteman en a confié l'arrangement à William Grant Still (1895-1978)<sup>252</sup>, un orchestrateur afro-américain formé à la musique savante au New England Conservatory of Music, et au jazz avec William Christopher Handy. On y retrouve les instruments caractéristiques des premiers jazz-bands, ceux de Murray Pilcer et de Louis Mitchell par exemple : violon, clarinette, saxophone, trombone, banjo, piano (dont la main gauche, qui joue les basses, est doublée par un tuba)<sup>253</sup> et batterie. Toutefois, les pupitres sont doublés (violons), triplés (clarinettes et saxophones), voire quadruplés (trompettes et trombones) afin d'obtenir des *tuttis* harmonisés et d'exploiter une large palette de

---

<sup>251</sup> Comme la plupart des partitions de l'orchestre de Paul Whiteman, cet arrangement n'a pas été publié. Son manuscrit est disponible aux archives Paul Whiteman (Williams College Archives, Paul Whiteman Collection, PWC# 2138-9).

<sup>252</sup> Musicien emblématique de la Harlem Renaissance, William Grant Still fut l'un des artisans de l'émergence d'une musique nationale américaine issue d'une rencontre entre le jazz et la musique savante. Sa *Symphonie afro-américaine* (1930) est l'un des exemples les plus représentatifs de cette tentative de fusion.

<sup>253</sup> Dont la main gauche, qui joue les basses, est doublée par un tuba.

timbres. La formation de Paul Whiteman s'apparente ainsi à un orchestre symphonique. Par ailleurs, la partie de batterie est entièrement écrite, tout comme celle du piano. Le choix des basses, de la réalisation des accords et de la manière de les rythmer est imposé au pianiste (tout comme au tubiste et au contrebassiste). Seul le banjo est libre de réaliser à son gré les accords qui lui sont indiqués, sous la forme d'une grille. De ce point de vue, l'orchestre de Paul Whiteman fonctionne selon des procédures en tous points similaires à celles alors employées dans la musique orchestrale savante. La partition présentée ci-dessous contient toutefois de nombreux procédés caractéristiques du jazz du début des années 1920 (ex. mus. n° 1-a). On y retrouve des *breaks* rythmiques, entre les parties principales et quelques espaces réservés à l'improvisation pour le trompettiste Bix Beiderbecke (1903-1931) et le saxophoniste Frankie Trumbauer (1901-1956), deux jazzmen mondialement renommés à la fin des années 1920 (ex. mus. n° 1-b). Figurent également de nombreuses indications de modes de jeu, caractéristiques du jazz. Dans la première page de ce manuscrit (elle n'est pas reproduite dans ce travail), l'emploi de trois sourdines différentes pour les trompettes et les trombones est requis pour obtenir différents effets de timbre, tandis que le contrechant de l'un des exposés du thème, confié au premier violon et au saxophone alto, doit être joué « comme un gémissement ». Un constat s'impose alors : ces procédés ne relèvent pas de la fantaisie des interprètes mais leur sont imposés par la partition.



**Ex. mus. n° 7-1-a : William Christopher Handy, *Saint Louis Blues*, arrangé par Paul Whiteman et William Grant Still, 1929 (Williams College Archives, Paul Whiteman Collection, PWC# 2138-9), mes. 47-53. Les indications en gras sont ajoutées au crayon bleu sur le manuscrit par Paul Whiteman.**

**Ex. mus. n° 7-1-b : William Christopher Handy, *Saint Louis Blues*, arrangé par Paul Whiteman et William Grant Still, 1929 (Williams College Archives, Paul Whiteman Collection, PWC# 2138-9), mes. 69-75. Les indications en gras sont ajoutées au crayon bleu sur le manuscrit par Paul Whiteman.**

À l'image de cet arrangement de *Saint Louis Blues*, la musique de Paul Whiteman retrouve l'idéal du jazz défini par Arthur Hoérée : celui d'une codification écrite de procédés d'abord employés dans des formations de jazz où les interprètes jouissent d'une liberté plus grande.

### *Une maîtrise instrumentale et une discipline collective exigées*

Au demeurant, Paul Whiteman exige et obtient de ses musiciens - triés sur le volet pour leurs compétences instrumentales - une mise en place, une précision de l'attaque, une qualité de son, un respect des dynamiques et une justesse impeccables, autant d'éléments valorisés dans le monde musical savant et que l'on ne retrouve pas toujours dans les premiers jazz-bands entendus en France<sup>254</sup>. Dès 1920, cette exigence de maîtrise individuelle et collective est une marque de fabrique de l'orchestre de Paul Whiteman. On la retrouve par exemple dans l'enregistrement de *Japanese Sandman*<sup>255</sup>, un fox-trot oriental distingué par Pierre-Octave Ferroud pour son caractère « exquis<sup>256</sup> ». L'exécution du thème par la trompette et saxophone, ainsi que la ligne de violon en contrepoint (dans une écriture qui reprend le principe des lignes improvisées jouées autour du thème dans le style New-Orleans) trahissent une technique musicale classique qui contraste avec celle des musiciens de l'Original Dixieland Jazzband.

Dès 1926, dans la version originale de son autobiographie, véritable manifeste en faveur du jazz symphonique <sup>257</sup>, Paul Whiteman milite en faveur d'une « amélioration<sup>258</sup> » du « premier jazz<sup>259</sup> » :

---

<sup>254</sup> Voir par exemple le passage de *That Wild Wild Women* enregistré par le jazz-band de Murray Pilcer, et évoqué dans le chapitre 3.1.

<sup>255</sup> Richard Whiting, *Japanese Sandman*, enregistré le 19 août 1920 par le Paul Whiteman and his Ambassador Hotel Orchestra, New York, Victor n°18690-B.

<sup>256</sup> Ferroud, « L'Évolution du jazz », p. 11.

<sup>257</sup> L'expression est employée à plusieurs reprises dans cet ouvrage.

<sup>258</sup> Le terme est volontairement placé entre guillemets, car l'amélioration en question est relative à des critères d'évaluation pertinents du point de vue des conventions de la musique savante. Or, ces critères ne sont pas nécessairement valides dans le cas du jazz, musique fondée en partie sur d'autres types de pratiques.

<sup>259</sup> « Early jazz », dans le texte original.

Ma première expérience du jazz dans un dancing de Barbary Coast<sup>260</sup> [...]. Bruyant ? Ça l'était. Rudimentaire ? Indubitablement. Anti-musical ? Aussi sûr que je vous parle. Mais rythmique, entêtant comme la variole et un remontant alcoolisé. Même alors, il y avait dans cette musique une vitalité authentique [...]. J'ai compris le potentiel que pouvait avoir le jazz une fois placé au niveau de la musique écrite, jouée par des musiciens bien formés. Le jazz-band d'alors ne correspondait pas à mon projet [...]. Avec le premier jazz, c'était chacun pour soi, et au diable l'harmonie. L'énergie démoniaque, le déchaînement fantastique des accents et l'humeur blagueuse devaient être réfrénés<sup>261</sup>.

Paul Whiteman a lui-même été formé à la musique classique. Altiste, il débute sa carrière dans les années 1910 au sein des orchestres symphoniques de Denver et de San Francisco. En fondant son propre orchestre, il souhaite faire progresser le « premier jazz », parfaitement illustré selon lui par l'Original Dixieland Jazz Band, dans le sens d'une perfection technique issue de la tradition savante.

Le projet que Paul Whiteman mène à bien avec son orchestre correspond donc exactement à l'évolution qu'approuvent, dans leur immense majorité, les nouveaux tenants du jazz dans le monde musical français de la fin des années 1920. De même, les brèves histoires de l'« assagissement » du jazz que l'on voit alors fleurir en France coïncident exactement avec celle que Whiteman met en scène lors d'un concert organisé le 12 février 1924 à l'Æolian Hall de New York, dans le but de retracer l'histoire du jazz. Intitulé « An Experiment in Modern Music<sup>262</sup> », ce concert débute avec *Livery Stable Blues*<sup>263</sup>, présenté comme le « jazz d'il y a dix ans », et s'achève avec la création mondiale de la *Rhapsody in Blue*, avec George Gershwin au piano<sup>264</sup>.

La musique proposée par l'orchestre anglais de Jack Hylton, qui vient juste après celui de Paul Whiteman dans le canon des tenants savants du jazz à la fin des années

---

<sup>260</sup> Il s'agissait du quartier rouge de San Francisco.

<sup>261</sup> Whiteman et McBride, *Jazz*, p. 32-33, 40 et 210.

<sup>262</sup> Ce concert, ainsi que la conception que Paul Whiteman se fait du jazz et de la musique savante, sont étudiés plus en détail dans Martin Guerin, « Exprimer un goût *middlebrow* à travers la musique : le concert de Paul Whiteman à l'Æolian Hall (12 février 1924) », dans Max Noubel (dir.), *Des ponts vers l'Amérique*, La-Valette-du-Var, Delatour France, en préparation.

<sup>263</sup> Ce morceau est le plus grand succès de l'Original Dixieland Jazz Band, qui l'enregistra en 1917.

<sup>264</sup> C'est en effet pour l'orchestre de Paul Whiteman (son commanditaire), que Gershwin conçoit cette pièce. La version la plus souvent jouée aujourd'hui est une orchestration pour piano et orchestre symphonique réalisée en 1946 par Ferde Grofé (1882-1972). Ce compositeur américain rencontre Paul Whiteman au début des années 1910, au sein de l'orchestre symphonique de San Francisco (il était lui-même altiste). En 1917, il devient le premier arrangeur l'orchestre fondé par Whiteman.

1920<sup>265</sup>, relève également du jazz symphonique. Comme le « roi du jazz » étatsunien<sup>266</sup>, le « tsar du jazz<sup>267</sup> » anglais voit dans le jazz une musique dont les origines doivent être raffinées afin qu'il puisse prétendre au statut d'art.

Je dois dire que le jazz d'aujourd'hui n'est pas le même que celui d'il y a cinq ou six ans, quand les jazz-bands employaient tout ce qui pouvait produire du bruit. Le jazz de cette période n'était qu'un bruit babélien. Il était privé de toute sophistication harmonique et mélodique. Le jazz d'aujourd'hui est un art sérieux, qui a éliminé les effets discordants qui le gâchaient. Il a atteint un niveau tel que toute personne qui l'écoute sans parti-pris peut en retirer une satisfaction artistique<sup>268</sup>.

Leighton Lucas (1903-1982), arrangeur de l'orchestre de Jack Hylton de 1925 à 1930 adopte une perspective similaire. Lui aussi voit dans le jazz une musique intéressante dès sa naissance pour sa vitalité, mais qui doit faire l'objet d'« améliorations » :

Je ne nie pas que l'exubérance de sa jeunesse [celle du jazz] est le signe d'une grande vitalité, mais, je l'affirme, une certaine prudence, combinée avec une plus grande connaissance de *ce qu'est vraiment la musique*, vaudra plus que tout enthousiasme<sup>269</sup>.

La « prudence » et la « connaissance » revendiquées par Lucas impliquent d'employer des musiciens dotés d'une solide formation musicale et instrumentale. En témoignage de cette ambition de faire du jazz une musique « sérieuse », les archives de Jack Hylton contiennent de nombreux articles pédagogiques dans lesquels les musiciens de l'orchestre conseillent des amateurs. Dans l'un d'entre eux, le saxophoniste Al Starita<sup>270</sup>, qui dirige l'un des orchestres Jack Hylton (le Jack Hylton's Kit-Cat Band<sup>271</sup>), répond aux

---

<sup>265</sup> Un article de Deborah Mawer rend compte avec justesse et précision des tournées françaises de cet orchestre dans les années 1920 et 1930 (Mawer, « "Parisomania"? Jack Hylton and the French Connection », p. 270-317).

<sup>266</sup> À la fin des années 1920, dans la presse étatsunienne, anglaise et française, ce titre de noblesse est systématiquement accolé au nom de Paul Whiteman.

<sup>267</sup> Ce surnom lui fut donné à partir du milieu des années 1920 en Angleterre. On le retrouve par exemple dans le magazine *The People* du 22 janvier 1928.

<sup>268</sup> Jack Hylton, « Jazz Is Art », *Liverpool Evening Express*, 27 septembre 1929 (Jack Hylton Archive, « Press cuttings »).

<sup>269</sup> Leighton Lucas, « What I Hate in "Jazz" ? », *The Melody Maker and British Metronome*, février 1928, p. 137 (Jack Hylton Archive, « Press cuttings »). C'est nous qui soulignons.

<sup>270</sup> Les sources consultées n'ont pas permis de déterminer ses dates de naissance et de décès.

<sup>271</sup> Le succès venant, Jack Hylton fonde d'autres orchestres qui portent son nom, mais dont il confie la direction à ses meilleurs musiciens. Cette utilisation d'un nom comme une marque ne fait que confirmer le fonctionnement quasi entrepreneurial des orchestres de jazz symphonique de la décennie 1920.

questions des lecteurs. Sans ménagement, il avertit l'un d'entre eux qu'« aucun saxophoniste autodidacte ne peut aller bien loin dans la maîtrise de son instrument<sup>272</sup> ».

Cette pédagogie naissante du jazz, qui résulte d'un transfert de techniques et de catégories esthétiques et d'une pédagogie toutes issues de la musique savante, émerge également en France à partir du milieu des années 1920. La méthode de banjo publiée par le « professeur Charlys, banjoïste et Jazz des Dancings Parisiens » en 1925 l'illustre parfaitement<sup>273</sup>. Un chapitre est consacré à « L'exécution en Jazz ». L'auteur y explique qu'elle « consiste en un rythme spécial qu'on introduit dans l'interprétation. Ce procédé est surtout applicable dans les *Fox-Trots*, où l'on rencontre souvent des notes tenues qui exigent un remplissage<sup>274</sup> ». Suit une liste des « fantaisies » que le banjoïste peut employer afin de réaliser ce remplissage, puis deux partitions d'une même pièce « Original Jazz », un « fox-trot ou shimmy » de Charlys, d'abord présentée dans une version « originale », enfin dans une version « exécution », où sont ajoutés « quelques exemples de la façon dont le banjo pourrait interpréter sa partition dans un orchestre à jazz-band<sup>275</sup> ».

Ce souci d'amélioration technique et de sophistication rencontre un écho favorable dans le monde musical savant, et joue un rôle important dans la reconnaissance du jazz en tant que musique digne d'intérêt. Les commentateurs se montrent par exemple très sensibles à la qualité des musiciens qui composent les orchestres de jazz symphonique de Paul Whiteman et de Jack Hylton. Émile Vuillermoz salue dans le premier

une réunion d'artistes de haute valeur dont le talent découragera les critiques simplistes trop prompts à ranger les spécialistes de jazz dans la catégorie des bruiteurs. La perfection technique de leurs exécutions est telle qu'il faut bien se décider à prendre au sérieux des virtuoses<sup>276</sup>.

---

<sup>272</sup> Al Starita, « Saxophone Queries Answered by Al Starita (Leader of Jack Hylton's Kit-Cat Band) », *The Melody Maker and British Metronome*, juin 1926, p. 29 (Jack Hylton Archive, « Press cuttings »).

<sup>273</sup> Charlys, *Méthode de Banjo, avec les caractéristiques sur la façon s'exécuter les morceaux en vogue selon la manière appliquée dans les orchestres Jazz-Band*, Paris, G. Gross, 1925.

<sup>274</sup> Charlys, *Méthode de Banjo*, p. 45.

<sup>275</sup> Charlys, *Méthode de Banjo*, p. 46.

<sup>276</sup> Émile Vuillermoz, « La musique – Paul Whiteman », *Candide*, 8 juillet 1926, p. 7

Comme Émile Vuillermoz, Henri Monnet et George-Henri Rivière signalent l' « exécution soigneusement contrôlée » des morceaux joués, cette fois, par l'orchestre de Jack Hylton<sup>277</sup>. Selon eux, la perfection de l'exécution est la raison principale du « triomphe » de cet orchestre. Même André Schaeffner, qui constate pourtant que, « du jazz de *la Revue nègre* à cet orchestre [celui de Paul Whiteman] composé de blancs – sauf un chanteur « coloré » - il y [a] toute la distance d'une pirogue à un transatlantique », admire l' « excellence de ses exécutants ». On saisit dès lors pourquoi les formations de Paul Whiteman et de Jack Hylton occupent une place centrale dans le discours sur le jazz qui émerge à la fin des années 1920<sup>278</sup> ».

Ainsi, alors que Jean Cocteau, Darius Milhaud et Michel Leiris (dans *Documents*), sont attirés par un jazz perçu comme un contre-modèle de la musique savante, parce qu'il échappe à ses conventions et parce qu'il représente une altérité sonore radicale, les répertoires qui font l'objet d'une reconnaissance croissante à la fin de la décennie 1920 se rapprochent de ces conventions et présentent un degré d'altérité moindre. Plus proche des attentes des commentateurs du monde musical savant, le jazz symphonique (dont les représentants souhaitent faire un véritable art musical grâce à une exigence instrumentale et à des procédés harmoniques et orchestraux issus de la musique savante) est donc plus acceptable, plus compréhensible. Ici réside à n'en pas douter l'une des raisons pour lesquelles les formations de Paul Whiteman et de Jack Hylton occupent une place centrale dans le discours émergent sur le jazz à la fin des années 1920<sup>279</sup>. Toutefois, la valorisation des grandes formations dans le canon des commentateurs ne signifie pas que les petits groupements sont systématiquement renvoyés à la période bruyante et cacophonique du jazz.

---

<sup>277</sup> Monnet et Rivière, « Jack Hylton and his Boys », p. 261-262.

<sup>278</sup> André Schaeffner, « La semaine musicale – Music-hall du Théâtre des Champs-Élysées - Orchestre Paul Whiteman », *Le Ménestrel*, 88<sup>e</sup> année, n°28, 15 juillet 1926, p. 312.

<sup>279</sup> Les chroniques discographiques mettent également en valeur d'autres formations de jazz symphonique : celles notamment des Waring's Pennsylvanians, d'Enoch Light ou encore d'Abe Lyman, et des Abe Lyman's Californians, autres vedettes du disque qui se produisent à Paris, respectivement en juillet 1928 à la salle Pleyel, en janvier 1929 dans cette même salle, et du 22 mars au 4 avril 1929 au Moulin Rouge.

## *De Ted Lewis aux Gilt Edged Four : les petites formations valorisées à la fin des années 1920*

Les enregistrements de petites formations telles que celles menées par Ted Lewis et par Billy Arnold, ainsi que les Gilt Edged Four, se distinguent en effet des enregistrements réalisés par leurs homologues de la fin des années 1910 et du début des années 1920 (les White Lyres, les Jazz Kings de Louis Mitchell ou encore l'American Sherbo Band de Murray Pilcer). Les disques réalisés par l'orchestre de Billy Arnold sont un bon témoin de cette évolution. *Stop It!*<sup>280</sup>, enregistré en 1920, peut paraître excentrique et burlesque en raison de la suite de notes jouée par la clarinette dans le registre aigu, avec une justesse parfois douteuse. Celle-ci se surimpose au thème et à l'accompagnement, créant un véritable foisonnement sonore. Trois ans plus tard, dans *Dreams of India*, la répartition des timbres et des registres est plus homogène, notamment parce que la clarinette est remplacée par un second saxophone. Quant à l'improvisation collective, qui participe à l'impression de désordre exprimée par les commentateurs français (mais aussi par Paul Whiteman et Jack Hylton) à propos du jazz de la fin des années 1910, elle cède la place à des arrangements où les parties thématiques sont nettement distinguées des passages consacrés à un solo (celui du banjo en l'occurrence). Alors que le nombre de musiciens est le même qu'en 1920, *Dreams of India*<sup>281</sup> s'apparente davantage à une musique orchestrale qu'à celle d'un regroupement de solistes.

C'est en raison de cette évolution qu'Émile Vuillermoz et Henry Prunières se font les porte-paroles de ces petites formations. Tous deux tressent par exemple des couronnes à celle de Ted Lewis, alors que ce clarinettiste étatsunien fut l'une des figures de ce « premier jazz » rejeté par les commentateurs du monde musical savant<sup>282</sup>. À l'image de sa version de *Saint Louis Blues* - enregistré en 1926 en compagnie de sept

---

<sup>280</sup> Mel Kaufman, *Stop It!*, 13 décembre 1920 par le Billy Arnold's Novelty Orchestra, Paris, Londres, Columbia n°3015.

<sup>281</sup> Percy Wenrich, *Dreams of India*, enregistré en juin 1923 par le Billy Arnold's Novelty Orchestra, Paris, Pathé, n°6624.

<sup>282</sup> Il débuta en effet sa carrière au sein de l'orchestre d'Earl Fuller. Voir la note n°90.



musiciens (deux cornets, trombone, violon, piano, banjo, tuba et batterie)<sup>283</sup> -, sa musique de la fin des années 1920 est davantage émaillée de passages improvisés que dans le jazz symphonique. Dans cet enregistrement, on retrouve tous les éléments du jazz du terme de la décennie 1910, y compris ceux qui relèvent du phrasé, mais tout y semble nettement organisé : les interventions individuelles, les *breaks*, les changements de tempo se succèdent de manière parfaitement claire. Henry Prunières, qui ne cesse de défendre les « disques excellents<sup>284</sup> », distingue ce disque du jazz symphonique ; il en signale même la dimension plus « sauvage » quoique « délicieuse », car assez tempérée pour la rendre acceptable.

Comme Paul Whiteman et Jack Hylton, Ted Lewis se fait connaître en France par l'intermédiaire du disque. C'est grâce au succès que rencontrent ses enregistrements qu'il est invité à se produire à Paris en septembre 1928, à l'Apollo et aux Ambassadeurs. En octobre, dans *L'Édition musicale vivante*, Émile Vuillermoz se montre élogieux à l'égard de la petite formation emmenée par Ted Lewis, dans lequel il voit une « réhabilitation de la formule orchestrale du jazz<sup>285</sup> », mise à mal selon lui par les jazz-bands de la fin des années 1910. Après avoir distingué la musique de Lewis du jazz symphonique de Paul Whiteman, le critique rend hommage à un « orchestre d'“as” », composé d'instrumentistes de « haute classe » et dirigé par un « virtuose de la clarinette et du saxophone », un orchestre « à l'équilibre parfait », un orchestre dont les « merveilleux éclats » viennent d'un « dosage des timbres [qui] révèle la maîtrise et le tact d'un artiste né<sup>286</sup> ». Dans ce panégyrique de Ted Lewis, Vuillermoz recourt à des critères d'appréciation et à un vocabulaire qui trouverait parfaitement sa place dans la recension d'un concert de musique savante. Alors que son article de 1918, repris dans *Musiques d'aujourd'hui*, décrivait le jazz-band comme un charivari orchestral et comme

---

<sup>283</sup> William Christopher Handy, *Saint Louis Blues*, enregistré le 6 mars 1926 par Ted Lewis and his Band, Chicago, Columbia, 697-D. Cet enregistrement évoque le son et le style du Hot Five de Louis Armstrong, une formation qui enregistre pour le label Okeh à partir de décembre 1925. La présence de Ted Lewis à Chicago pendant l'année 1926 (pour la revue musicale *Rufus Lemaire's Affair* dont la vedette est Sophie Tucker) permet d'argumenter dans le sens de cette hypothèse puisque c'est dans cette ville qu'est basé le Hot Five et qu'il réalise tous ses enregistrements.

<sup>284</sup> Henry Prunières, « La Musique par disques », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°4, février 1927, p. 173.

<sup>285</sup> Émile Vuillermoz, « Ted Lewis à Paris », *L'Édition musicale vivante*, 1<sup>ère</sup> année, n°9, octobre 1928, p. 23.

<sup>286</sup> Vuillermoz, « Ted Lewis à Paris », p. 23.

un équivalent sonore de la guerre, tout l'éloge de 1928 tourne autour des notions de maîtrise et d'équilibre.

Comme Émile Vuillermoz, Henry Prunières est sensible aux trouvailles de timbre des orchestres de jazz, lorsqu'elles demeurent tempérées par ces mêmes notions de maîtrise et d'équilibre. Cette mise en valeur de l'originalité sonore du jazz vient en partie de la musique elle-même, mais elle s'explique également par le fait que les commentateurs en font une expérience avant tout aurale<sup>287</sup> puisque le disque s'est imposé au cours des années 1920 comme le principal médium de la diffusion du jazz en France :

Connaissez-vous *Best Black joué par The Gilt Edged Four*<sup>288</sup> ? (Columbia). C'est le plus étonnant disque de jazz que je connaisse. [...]. Il faut suivre le développement de ce fox-trot, écouter cet interminable pianissimo où la mélodie est en quelque sorte sous-entendue, évoquée seulement par quelques pizzicati, quelques notes, dosage de sonorités rares à rendre jaloux un Webern !<sup>289</sup>.

On le constate une fois de plus, les références musicales savantes conditionnent la perception du jazz. Avec humour, certes, Prunières le place sur le même plan que la musique d'Anton Webern et en fait l'une des sources d'un renouvellement sonore en cours dans la musique contemporaine. L'enthousiasme d'un André Messager au soir de sa vie pour l'orchestre de Paul Whiteman procède d'un constat semblable à celui d'Henry Prunières. Le maître de l'opérette se déclare enchanté par l'« instrumentation nouvelle » et par les « combinaisons aussi nouvelles qu'ingénieuses<sup>290</sup> » proposées par le « roi du jazz ». Et de conclure : « l'orchestre beethovenien n'est pas définitif<sup>291</sup> ».

À la fin des années 1910, les premiers promoteurs français du jazz avaient formulé un constat semblable, à ceci près que ce constat s'applique désormais à des

---

<sup>287</sup> Les enjeux principaux de l'émergence de cette écoute nouvelle font l'objet d'une synthèse dans Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2009, p. 133-182.

<sup>288</sup> The Gilt Edged Four est un quartette anglais entièrement formé de musiciens de l'orchestre de Paul Whiteman : Al Starita (saxophone), Max Goldberg (trompette), Sid Bright (piano) et Len Fillis (guitare et banjo).

<sup>289</sup> Henry Prunières, « La Musique par disques », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°4, février 1927, p. 173.

<sup>290</sup> Montabré, « André Messager : "J'adore le jazz..." », p. 1-2.

<sup>291</sup> Citation d'André Messager dans Paul Le Flem, « Musique exotique – Une histoire du jazz », *Comœdia*, 8 août 1927 (Ro-585). L'article d'André Messager évoqué par Paul Le Flem n'a pu être retrouvé.

répertoires différents qui, du point de vue de la musique savante, offre de nouvelles perspectives. Comme sur le plan culturel, les enjeux esthétiques du jazz se modifient au cours des années 1920.

### 7.3.3. Enjeux esthétiques : ce que le jazz peut apporter à la musique savante

Arthur Hoérée résume parfaitement la position des commentateurs qui s'intéressent aux apports potentiels du jazz lorsqu'il le décrit comme une « leçon d'orchestre, de timbre et de rythme<sup>292</sup> ». Cette phrase ne semble guère ajouter d'éléments nouveaux à la description du jazz donnée en 1923 par Darius Milhaud. Elle ne fait qu'en reprendre les thématiques principales. Il en va de même avec Gabriel Grovlez, pour qui

la nouveauté des rythmes confiés à la percussion, les trouvailles les plus cocasses de sonorité, glissandos de trombone, trompettes bouchées, instrument jouant avec les registres les plus invraisemblables, et par-dessus tout cela, sur cette orgie du rythme et de la sonorité, toujours ce saxophone nostalgique et prenant<sup>293</sup>.

Mais s'arrêter à ces remarques techniques n'est pas suffisant<sup>294</sup> car elles sont mobilisées au sein d'un discours qui reflète la reconnaissance croissante du rôle du jazz dans la musique savante et donnent lieu à quatre thématiques différentes : l'émergence de nouvelles danses ; la revalorisation des formes concertantes ; celle du saxophone, et enfin la mise en valeur d'un *ethos* tantôt fantaisiste et comique, tantôt sentimental et romantique.

---

<sup>292</sup> Hoérée, « Le Jazz et la musique d'aujourd'hui », p. 672, reproduit dans Hoérée, « Le Jazz et son influence sur la musique d'aujourd'hui », p. 363.

<sup>293</sup> Gabriel Grovlez, réponse à l' « Enquête sur le Jazz-Band » menée en 1925 par André Cœuroy et André Schaeffner dans *Paris-Midi*.

<sup>294</sup> On a vu au chapitre 2 qu'un Cocteau et un Saint-Saëns paraissent se rapprocher puisqu'ils défendent tous deux un « classicisme français » à la fin des années 1910. Or, la mise en œuvre de ce « classicisme français » débouche chez l'un et chez l'autre, sur des œuvres que tout oppose.

## *Fox-trot, one-step, charleston, blues : la promesse d'un renouvellement de la suite de danse ?*

De nombreux critiques voient dans le jazz une occasion de renouveler certains genres traditionnels de la musique savante. Pour Arthur Hoérée, par exemple, « Chopin, aujourd'hui, n'écrirait plus de mazurkas ni de polonaises, mais bien des fox-trots et des blues<sup>295</sup> ». Il est souhaitable, d'après lui, que « les formes du *blues*, du *fox-trot* s'incorporent aux œuvres d'orchestre ou de chambre, comme autrefois les *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Menuet*, *Polonaise*, *Valse*, dans les écrits de Couperin, J.-S. Bach, Lulli, Mozart, Chopin<sup>296</sup> ». Autrement dit, les rythmes ainsi que les caractéristiques mélodiques et harmoniques du fox-trot, du one-step, du charleston et du blues peuvent donner naissance à d'authentiques genres musicaux savants. De même, à propos de *Chopinata* de Jean Wiéner et Clément Doucet<sup>297</sup>, un pot-pourri de thèmes de Frédéric Chopin traités en fox-trot, Henry Prunières conclut que « Chopin aurait aujourd'hui écrit une œuvre de ce genre<sup>298</sup> ».

Irving Schwerké reprend à son compte cette conception dialectique, dans laquelle les genres nouveaux s'incorporent progressivement à une tradition classique. Son propos ajoute néanmoins à celui d'Hoérée et de Prunières l'idée d'un anoblissement progressif. D'abord considérées comme indignes « d'atteindre un niveau plus élevé », ces danses finissent pourtant par devenir des genres à part entière dans la musique savante, à laquelle elles apportent leurs rythmes caractéristiques :

La musique classique a utilisé très souvent des danses comme la Sarabande, la Valse et le Menuet, pour n'en citer que quelques-unes, dont, en leur temps, les formes génériques ont été critiquées au nom de la décence, comme le jazz est critiqué aujourd'hui<sup>299</sup>.

---

<sup>295</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 241.

<sup>296</sup> Hoérée, « Le Jazz et son influence sur la musique d'aujourd'hui », p. 362.

<sup>297</sup> Clément Doucet, *Chopinata*, rouleau enregistré en avril 1926 par Jean Wiéner et Clément Doucet, Paris, Pleyela n°10023.

<sup>298</sup> Henry Prunières, « La Musique par disques », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°1, novembre 1926, p. 67.

<sup>299</sup> Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! », p. 647.

La « leçon du rythme<sup>300</sup> » offerte par le jazz n'est pas seulement l'occasion d'une *rupture* avec les brumes et les brouillards impressionnistes et wagnériens. Elle est envisagée par le critique dans la *continuité* de l'évolution de la musique savante, qui s'approprie des danses d'origine populaire<sup>301</sup> pour en faire des genres musicaux à part entière. Cette manière d'envisager le jazz est également à l'œuvre dans les textes des critiques qui y voient un renouveau des formes concertantes.

### *Des procédés d'orchestration qui revalorisent la forme concertante dans la musique savante*

André Cœuroy voit dans les grands orchestres de jazz, celui de Paul Whiteman en particulier, un modèle nouveau, susceptible d'intéresser les compositeurs : « c'est en somme, explique-t-il après avoir décliné la composition de cet orchestre, un orchestre d'instruments à vent soutenu par quelques cordes : exactement le contraire de nos orchestres traditionnels<sup>302</sup> ». Mais plus profondément, le critique signale la capacité de cet orchestre à faire alterner de nombreuses combinaisons instrumentales, capacité qui, autant que l'instrumentation, « fait clairement ressortir la différence qui le sépare de nos orchestres traditionnels<sup>303</sup> ». Ce constat est partagé par de nombreux critiques, à l'image d'Albert Jeanneret. Selon lui, l'orchestre de jazz est l'« actuel restaurateur de l'orchestre moderne » non seulement pour sa nomenclature ou pour les effets instrumentaux produits par ses membres, mais aussi parce qu'il exploite un nombre limité de thèmes qui « se différencient sur des timbres variés<sup>304</sup> ».

Arthur Hoérée s'attarde sur ce sujet et le pousse plus loin encore puisqu'il rattache ce jeu perpétuel sur les timbres avec un enjeu formel, le « retour au concerto » :

---

<sup>300</sup> L'expression est également employée par Albert Jeanneret (Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz », p. 26).

<sup>301</sup> La mention du menuet dans le texte d'Irving Schwerké mérité d'être nuancée, le menuet étant né en tant que genre de cour à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>302</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 617.

<sup>303</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 616. André Cœuroy précise que cette différence vient du fait que « chaque exécutant de jazz [...] doit jouer successivement de plusieurs instruments ».

<sup>304</sup> Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz », p. 25-26.

les *chorus* intermédiaires réalisés par un petit groupe variable, extrait de l'ensemble instrumental, tel le *concertino* au sein du *concerto grosso* (piano et batterie avec violon ou avec deux clarinettes, ou deux saxophones, ou encore un saxophone et deux trompettes) [...] ; le dernier *ensemble* auquel participent tous les instruments unissant chant, contrechant et broderies ; le *Patter [sic]*, sorte de trio reprenant le thème [...] tandis que de fantaisistes traits de virtuosité remplissent les blancs. Une *introduction* et une cadence dénommée *break* (rupture), où brille souvent le pianiste, encadrent les différents parties énoncées plus haut [...]. À chaque nouveau chorus, le kaléidoscope tourne et nous présente un décor neuf, soit qu'il y ait modulation, soit que la figure rythmique change ou que l'instrument chargé du thème prenne un contre-chant pour confier à un autre timbre le chant qu'il abandonne<sup>305</sup>.

Cet extrait est un nouvel exemple révélateur de la manière dont la culture musicale savante peut conditionner la perception et la compréhension du jazz. Ce conditionnement concerne également André Schaeffner, qui milite pourtant pour la spécificité africaine des codes de jeu du jazz. Le critique du *Ménestrel* utilise également le terme « concertino » pour désigner les pianistes de l'orchestre de Paul Whiteman qui donnent la réponse à la section des soufflants<sup>306</sup>. La variation des combinaisons de timbre et des textures orchestrales comme moyen de marquer les principales articulations de la forme d'un morceau retient tout autant l'attention du compositeur Pierre-Octave Ferroud :

C'est exactement, adaptée à l'usage que l'on en veut faire, la forme du *rondo* de l'ancien *concerto*, avec ses refrains et ses couplets traditionnels, les uns et les autres soumis à des variations orchestrales, et les couples, notamment, mettant en relief, à tour de rôle, l'un des exécutants de la bande [...]. Le *concerto*, c'est bien le jazz qui le sauvera, et même, sans doute, qui lui permettra, comme certains indices nous autorisent à l'espérer, de se renouveler dans l'ordre purement symphonique.<sup>307</sup>.

Plusieurs descriptions du dialogue concertant proposé par les orchestres de jazz sont l'occasion de mettre en avant une voix négligée dans le domaine de la musique savante : celle du saxophone.

---

<sup>305</sup> NdA. Voici le plan de *There's yes ! Yes ! in your eyes* : ton de *mi* bémol. Introduction (8 mesures) ; couplet (16 mesures) ; chorus en *mi* bémol (32 mesures, chant au saxophone alto) ; deuxième chorus en *mi* bémol (chant au trombone et saxophone ténor) ; troisième chorus en *sol* (chant au saxophone alto, contre-chant au violon). Ensemble (dernier *tutti* en *mi* bémol). Hoérée, « Le jazz », p. 236.

<sup>306</sup> Schaeffner, « Music-hall du Théâtre des Champs-Élysées - Orchestre Paul Whiteman », p. 313.

<sup>307</sup> Pierre-Octave Ferroud, « L'Évolution du jazz (IV et fin) », *L'Édition musicale vivante*, 2<sup>e</sup> année, n°16, mai 1929, p. 9. Émile Vuillermoz signale aussi cette proximité dans le domaine vocal (Émile Vuillermoz, « Critique des disques », *L'Édition musicale vivante*, 2<sup>e</sup> année, n°15, avril 1929, p. 21).

## *Le jazz : une occasion à ne pas manquer pour le saxophone*

Systématiquement cité lorsqu'il apparaît au sein d'une formation, il s'impose aux yeux des critiques comme l'instrument emblématique du jazz, supplantant même la batterie, si souvent mentionnée dans les premiers textes consacrés au jazz-band. Le statut particulier qui lui est accordé à la fin des années 1920 s'explique sans doute par sa rareté dans le répertoire savant, comme en témoigne un article du musicologue belge Ernest Closson (1870-1950)<sup>308</sup> :

Peut-être le saxophone finira-t-il par remonter de l'harmonie et du jazz au grand orchestre, mais on pourrait craindre aussi que son emploi intensif dans le jazz l'ait disqualifié, son timbre étant devenu inséparable, pour bien des gens, du fox-trott et du glissando de trombone<sup>309</sup>.

Mais le point de vue d'Ernest Closson ne fait pas l'unanimité. Loin de partager ses craintes, d'autres critiques voient dans le jazz la musique qui, précisément confère au saxophone des lettres de noblesse qu'il n'était pas parvenu à obtenir dans les musiques savante et militaire. Pour Arthur Hoérée, « le saxophone, par son timbre voilé et plaintif, par la souplesse de son émission allant du *p* au *f*, convenait on ne peut mieux au jazz<sup>310</sup> ». Nombre de textes ne manquent pas de signaler les « séductions<sup>311</sup> » de l'instrument : Henri Monnet et Georges-Rivière tombent sous le charme « [des] voix légères, mais subtilement justes, des saxophones doux et denses<sup>312</sup> » ; Émile Vuillermoz admire chez Ted Lewis « la voix émouvante et pathétique des saxophones<sup>313</sup> » et, dans la formation de Paul Whiteman, une « magnifique famille de saxophones [...] », qui lui donne « un velours orchestral somptueux et miroitant que l'on peut draper de mille manières<sup>314</sup> ».

---

<sup>308</sup> Au-delà de ses plaidoyers en faveur du saxophone, Ernest Closson se spécialisa dans l'étude des musiques populaires et folkloriques flamandes.

<sup>309</sup> Ernest Closson, « Variétés – À propos du saxophone », *La Revue musicale*, 11<sup>e</sup> année, n°105, juin 1930, p. 572.

<sup>310</sup> Hoérée, « Le jazz », note de bas de page n°37, p. 239

<sup>311</sup> Roland-Manuel, « Wiéner et Doucet, ou les plaisirs du jazz », *La Revue Pleyel*, n°34, juillet 1926, p. 12.

<sup>312</sup> Monnet et Rivière, « Jack Hylton and his Boys », p. 260.

<sup>313</sup> Émile Vuillermoz, « Ted Lewis à Paris », p. 23.

<sup>314</sup> Émile Vuillermoz, « La musique – Paul Whiteman », p. 7

« Voilé », « plaintif » « doux », « émouvant », « pathétique », « somptueux et miroitant » : les adjectifs utilisés pour décrire le son du saxophone ont cela d'intéressant qu'ils contrastent fortement avec le lexique guerrier ou charivaresque employé pour décrire les premiers jazz-bands à la fin des années 1910 et au début des années 1920. Les termes repérés traduisent très bien à leur façon l'évolution de l'*ethos* d'une partie des répertoires de jazz valorisés par le monde musical français.

*La mise en valeur d'un ethos tantôt sentimental et romantique, tantôt fantaisiste et comique*

En 1923, Jean Wiéner et Darius Milhaud ne recouraient à ce vocabulaire qu'au sujet du blues, qu'ils abordaient tous deux dans la perspective d'un retour à des valeurs classiques contre l'impressionnisme et le romantisme germanique. Or, trois ans plus tard, André Cœuroy et André Schaeffner mettent précisément en avant le « romantisme » du jazz. Tout en l'érigant en symbole d'une « génération du vingtième siècle qui tire son chapeau à Wagner », ils insistent sur son caractère « sentimental », sur la « mélancolie des passions » qu'il véhicule<sup>315</sup>. Cet *ethos* du jazz fait l'unanimité parmi les défenseurs du jazz. Dans *L'Art vivant* André Cœuroy l'assimile à un « romantisme » moderne<sup>316</sup> parce qu'il « se mêle étroitement à notre vie publique et sentimentale<sup>317</sup> ». Boris de Schlœzer abonde dans ce sens et s'attarde avec délice sur « l'émotion particulière qu'il [le jazz] suscite en atteignant les fibres les plus intimes de notre être, émotion toute charnelle mais d'autant plus profonde<sup>318</sup> ». Arthur Hoérée, qui évoque par trois fois le caractère sentimental ou mélancolique du jazz<sup>319</sup>, se déclare enchanté par l'état d'âme du jazz de la seconde moitié des années 1920, un « état d'âme le plus étrange, le plus insoupçonné qui soit et où l'incommensurable tristesse humaine rejoint

---

<sup>315</sup> Cœuroy et Schaeffner, « Romantisme du jazz », p. 224.

<sup>316</sup> On retrouve ici l'idée, déjà mise en évidence, selon laquelle le jazz est une métaphore musicale de la vie moderne.

<sup>317</sup> Cœuroy, « Le jazz », p. 617.

<sup>318</sup> Schlœzer (de), « Musique nègre », p. 160.

<sup>319</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 221, 230 et 238 (note n°36).



la frénésie ancestrale de la danse<sup>320</sup> ». De la même manière, Stéphane Berr de Turique se délecte de

l'atmosphère sentimentale inattendue et d'une enveloppante puissance [du jazz]. Cette tendresse nostalgique, combinée avec des rythmes syncopés et fiévreux qui sont devenus une acquisition de notre esprit et un réflexe de nos nerfs, c'est notre **vie** elle-même, notre vie moderne<sup>321</sup>.

Ces deux derniers commentaires mentionnent l'autre facette de *l'ethos* du jazz : sa fantaisie et parfois sa verve comique, qualités que le discours savant ne cesse de prêter en bonne part au jazz. Mais à l'inverse des premiers textes consacrés au jazz, cette fantaisie comique n'est appréciée qu'à la condition que les musiciens n'outrepassent pas certains garde-fous. Henry Prunières fait partie de ceux qui, précisément, ne prêtent pas attention au « premier jazz » de la fin des années 1910 et du début des années 1920<sup>322</sup> parce qu'il ne respecte pas les convenances requises par toute musique qui prétendrait à un statut artistique. Quelques années plus tard, il s'avoue ravi de l'« exubérante fantaisie » de *Me and Jane in a Plane*<sup>323</sup>. Dans ce morceau, enregistré par « l'un des meilleurs jazz des US », le Debroy Somers Band<sup>324</sup>, une bruyante note pédale jouée par le trombone sans souci de hauteur déterminée imite le bruit d'un avion qui interrompt l'introduction instrumentale puis parasite la partie chantée. La farce demeure acceptable aux yeux d'Henry Prunières puisque le reste du morceau est exécuté de manière impeccable - selon les critères de la musique savante - par les musiciens de l'orchestre<sup>325</sup>. Une logique semblable explique pourquoi Émile Vuillermoz apprécie les « audacieuses excentricités » du *Tin Pan Parade* enregistré par Vaughn de Leath.

---

<sup>320</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 218.

<sup>321</sup> Berr de Turique, « Quelques mots sur le jazz », p. 92.

<sup>322</sup> Il ne lui ouvre les colonnes de sa revue qu'à partir de 1924, sans doute à l'instigation d'André Cœuroy.

<sup>323</sup> Joseph Gilbert, *Me And Jane In A Plane*, enregistré en juin 1928 par le Debroy Somers Band, Londres, Columbia n°4506.

<sup>324</sup> Il s'agit en réalité d'un orchestre anglais, mené par le pianiste et arrangeur irlandais William Henry Somers, qui se lança dans une carrière de jazzman après sa démobilisation. Il adopte en 1919 le surnom Debroy en hommage à un jazzman afro-américain sans doute rencontré pendant la guerre. Debroy Somers devient célèbre au début des années 1920 en dirigeant les Savoy Hotel Oprheans qui se produisent régulièrement à l'hôtel Savoy de Londres. Le Debroy Somers Band est une autre dénomination de cet orchestre.

<sup>325</sup> Henry Prunières, « La Musique par disques », *La Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1928, p. 83.

En revanche, au lendemain des prestations de Paul Whiteman au Théâtre des Champs-Élysées en juillet 1926, le critique de *L'Édition musicale vivante*, presque vexé, déplore que « The Only One<sup>326</sup> » ait

cru devoir insister sur les clowneries musicales qui amusent la foule. [...]. C'est vraiment fort aimable à lui, mais nous méritions mieux que ces amusettes de cirque [...]. Que cette admirable troupe daigne nous faire plus d'honneur et nous donne, non pas de grandes compositions excentriques et fracassantes, mais les plus musicales et les plus pénétrantes de son répertoire. Elle verra que nous ne sommes pas incapables d'en goûter la fine saveur<sup>327</sup> !

La mise en avant d'« une sorte d'acrobate capable de souffler en deux instruments à vents à la fois, de mettre son violon dans les positions les plus incommodes et même de jouer de la pompe à bicyclette » choque également André Schaeffner qui apprécie pourtant les disques de cet orchestre comme l'une des meilleures formations de jazz<sup>328</sup>.

Si les « amusettes » de Paul Whiteman ne sont pas appréciées au même titre que la « cocasserie » et les « excentricités » du Debroy Somers Band et de Vaughn de Leath, c'est parce qu'elles relèvent d'un numéro de cirque et de music-hall, parce qu'elles ne sont pas le fait de la musique elle-même. On comprend dès lors les réserves que Vuillermoz et Schaeffner ont pu exprimer à l'égard des appropriations carnavalesques du jazz dans les spectacles-concerts de Jean Cocteau. Dans *Le Coq et l'Arlequin*, ce dernier s'intéressait au jazz à cause de son énergie dionysiaque. Dix ans plus tard, la valorisation d'un nouveau canon par d'autres amateurs correspond au désir d'une musique apollinienne : qu'il soit énergique ou mélancolique, pathétique ou comique, proche de la musique symphonique ou du celle du music-hall, il se doit d'être équilibré et raffiné, « artistique » pour le dire en un mot. C'est à ce prix qu'il est accepté par le monde musical savant comme l'expression musicale d'une sensibilité moderne à la fois dynamique, comique et sentimentale.

Cet horizon d'attente apparaît parfaitement dans les chroniques discographiques d'Émile Vuillermoz. Les plus chaleureuses d'entre elles vont à George Gershwin, et

---

<sup>326</sup> Il s'agit d'un autre surnom utilisé pour désigner Paul Whiteman dans les années 1920.

<sup>327</sup> Vuillermoz, « La musique – Paul Whiteman », p. 7

<sup>328</sup> Schaeffner, « Music-hall du Théâtre des Champs-Élysées - Orchestre Paul Whiteman », p. 313.

particulièrement à son *Do-do-do*<sup>329</sup>. Vuillermoz y retrouve à la fois une musique « ingénue », admirable pour sa « richesse » et pour sa « volupté sonore », une densité, une vigueur et une « souplesse rythmique exceptionnelles », ainsi qu'un « équilibre sonore » parfait. L'« art si particulier » de George Gershwin lui apparaît en somme comme l'« idéal du jazz »<sup>330</sup>. Suavité harmonique, richesse instrumentale, équilibre orchestral, énergie rythmique et fantaisie comique canalisée, profondeur des sentiments exprimés : les qualités que les nouveaux tenants du jazz valorisent à la fin des années 1920 prennent l'exact contrepied de celles qui motivèrent les appropriations cocteauistes du jazz.

### *La saveur harmonique du jazz (ou les appropriations cocteauistes prises à contrepied)*

Le symptôme le plus spectaculaire de ce renversement réside dans la valorisation du raffinement harmonique de certains répertoires de jazz, que certains commentateurs attribuent à des influences qui sont précisément celles contre lesquelles Jean Cocteau, Erik Satie, Darius Milhaud et Georges Auric mobilisaient le jazz par le passé. Parmi les défenseurs du jazz dans la seconde moitié des années 1920, André Schaeffner est l'un des seuls à voir d'un mauvais œil l'introduction des cordes dans l'orchestre de Paul Whiteman, qui fait ainsi retour à « quelque étape russo-viennoise de la somptuosité orchestrale<sup>331</sup> ». Mais comme en témoigne un texte de Roland-Manuel, qui mobilise une citation de Claude Debussy dans son éloge de la « beauté essentielle » des enregistrements de Jean Wiéner et Clément Doucet<sup>332</sup>, un renversement des alliances s'est bel et bien produit dans la manière d'apprécier le jazz au début et à la fin de la décennie 1920.

Ce changement de configuration apparaît de manière flagrante lorsque les critiques évoquent les harmonies désormais raffinées du jazz. Monnet et Rivière remarquent ainsi dans les arrangements de Jack Hylton une « *harmonisation*, fidèle au

---

<sup>329</sup> George Gershwin, *Do, Do, Do*, enregistré le 8 novembre 1926 par le compositeur, Londres, Columbia n°4538.

<sup>330</sup> Émile Vuillermoz, « Les disques », *L'Édition musicale vivante*, n°5, mai 1928, p. 21.

<sup>331</sup> Schaeffner, « Music-hall du Théâtre des Champs-Élysées - Orchestre Paul Whiteman », p. 312.

<sup>332</sup> Roland-Manuel, « Wiéner et Doucet, ou les plaisirs du jazz », p. 12.

système francko-debussyste<sup>333</sup> ». Prunières, lui aussi enclin à signaler ce type de rapprochements en vertu de sa culture musicale savante, attribuée à Debussy le raffinement harmonique du jazz et, partant, le charme qu'il lui trouve :

Le jazz actuel, Arthur Hoérée l'a si lumineusement démontré qu'il me paraît inutile d'insister à nouveau sur les preuves qu'il en a données, doit à l'harmonie debussyste (pratiquée par les musiciens blancs qui les premiers s'emparèrent du jazz nègre) une grande partie de sa couleur et de sa saveur<sup>334</sup>.

La démonstration d'Arthur Hoérée sur laquelle s'appuie Prunières, est le plus long développement consacré en France aux caractéristiques harmoniques du jazz à la fin des années 1920 :

L'art de Wagner et surtout de Franck se manifestent également (*septièmes diminuées* avec *appogiatures*, basses conjointes et chromatiques, oscillations de deux notes sur des harmonies changeantes comme dans les exemples 8, 9 et 10) [...]. Signalons aussi les *tierces* expressives de Richard Strauss [...]. Mais ce sont les procédés chers à Debussy et parfois ceux de Ravel, que le jazz affectionne particulièrement et auxquels il doit sa persuasive poésie. Aux balancements de *quartes* et de *quintes* signalés au début de l'analyse [...] s'ajoutent la gamme par tons entiers en *tierces* (dans les codas de *Porcelain Maid* et *Crinoline Days*), les *quintes* et *neuvièmes* parallèles. L'enchaînement de *neuvièmes* à distance de *quintes* est le plus fréquent. Le *Somebody's Wrong* en est un exemple entre cent<sup>335</sup>.

Strauss, Wagner, Franck, Rimsky-Korsakov, Ravel, Debussy : autant de compositeurs dont *Le Coq et l'Arlequin* combattait l'influence pour leur opposer le jazz. Or, dix ans plus tard, c'est au nom d'une évolution attribuée à ces mêmes compositeurs<sup>336</sup> que le jazz se trouve valorisé par ses nouveaux promoteurs.

---

<sup>333</sup> Monnet et Rivière, « Jack Hylton and his Boys », p. 260-261. Sans doute songent-ils à des passages tels que la longue introduction instrumentale d'*I Kiss Your Hand, Madam*, enregistré le 27 novembre 1928 par Jack Hylton and his Orchestra, Berlin, His Master's Voice, C-1616.

<sup>334</sup> Henry Prunières, « La Musique par disques », *La Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n°10, août 1928, p. 373.

<sup>335</sup> Hoérée, « Le jazz », p. 232-233.

<sup>336</sup> Cette évolution est un exemple d'appropriation qui opère dans le sens inverse de celles étudiées dans ce travail. Comme toute appropriation, celle-ci n'est pas neutre. Des arrangeurs et des musiciens de jazz convoquent des procédés harmoniques issus de la musique savante pour enrichir le vocabulaire harmonique du jazz mais aussi, dans une perspective semblable à celle décrite au sujet de Paul Whiteman, pour lui donner une valeur et une légitimité « artistiques ».

L'émergence du discours sur le jazz dans le monde musical savant peut être comprise comme le moment de sa légitimation esthétique et culturelle dans le monde musical savant, un moment qui intervient plus de cinq ans après que de jeunes compositeurs avant-gardistes se sont enthousiasmés pour le jazz. Ce retard ne s'explique pas seulement par l'inertie d'une arrière-garde ou du moins d'un *establishment* musical qui tarderait à s'habituer aux nouveautés les plus radicales. La légitimation du jazz est en effet permise par la perception d'une *évolution* d'une partie de ses répertoires. Cette évolution le rend plus compatible avec l'horizon d'attente de musiciens et de musicographes dont les critères d'appréciation de la musique relèvent de leur culture musicale savante. Tous leurs textes ou presque soulignent cette évolution. Ceux-ci constituent autant d'exemples d'appropriations du jazz qui, à la fin des années 1920, réduisent son degré d'altérité esthétique et culturelle et valorisent à cette fin son hybridité<sup>337</sup>. Le jazz peut dès lors être mobilisé au service d'une réflexion parfois critique sur la musique savante européenne et sur ses pratiques. André Schaeffner est l'un de ceux qui engage cette réflexion, mais ses positions sur le jazz constituent un cas particulier au sein du discours sur le jazz. Avec ses amis de la revue *Documents*, il souligne avec force que la spécificité du jazz réside dans ses spécificités « nègres ». Néanmoins, il reconnaît lui aussi l'évolution métissée du jazz au cours des années 1920. Ces appropriations du jazz reposent sur un canon dans lequel nombre de

---

<sup>337</sup> Cette analyse invite à relativiser les dichotomies proposées par Olivier Roueff au terme d'un examen de quelques-uns des textes qui viennent d'être mobilisés. En opposant le « jazz-band » des revues nègres au jazz symphonique qualifié de « jazz-band blanc », de « jazz symphonique » puis de « jazz-spectacle », incarné par Paul Whiteman et conçu comme un numéro de music-hall. Le sociologue ne prend pas en compte la musique jouée par ces orchestres, qui permet pourtant de constater que le jazz de ces revues nègres s'apparente, dans certains morceaux, au jazz symphonique et au « jazz spectacle », les revues nègres étant aussi des spectacles de music-hall. Cette opposition passe également sous silence les petites formations blanches telles que celles de Ted Lewis, de Billy Arnold, ou des Gilt Edged Four, par exemple, que valorisent les commentateurs (en particulier dans les recensions de disques, qui ne sont pas prises en compte dans la réflexion). Or ces formations ne sont pas associées à la musique jouée par les « nègres », pas plus qu'à une esthétique *nègre* du jazz. Ferroud considère par exemple ces petites formations comme supérieures aux grands orchestres de jazz symphoniques sans aborder la question raciale. La prise en compte de la musique à partir de laquelle se déploie le discours incite, d'une part, à nuancer des oppositions trop tranchées et, d'autre part, à comprendre que les distinctions entre différents styles de jazz ne relèvent pas seulement de schèmes racialisés qui s'appliqueraient uniformément, automatiquement et indifféremment à toute forme d'expression artistique. Il est indéniable que ces schèmes sont à l'œuvre, mais d'une manière plus complexe, puisqu'ils s'articulent avec des jugements esthétiques qui relèvent de la musique.

musiciens et de répertoires ne sont pas représentés. Une sélection active est opérée par les commentateurs, même si elle est conditionnée *a priori* par la diffusion du jazz en France, et par la visibilité forte de certains musiciens comme Paul Whiteman ou Jack Hylton.

La configuration des appropriations savantes du jazz à la fin des années 1920 n'a donc plus rien à voir avec la situation décrite à la fin des années 1910. Le jazz n'est plus à découvrir ; il s'est installé dans le paysage musical français ; l'altérité radicale qu'il représentait du point de vue sonore et racial s'est considérablement estompée. Il suscite enfin l'intérêt d'un nombre croissant d'acteurs du monde musical savant. Ceux-ci ne font pas partie de l'avant-garde artistique de leur temps, bien qu'ils se présentent tout de même comme des opposants à des détracteurs du jazz disqualifiés comme passéistes. Ces différents paramètres expliquent les différences observables entre les premières appropriations musicales du jazz et celles qui fleurissent à la fin des années 1920.

## Chapitre 8

### Le jazz et le renouveau classique de la musique savante en France

La reconnaissance progressive du jazz à la fin de la décennie 1920 se traduit, dans la production musicale française, par une augmentation significative du nombre d'œuvres savantes qui en revendiquent explicitement l'influence. La liste de ces œuvres, réunies dans le tableau suivant (fig. n° 1) confirme une fois encore que le désintérêt ressenti par Darius Milhaud et par Georges Auric vis-à-vis du jazz n'est pas généralisable à l'ensemble du monde musical savant.

#### 8.1. Quand le jazz change de camp

##### 8.1.1. Un nombre croissant d'appropriations musicales du jazz

À cette liste s'ajoutent d'autres œuvres qui ne font pas mention du jazz dans leur titre ou dans celui de l'un de leurs mouvements, mais qui recourent clairement à cette musique. C'est le cas, par exemple, de l'« Allegro ritmico » de *Chirurgie* (1927-1928) de Pierre-Octave Ferroud<sup>1</sup>, du *Concerto pour piano en sol* (1929-1931) de Maurice Ravel, du *Quatuor à cordes* de Marcel Delannoy (1928-1930)<sup>2</sup>, du *Concertino pour piano et orchestre* (1924-1925) et du *Concerto pour violoncelle et orchestre* d'Arthur Honegger (1929), mais aussi de *Révolte*, un ballet-comédie de Bohuslav Martinů, et de *Lumières* (1927), un ballet d'Alexandre Tansman. Plusieurs compositeurs régulièrement programmés dans des concerts de musique savante utilisent également le jazz dans des œuvres légères. Reynaldo Hahn (1874-1947) introduit un fox-trot dans *Le Temps d'aimer*, une comédie musicale créée le 7 novembre 1926 au théâtre de la Michodière.

<sup>1</sup> Le succès rencontré par cette pièce lors de sa création le 20 mars 1928 à Monte-Carlo, incita Ferroud à l'inclure dans la suite d'orchestre publiée l'année suivante par les éditions Durand.

<sup>2</sup> Nous remercions Cécile Quesney de nous avoir signalé cette œuvre.

(compositeur)		(mouvement)	(œuvre)	(année)
RAVEL	Maurice	Fox-trot	L'Enfant et les sortilèges	1925
		Blues	Sonate pour violon et piano	1927
RIVIER	Jean	-	Ouverture pour un Don Quichotte (ouverture pour un « opéra-jazz »)	1929
ROLAND-MANUEL	-	Maria-Blues	Le Tournoi singulier	1925
ROUSSEL	Albert	-	Jazz dans la nuit	1928
ROGER-DUCASSE	Jean	Cake-Walk	Épithalame	1922-
		Fox-trot		1928
ROSENTHAL	Manuel	Blues	Saxophon' Marmalade	1929
		Cadence et stomp		
SAGUER	Louis	Rag-music	Trois petites « music » pour le piano	1923
		Blues	Deuxième suite symphonique	1929
TANSMAN	Alexandre	-	Le bateau blanc (blues)	1930
		-	Sonatine pour flûte et piano	1926
TOURNIER	Marcel	Fox-Trot	Deuxième sonatine pour piano (Transatlantique *)	1930
		-	Spiritual and Blues	1930
VELLONES	Pierre	Tempo Americano. Allegro molto - Andante (tempo di blues)	Symphonie concertante (Symphonie n°3)	1931
		-	Jazz-Band	1926
WIÉNER	Jean	-	Fables de Florian et un prologue avec Jazz	1931
		Jazz	Deuxième sonatine pour piano	1928
WIÉNER	Jean	Rêves	Treize danses	1929
		-	Clement's Charleston	1926
WIÉNER	Jean	-	Charleston Blues	1926
		-	Georgian Blues	1926
WIÉNER	Jean	-	Alex Black Bottom	1927
		Jazz	Cadences pour deux pianos	1930

Compositeur	Mouvement	Œuvre	Année
BENOIST-MÉCHIN	-	Rag-nocturne	1929
DELANNOY	Finale (blues)	Le feu de la dame	1930
DELVINCOURT	Nègre en chemise	Croquebouches	1931
FERROUD	Spiritual	Sérénade	1927
	The Bacchante (blues)	Treize danses	1929
GAILLARD	-	Blues	1929
	Blues	Treize danses	1929
HARSÁNYI	-	Vocalise-étude (blues)	1929
	Fox-trot		
HONGERGER	Blues	Baby-Dancing	1930
	One-step		
IBERT	Blues	Prelude et Blues	1925
	Restaurant du Bois de Boulogne	Roses de métal	1928
INGHELBRECHT	Little Black Man (blues)	Paris, suite symphonique	1930
	Diabolo (blues)	Le Diable dans le Belfroi	1927
MARTINU	Tempo di Blues	3 esquisses de danses modernes	1927
	Tempo di Charleston	La revue de cuisine	1927
PIERNÉ	Charleston	Le jazz	1928
	-	Jazz Suite	1928
PIERNÉ	Blues (Divertimento II)	Sextuor pour piano et instrument à vents	1929
	En forme de Blues	Huit Préludes pour piano	1929
PIERNÉ	En forme de fox-trot	Éclat au roi	1930
	Blues	Sept Études rythmiques	1931
PIERNÉ	Jazz rhythmus	Impressions de Music-Hall	1927
PIERNÉ	Girls (French Blues)		

Fig. n° 8-1 : liste des œuvres savantes composées en France et dont le titre fait explicitement référence au jazz (1925-1931).



La même année, Jean Wiéner compose un fox-trot, un blues et un one-step pour son opérette *Olive chez les nègres, ou le village blanc* qui tient vingt-huit jours à l'affiche du Music-hall du Champs-Élysées (du 27 novembre au 24 décembre 1926). Enfin, Swan Hennessy (1866-1929)<sup>3</sup> fait paraître plusieurs pièces légères inspirées par le jazz : « Nègre endimanché » (1926), « Jazz » (1926) et « Fox-trot » (1929).

Le tableau ci-dessus (fig. n° 1) ne permet pas seulement de constater que le jazz n'a rien perdu de son actualité dans la production musicale savante à la fin de la décennie 1920, ce que confirment les évocations récurrentes du jazz dans les entretiens réalisés en 1930 et en 1933 par José Bruyr auprès des jeunes compositeurs désormais les plus en vue<sup>4</sup>. Elle indique également un déplacement du jazz sur la carte du monde musical savant français<sup>5</sup>. En effet, à l'exception de Jean Wiéner, aucun des compositeurs mentionnés dans la fig. n° 1 ne figure dans les réseaux de musiciens évoqués jusqu'à présent, qu'il s'agisse de ceux qui gravitent autour de Jean Cocteau, de Wiéner ou encore de l'École d'Arcueil.

Identifier ce déplacement est une tâche ardue car, le poids de l'avant-garde musicale s'atténuant à la fin des années 1920, les clivages entre compositeurs, ou entre groupes de compositeurs apparaissent avec moins d'évidence et de netteté qu'au début de la décennie<sup>6</sup>. Celle-ci est en effet marquée par une opposition marquée (du moins dans le discours) entre les jeunes compositeurs avant-gardistes regroupés autour de

---

<sup>3</sup> Compositeur étasunien d'origine irlandaise, Swan Hennessy s'installe en France en 1905. Il s'y fait connaître pour ses pièces de musique de chambre qui mettent en valeur la musique populaire celtique (voir par exemple son *Petit Trio celtique* pour violon, alto et violoncelle, composé en 1921). Membre de l'Association des Compositeurs Bretons, il est souvent considéré comme un « barde de l'Irlande » dans la presse (A. D., « Swan Hennessy », *L'Européen*, 2<sup>e</sup> année, n°7, 12 février 1930, p. 3).

<sup>4</sup> José Bruyr, *L'Écran des musiciens*, Paris, José Corti, 1930, et José Bruyr, *L'Écran des musiciens (seconde série)*, José Corti, Paris, 1933.

<sup>5</sup> Elle montre par ailleurs que Maurice Ravel, dont les œuvres sont souvent les seules citées lorsque sont évoqués les emprunts français au jazz à la fin des années 1920 et au début des années 1930, est loin d'être le seul compositeur qu'y intéresse alors..

<sup>6</sup> L'ouvrage de Michel Duchesneau sur les sociétés musicales françaises constitue une exception à ce titre (Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*) et les travaux de Barbara Kelly (en particulier Kelly, *Music and Ultra-Modernism*) fournissent toutefois de précieux renseignements à qui veut comprendre les regroupements de compositeurs qui s'opèrent à la fin de la décennie 1920.

Jean Cocteau d'une part et, d'autre part, des figures telles que celles de Maurice Ravel ou encore des musiciens souhaitant entretenir la mémoire de Claude Debussy<sup>7</sup>.

Avant même d'évoquer les œuvres recensées dans le tableau ci-dessus, la prise en compte de leurs compositeurs permet néanmoins de comprendre que le déplacement qui vient d'être évoqué est aussi un *renversement* à deux points de vue. Premièrement, le jazz apparaît dans des œuvres de Maurice Ravel et dans celles de plusieurs compositeurs qui sont proches de ses orientations esthétiques. Or, Ravel fait partie des figures contre lesquelles s'érigent les premiers tenants du jazz au début des années 1920<sup>8</sup>. Deuxièmement, la plupart des compositeurs qui recourent désormais au jazz expriment des réserves parfois sévères à l'encontre des tendances avant-gardistes qui présidèrent aux appropriations cocteauistes du jazz. Ce renversement, qui correspond à un phénomène observé dans le domaine du discours sur le jazz, est une composante importante de l'évolution des appropriations musicales du jazz.

### 8.1.2. Les « ravéliens »

Plusieurs compositeurs concernés par le jazz à la fin des années 1920 sont en effet des proches de Maurice Ravel, tant sur le plan personnel que sur celui de leurs orientations esthétiques. Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965)<sup>9</sup> compte parmi les plus vieilles connaissances du compositeur de *Daphnis et Chloé* puisqu'il fut, comme Émile Vuillermoz et Maurice Delage, l'un des membres du groupe des Apaches dans les années 1900. Il fut également un proche de Claude Debussy et participa au numéro spécial que lui consacre *La Revue musicale* au mois de décembre 1920<sup>10</sup>. Deux autres « ravéliens », plus jeunes, peuvent également être mentionnés. Le premier d'entre eux,

---

<sup>7</sup> Barbara Kelly a parfaitement montré les enjeux stratégiques cachés derrière ces oppositions esthétiques.

<sup>8</sup> Il convient ici de noter qu'à partir de 1925, c'est-à-dire à un moment où ils ne s'intéressent plus au jazz, Georges Auric et Francis Poulenc cessent de considérer Maurice Ravel et sa musique comme un repoussoir (Hélène Jourdan-Morhange, « Entretien avec F. Poulenc », reproduit dans Francis Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, éd. Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011, p. 621-623).

<sup>9</sup> Dans les années 1920, Désiré-Émile Inghelbrecht était surtout connu pour ses activités de chef d'orchestre. Après avoir dirigé plusieurs productions des Ballets suédois de 1919 à 1922, il officia à l'Opéra-Comique puis aux Concerts Padeloup en tant que chef permanent de 1928 à 1932.

<sup>10</sup> Désiré-Émile Inghelbrecht, « Souvenirs », *La Revue musicale*, numéro spécial consacré à Claude Debussy, 1<sup>ère</sup> année, n°2, décembre 1920, p. 165-166.

Roland-Manuel, est un élève et un ami personnel de Ravel, auquel il consacre plusieurs études dès 1914<sup>11</sup>. C'est à lui qu'en 1928, Ravel dicte des « Esquisses autobiographiques » qui serviront de matériau à une biographie publiée dix ans plus tard<sup>12</sup>. Certaines de ses œuvres suscitent, chez les critiques musicaux, des parallèles avec l'esthétique de Maurice Ravel, son *Sonnet pour chant et piano* (1925), pour ne prendre qu'un exemple<sup>13</sup>. Manuel Rosenthal (1904-2003) compte lui aussi parmi les familiers de Ravel, dont il devint l'élève à partir de 1925<sup>14</sup>, avant d'entamer, avec le soutien d'Inghelbrecht, une carrière de chef d'orchestre<sup>15</sup>. Ainsi qu'en témoigne l'orchestration raffinée des *Trois Poèmes de Marie Roustan* (1933), son œuvre musicale se ressent de l'influence de son professeur, qu'il considère comme le « plus grand musicien contemporain<sup>16</sup> ».

À ce groupe s'adjoignent d'autres compositeurs qui, sans faire partie du cercle des intimes de Maurice Ravel, admirent sa musique. C'est le cas de Jacques Ibert (1890-1962)<sup>17</sup>, grand Prix de Rome en 1919, qui le place au sommet de son panthéon musical<sup>18</sup> et en fait l'une de ses principales influences<sup>19</sup>. C'est le cas également d'Alexandre Tansman (1897-1986) qui bénéficie, dès la première année de sa période parisienne

---

<sup>11</sup> Voir Roland-Manuel, *Maurice Ravel et son œuvre*, Paris, Durand, 1914 ; Roland-Manuel, « Ravel », *La Revue musicale*, 1<sup>ère</sup> année, n°6, avril 1921, p. 1-21 ; Roland-Manuel, « Ravel ou l'esthétique de l'imposture », *La Revue musicale*, numéro spécial consacré à Maurice Ravel, 6<sup>e</sup> année, n°52, avril 1925, p. 16-21 ; Roland-Manuel, *Maurice Ravel et son œuvre dramatique*, Paris, Éditions musicales de la librairie de France, 1928.

<sup>12</sup> Roland-Manuel, *Maurice Ravel*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue critique, 1938. Ce livre appartient à une collection intitulée « À la gloire de... ».

<sup>13</sup> Voir Arthur Hoérée, « L'édition musicale - Roland-Manuel : *Sonnet pour chant et piano* », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°8, juin 1925, p. 287.

<sup>14</sup> René Dumesnil, *La musique en France entre les deux guerres (1919-1939)*, Paris, Éditions du Milieu du Monde, 1946, p. 185.

<sup>15</sup> Manuel Rosenthal devint l'assistant d'Inghelbrecht aux Concerts Padeloup en 1928, et le suivit lorsque ce dernier devint, en 1934, le premier chef de l'Orchestre national de la Radiodiffusion française.

<sup>16</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens (seconde série)*, p. 132.

<sup>17</sup> Jacques Ibert fait partie des compositeurs taxés d'« impressionnisme » et servant à ce titre de repoussoir aux premiers tenants du jazz.

<sup>18</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 71.

<sup>19</sup> Comme le souligne le musicologue Armand Machabey dans sa biographie de Maurice Ravel, cette influence reste visible dans les années 1930 et jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : « il semble alors que, parmi les maîtres d'aujourd'hui, Jacques Ibert soit l'un de ceux que évoquent le plus parfaitement le fils de Ciboure [Maurice Ravel] », Armand Machabey, *Maurice Ravel*, Paris, Richard-Masse, 1947, p. 104.

(1919-1927), de ses conseils et de son appui pour faire éditer ses premières partitions<sup>20</sup>. Plusieurs critiques musicaux font état de l'influence du maître de Montfort-l'Amaury dans ses premières œuvres<sup>21</sup>.

### 8.1.3. De jeunes compositeurs sceptiques face à l'avant-garde du début des années 1920

Au-delà des « ravéliens », le jazz intéresse la plupart des jeunes compositeurs<sup>22</sup> identifiés par le monde musical savant comme les représentants des tendances musicales les plus actuelles du monde musical français à la fin de la décennie 1920. Tous figurent dans les deux volumes de *L'Écran des musiciens*, qui réunit des entretiens avec les jeunes musiciens en vue dans le monde musical savant français en 1930. La majorité d'entre eux s'inscrit, parfois avec virulence, dans un mouvement de réaction contre les orientations prises par les « nouveaux jeunes » au début des années 1920, et parfois même contre les figures tutélaires qui motivèrent ces orientations, Erik Satie et Igor Stravinsky.

Parmi les nombreuses prises de position où s'exprime cette réaction, celle de Tibor Harsányi (1898-1954) compte parmi les plus claires. Interrogé par José Bruyr, le compositeur hongrois constate avec satisfaction que « notre art se guérit du modernisme et du snobisme qui ont donné le change sur tant de petites musiques bègues ou anodines<sup>23</sup> ». Quelques années plus tard, en 1948, il parle des « vieilles avant-gardes », pour désigner des œuvres françaises composées dans le sillage du *Coq et l'Arlequin*. Certes nécessaires en leur temps, celles-ci ne pouvaient donner lieu à une

---

<sup>20</sup> Alexandre Tansman, *Regards en arrière*, éd. Cédric Segond-Genovesi avec la collaboration de Mireille Tansman-Zanuttini et Marianne Tansman Martinozzi, Château-Gontier, Aedam musicae, 2013, p. 112-116. En retour, Alexandre Tansman dédicace à Maurice Ravel sa *Sonata rustica* (1926).

<sup>21</sup> Voir, entre autres, Boris de Schloezer, « Œuvres de A. Tansman (au Caméléon) », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, 1<sup>er</sup> février 1925, p. 180 ; Boris de Schloezer, « Chroniques et notes – *Sonata rustica*, par A. Tansman », *La Revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>4, février 1926, p. 137 et Roland-Manuel, « Chroniques et notes – Le *Quatuor* d'Alexandre Tansman (concerts de la R. M.) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>3, janvier 1924, p. 65.

<sup>22</sup> Nés dans les années 1890 et 1900, ils sont issus des mêmes générations que Darius Milhaud, Georges Auric et Francis Poulenc, mais se font connaître un peu plus tard que ces derniers qui, dès la fin des années 1910, bénéficient (en plus de leur talent précoce), de la promotion de Jean Cocteau.

<sup>23</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens* (seconde série), p. 48.

tendance musicale pérenne<sup>24</sup>. Le terme de « snobisme » apparaît en 1928 sous la plume d'Arthur Hoérée dans une recension parfois tiède d'œuvres nouvelles de Francis Poulenc et de Georges Auric : ses *Trois Caprices* sur des poèmes de Théodore de Banville sont renvoyés par le critique à un « snobisme du “retour au passé” », qui se contente en l'occurrence d'une « imitation des romances style Louis-Philippe<sup>25</sup> ». Marcel Delannoy, présenté comme très prometteur par Arthur Honegger et par Roland-Manuel<sup>26</sup> à la suite de la création remarquée du *Poirier de Misère* (1927) et du *Fou de la Dame* (1927-1928)<sup>27</sup>, dénonce lui aussi, sans mâcher ses mots, l'avant-garde des années 1920 qu'il renvoie, dans les mêmes termes que ceux employés par les opposants aux premières appropriations du jazz, au cubisme :

Rien des petites mélodies chlorotiques qui furent hier le fin du fin [...]. Je me suis révolté, jadis, contre ces niaiseries, appeau facile où le snobisme s'est laissé prendre. Sa servile lâcheté me donnait alors le goût de brouiller le jeu, ce goût que j'ai tant haï chez Milhaud. Il y a toujours quelque chose à faire prendre des vessies pour des lanternes à des gens qui, au fond, préfèrent les vessies. Mais bah ! L'affaire du vieil homme d'Arcueil est close. Ma génération est celle qui reviendra sans arrière-pensée à la mélodie [...]. Je crois qu'il faut être aujourd'hui rescapé du fatras des esthétiques cubistes et des polyphonies atonales<sup>28</sup>.

En 1925, Arthur Honegger lui-même se montre sceptique à l'endroit de l'iconoclasme de l'avant-garde à laquelle il participa lui-même. Dès 1922, il cherche à s'en démarquer, sans toutefois le renier complètement :

Les tendances de Darius Milhaud sont aussi différentes de celles de Germaine Tailleferre que celles d'Auric sont loin des miennes. *Le Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau n'a jamais été notre « évangile ». Chacun de nous prend et laisse ce qu'il veut de ce spirituel ouvrage, d'après son tempérament et ses goûts personnels. De même, pour le journal *Le Coq*, auquel je n'ai jamais participé et dont je n'ai même jamais reçu

---

<sup>24</sup> Tibor Harsányi, « Les vieilles avant-gardes – texte de présentation pour une émission radiophonique, chaîne nationale », 9 février 1948 (BnF-Musique, Rés.Vma.Ms.915-10).

<sup>25</sup> Arthur Hoérée, « Chroniques et notes - Les Concerts – Œuvres nouvelles de Georges Auric et de Francis Poulenc (Concert Auric-Poulenc) », *La Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n°11, octobre 1928, p. 477.

<sup>26</sup> « Parmi les moins de trente ans, je ne me cache pas d'aimer beaucoup Delannoy. Il vient de me jouer son tout nouveau *Fou de la Dame*, d'une grâce solide et sans mièvrerie », déclare Honegger (Bruyr, *L'écran des Musiciens*, p. 16). Quant à Roland-Manuel, il « [croit] pouvoir attendre beaucoup de Marcel Delannoy » (Bruyr, *L'écran des Musiciens*, p. 115).

<sup>27</sup> Cet opéra à numéros, de facture classique fut créé à l'Opéra-Comique le 2 juin 1930.

<sup>28</sup> Bruyr, *L'écran des Musiciens*, p. 75 et p. 77.

un exemplaire. Si certaines déclarations qui y furent publiées étaient contraires à mes idées, j'ai toujours pensé que le signataire seul en était responsable<sup>29</sup>.

Honegger partage toutefois avec ses camarades une « directive » générale : celle d'une « réaction contre ce que l'on appelle l'impressionnisme musical<sup>30</sup> ». Afin de mettre en œuvre cette « réaction », le recours à la « vieille tradition française » lui paraît louable, tant qu'il ne débouche sur un « amour du flon-flon [*sic*] et de l'ouvrage de mauvaise qualité<sup>31</sup> » qu'il condamne ouvertement à la fin des années 1920. Cette prise de distance avec les tendances qui virent naître les premières appropriations savantes du jazz est également le fait des compositeurs « ravéliens ». Elle coïncide, chez certains compositeurs qui s'intéressent au jazz, avec l'expression de quelques réserves à l'encontre des figures tutélaires de l'avant-gardisme du début de la décennie.

Ainsi Marcel Delannoy se montre-t-il réservé face au Stravinsky d'*Apollon musagète* (1928<sup>32</sup>), non pas qu'il en refuse le néoclassicisme, mais parce qu'il le considère trop proche d'un pastiche de la musique baroque : « il y a simplicité et simplicité : celle d'*Apollon* ne me paraît pas sans astuce<sup>33</sup> ». Dans l'entretien qu'il accorde à José Bruyr, Pierre-Octave Ferroud s'érige lui aussi contre « les petites choses de Satie », avant de s'en prendre aux « quelques petits esthètes qui emboîtent le pas derrière lui<sup>34</sup> », adressant aux avant-gardes des reproches similaires à ceux qu'elles faisaient aux debussystes quelques années auparavant. Arthur Honegger lui-même montre quelque prudence au moment d'évoquer le maître d'Arcueil. Dans *Socrate* (1918), celui-ci aurait poussé trop loin ce goût pour le « flonflon » évoqué plus haut comme un danger : « ne

---

<sup>29</sup> Arthur Honegger, « Petit historique nécessaire », *Le Courrier musical*, 24<sup>e</sup> année, n°4, 1<sup>er</sup> février 1922, p. 58.

<sup>30</sup> Lettre d'Arthur Honegger à Paul Landormy, 3 août 1920, dans Arthur Honegger, *Écrits*, éd. Huguette Calmel, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 34.

<sup>31</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 5.

<sup>32</sup> Fruit d'une commande de la mécène étasunienne Elizabeth Coolidge, *Apollon musagète* fut créé le 27 avril 1928 à Washington. L'œuvre fut présentée au public parisien le 12 juin 1928 au théâtre Sarah Bernhardt.

<sup>33</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 78.

<sup>34</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 91. Les compositeurs visés sont ceux de l'École d'Arcueil, ainsi que Georges Auric.

me parlez donc pas de *Socrate* et de sa technique “dépouillée” : je prends ça pour de l’indigence<sup>35</sup> ».

Le cas de Roland-Manuel est un plus complexe. D’une part, il demeure un admirateur d’Igor Stravinsky dans les années 1920<sup>36</sup>. D’autre part, entre 1911 et 1916, il est à la fois un élève d’Erik Satie et de Maurice Ravel. Toutefois, à partir de la fin de la décennie 1910, Roland-Manuel prend le parti de ce dernier au moment où celui-ci devient la figure repoussoir des jeunes compositeurs français qui admirent le maître d’Arcueil<sup>37</sup>. En 1924, dans un article au titre sans ambiguïté, « Adieu à Satie », le divorce est consommé<sup>38</sup>. Dans *La Revue Pleyel*, Roland-Manuel fustige *Relâche*, un ballet composé par Satie en collaboration avec Francis Picabia<sup>39</sup>. Son article est l’occasion de dénoncer l’évolution d’Erik Satie depuis que Jean Cocteau en a fait un modèle, et depuis son association avec les cercles dadaïstes.

Une telle œuvre, qui touche le fond de la misère esthétique, porte avec soi un incomparable enseignement. Une hérésie achalandée illustre ici sa déchéance. Remercions-la de proclamer sa propre faillite, de se suicider aussi bien et de mourir sans beauté, afin sans doute de décourager du martyre ses derniers prosélytes. Dada guettait Satie. Dada seul pouvait fournir de nouveaux aliments à son incoercible appétit de bouffonnerie hypocrite, à cet esprit de farce ésotérique, où la cautèle normande se mêle si curieusement à l’humour écossais [...]. Ivresse sans verve, morne folie. La musique de *Relâche* est encore plus pauvre que tout le reste. Les voici vraiment, hélas!, les « airs à faire fuir », refrains pâteux où flotte le remugle du café-concert de 1890. Pour mieux crier : Vive la vie, Francis Picabia s’entoure de cercueils, de corbillards, de couronnes funéraires [...]. Adieu *Relâche*. Adieu Satie. Puissiez-vous entraîner dans l’abîme, avec l’amour de la faute d’orthographe et le culte de la faute de goût, ce prétendu classicisme qui n’est qu’absence de grâce et cet abominable romantisme qui méconnaît jusqu’à la sincérité<sup>40</sup>.

En dénonçant une musique flirtant, sous l’influence de Francis Picabia, avec le dadaïsme, une musique inspirée par ces fameux flonflons critiqués par Arthur Honegger, et une

---

<sup>35</sup> José Bruyr, *L’Écran des Musiciens*, p. 16.

<sup>36</sup> Ami personnel du compositeur du *Sacre du printemps*, Roland-Manuel l’assista (avec Pierre Souvtchinsky) dans la rédaction de sa *Poétique musicale*, publiée en 1939.

<sup>37</sup> Il s’agit principalement du Groupe des Six emmené par Jean Cocteau, à l’exception de Louis Durey, qui, précisément, en « démissionna » en mars 1921 à cause de son opposition aux critiques parfois vives formulées à l’encontre de Maurice Ravel.

<sup>38</sup> Barbara Kelly a retracé avec minutie ce retournement progressif dans la relation personnelle et musicale entretenue par les deux compositeurs (Kelly, *Music and Ultra-Modernism*, p. 46-65).

<sup>39</sup> Le ballet fut créé par les Ballets Suédois au Théâtre des Champs-Élysées, le 4 décembre 1924.

<sup>40</sup> Roland-Manuel, *La Revue Pleyel*, n°15, décembre 1924, p. 21-22.

musique volontairement truffée de « fautes », Roland-Manuel vise les principales orientations esthétiques au service desquelles le jazz fut placé par ses premiers tenants français dans le sillage de *Parade*.

Ces différents exemples font apparaître, chez les compositeurs français, une conjonction entre goût pour le jazz, réserves à l'égard de l'avant-gardisme français du début des années 1920, rejet (au moins partiel) de l'héritage d'Erik Satie et admiration pour Arthur Honegger. Cette conjonction paraît d'autant plus significative que sa réciproque est souvent valable, comme le montre l'exemple d'Henri Sauguet (1901-1989). À la fin des années 1920, le compositeur du *Plumet du colonel* (1924)<sup>41</sup> fait partie des jeunes compositeurs en vue dans le monde musical français. Contrairement à un Marcel Delannoy ou à un Pierre-Octave Ferroud, il se tient à l'écart du jazz, qu'il est l'un des rares compositeurs à ne pas évoquer dans *L'Écran des musiciens*. Dans le même temps, celui-ci affirme s'inscrire dans la lignée d'Erik Satie qui, en 1923, lui offrit sa première tribune en l'incluant dans l'École d'Arcueil<sup>42</sup>. En outre, il se montre hostile à la musique d'Arthur Honegger, qu'il considère comme un exemple de « ce qu'il ne faut pas faire<sup>43</sup> ». Or, Sauguet fait partie des jeunes compositeurs que Darius Milhaud cite en premier au moment d'évoquer les « jeunes talents ». Dans le même passage, qui précède un éloge bref mais vibrant d'Erik Satie, Milhaud souligne qu'on ne trouve « nulle trace de jazz » dans l'œuvre de Sauguet<sup>44</sup>. Comme ce dernier, Maurice Jaubert (1900-1940) se montre réticent à l'importation du jazz dans la musique savante, tout en reconnaissant le « génie » et l'influence de Satie : « remarquez que je suis ainsi plus près du maître peut-être que certains qui se prétendent les intransigeants disciples du facile évangile qu'il prêcha<sup>45</sup> ». Or Maurice Jaubert est précisément le second compositeur distingué par Darius Milhaud parmi les nouveaux venus dans le monde musical français de la fin des années 1920 : « avez-vous entendu la *Contrebände*<sup>46</sup> de Maurice Jaubert ? Alors, croyez-

---

<sup>41</sup> La première représentation de cet opéra-bouffe eut lieu le 24 avril 1924 au Théâtre des Champs-Élysées.

<sup>42</sup> Henri Sauguet ajoute que les trois plus grands musiciens d'aujourd'hui sont « Milhaud, Falla et Stravinsky » (Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 106).

<sup>43</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 105.

<sup>44</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 26.

<sup>45</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 82-83.

<sup>46</sup> *Contrebände* est un opéra de chambre composé en 1927. La date de la création n'a pu être déterminée.



vous vraiment que l'exemple de Satie ne soit pas pour rien dans la simplicité à laquelle tend ce jeune musicien<sup>47</sup> » ?

#### 8.1.4. Les nouveaux tenants du jazz : un réseau solidaire

Les liens qui rapprochent les jeunes compositeurs favorables au jazz ne résident pas seulement dans leur rejet de l'avant-gardisme du début des années 1920. Leur avènement en tant que musiciens « à suivre » dans le monde musical savant français est le résultat d'une entraide qui se manifeste à travers des activités menées en commun. En 1929, on retrouve ainsi Marcel Delannoy, Pierre-Octave Ferroud, Bohuslav Martinů, Tibor Harsányi, Alexandre Tansman, Manuel Rosenthal et Jean Wiéner dans un recueil collectif intitulé *Treize danses* et publié aux Éditions musicales de la Sirène<sup>48</sup>. À partir du milieu des années 1920, Marcel Delannoy, Pierre-Octave Ferroud, Alexandre Tansman, mais aussi Roland-Manuel participent régulièrement aux activités du Caméléon, un café sis Boulevard Raspail que son premier propriétaire, le poète Alexandre Mercereau (1884-1945), consacre à des manifestations d'art contemporain<sup>49</sup>. En 1924, le critique musical André George y présente une séance consacrée à Marcel Delannoy, qui est à nouveau programmé l'année suivante, lors d'une séance organisée par Roland-Manuel<sup>50</sup>. Toujours en 1925, Alexandre Tansman est mis à l'honneur lors d'un concert entièrement

---

<sup>47</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 27.

<sup>48</sup> À ces compositeurs s'ajoutent Conrad Beck (1901-1989), Jacques Larmanjat (1878-1952), Nikolai Lopatnikoff (1903-1976), Georges Migot (1891-1976), Marcel Mihalovici (1889-1985) et Erwin Schulhoff (1894-1942). Bien que ce dernier s'intéresse de près au jazz, comme en témoignent ses *Cinq études de jazz* (1927) et ses *Esquisses de jazz* pour piano (1928), sa *Hot-Sonate* (1930) pour saxophone et piano, sa *Suite dansante en jazz* pour piano (1931), son activité de compositeur ne s'exerce pas dans le cadre du monde musical français. Elle ne sera donc pas prise en compte dans ce travail.

<sup>49</sup> « *Le Caméléon* [...] justifie son titre d'« Université populaire » par la diversité de ses rubriques, et s'impose à l'attention par l'activité presque incroyable de ses manifestations quotidiennes : les lundis consacrés aux littératures étrangères, avec accompagnement de musique, chants, danses populaires, costumes nationaux, décors, projections... ; les mardis à la poésie ; mercredis au régionalisme, avec adjonction d'éléments analogues à ceux du lundi ; les jeudis à la musique moderne (direction particulière de Mme Marcelle Gérard) ; les vendredis à la prose ou à la science ; les samedis aux théâtres ou aux périodiques ; les dimanches aux humoristes, chansonniers. D'octobre au 28 juin, ces manifestations se sont succédé presque sans interruption, soumises parfois, comme on l'imagine, aux improvisations de détail, mais ne cessant de présenter une documentation de valeur » (J. Baudry, « Chroniques et notes – Deux centres d'activité musicale : le Caméléon ; L'œuvre inédite », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°10, août 1924, p. 156).

<sup>50</sup> André Cœuroy, « Chroniques et notes – Œuvres de Brillouin, Delannoy, Jaubert (Caméléon) », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°7, mai 1925, p. 181.

consacré à ses œuvres et commenté par Raymond Petit<sup>51</sup>, puis Tibor Harsányi<sup>52</sup>. La *Revue musicale* se fait le relais bienveillant de ces activités. De fait, la solidarité entre les jeunes compositeurs amateurs de jazz se manifeste aussi et surtout à travers des articles qui leur procurent l'occasion de se mettre mutuellement en valeur.

À travers les recensions positives d'André George et Raymond Petit mais aussi celles de Boris de Schlœzer, d'André Cœuroy puis de Roland-Manuel et d'Arthur Hoérée, *La Revue musicale* se distingue en effet de ses consœurs comme l'un des principaux supports du réseau émergent des nouveaux tenants du jazz, un réseau dont le maillage est serré. La production musicale d'Alexandre Tansman, qui prend pied dans les réseaux de la revue grâce à ses chroniques de la vie musicale en Pologne (1921-1923)<sup>53</sup>, fait ainsi l'objet d'un suivi attentif et systématique qui à partir de 1922 à 1928, se traduit par la publication de seize recensions<sup>54</sup>. En 1926, Boris de Schlœzer le « place

---

<sup>51</sup> Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes - Œuvres de A. Tansman (au Caméléon) », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°4, février 1925, p. 180-181.

<sup>52</sup> Arthur Hoérée, « Chroniques et notes - Œuvres de Tibor Harsányi (Caméléon) », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°9, juillet 1925, p. 69-71.

<sup>53</sup> Alexandre Tansman, « Chroniques et notes – Pologne – La vie musicale en Pologne », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n°7, mai 1921, p. 175-177 ; Alexandre Tansman, « Chroniques et notes – Pologne – Mieczyslaw Karlowicz », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n°9, juillet 1921, p. 77-79 ; Alexandre Tansman, « Chroniques et notes – Pologne - La jeune école polonaise », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n°10, août 1921, p. 177-179 ; Alexandre Tansman, « Karol Szymanowski », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°7, mai 1922, p. 97-109 ; Alexandre Tansman, « Chroniques et notes – Pologne – Zdrislaw Alexandre Birnbaum », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°7, mai 1922, p. 173-175 ; Alexandre Tansman, « Chroniques et notes – Pologne », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°2, décembre 1922, p. 173-175 ; Alexandre Tansman, « Chroniques et notes – Pologne – Début de la saison à Varsovie », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1923, p. 265-266 ; Alexandre Tansman, « Chroniques et notes – Pologne », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°6, avril 1923, p. 270-271. Une partie de ces chroniques est réunie dans Alexandre Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, éd. Gérald Hugon et Mireille Tansman-Zanutini, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>54</sup> André Cœuroy, « Quelques œuvres nouvelles aux concerts de la Revue musicale – *Trois Mélodies japonaises* par A. Tansman », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1922, p. 66 ; Roland-Manuel, « L'édition musicale – Alexandre Tansman : *Sonate*, pour piano et violon ; *Petite suite* pour piano ; *Sept préludes* pour piano (Demets, éd.) », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1922, p. 94 ; Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes – *Intermezzo sinfonico* par A. Tansman », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°4, février 1923, p. 85 ; Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes – *Scherzo symphonique* par A. Tansman », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°9, juillet 1923, p. 251-252 ; Boris de Schlœzer, « L'édition musicale – Alexandre Tansman : *Étude-scherzo* pour piano (éd. Mathot) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°2, décembre 1923, p. 184 ; Roland-Manuel, « Le *Quatuor* d'Alexandre Tansman (concerts de la R. M.) », *La Revue musicale*, p. 65-66 ; Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes – *Danse de la sorcière*, fragments de ballet, de A. Tansman (Sté Mod. d'instruments à vent) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°5, mars 1924, p. 257-258 ; Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes – *Sonate pour piano* de A. Tansman », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°6, avril 1924, p. 76 ; Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes – *Légende* par A. Tansman (concerts Koussevitzky) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°8, juin 1924, p. 248 ; André Cœuroy, « Chroniques et notes – *Sextuor* (ballet) par A. Tansman (Trocadéro) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°9,

définitivement [...] au premier rang des jeunes de notre époque en France et à l'étranger<sup>55</sup> ». Trois ans plus tard, Raymond Petit consacre à Tansman un important article de fond<sup>56</sup>.

Le même Raymond Petit œuvre en faveur de Pierre-Octave Ferroud à partir de 1924, en publiant une recension élogieuse de son *Prélude et forlane*. « Le rythme ne faiblit pas un instant [...], précise-t-il. C'est à des œuvres simples, franches, solides, que sa nature nous paraît principalement le destiner<sup>57</sup> ». Au mitan de la décennie, on peut lire dans *La Revue musicale* que « la jeune école peut compter sur un apport précieux de M. Ferroud<sup>58</sup> ». Par l'entremise d'Arthur Hoérée, Tibor Harsányi fait également partie des compositeurs mis en avant par *La Revue musicale*. En 1925 et 1927 deux articles sont consacrés à ses œuvres<sup>59</sup>. Dans le second, Hoérée le distingue d'autres jeunes comme Ibert et Ferroud, en précisant que le compositeur hongrois continue de s'intéresser à un Groupe des Six (que le critique considère par ailleurs comme « défunt<sup>60</sup> »). À l'exception de cet article, la promotion de ces nouveaux compositeurs intéressés par le jazz est articulée avec une remise en cause (déjà observée plus haut) de l'esthétique iconoclaste de l'avant-garde du début des années 1920.

---

juillet 1924, p. 64-65 ; Schlœzer (de), « Œuvres de A. Tansman (au Caméléon) », p. 180-181 ; Raymond Petit, « Chroniques et notes – Sonate (violon et piano), par A. Tansman », *La Revue musicale* 6<sup>e</sup> année, n°3, mars 1925, p. 286-287 ; Arthur Hoérée, « Chroniques et notes – Sinfonietta pour orchestre de chambre, par A. Tansman (Société de musique de chambre de Paris), *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°8, juin 1925, p. 255-256 ; Arthur Hoérée, « L'édition musicale – Alexandre Tansman : Sonatine pour piano (Maurice Sénart) », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°9, juillet 1925, p. 85 ; Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes – Sonata rustica, par A. Tansman », *La Revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n°4, février 1926, p. 137-138 ; Maurice Boucher, « Chroniques et notes – Symphonie de Tansman (concert Koussevitzky), *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°9, juillet 1927, p. 57 et Arthur Hoérée, « Chroniques et notes - Les concerts – Symphonie en la mineur par Alexandre Tansman (concerts Padeloup), *La Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n°3, juin 1928, p. 203-204.

<sup>55</sup> Schlœzer (de), « Sonata rustica, par A. Tansman », p. 138.

<sup>56</sup> Raymond Petit, « Alexandre Tansman », *La Revue musicale* 10<sup>e</sup> année, n°4, février 1929, p. 46-54.

<sup>57</sup> Raymond Petit, « L'édition musicale – P.-O. Ferroud : *Prélude et forlane*, Durand, 1924, 3 fr.) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°9, juillet 1924, p. 82-83.

<sup>58</sup> A.T., « L'édition musicale – P.-O. Ferroud : *Au parc Monceau* (4 croquis pour le piano) ; *Types* (pour le piano), édition Rouart, Lerolle et Cie », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°8, juin 1925, p. 289. Les initiales A.T. peuvent désigner Alexandre Tansman où André Tessier (1886-1931), dont la participation à la revue est attestée en 1925.

<sup>59</sup> Hoérée, « Œuvres de Tibor Harsányi (Caméléon) », p. 69-71 et Arthur Hoérée, « Chroniques et notes – Les concerts – *Quatuor à cordes*, par Tibor Harsányi (Concerts Roth) », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°7, mai 1927, p. 192-193.

<sup>60</sup> Hoérée, « *Quatuor à cordes*, par Tibor Harsányi (Concerts Roth) », p. 193.

Les articles consacrés à Roland-Manuel sont particulièrement intéressants à cet égard. Compositeur régulièrement suivi, lui aussi, par les critiques de *La Revue musicale* (André Cœuroy, Boris de Schlœzer puis André George et Arthur Hoérée), il est souvent valorisé en tant que représentant d'une alternative à ce que le monde musical savant considère alors comme l'esthétique des « Six<sup>61</sup> ». C'est en ce sens qu'Hoérée le présente comme un « disciple de Ravel<sup>62</sup> » et que Marcel Delannoy considère l'une de ses œuvres maîtresses, *Isabelle et Pantalon*, comme « un des pôles du théâtre actuel<sup>63</sup> ». Dans ses propres écrits, Roland-Manuel tente également de promouvoir cette alternative. « Voici un “nouveau jeune” [...]. Applaudissons M. Rosenthal », s'exclame-t-il dans un article sur la très ravélienne *Sonatine* du jeune compositeur<sup>64</sup>. C'est dans cette même perspective qu'il met en avant la musique de Jacques Ibert<sup>65</sup>, œuvrant de concert avec Arthur Hoérée qui, en 1929, classe le lauréat du Prix de Rome 1919 « parmi les figures les plus significatives de la jeune école française<sup>66</sup> ». La promotion de figures alternatives aux « Six » apparaît encore en filigrane dans l'éloge que Roland-Manuel réserve en 1922 à *Pour une fête de printemps* d'Albert Roussel.

M. Albert Roussel est un révolutionnaire de l'espèce la plus dangereuse – je veux dire la plus efficace. Un révolutionnaire qui ne hait rien tant que l'hypocrisie, mais qui répugne également aux brutalités de l'action directe, toujours maladroites et nuisibles à la cause qu'elles voudraient faire triompher<sup>67</sup>.

---

<sup>61</sup> André Cœuroy, « Chroniques et notes – *Barcarolle*, par Roland-Manuel », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°4, février 1922, p. 160 ; André Cœuroy, « Chroniques et notes – “Ouverture” d'*Isabelle et Pantalon* (concerts Koussevitzky) », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°2, décembre 1922, p. 166 ; Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes – *Isabelle et Pantalon* (au Trianon-Lyrique), de Roland-Manuel », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1923, p. 244-245 ; Arthur Hoérée, « Chroniques et notes – *Géronte* de Roland-Manuel (concerts de *La Revue musicale*) », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°9, juillet 1923 ; André George, « Roland-Manuel », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°1, novembre 1924, p. 7-17 ; André George, « Chroniques et notes - *Trois Mélodies* de Roland-Manuel (concerts modernes) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°6, avril 1924, p. 79 ; André George, « Chroniques et notes – *Tempo di ballo* de Roland-Manuel (concerts Koussevitzky) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°8, juin 1924, p. 247.

<sup>62</sup> Hoérée, « *Géronte* de Roland-Manuel (concerts de *La Revue musicale*) », p. 252.  
p. 252 : « disciple de Ravel »

<sup>63</sup> José Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 77.

<sup>64</sup> Roland-Manuel, « Chroniques et notes – *Sonatine* de Rosenthal (S.M.I.), *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°5, mars 1924, p. 256.

<sup>65</sup> Roland-Manuel, « Chroniques et notes – *Les Escapes* de Jacques Ibert (concerts Lamoureux) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°4, février 1924, p. 170-171.

<sup>66</sup> Arthur Hoérée, « Jacques Ibert », *La Revue musicale*, 10<sup>e</sup> année, n°8, juillet 1929, p. 97.

<sup>67</sup> Roland-Manuel, « Les concerts – *Pour une fête de printemps* d'Albert Roussel », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1922, p. 62.

De telles dénonciations de l' « hypocrisie » et « brutalités de l'action directe » peut être lue comme autant de flèches lancées implicitement contre les compositeurs réunis autour de Jean Cocteau. Aux nouvelles tendances revendiquées par Milhaud, Auric et Poulenc, Roland-Manuel oppose celles d'Albert Roussel, présentées comme plus prometteuses.

C'est dans le contexte de ce combat contre les « Six » qu'il s'efforce, dans le même numéro de *La Revue musicale*, d'en détacher Arthur Honegger. Ce projet explique pourquoi, l'ancien disciple de Satie cherche à démontrer, non sans opportunisme, qu'*Horace victorieux* « est une œuvre décisive qui marque nettement l'émancipation esthétique de son auteur<sup>68</sup> ». Tous les lecteurs de *La Revue musicale* auront compris que c'est du Groupe des Six qu'Honegger s'émancipe. En cette même année 1922, la position de Roland-Manuel bénéficie du soutien de trois alliés. Dans un article du *Temps*, repris dans *La Revue musicale* par André Cœuroy, le premier fait également d'*Horace victorieux* une œuvre signant la fin de l'association entre Arthur Honegger et les « Six », qualifiés avec ironie de « génies en herbe ». Il estime ainsi que

le musicien qui a écrit cet ouvrage est un véritable hérésiarque. Il trahit la « cause » de ses coassociés. Si ces derniers sont sincères, l'expulsion du frère Honegger hors de la congrégation des « Six » n'est plus qu'une question de jours. Vous ne découvrirez, en effet, dans cette partition, aucune trace des haines sacrées qui devraient, rituellement, l'inspirer<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Roland-Manuel, « Les concerts – *Horace victorieux* d'Arthur Honegger », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1922, p. 64.

<sup>69</sup> Émile Vuillermoz, « L'édition musicale », *Le Temps*, 61<sup>e</sup> année, n°22063, 30 décembre 1921, p. 3. Des passages substantiels de cet article sont cités dans André Cœuroy, « Chroniques et notes – Arthur Honegger, le Groupe des Six et *Le Roi David* », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°4, février 1922, p. 186-187. Quelques mois plus tard, à l'occasion d'une recension du *Chant de joie* d'Honegger, le rédacteur en chef de *La Revue musicale* insiste sur la « noblesse » et la « gravité » d'Honegger, pour l'opposer à la légèreté des œuvres composées sous la bannière des « Six » (André Cœuroy, « Chroniques et notes – *Chant de joie* d'Honegger (concerts Koussevitzky) », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°8, juin 1923, p. 157).

La même année, René Chalupt, déjà évoqué pour ses écrits favorables au jazz dans la seconde moitié des années 1920<sup>70</sup>, contribue à l'entreprise de séparation menée par Roland-Manuel, Émile Vuillermoz et André Cœuroy :

Des musiciens de la jeune génération, M. Arthur Honegger passe au jugement d'excellents esprits pour le représentant le plus éminent [...]. Il est de ceux qui fuient la réclame bruyante pour suivre à l'écart la route qu'ils ont librement choisie<sup>71</sup>.

À partir du milieu des années 1920, les faveurs accordées par Roland-Manuel à Roussel et à Honegger ne constituent plus une exception dans le monde musical savant français. Les deux compositeurs apparaissent en effet comme deux figures incarnant à la fois une voie à suivre pour la musique moderne et une alternative au programme esthétique défendu par les avant-gardistes du Groupe des Six. Il n'est donc pas surprenant que la plupart des nouveaux tenants du jazz tendent à prendre leurs distances avec les affiliations esthétiques de leurs prédécesseurs, Milhaud, Auric et Poulenc.

#### 8.1.5. De nouvelles figures tutélaires : Albert Roussel et Arthur Honegger

Alors que ces derniers se réclament presque exclusivement d'Erik Satie et d'Igor Stravinsky, leurs successeurs citent plus volontiers, parmi leurs figures tutélaires, Maurice Ravel, Albert Roussel et Arthur Honegger, compositeurs déjà distingués par Roland-Manuel. Ce retournement d'« allégeances<sup>72</sup> » esthétiques entre la fin de la décennie 1910 et le milieu de la suivante est une autre dimension importante du changement de configuration des appropriations musicales du jazz.

Durant les années 1920, Albert Roussel s'impose progressivement comme une figure majeure dans le monde musical savant. En témoignent la séance organisée en son

---

<sup>70</sup> Voir le chapitre 7.

<sup>71</sup> René Chalupt, « Arthur Honegger », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1922, p. 42-43.

<sup>72</sup> Nous reprenons ce terme à Barbara Kelly, qui l'utilise dans le deuxième chapitre de *Music and Ultra-Modernism*, « Music Allegiances and Factions : Ravel, Satie and the Question of Leadership » (Kelly, *Music and Ultra-Modernism*, p. 37-66).

honneur par André Cœuroy au Caméléon en 1924<sup>73</sup>, ainsi que le numéro spécial que lui consacre *La Revue musicale* en avril 1929<sup>74</sup>. Pierre-Octave Ferroud y rédige un article élogieux sur sa musique de chambre<sup>75</sup>. C'est à l'« école<sup>76</sup> » de Roussel que se met Bohuslav Martinů dès son arrivée à Paris, en 1923. Celui-ci se considère depuis cette date comme un disciple du compositeur du *Jazz dans la nuit* (1929). Alexandre Tansman l'évoque avec affection car, comme Maurice Ravel, il lui prodigue de nombreux conseils et encouragements dès son arrivée à Paris<sup>77</sup>. André Schaeffner, qui voit en Roussel un « grand musicien », confirme par ailleurs que Roland-Manuel admire sa musique de longue date<sup>78</sup>. De fait, avant de recevoir des leçons privées auprès de Maurice Ravel, c'est auprès de Roussel, à la Schola cantorum, que Roland-Manuel choisit de se former. Dans l'hommage qu'il lui rend, au cours de son entretien avec José Bruyr<sup>79</sup>, le jeune opposant au Groupe des Six classe Roussel juste après Ravel dans les figures importantes et influentes de la musique contemporaine française. Roussel est enfin le maître et l'ami intime d'Arthur Hoérée, qui se charge de la recension et de la promotion de ses œuvres dans *La Revue musicale*. En 1930, c'est à lui que le promoteur du jazz demande de devenir la tête de proue de l'École de Paris qu'il souhaite former avec

---

<sup>73</sup> J. Baudry, « Chroniques et notes – Deux centres d'activité musicale : le Caméléon ; L'œuvre inédite », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n°10, août 1924, p.156.

<sup>74</sup> *La Revue musicale*, numéro spécial consacré à Albert Roussel, 10<sup>e</sup> année, n°6, avril 1929.

<sup>75</sup> Pierre-Octave Ferroud, « La musique de chambre d'Albert Roussel », *La Revue musicale*, numéro spécial consacré à Albert Roussel, 10<sup>e</sup> année, n°6, avril 1929, p. 52-64.

<sup>76</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens (seconde série)*, p. 62.

<sup>77</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens (seconde série)*, p. 36.

<sup>78</sup> André Schaeffner, « Chroniques et notes – Albert Roussel : *Concert et Suite pour orchestre* », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°8, juin 1927, p. 303.

<sup>79</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 115.

Alexandre Tansman et Arthur Honegger<sup>80</sup>. Ce dernier est alors perçu, à égalité avec Roussel comme l'un des musiciens les plus importants dans le monde musical français<sup>81</sup>.

En 1926, un ouvrage d'André George (1890-1978) présente Honegger comme un génie<sup>82</sup>. Son *Antigone* (1927) fait l'objet d'un article de fond dans *La Revue musicale*. L'écrivain Leo Melitz (1855-1927) y place Honegger à égalité avec Igor Stravinsky au rang « des plus éminents représentants de la musique moderne<sup>83</sup> ». Marcel Delannoy, qui consacrera une monographie à Honegger en 1953<sup>84</sup>, partage cette opinion : « j'ai depuis choisi comme guide spirituel Arthur Honegger pour qui - je dois vous le dire ?- je garde une reconnaissante admiration <sup>85</sup> ». Plus qu'un « guide spirituel », Arthur Honegger a indiqué à Marcel Delannoy la voie d'un retour à une esthétique classique, ici évoquée à travers la figure de Jean-Sébastien Bach :

Parmi les vivants, Ravel et Stravinsky m'ont un instant hypnotisé. J'ai d'abord dû échapper aux doux sortilèges ravéliens, comme tout le monde – cela, par le truchement du rude Honegger (leçon de la « Musique qui marche »). Par Honegger jusqu'à Bach, j'ai cherché ma discipline. Contre l'étreinte féroce de Stravinsky, il faut aussi réagir – ou alors, prendre son tour dans cette longue cohorte qui aperçoit la musique par le *hublot Stravinsky* et la peinture par le *hublot Picasso*... <sup>86</sup>

---

<sup>80</sup> Edgar Varèse et le chef d'orchestre Vladimir Golschmann (1893-1972) étaient également pressentis pour appartenir à cette école. Albert Roussel déclina cette proposition, refusant de « construire une petite chapelle à côté de tant d'autres auxquelles le public ne s'intéresse même plus » (Lettre d'Albert Roussel à Arthur Hoérée, 9 janvier 1930, dans Albert Roussel, *Lettres et écrits*, éd. Nicole Labelle, Paris, Flammarion, 1987, p. 149). Sur cet épisode, voir Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, p. 109. Roussel figurera également avec Ravel au comité d'honneur de la Société Triton (1932-1939) formée à l'initiative de Pierre-Octave Ferroud. On retrouve dans le comité actif de cette société la plupart des autres compositeurs qui s'intéressent au jazz à la fin des années 1920 : Arthur Honegger, Jacques Ibert, Jean Rivier et Tibor Harsányi (Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, p. 135). La cas de Triton ne sera pas évoqué plus avant car il sort des bornes chronologiques de ce travail.

<sup>81</sup> Arthur Hoérée, « Arthur Honegger, musicien populaire », *La Revue musicale*, 10<sup>e</sup> année, n°3, janvier 1929, p. 191-199.

<sup>82</sup> André George, *Arthur Honegger*, Paris, Claude Aveline, 1926. Il s'agit du premier volume de la collection « La Musique moderne » dirigée par André Cœuroy. C'est dans cette collection que paraît, la même année, *Le jazz* de Schaeffner et Cœuroy, mais aussi, en 1927, les *Études* de Darius Milhaud.

<sup>83</sup> Leo Melitz, « *L'Antigone* d'Arthur Honegger », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°11, octobre 1927, p. 241.

<sup>84</sup> Marcel Delannoy, *Honegger*, Paris, Pierre Horay, 1953.

<sup>85</sup> José Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 76.

<sup>86</sup> Marcel Delannoy, « Notre enquête », *Musique*, 1<sup>ère</sup> année, n°10, 15 juillet 1928, p. 438. En 1925, André Cœuroy précise déjà que Marcel Delannoy suit les « précieux conseils » d'Arthur Honegger » (Cœuroy, « Œuvres de Brillouin, Delannoy, Jaubert (Caméléon) », p. 181.



La musique d'Albert Roussel est elle aussi associée à l'émergence d'un classicisme d'un genre nouveau. Olivier Messiaen le constate (avec circonspection pour sa part) lorsqu'il déclare à José Bruyr que « toute la musique française semble aujourd'hui polarisée par Albert Roussel, celui de la *Suite en fa*<sup>87</sup> ». Dans la production d'Albert Roussel, cette suite est effectivement celle où les références classiques affleurent de la manière la plus évidente. À l'image de leurs modèles, la plupart des compositeurs qui recourent au jazz à la fin des années 1920 s'inscrivent dans un mouvement de remise à l'honneur du classicisme, classicisme qui se distingue de celui de Jean Cocteau, mais qui retrouve en partie celui mis en avant par Jean Wiéner à travers son *Concerto franco-américain*.

#### 8.1.6. La valorisation d'un classicisme distinct de celui du Coq

L'une des formes de ce classicisme, déjà mise en évidence dans ce concerto, est identifiée dans le monde musical français comme un « retour à Bach ». En 1926, Charles Koechlin fait de cette formule le titre d'un article substantiel dans *La Revue musicale*<sup>88</sup>. Tout en rappelant que l'influence du cantor de Leipzig n'est pas nouvelle dans la musique française<sup>89</sup>, Koechlin considère ce « retour » comme une donnée importante pour comprendre l'évolution de la musique contemporaine française. Elle correspond selon lui au désir « d'un art qui se veut net, vigoureux<sup>90</sup> ». L'année précédente, dans un article portant sur la critique musicale de Jacques Rivière, André Schaeffner diagnostique lui aussi une influence grandissante de Jean-Sébastien Bach chez les jeunes compositeurs français<sup>91</sup>. Que Marcel Delannoy se réclame de cette influence, en la liant à celle d'Arthur Honegger, n'a donc rien d'étonnant, car le compositeur de *Judith* apparaît comme l'un des compositeurs chez qui elle se fait le plus ressentir. Pour André George, actif promoteur des jeunes compositeurs français émergeant à la fin des années 1920,

---

<sup>87</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens (seconde série)*, p. 128.

<sup>88</sup> Charles Koechlin, « Le "Retour à Bach" », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n°1, novembre 1926, p. 1-12.

<sup>89</sup> Koechlin l'identifie dans la musique de Camille Saint-Saëns, de César Franck et même dans l'œuvre de Debussy.

<sup>90</sup> Koechlin, « Le "Retour à Bach" », p. 2. L'article de Koechlin discute le bien-fondé de l'association entre ces caractéristiques et la musique de Bach.

<sup>91</sup> André Schaeffner, « Jacques Rivière et ses "Études sur la musique" », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°7, mai 1925, p. 152-172.

les *Trois Contrepoints* pour violon, violoncelle, flûte et hautbois sont l'œuvre du « véritable Honegger, avec son art solide, très sûr, sa personnalité qui trouve son naturel développement sous la protection du grand Sébastien, - filiation spirituelle et non tyrannie<sup>92</sup> ». L'utilisation d'adjectifs tels que « naturel » et « solide » n'a rien d'anodin : ces notions clés de l'esthétique classique s'opposent à celles d'« artificialité » et de « manque de métier », que l'on retrouve de manière récurrente dans les articles défavorables aux œuvres composées sous la houlette de Jean Cocteau.

Tous les jeunes compositeurs ne cautionnent pas, cependant, ce « retour à Bach ». Maurice Jaubert le dénonce comme un

néo-classicisme qui nous deviendra vite aussi haïssable que celui de Saint-Saëns ou de Mendelssohn, tout en le restant moins encore que cet autre qui, après quelque retraite au cirque ou au music-hall, cherche à concilier l'Ancien Testament de Jean Sébastien Bach avec le Nouveau Monde de Maurice Yvain. Cette exégèse peut tout au plus nous valoir un Bach maladroit ou un Maurice Yvain moins plaisant que nature<sup>93</sup>.

Cette réaction est intéressante car elle relie explicitement les utilisations savantes du jazz et le retour sur le devant de la scène du classicisme, celui de Bach en particulier. Ce classicisme est en outre distingué de celui prôné par Jean Cocteau, que Jaubert renvoie au passé et désigne implicitement en évoquant son association avec le « cirque » et le « music-hall ». De fait, les nouveaux tenants du jazz ne semblent pas adhérer au classicisme carnavalesque des premières appropriations du jazz. Bohuslav Martinů leur préfère celui de la *Symphonie classique* (1917) de Sergueï Prokofiev (1891-1953) et surtout de la *Suite en fa* (1926) d'Albert Roussel, moins proche du pastiche<sup>94</sup>. Martinů s'accorde ainsi avec Tibor Harsányi, qui « imagine volontiers que nous sommes aujourd'hui à la veille d'une ère classique, sans plus aucune imitation servile des formes révolues<sup>95</sup> ». De même, le modèle de classicisme contemporain valorisé par Jacques

---

<sup>92</sup> André George, « Chroniques et notes – *Trois Contrepoints* pour violon, violoncelle, flûte et hautbois, par Arthur Honegger (concerts de la S.M.I.), *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°7, mai 1925, p. 180.

<sup>93</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 79.

<sup>94</sup> Cette suite de danses fut créée à Boston par Serge Koussevitzky, le 21 janvier 1927.

<sup>95</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens (seconde série)*, p. 48.

Ibert n'est pas celui de *Parade*, mais celui d'*Apollon musagète* d'Igor Stravinsky, œuvre qui « [le] conquiert tout à fait<sup>96</sup> ».

Les modèles classiques que représentent les *Trois Contrepoints* d'Arthur Honegger à la *Suite en fa* en passant par la *Symphonie classique*, ont cela d'intéressant que chacun d'entre eux propose une mise en œuvre différente du retour au classicisme. Ce constat permet de dégager une dernière différence entre les appropriations cocteauistes du jazz et celles de la fin des années 1920 : ces dernières ne s'inscrivent plus dans la perspective nationaliste d'une reconquête d'une identité musicale française supposément menacée.

### 8.1.7. Les emprunts au jazz à la fin des années 1920, un marqueur cosmopolite

Le jazz apparaît désormais, en France, comme un marqueur cosmopolite, ou du moins d'un « nationalisme ouvert », pour reprendre la terminologie de Michel Winock<sup>97</sup>. De fait, une partie des nouveaux tenants du jazz dans le monde musical français sont des compositeurs étrangers qui ne placent pas la question de l'identité nationale de leur musique au premier rang de leurs préoccupations. L'itinéraire du polonais Alexandre Tansman<sup>98</sup>, du tchèque Bohuslav Martinů<sup>99</sup>, ou encore du hongrois Tibor Harsányi<sup>100</sup>, croise leur pays d'origine avec la France mais aussi les États-Unis où, en 1941, les deux premiers sont contraints de s'exiler temporairement<sup>101</sup>. Tansman, Martinů et Harsányi font partie des nombreux compositeurs étrangers qui contribuent à faire du Paris des années 1920 une ville cosmopolite<sup>102</sup>. Mais ce cosmopolitisme n'est pas seulement géographique : tous trois mettent sur un pied d'égalité la musique de leur pays d'origine,

---

<sup>96</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 71.

<sup>97</sup> Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, p. 11-33.

<sup>98</sup> Tansman prendra la nationalité française en 1937.

<sup>99</sup> Il sera naturalisé américain pendant la Seconde Guerre mondiale.

<sup>100</sup> Harsányi sera naturalisé français en 1954.

<sup>101</sup> Tansman a fui le nazisme à cause de ses origines juives, et Martinů, en raison de ses liens avec la résistance tchécoslovaque.

<sup>102</sup> Voir la thèse que Federico Lazzaro a récemment consacrée à ce sujet : Federico Lazzaro, *École(s) de Paris. Enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2014. La modalité du cosmopolitisme ici en jeu peut être définie comme « la coexistence dans un même lieu de communautés ou d'individus d'origine ou de culture différentes » (Louis Lourme, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris, Vrin, 2012, p. 15).

la musique française, ou encore le jazz. Bohuslav Martinů se présente ainsi comme un héritier de grandes figures de la musique tchèque et de la musique française, de Bedřich Smetana (1884-1924) et d'Albert Roussel. Ce dernier incarne selon Martinů « les qualités de l'art français [...], l'ordre, la clarté, la mesure<sup>103</sup> », un art que le jeune compositeur ne craint pas d'assimiler. En 1933, Tibor Harsányi plaide même pour une séparation entre la musique et les questions relevant de l'identité nationale :

C'est que je ne crois plus [...] à l'âme nationale marquée des stigmates folkloriques d'une race. Les sons ont-ils donc des couleurs pour créer ainsi la couleur locale ? Bartók et de Falla soutiennent avec génie une cause compromise, une cause perdue...<sup>104</sup>

Si Tansman et Martinů ne vont pas aussi loin qu'Harsányi, leur musique n'en témoigne pas moins d'une dimension « transnationale » que José Bruyr ne manque pas de souligner à propos de ce dernier<sup>105</sup>. Ce « transnationalisme » n'est pas sans lien avec la dimension universelle du classicisme dont se réclament les compositeurs qui s'intéressent au jazz à la fin des années 1920. Alors que Cocteau évoque uniquement le classicisme français à travers les figures de Jean-Philippe Rameau et de François Couperin, Martinů s'intéresse indifféremment à « Bach, Mozart ou Scarlatti<sup>106</sup> ».

Cette ouverture est également observable chez les compositeurs français comme Maurice Ravel qui, tout en reconnaissant des caractéristiques spécifiques à chaque tradition nationale, ne considère pas les influences étrangères comme une menace. En 1928, dans un article où il s'adresse au monde musical savant étatsunien pour défendre l'intérêt du jazz Ravel se réjouit de l'émergence de l'« internationalisme », qui « se développe parallèlement au nationalisme<sup>107</sup> ». Cette position lui permet d'affirmer que le jazz « donnera naissance à la musique nationale des États-Unis », tout en soutenant

---

<sup>103</sup> Bohuslav Martinů, « Témoignage tchécoslovaque », *La Revue musicale*, numéro spécial à la mémoire d'Albert Roussel, 18<sup>e</sup> année, n° 178, novembre 1937, p. 366.

<sup>104</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens, (seconde série)*, p. 46.

<sup>105</sup> « Cette musique, tout en restant celle d'un paysan de la Moldau, n'en est pas moins "transnationale" », Bruyr, *L'Écran des musiciens, (seconde série)*, p. 64.

<sup>106</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens, (seconde série)*, p. 64.

<sup>107</sup> Maurice Ravel, « Take jazz seriously ! », *The Musical Digest*, 3<sup>e</sup> année, n°13, mars 1928, p. 49.

que le « blues » de sa *Sonate pour violon et piano* est « plus français qu'américain<sup>108</sup> ». L'identité française de la musique selon Ravel n'est donc pas conditionnée par un refus de toute influence étrangère.

La notion de cosmopolitisme s'applique enfin à la définition du jazz de Pierre-Octave Ferroud. Ce constat peut paraître contre-intuitif puisque Ferroud est un sympathisant de *l'Action française* et un proche ami de son maître, Florent Schmitt<sup>109</sup>, qui dénonce en 1928 les influences étrangères dans le monde musical savant français et avance que, « si cela continue, ce n'est plus en France qu'il faudra chercher [la musique française]<sup>110</sup> ». Dans la série d'articles qu'il consacre au jazz l'année suivante, Pierre-Octave Ferroud n'aborde jamais la question de l'identité nationale, française ou américaine. Après avoir dénoncé comme « ridicule » l'idée consistant à « enfermer toute la race noire dans un principe<sup>111</sup> », le jeune compositeur défend l'idée (déjà évoquée dans le chapitre précédent) d'une musique hybride, résultant d'« échanges ethniques subits [*sic*] pendant des siècles entre colons de toutes couleurs et de tous niveaux sociaux et agissant d'autant plus profondément qu'ils étaient insensibles<sup>112</sup> ».

Les différentes mutations qui viennent d'être évoquées dans la configuration au sein de laquelle le jazz fait l'objet d'appropriations à la fin des années 1920 ne sont pas sans conséquences sur les œuvres savantes influencées par cette musique. D'un côté, emprunter au jazz demeure un geste moderne car il est le fait de jeunes compositeurs qui « font le mouvement<sup>113</sup> » dans la France de la fin des années 1920. En 1928, parmi les six compositeurs français que Florent Schmitt<sup>114</sup> considère comme les meilleurs représentants de la « génération actuelle<sup>115</sup> », quatre s'intéressent au jazz et l'emploient

---

<sup>108</sup> Ravel, « Take jazz seriously ! », p. 51.

<sup>109</sup> Ferroud est l'auteur de la première biographie consacrée au compositeur de *La Tragédie de Salomé* (Pierre-Octave Ferroud, *Autour de Florent Schmitt*, Paris, Durand et Cie, 1927).

<sup>110</sup> Florent Schmitt, « La musique française », *Le Ménestrel*, 90<sup>e</sup> année, n°13, 30 mars 1928, p. 151.

<sup>111</sup> Il s'oppose en cela à l'ensemble des commentateurs qui décrivent les caractéristiques de la musique *du* nègre.

<sup>112</sup> Pierre-Octave Ferroud, « L'Évolution du jazz », *L'Édition musicale vivante*, 2<sup>e</sup> année, n°13, février 1929, p. 10.

<sup>113</sup> Nous reprenons ici une expression couramment employée dans la presse de l'entre-deux-guerres.

<sup>114</sup> Comme Maurice Ravel, Florent Schmitt fait partie des « impressionnistes » dénoncés par les tenants du jazz à la fin des années 1910.

<sup>115</sup> Florent Schmitt, « La musique française », *Le Ménestrel*, 90<sup>e</sup> année, n°13, 30 mars 1928, p. 151. Les deux autres compositeurs cités par Florent Schmitt sont Louis Fourestier (1892-1976) et Lucien Ferrier-

dans certaines de leurs œuvres : Jacques Ibert, Arthur Honegger et Pierre-Octave Ferroud, mais aussi Claude Delvincourt (1888-1954), qui s'inspire de cette musique dans une pièce loufoque pour chœur *a cappella* : *Huître de prairie* (1933)<sup>116</sup>. De l'autre côté, les appropriations savantes du jazz ne possèdent pas le potentiel subversif de leurs devancières cocteauistes et stravinskiennes. Elles manifestent bien plutôt une *normalisation* de sa présence dans la musique savante, une assimilation qui correspond avec son acceptation croissante dans le domaine du discours.

## 8.2. La normalisation de la présence du jazz dans la musique savante : des nouveautés sonores désormais entérinées

### 8.2.1. Prélude : le jazz trouve sa place dans des formations et des genres traditionnels

À la fin des années 1910 et au début des années 1920, le recours au jazz coïncidait avec l'exploration d'alternatives aux formations orchestrales et aux genres traditionnels qu'il s'agissait de renouveler. Or, quelques années plus tard, le jazz fait florès dans des sonates, suites, symphonies concertantes, concertos et symphonies plus conventionnelles. Mieux, dans les trois derniers cas, les compositeurs recourent au grand orchestre symphonique. L'exploration de combinaisons de timbres inusitées et de formations chambristes inédites telles que celles mises au point par Igor Stravinsky dans *L'Histoire du soldat* ou par Darius Milhaud dans *Caramel mou*, semble pour partie abandonnée<sup>117</sup>.

---

Jourdain (1897-1991). Prix de Rome en 1925 et grand espoir de la musique française, le premier fait passer sa carrière de compositeur au second plan pour se lancer dans une brillante carrière de chef d'orchestre. Peu de renseignements sont disponibles sur Lucien Ferrier-Jourdain : ses archives personnelles ne contiennent pas d'indices d'un intérêt pour le jazz (Fonds Lucien-Ferrier Jourdain, Archives de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques).

<sup>116</sup> Cette pièce ne sera pas abordée car elle n'entre pas dans les bornes chronologiques de notre travail.

<sup>117</sup> *La Revue de cuisine* (1927) de Bohuslav Martinů constitue une exception. La formation employée par le compositeur tchèque, un sextuor pour clarinette, basson, trompette, violon, violoncelle et piano, retrouve l'esprit de petites formations telles que celles de *L'histoire du soldat* d'Igor Stravinsky.

Ce changement ne peut être uniquement interprété comme le symptôme d'un « rappel à l'ordre<sup>118</sup> ». Il résulte sans doute de la vogue du jazz symphonique, qui intéresse de nombreux compositeurs à la fin des années 1920, à commencer par Maurice Ravel. Sur son initiative, lors de sa tournée aux États-Unis en 1928, le compositeur de *L'Enfant et les sortilèges* rencontre Paul Whiteman dans les studios où répète son orchestre (fig. n° 2).

**Fig. n° 8-2 : Maurice Ravel et Paul Whiteman à New York (1928).**

Cet intérêt pour le jazz symphonique et pour l'orchestre qui assura la création de la *Rhapsody in Blue*, œuvre concertante de George Gershwin (que Ravel tient en haute estime<sup>119</sup>), a sans doute encouragé le compositeur à recourir au jazz dans son propre *Concerto pour piano en sol. Le Jazz* (1928) de Bohuslav Martinů est un exemple plus

---

<sup>118</sup> Cette expression reprend volontairement le titre d'un recueil d'essais publié en 1926 par Jean Cocteau (Jean Cocteau, *le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926).

<sup>119</sup> Ravel, « Take jazz seriously ! », p. 50.

évident encore de cette influence du jazz symphonique. Composée pour un orchestre symphonique traditionnel et pour un chœur mixte, l'œuvre rend hommage à Jaroslav Ježek (1906-1942) qui, dans les années 1920, se spécialise dans le domaine de la revue. Il compose régulièrement pour de grands orchestres de jazz comparables à celui du Casino de Paris, dirigé par Fred Melé (1884-1961)<sup>120</sup>, et surtout à celui de Paul Whiteman, dont la nomenclature se rapproche, à partir du milieu des années 1920, de celle des orchestres symphoniques<sup>121</sup>.

Un troisième indice de la normalisation de la place du jazz dans la musique savante réside dans l'*ethos* qui se dégage des œuvres dans lesquelles il joue un rôle. La nostalgie du blues reste prisée par les compositeurs, tout comme l'énergie dansante et le burlesque du fox-trot. Toutefois, cet *ethos* burlesque semble perdre, on le verra, la dimension iconoclaste et volontairement absurde que l'on retrouvait dans *Parade* ou dans les spectacles-concerts de Jean Cocteau. Malgré cet assagissement, il ne reste pas moins vrai que l'utilisation du jazz participe à un mouvement de renouvellement de genres tels que l'opérette ou l'opéra-comique, un mouvement que les principales publications savantes suivent attentivement.

### 8.2.2. L'ethos comique des appropriations savantes : vers un renouvellement de l'opérette et de l'opéra-bouffe

Le jazz a, sans conteste, par ses raffinements orchestraux, ses hardiesses rythmiques et harmoniques, contribué à développer le goût du public habituel des music-halls [...]. On ne peut nier la part considérable qu'elle [l'opérette à jazz] a pris dans le mouvement musical contemporain<sup>122</sup>.

Le constat de Jacques Ibert, qui place le jazz sous le signe d'un raffinement musical des genres légers, n'est certes pas partagé par tous ses confrères. D'autres

---

<sup>120</sup> De 1926 à 1929, Fred Melé dirigea également le Fred Melé's Symphonic Jazz Orchestra, qui accompagnait la chanteuse Mistinguett (1875-1956) au Moulin Rouge.

<sup>121</sup> Jan Löwenbach, « Czechoslovak Composers and Musicians in America », *Musical Quarterly*, 29<sup>e</sup> année, n°3, 1943, p. 324-326. Jaroslav Ježek composa également des œuvres savantes marquées par l'influence du jazz : un *Concerto pour piano* (1927), une *Fantaisie pour piano* (1930), un *Concerto pour violon* (1930) et une *Sonate pour violon* (1933) qui fut créée deux ans plus tard, lors du festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine à Florence.

<sup>122</sup> Jacques Ibert, « Nos interviews. Ce que pense M. Jacques Ibert de l'Opéra-Bouffe moderne », *Le Courrier musical*, numéro spécial consacré à l'opérette, 29<sup>e</sup> année, n°12, 15 juin 1927, p. 350.



textes, pourtant rédigés par des défenseurs du jazz, n'imputent pas moins aux fox-trots et aux one-steps une responsabilité dans la décadence de la « formule classique de l'opérette » française, celle d' « Offenbach, Audran, Lecocq, Varney, Planquette et leurs aimables successeurs », à commencer par André Messager<sup>123</sup>. Dans les deux cas, le jazz apparaît comme un facteur de renouveau des genres légers, qu'il contribue à internationaliser en leur insufflant des colorations anglo-saxonnes.

Le « Fox-trot de la théière et de la tasse chinoise » de *L'Enfant et les sortilèges* est l'un des exemples les plus représentatifs de ce renouveau. Le jazz y concourt à l'expression d'un *ethos* fantaisiste et comique. Élaboré par Colette (1873-1954), le scénario de cette fantaisie lyrique met en scène un enfant paresseux, rêvant à de magnifiques bêtises au lieu de copier sa page d'écriture. Grondé et puni par sa mère, il entre dans une fureur noire, saccage sa chambre, et maltraite un écureuil et un chat. Fatigué par cette colère, il s'endort dans son fauteuil. Dans son rêve, les objets brisés et les animaux meurtris s'animent et lui font des remontrances. C'est par un amusant fox-trot qu'une tasse et une théière lui adressent les leurs. Maurice Ravel conçoit dès 1919 l'idée de faire chanter un ragtime à la tasse et à la théière : « j'avoue que l'idée me transporte de faire chanter un rag-time par deux nègres à l'Académie Nationale de Musique<sup>124</sup> », écrit-il à Colette, juste après s'être excusé de son retard dans la composition de sa fantaisie lyrique. La provocation dont Ravel se réjouit par avance fait immédiatement songer à l'iconoclasme cocteauiste. Colette en résume parfaitement l'enjeu dans sa réponse à Ravel, en mars 1919 : « mais certainement, un rag-time [sic] ! mais bien sûr, des nègres en wedgewood ! Qu'une terrifiante rafale de music-hall évente la poussière de l'Opéra<sup>125</sup> ! ». Ravel laisse pourtant passer l'occasion : ce n'est qu'à la fin

---

<sup>123</sup> Émile Vuillermoz, « Chroniques et notes – L'évolution de l'opérette », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n°5, mars 1923, p. 162. Voir également Arthur Hoérée, « Chroniques et notes – L'évolution de l'opérette », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°7, mai 1925, p. 205-206.

<sup>124</sup> Cette lettre de Maurice Ravel à Colette, datée du 27 février 1919, est citée par Hélène Jourdan-Morhange (Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Paris, Éditions du Milieu du Monde, 1945, p. 127).

<sup>125</sup> Cette lettre de Colette à Maurice Ravel, dont le cachet porte la date du 5 mars 1919, est citée par Arbie Orenstein et Roland-Manuel (Arbie Orenstein et Roland-Manuel, « *L'Enfant et les sortilèges* : correspondance inédite de Ravel et Colette. À la mémoire de Roland-Manuel », *Revue de Musicologie*, vol. 52, n°2, 1966, p. 216).

de l'année 1924 qu'il s'attèle à la musique du duo de la tasse et de la théière<sup>126</sup>. À cette date, la vogue du ragtime est passée, ainsi que la période « scandaleuse » du jazz. Ravel choisit donc de recourir au fox-trot, genre désormais en vogue. Lui-même en possède quatre partitions (en plus de quatre negro spirituals), ainsi qu'un enregistrement de *Tiger Rag* par les Kentucky Singers<sup>127</sup> (fig. n° 3).

JOHNSON	J. Rosamond	<i>Nobody Knows the Trouble I see. American Negro Melody</i>	Negro Spiritual	Piano	Ditson	1917
BURLEIGH	Henry Thacker	<i>Jone's Gone Down on de Island</i>	Negro Spiritual	Piano et voix	Ricordi	1917
		<i>Oh Peter go ring dem bells</i>	Negro Spiritual	Piano et voix	Ricordi	1918
		<i>Balm in Gilead</i>	Negro Spiritual	Piano et voix	Ricordi	1919
VOORMOLEN	Alexander	<i>Le souper clandestin</i>	Introduction, valse et fox-trot	Piano	Ysaye	1922
SCHWARTZ	Jean	<i>Lovable Eyes</i>	Fox-trot	Piano	Salabert	1922
DONALDSON	Walter	<i>My buddy</i>	Fox-trot	Piano	Salabert	1922
		<i>Babbling Brook</i>	Fox-trot	Piano	Salabert	1922

**Fig. n° 8-3 : partitions de jazz possédées par Maurice Ravel<sup>128</sup>.**

Convoqué dans un passage hautement fantaisiste, puisqu'il met en scène une tasse et une théière anthropomorphisées, le « Fox-trot de la théière et de la tasse chinoise » constitue l'un des passages les plus humoristiques de *L'Enfant et les sortilèges*. Ravel met

<sup>126</sup> Le 13 octobre 1924, il écrit à Ida Godebska : « J'en suis au "Wedgewood tea-pot and Chinese cup" sur mesures [sic] que Colette vient de m'envoyer » (Orenstein et Roland-Manuel « *L'Enfant et les sortilèges* », p. 218).

<sup>127</sup> Eddie Edwards, Nick LaRocca, Henry Ragas, Tony Sbarbaro et Larry Shields, *Tiger Rag*, enregistré par les Kentucky Singers (date et lieu d'enregistrement inconnus), Pathé, X 94428 (Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, p. 473). Ce morceau est attribué aux musiciens de l'Original Dixieland Jazz Band, qui l'enregistrèrent en 1917.

<sup>128</sup> Cette recension a été effectuée à partir des collections de la Bibliothèque nationale de France. Seules ont été retenues les partitions portant la mention « Maurice Ravel, ancien possesseur ». Nous remercions Bruno Sebald pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée dans ce travail.

tout d'abord à profit les origines étasuniennes de ce genre<sup>129</sup>, ainsi que l'exotisme extra-musical et sentimental des fox-trots orientaux.

Le ton, volontairement grotesque, est donné dès l'introduction, qui évoque le réveil douloureux de la théière et de la tasse. Ravel y met à profit le registre grave, nasillard et grinçant du contrebasson, des trombones et des tubas en sourdine, mais aussi de la clarinette basse qui joue un motif mélodique caractéristique des fox-trots et du blues, celui-là même que Darius Milhaud utilise au début de la fugue de la *Création du monde* (ex. mus. n° 1, mes. 2-3).

**Ex. mus. n° 8-1 : Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges* (Paris, Durand, 1925), chiffre 28, mes. 6-10.**

Sortie de sa douloureuse torpeur, la théière en « Wedgewood noir » prend la parole (fig. n° 4, ci-dessous). Interprétée par un chanteur grîmé en noir, elle s'exprime dans un anglais mâtiné de français. En colère après l'enfant turbulent, elle perd toute contenance et tout flegme, deux stéréotypes attribués aux Anglais que Ravel et Colette évoquent

---

<sup>129</sup> On retrouve ici l'ambivalence déjà signalée pour les années 1900 et 1920, des assignations nationales du fox-trot. De point de vue français, ce genre peut tout aussi bien évoquer les États-Unis que l'Angleterre.

implicitement à travers le Wedgewood<sup>130</sup>, une porcelaine anglaise, et provoque l'enfant avec une faconde digne d'un « nègre de jazz ou de ring », pour reprendre l'expression de Léon-Paul Fargue, ancien Apache et ami de Maurice Ravel<sup>131</sup>.

Black and costaud, black and chic, jolly fellow, black, I punch, Sir.	Noir et costaud, noir et chic, gaillard noir, je frappe, Monsieur.
I knock you I punch your nose, stupid chose.	Je te cogne, je t'estampe le nez, stupide chose.
Black and thick, and vrai beau gosse, I boxe you, I marm'lad' you.	Noir et charnu, vrai beau gosse, je te boxe, je te réduis en compote.

**Fig. n° 8-4 : paroles de la théière (traduites dans la colonne de droite) dans le fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges*<sup>132</sup>.**

L'assurance dont fait preuve la théière est d'autant plus comique qu'elle est bien incapable de faire du mal à l'enfant. Afin de mettre en musique la véhémence et la fausse détermination de ce personnage fier-à-bras, Maurice Ravel exploite à plein la vigueur rythmique du fox-trot et superpose à un accompagnement en pompe confié au piano, à la clarinette basse et au contrebasson, une mélodie énergique en rythmes pointés (ex. mus. n°2-a). Le motif initial de cette mélodie semble tout droit inspiré de celui de *My Buddy*, l'un des fox-trots recensés dans la bibliothèque du compositeur (ex. mus. n°2-b).

<sup>130</sup> Fondée en 1759 par Josiah Wedgewood, cette marque de céramique et de porcelaine s'imposa au XIX<sup>e</sup> siècle comme l'une des plus représentatives de la vaisselle anglaise.

<sup>131</sup> Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris* [1939], Paris, Gallimard, 2010, p. 132.

<sup>132</sup> Les nombreuses répétitions de mots ont été volontairement omises, bien qu'elles contribuent au caractère comique des paroles en traduisant la colère de la théière.

**Ex. mus. n° 8-2-a : Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges* (Paris, Durand, 1925), chiffre 28, mes. 13-17, parties de chant et de piano.**

**Ex. mus. n° 8-2-b : Walter Donaldson, *My Buddy*, fox-trot (Paris, F. Salabert, 1922), mes. 1-4.**

Si Maurice Ravel respecte le langage tonal fonctionnel des fox-trots publiés au début des années 1920 en France, l'ajout de plusieurs colorations harmoniques relève d'une démarche qui n'est pas sans rappeler celle d'un George Gershwin, ou encore de pianistes de style *novelty* tels que Zez Confrey, Jean Wiéner et Clément Doucet. Elle se distingue en revanche de l'« esthétique de la fausse note » d'Auric et de Milhaud. Si le recours à des tonalités mineures (rares pour un fox-trot) a pour but de traduire l'humeur noire de la théière, le caractère inoffensif, amusant et même tendre de ce passage doit en partie à des enrichissements tels que l'ajout d'une treizième majeure puis d'une septième majeure aux accords de *la* bémol mineur sur lesquels débouche la

première phrase (mes. 3 et 4 de l'ex. mus. n° 2-a). Seuls les commentaires narquois qui ponctuent les phrases de la théière rappellent le traitement iconoclaste du jazz : Ravel y utilise une dissonance de demi-ton, dans laquelle le *ré* bécarre perturbe le *ré* bémol de l'accord de septième de dominante (mes. 5 de l'ex. mus. n° 2-a). Outre leur caractère ponctuel, ces « fausses notes » sonnent de manière moins agressive dans la musique de Maurice Ravel parce qu'elles sont orchestrées de manière à ce que l'accord de dominante reste clairement perceptible. Celui-ci est en effet exprimé « correctement » par les instruments en charge de l'accompagnement. La dissonance confiée aux flûtes et au xylophone, intervient dans un autre registre (aigu) et sur un autre plan sonore. Elle est de ce fait moins corrosive pour l'auditeur.

La deuxième partie du fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges* fait précisément la part belle à l'orchestre et propose une deuxième facette de l'emploi du fox-trot à des fins humoristiques. Exploitant les liens entre la porcelaine et la Chine<sup>133</sup>, Colette et Maurice Ravel y font intervenir la tasse en lui confiant des paroles écrites dans un savoureux sabir exotique, qui rappelle celui d'« Honoloulou » dans la *Rhapsodie nègre* de Francis Poulenc (fig. n° 5).

**Fig. n° 8-5 : paroles de la tasse dans le fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges*.**

Une différence mérite toutefois d'être soulignée : alors que les paroles d'« Honoloulou » n'ont aucune signification, celles de Colette peuvent être comprises comme la déformation « chinoise » d'une phrase simple et comique du fait de sa désinvolture. On

---

<sup>133</sup> C'est en effet en Chine, au XII<sup>e</sup> siècle, que la technique de fabrication de la porcelaine atteint son premier apogée.

l'imagerait volontiers prononcée lors d'un échange informel entre la librettiste et un Ravel inquiet de devoir mettre en musique de si étranges mots : « qu'est-ce que ça fout, puisqu'on ne comprend pas ? Ça aura toujours l'air chinois ».

Il s'agit donc de « faire » chinois à bon compte. Pour ce faire, Ravel module de *la* bémol mineur en *fa* majeur et recourt à un tout autre type de modèle mélodique. Aux rythmes dynamiques et hachés de la théière colérique, la tasse oppose une mélodie en valeur longue, de celles que l'on retrouve dans les refrains de fox-trot. En découle une musique dont la sensualité et la sentimentalité, nouvelle dans les emprunts savants au jazz<sup>134</sup>, sont accentuées par des colorations de sixtes ajoutées et de neuvième<sup>135</sup>, ainsi

---

<sup>134</sup> Seul un précédent peut ici être mentionné : l'*Épithalame* de Jean Roger-Ducasse (1873-1954), un compositeur dont les écrits de la fin des années 1910 témoignent de l'admiration qu'il voue à la musique de Claude Debussy et de Maurice Ravel. Son *Épithalame* est une suite symphonique composée à la fin de l'année 1920. Elle contient un cake-walk et un fox-trot. Ces deux morceaux n'ont pas été évoqués dans le cadre de ce travail car il s'agit d'une œuvre de circonstance que le chef d'orchestre étatsunien Walter Damrosch (1862-1950) lui a commandée pour l'anniversaire de sa fille. Walter Damrosch appréciait le jazz : il fut le créateur du *Concerto en fa* (1925) et de *An American in Paris* (1928) de George Gershwin. Ce goût n'était pas partagé par Roger-Ducasse. C'est à son corps défendant qu'il semble avoir composé ces deux danses, qui figurent dans le « bal américain », partie centrale de l'œuvre. Dans une lettre à son ami André Lambinet le compositeur exprime toutes ses réticences à l'encontre du jazz, réticences liées à une conception des goûts musicaux et de la race qui n'est pas sans évoquer celles d'un Louis Vuillemin : « je lutte en ce moment avec mon *Épithalame*. Le bal américain, qui en constitue le milieu, me donne bien du mal. Je navigue mal parmi les fox-trots, cake-walk, [...] et jazz-band. Mais je m'amuse en songeant à l'impérieuse tyrannie de ma race, de mes goûts, de mon passé, me contraignant à fixer, et malgré moi, dans des rythmes qui me sont étranges, des idées claires et latines et françaises ! Au fond, l'écrivain est irresponsable de ses œuvres » (lettre de Jean Roger-Ducasse à André Lambinet, 9 novembre 1920, dans Jean Roger-Ducasse, *Lettres à son ami André Lambinet*, éd. Jacques Depaulis, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 135). Roger-Ducasse a donc bien joué un rôle de précurseur, en adaptant le jazz à l'orchestre symphonique dès 1920. Mais il fut pour ainsi dire un précurseur malgré lui.

<sup>135</sup> Dans cette pièce humoristique, Ravel finit donc par donner raison au critique musical Pierre Lalo ! Près de vingt ans plus tôt, celui-ci reprochait vertement au compositeur des *Histoires naturelles* (1906) d'écrire des mélodies faisant « quelque peu songer au café-concert : le café-concert avec des neuvièmes » (Pierre Lalo, « La Musique », *Le Temps*, 47<sup>e</sup> année, n°16705, 19 mars 1907, p. 3). Cette anecdote a déjà été évoquée dans le chapitre 1, au moment de l'analyse de « Golliwogg's Cake-walk » de Claude Debussy.

**Ex. mus. n° 8-3 : Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges* (Paris, Durand, 1925), chiffre 33, mes. 1-6.**



que par un modèle orchestral qui délaisse les cuivres de la première partie au profit de batteries de cordes divisées et du célesta (ex. mus. n° 3 ci-dessus)<sup>136</sup>. Or, cinq ans auparavant, ces timbres et ces harmonies sensuelles étaient condamnés par les premiers tenants du jazz, qui faisaient de cette musique une utilisation à des fins diamétralement opposées.

Dans cette partie, Ravel semble s'être inspiré de fox-trots orientaux tels que *Japanese Sandman*, dans sa version enregistrée par Paul Whiteman. En 1929, dans *L'Édition musicale vivante*, Émile Vuillermoz revient avec tendresse sur cet enregistrement. Une caractéristique avait alors retenu son attention : « *The Japanese Sandman* (Compagnie du Gramophone) [...] ruisselait [...] de cascades de quintes et de quarts cristallines<sup>137</sup> ». La partie de célesta reproduit ces « cascades ». Écrite en quarts justes parallèles, elle utilise de plus deux échelles pentatoniques (sur *ré* à la main droite, sur *la* à la main gauche, voir ex. mus. n° 3) et concourt à donner au fox-trot de la tasse une coloration exotique<sup>138</sup>.

La troisième et dernière partie du fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges* est doublement intéressante. D'une part, Maurice Ravel y combine la mélodie de la deuxième partie, intégralement reprise, avec des éléments d'accompagnements issus de la première. Le compositeur s'éloigne ainsi des modèles formels utilisés dans les répertoires de jazz, tout en proposant une forme tripartite parfaitement lisible et équilibrée. Le souci d'économie qui la commande rejoint une thématique importante du discours sur le classicisme, remis au goût du jour dans le monde musical savant français des années 1920<sup>139</sup>. D'autre part, la mélodie de la troisième partie est confiée au trombone. Ce choix, inusité dans le domaine de la musique savante dans le registre aigu,

---

<sup>136</sup> Les trois dernières notes de la phrase de la tasse (*do-ré-fa*, sur une cadence parfaite en *fa* majeur), évoquent quant à elles la sensualité des *negro spirituals* qui recourent très fréquemment à ce type de formule mélodique. Que Ravel ait recouru à ce genre musical est d'autant plus plausible qu'il possède plusieurs partitions de *negro spiritual* (voir fig. n° mettre numéro du tableau sur la bibliothèque de Ravel).

<sup>137</sup> Émile Vuillermoz, « Instruments divers », *L'Édition musicale vivante*, 2<sup>e</sup> année, n°15, avril 1929, p. 21.

<sup>138</sup> La partie de célesta répond également aux lignes jouées en quarts et quintes parallèles par les deux hautbois dans l'ouverture de la pièce, avant le lever de rideau.

<sup>139</sup> Pendant cette décennie, Maurice Ravel est considéré comme l'un des artisans du retour en grâce du classicisme. Charles Koechlin fait même de sa *Sonate pour violon et violoncelle* (1920), une œuvre exemplaire du « retour à Bach » (Koechlin, « Le "Retour à Bach" », p. 11).

témoigne de l'influence du jazz dans l'orchestration<sup>140</sup>, même au sein de formations traditionnelles telles que celle adoptée par Ravel dans sa fantaisie. Cette appropriation du jazz dans des pièces orchestrales caractérisées par un fort dynamisme rythmique, par un *ethos* humoristique et par des recherches orchestrales privilégiant la sensualité est également observable dans le « French Blues » des *Impressions de music-hall* de Gabriel Pierné (1927), ou encore dans le « Spiritual » de la *Sérénade pour orchestre* de Pierre-Octave Ferroud (1929).

Dans *L'Enfant et les sortilèges*, Maurice Ravel le jazz exploite donc à la fois les caractéristiques rythmiques du jazz, la sentimentalité ensorcelante de certaines de ses mélodies, mais également ses connotations burlesques. De son appropriation du jazz résulte une musique à la fois légère et raffinée, qui contribue à « la vie rythmique extraordinaire<sup>141</sup> », à l'enjouement et à l'entrain de sa partition. Dans le domaine de la musique de scène, la voie ouverte par Ravel suscitera plusieurs émules, à commencer par son disciple et ami, Roland-Manuel.

### 8.2.3. Le jazz et l'hédonisme sonore dans la musique de scène de la fin des années 1920. De la fortune d'une appropriation ravélienne.

Au moment où Ravel compose son fox-trot, Roland-Manuel achève son *Tournoi singulier*, un ballet en un acte représenté pour la première fois au Théâtre des Champs-Élysées le 19 novembre 1924. L'argument de ce ballet donne une explication fantaisiste de l'origine d'une expression consacrée : « l'amour est aveugle ». Pour cela, il met en scène une mésaventure survenue à Eros (autrement appelé Amour) en la transposant dans les années 1920 sur la pelouse d'un golf huppé. Invité par la Folie à s'initier à ce sport, Eros, « adolescent vêtu d'un maillot de bain<sup>142</sup> », est irrémédiablement aveuglé après que celle-ci lui a envoyé une balle entre les yeux. Alertée et apitoyée par les

---

<sup>140</sup> Ravel demande au tromboniste de « vibrer avec la coulisse ». Cette pratique est alors fréquente dans les orchestres de jazz.

<sup>141</sup> Telle est la formule employée par Arthur Honegger à propos du fox-trot de Ravel (Arthur Honegger, « Théâtres de Musique – *L'Enfant et les sortilèges* », *Musique et théâtre*, n°3, 15 avril 1925, p. 5).

<sup>142</sup> Argument du ballet publié dans la préface de la partition du *Tournoi singulier* (Roland-Manuel, *Le Tournoi singulier*, Paris, Heugel, 1924, p. III).

gémissements de son fils, Vénus intervient, escortée d'Iris et de Zéphir, puis condamne la Folie à servir de guide à Eros. Celle-ci accepte de rendre au dieu son arc et son carquois. Toujours aveugle, Eros commence alors à décocher ses flèches.

Ce scénario burlesque annonce le néoclassicisme d'un Jean Giraudoux adaptant au théâtre des mythes modernisés et traités sur le mode de la comédie<sup>143</sup>. Roland-Manuel fait intervenir le jazz dans deux des passages parmi les plus décalés de son ballet. L'« Entrée et la danse des Caddies », qui assistent la Folie, est dansée sur un fox-trot énergique et sautillant, tandis qu'un blues rapide accompagne la danse de la Folie<sup>144</sup>, présentée comme un « personnage véhément et grotesque<sup>145</sup> » et d'Amour. Dans ces deux pièces, Roland-Manuel reprend fidèlement les traits rythmiques caractéristiques des deux genres, ici traités comme des pièces de danse. L'originalité de son traitement du jazz réside dans une recherche de raffinement harmonique qui n'est pas sans rappeler celui de Ravel et celui du duo Wiéner-Doucet qu'il apprécie tout particulièrement. Dans *La Revue Pleyel*, le compositeur félicite les deux pianistes de ne pas s'en tenir aux arrangements de fox-trots pour le piano, « simplifiés à l'excès » afin d'être accessibles au plus grand nombre de pianistes : « on enlève ainsi aux fox-trott [...] et aux blues le meilleur d'eux-mêmes, leur couleur<sup>146</sup> ». C'est par amour pour cette couleur que Roland-Manuel considère le *Tea for Two* de Youmans comme l'un de ses morceaux de jazz favoris<sup>147</sup>. Pour lui, le jazz est avant tout une musique dont le charme est comparable à celui « que les tziganes ont exercé naguère sur Liszt, sur Brahms, sur les Cinq Russes, et, par eux, sur nos musiciens français<sup>148</sup> ».

Ce goût pour le charme et le raffinement harmonique du jazz se manifeste dans le fox-trot et le blues du *Tournoi singulier*, dont le langage tonal se voit enrichi d'une manière comparable à celle identifiée dans le fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges* (voir par exemple les colorations de septième majeure, puis de onzième et de treizième de

---

<sup>143</sup> La première pièce où Jean Giraudoux adopte cette démarche, *Amphitryon 38*, fut représentée pour la première fois le 8 novembre 1929 à la Comédie des Champs-Élysées.

<sup>144</sup> Ce blues est publié l'année suivante en tant que pièce autonome (Roland-Manuel, *Moria-Blues, extrait du Tournoi singulier*, Paris, Heugel, 1925).

<sup>145</sup> Roland-Manuel, *Le Tournoi singulier*, Paris, Heugel, 1924, p. III.

<sup>146</sup> Roland-Manuel, « Les rouleaux de danse *Pleyela* », *La Revue Pleyel*, n°19, avril 1925, p. 29.

<sup>147</sup> Roland-Manuel, « Nouvelle divagation », p. 20.

<sup>148</sup> Roland-Manuel, « Les rouleaux de danse *Pleyela* », p. 29.

l'accord de *mi* bémol majeur, ou encore l'utilisation d'un accord de neuvième renversé dans le blues [ex. mus. n° 4-a, mes. 1 et mes. 5] ; voir également l'utilisation d'accords de passages qui préfigurent de nombreux emprunts, mais finissent par déboucher sur un retour de la tonique [ex. mus. n° 4-a, mes. 1-5]).

**Ex. mus. n° 8-4-a: Roland-Manuel, Le Tournoi singulier, « IV. Danse de la Folie et de l'Amour, pas de deux » (Paris, Heugel, 1924), chiffre 16, mes. 1-10.**

**Ex. mus. n° 8-4-b : Roland-Manuel, Le Tournoi singulier, « III. Entrée et danse des Caddies » (Paris, Heugel, 1924), chiffre 16, mes. 1-8.**

Dans le même temps, l'utilisation d'accords se succédant dans un mouvement chromatique descendant (ceux par exemple du fox-trot, ex. mus. n° 4-b, mes. 5-9, ou encore les accords parallèles du blues, ex. mus. n° 4-a, mes. 2) illustre, de concert avec le recours systématique au rythme pointé dans le fox-trot et les sauts de registres spectaculaires de son introduction, le caractère burlesque de l'action.

L'utilisation du jazz au service d'un *ethos* comique est tempéré par ce que l'on pourrait qualifier d'*hédonisme sonore*. C'est en cela que le traitement ravélien du jazz se distingue du burlesque iconoclaste cocteauiste, qui simule la maladresse et la gaucherie. Comme Ravel et Roland-Manuel, Ibert valorise également ce traitement hédoniste lorsqu'il évoque, dans la citation présentée en ouverture du développement consacré à *L'Enfant et les sortilèges*, les harmonies « raffinées » du jazz. On peut le repérer chez un autre compositeur du cercle ravélien : Désiré-Émile Inghelbrecht. Dans *Le Diable dans le beffroi*<sup>149</sup>, un ballet en un acte inspiré par un conte d'Edgar Allan Poe (1849-1909)<sup>150</sup>, le jazz y est en effet traité en tant qu'élément perturbateur. Dans un village du nord de l'Europe, le jour du mariage de Jan et de Jo, la fille d'un aubergiste, les membres du conseil municipal, des hommes âgés, se rassemblent à la mairie. Très soucieux du bon déroulement de la cérémonie ils se préoccupent de régler leur montre sur l'horloge du beffroi. Peu avant midi, heure à laquelle doit commencer la cérémonie, ils sont rejoints par les jeunes hommes et les jeunes filles du village. Mais alors que les douze coups s'apprêtent à sonner, un « petit homme noir » surgit, sous les apparences d'un diabolin. Sans égard pour le protocole réglé de la cérémonie, il entame un shimmy qui provoque rapidement une véritable bacchanale où toute bienséance devient caduque, comme en témoignent les didascalies ajoutées par Inghelbrecht dans la partition de son ballet :

Ensorcelés par le pouvoir sans limite du petit homme noir, ils pressentent les danses de l'avenir. Le petit homme noir est monté sur l'un des fauteuils, les plus rapprochés du public, il a saisi une pipe et, s'en servant comme d'un saxophone, joue en se secouant aussi insupportablement qu'un soliste de jazz-band. Les jeunes filles sortent

---

<sup>149</sup> La première représentation de l'œuvre eut lieu le 3 juin 1927 à l'Opéra.

<sup>150</sup> Poète, nouvelliste, romancier, dramaturge et critique littéraire étasunien, Edgar Allan Poe fut, pour Ravel comme pour les autres membres du groupe des Apaches, une référence littéraire et une source d'inspiration importantes (voir à ce sujet Michel Duchesneau, « Maurice Ravel et Edgar Allan Poe : une théorie poétique appliquée, *Ostinato Rigore*, n°24, 2005, p. 7-24).

à leur tour, mais – horreur et damnation !- en levant haut la jambe, tout comme les girls des prochains music-halls<sup>151</sup> !

Si le jazz apparaît, dans l'action de ce ballet, comme un élément bouleversant l'ordre établi, le shimmy d'Inghelbrecht ne constitue en aucun cas une page subversive sur le plan musical. Le compositeur y recherche avant tout le plaisir d'une mélodie envoûtante (elle est d'ailleurs présentée comme irrésistible dans son ballet) et respecte les règles du genre, au point que les éditions Heugel décident de la publier la même année en tant que pièce autonome, dans une collection consacrée à la musique légère<sup>152</sup>. Elle prend alors le titre *Little Black Man* (*fox-trot*<sup>153</sup> extrait du ballet *Le Diable dans le beffroi*). D'une écriture et d'une forme simple<sup>154</sup> où se succèdent des carrures de quatre mesures, écrit de bout en bout dans un langage tonal fonctionnel, caractérisée par des rythmes vifs et une mélodie charmante (ex. mus. n° 5), le shimmy du *Diable dans le beffroi* retrouve les caractéristiques principales de l'esthétique classique valorisée par les tenants du jazz à la fin des années 1920.

**Ex. mus. n° 8-5 : Désiré-Émile Inghelbrecht, *Le Diable dans le beffroi* (Paris, Heugel, 1927), chiffre 88, mes. 1-8.**

---

<sup>151</sup> Didascalies accompagnant la partition du shimmy dans *Le Diable dans le beffroi*.

<sup>152</sup> De même, le fox-trot, le one-step et le blues composés par Jean Wiéner dans *Olive chez les nègres, ou le village blanc*, appartiennent plus au domaine de la musique légère qu'à celui de la musique savante.

<sup>153</sup> Le morceau est présenté comme un shimmy dans la partition du ballet. Ce détail montre une fois encore que ce genre est souvent confondu avec le fox-trot à la fin des années 1920.

<sup>154</sup> Inghelbrecht adopte dans son ballet le modèle AABA'.

Qu'il s'agisse de la concision et de la clarté du découpage formel du fox-trot de Ravel, du livret choisi par Roland-Manuel dans *Le Tournoi singulier* ou du langage du shimmy d'Inghelbrecht, les appropriations savantes du jazz à la fin des années 1920 participent à l'émergence d'un nouveau classicisme, un classicisme plus respectueux des conventions scéniques que ne l'était celui de Jean Cocteau, plus respectueux également des genres traditionnels de la musique savante. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre la présence du jazz dans plusieurs concertos et dans plusieurs mouvements de suites de danses composés dans la seconde partie des années 1920.

#### 8.2.4. Le jazz et le retour des genres concertants

##### *Du « retour à Bach » au concerto grosso : le Concertino pour piano d'Arthur Honegger (1926)*

Dans le domaine du concerto, Jean Wiéner a joué un rôle de précurseur en 1925 avec son *Concerto franco-américain*. Cette œuvre est importante en ce qu'elle donne un rôle au jazz dans le mouvement du « retour à Bach ». La même année, dans le troisième temps, « Allegro » de son *Concertino pour piano*<sup>155</sup>, Arthur Honegger recourt lui aussi au jazz, mais d'une manière toute différente. Son œuvre se distingue également des pièces de Ravel, de Roland-Manuel et de Désiré-Émile Inghelbrecht en ce qu'elle adopte un langage tonal élargi qui tend à estomper les ressemblances sonores les plus évidentes avec les répertoires de jazz. Honegger en retient plutôt les rythmes les plus dynamiques, plusieurs sonorités orchestrales caractéristiques et un principe selon lequel chaque pupitre passe à tour de rôle au premier plan. Cette démarche fait de l'« Allegro » de son *Concertino* une illustration musicale parfaitement représentative des textes consacrés à la dimension concertante du jazz et à ses apports potentiels dans le domaine de la musique orchestrale savante. Le compositeur, qui vient de remporter un franc succès avec la création de *Pacific 231* le 8 mai 1923, à l'Opéra, revient dans son *Concertino* à une sonorité orchestrale plus modeste (en termes d'effectifs mais aussi parce qu'il ne recourt que rarement au *tutti*).

---

<sup>155</sup> Cette œuvre fut créée le 23 mai 1925 à l'Opéra, lors d'un concert organisé et dirigé par Serge Koussevitzky. De proportions réduites, elle fait se succéder trois temps qui s'enchaînent dans un mouvement unique d'une dizaine de minutes.

Alors que le piano est le protagoniste principal du « Larghetto », où il tient de bout en bout la partie mélodique, il est placé sur un pied d'égalité avec les autres pupitres dans l'« Allegro ». Les quatre thèmes principaux, tous caractérisés par des rythmes syncopés, circulent sans cesse d'un pupitre à l'autre. Leur succession définit une forme sans développement, parfaitement claire, en trois parties ABA', elles-mêmes nettement segmentées (voir fig. n° 6, ci-dessous).

**Ex. mus. n° 8-6-a : Arthur Honegger, Concertino pour piano, « Allegro » (Paris, Salabert, 1926),  
thème 1 et sa ligne de basse, chiffre 15, mes. 1-5.**

**Ex. mus. n° 8-6-b : Arthur Honegger, Concertino pour piano, « Allegro » (Paris, Salabert, 1926),  
thème 2 et sa ligne de basse, chiffre 16, mes. 3-6.**



**Ex. mus. n° 8-6-c : Arthur Honegger, Concertino pour piano, « Allegro » (Paris, Salabert, 1926),  
thème 3 et sa ligne de basse, chiffre 19, mes. 1-8.**

**Ex. mus. n° 8-6-d : Arthur Honegger, Concertino pour piano, « Allegro » (Paris, Salabert, 1926),  
thème 4 et sa ligne de basse, chiffre 20, mes. 1-4.**

	Intro.	A			B				A'			Coda
		a	b	a'	c	d	c'	d'+c''	a''	b'	a'''	
Mesures	1-10	11-22	23-39	40-47	48-55	56-63	64-71	72-79	80-91	92-108	109-117	118-150
Nombre de mesures	10	12	17	8	8	8	8	8	12	17	9	33
Parcours thématique	-	Thème 1	Thème 2	Thème 1	Thème 3	Thème 4	Thème 3	Thème 4 + thème 3	Thème 1	Thème 2	Thème 1	Thème 1
Parcours tonal	Si bémol M	Sol M	mi m	Sol M	mi bémol m				Sol bémol M	mi bémol m	Sol M	

**Fig. n° 8-6 : structure de l' « Allegro » du Concertino pour piano d'Arthur Honegger.**

Comme le montrent les lignes qui soutiennent chacun de ces thèmes, Honegger maintient tout au long de son mouvement une basse pulsée imperturbable. Confiée aux violoncelles et aux contrebasses, elle paraît d'autant plus percussive que les instrumentistes doivent jouer *col legno*. Elle circulera également d'un pupitre à l'autre, tantôt chez les altos et les seconds violons, tantôt à la main gauche du piano, au basson et à la clarinette basse. De même, le thème 1, d'abord joué par le piano, passe tour à tour à la flûte, aux premiers violons et à la trompette bouchée (a''), aux violoncelles puis aux altos (coda). Quant au thème 3, il oppose un nouveau groupe de solistes, les trompettes et le trombone, tous en sourdine, accompagnés par la clarinette basse, le basson et les contrebasses. Ce thème est intéressant car les trois cuivres sont munis de sourdines (c et c'). Honegger semble ici s'inspirer de la sonorité d'orchestres de jazz comparables à ceux de Paul Whiteman qui, on l'a vu, recourent à ces sonorités de cuivres bouchés. Dans la partie qui clôt B (d'+c''), ce thème passe au second plan et devient une ligne d'accompagnement du thème 4<sup>156</sup>. D'abord confié aux bois dans la partie d (basson, cor anglais, cor), il est repris par les violons 1, les altos, et le cor anglais, bientôt relayé par le hautbois et la flûte.

Ce recours à la basse pulsée et à une succession de solistes ou de groupes de solistes relève néanmoins autant du jazz que de la musique baroque, et plus particulièrement du *concerto grosso*. Koussevitsky ne s'y était pas trompé, lui qui décida

<sup>156</sup> Ce procédé de superposition a sans doute été inspiré à Honegger par des œuvres de Jean-Sébastien Bach comme le « Contrapunctus XIV » de *L'Art de la fugue* (1740-1745), ou encore le « Quodlibet » des *Variations Goldberg* (1741), dans lequel deux airs populaires sont successivement superposés à la mélodie de basse.

de programmer la première audition du *Concertino* d'Honegger juste après le *Concerto grosso* n°5 de Georg Friedrich Haendel (1685-1759)<sup>157</sup>. En effet, il s'agit bien, pour Arthur Honegger, de rechercher « une utilisation nouvelle d'une forme consacrée<sup>158</sup> ». De même que Jean Wiéner repère un lien entre la vie rythmique du jazz et celle de la musique de Bach, l'« Allegro » du *Concertino pour piano* de Honegger met en évidence, mais à d'autres niveaux, une conjonction entre jazz et musique baroque. C'est pourquoi, les appropriations savantes du jazz au service d'une musique à la fois moderne et classique<sup>159</sup> peuvent donner lieu à des œuvres qui, dans leur apparence sonore, peuvent paraître aussi éloignées que le *Concerto franco-américain* et l'« Allegro » du *Concertino*. D'autres conjonctions entre le jazz, le concerto et le classicisme peuvent être observées dans la *Symphonie concertante* d'Alexandre Tansman (1931)<sup>160</sup> et dans le *Concerto pour piano en sol* de Maurice Ravel.

#### **Ravel-Tansman-Gershwin : une nouvelle Société d'Admiration Mutuelle ?**

À l'instar des concertos de Jean Wiéner et d'Arthur Honegger, ces deux œuvres empruntent au jazz sa clarté formelle, des procédés rythmiques et des procédés d'orchestration. Mais alors que Wiéner et Honegger ne cherchent pas à composer une musique *ressemblant* au jazz, certains passages des deux œuvres de Ravel et de Tansman évoquent clairement certains passages des œuvres de concert de George Gershwin : la *Rhapsody in Blue*, le *Concerto en fa*, *An American in Paris* (trois œuvres créées à Paris en 1928, lors de son séjour français) mais aussi les *Trois Préludes* pour piano (1926-1927). À la fin des années 1920, une admiration mutuelle réunit les trois hommes. Tansman évoque même une « longue amitié » qui l'unit avec Gershwin depuis leur rencontre à Boston, en décembre 1927<sup>161</sup> :

---

<sup>157</sup> Georges-Louis Garnier, « Concerts divers – Premier concert Koussevitzky (Opéra, 23 mai) », *Le Ménestrel*, 87<sup>e</sup> année, n°22, 29 mai 1925, p. 245.

<sup>158</sup> André George, « Chroniques et notes, *Concertino pour piano et orchestre* d'Arthur Honegger (concerts Koussevitzky) », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n°8, juin 1925, p. 63.

<sup>159</sup> Dès la création de l'œuvre, ce classicisme est distingué de celui des Six : dans *Le Ménestrel*, le poète et dramaturge Georges-Louis Garnier (1880-1943) souligne en effet que « nous retrouvons dans la mise au point et l'usage mesuré d'éléments neufs une vieille chose française qui semblait perdue en art : la politesse » (Garnier, « Concerts divers – Premier concert Koussevitzky (Opéra, 23 mai) », p. 245).

<sup>160</sup> Cette œuvre est également considérée comme sa *Troisième Symphonie*.

Après mon *Concerto*<sup>162</sup>, je vis rentrer dans ma chambre de soliste un jeune homme que j'avais déjà rencontré à Paris et dont j'admirais le merveilleux talent mélodique, l'invention musicale et l'originalité, malgré l'absence de métier. Bien que cela soit très mal vu en Amérique, et que j'eusse autour de moi un tas de gens, il se jeta dans mes bras en criant : « *marvellous, wonderful, splendid, you are a genius !* ». Cet homme si emballé dans son exagération spontanée, tout ému, était George Gershwin<sup>163</sup>.

Le 7 mars 1928, afin de pallier cette « absence de métier », George Gershwin s'adresse à Maurice Ravel (celui-ci commence alors sa tournée aux États-Unis) afin de prendre des leçons avec lui.

**Fig. n° 8-7 : de gauche à droite : le chef d'orchestre, Oscar Fried, la chanteuse Éva Gauthier, Maurice Ravel (au piano), le compositeur et chef d'orchestre Manohar Leide-Tedesco et George Gershwin (New-York, 1928).**

D'après Howard Pollack, Maurice Ravel aurait décliné cette proposition en prétextant que de telles leçons risqueraient de brider son talent mélodique et sa

---

<sup>161</sup> D'après Cédric Segond-Genovesi et Mireille Tansman-Zanuttini, une première rencontre eut peut-être lieu en 1923, date du premier séjour parisien de Gershwin.

<sup>162</sup> Le *Concerto pour piano n°2* d'Alexandre Tansman fut créé les 28 et 29 décembre 1927, avec le Boston Symphony Orchestra (dir. Serge Koussevitzky). Le compositeur s'était déplacé pour l'occasion.

<sup>163</sup> Tansman, *Regards en arrière*, p. 146-147.

spontanéité<sup>164</sup>. Quelle que soit la validité de cette anecdote, il est un fait avéré que, comme Tansman, Ravel fait grand cas du talent de Gershwin. Une lettre à Nadia Boulanger, datée du 8 mars 1928, en atteste : « voici un musicien doué des qualités les plus brillantes, les plus séduisantes, les plus profondes peut-être<sup>165</sup> ». Ravel parle en connaissance de cause, puisqu'il vient d'assister à une représentation de *Funny Face* de Gershwin<sup>166</sup>. Avec Paul Whiteman, George Gershwin apparaît donc comme la seconde personnalité du monde jazz que Ravel suit avec attention. Ce goût pour le jazz symphonique et pour la musique de Gershwin explique sans doute pourquoi, après le fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges* et après le « Blues » de sa *Sonate pour violon et piano*, Ravel choisit de recourir au jazz dans un concerto pour piano et orchestre (le *Concerto pour piano et orchestre en sol*, en l'occurrence). Cette formule est en effet celle qu'avait adoptée Gershwin dans sa *Rhapsody in Blue*, créée en 1924 par l'orchestre de Whiteman.

Ce recours est ponctuel, puisqu'il ne concerne que le premier mouvement, « Allegramente ». Une fois encore, le jazz est employé dans une œuvre qui participe à sa manière à une tendance au classicisme en vogue à la fin des années 1920. Ce classicisme réside avant tout dans le langage tonal employé par Ravel, et par l'adoption, dans ce premier mouvement, d'une forme sonate bithématique concise et nettement compartimentée. Michael Puri l'a rapprochée à juste titre de celle des concertos pour piano de Camille Saint-Saëns<sup>167</sup>. Au premier thème vif et alerte, exposé par le piano puis repris par l'orchestre, Ravel oppose un second thème plus lent et plus langoureux dans lequel il recourt à des formules issues du blues (ex. mus. n° 7).

---

<sup>164</sup> Pollack, *George Gershwin*, p. 119.

<sup>165</sup> Lettre de Maurice Ravel à Nadia Boulanger, 7 mars 1928, citée dans Pollack, *George Gershwin*, p. 120.

<sup>166</sup> Pollack, *George Gershwin*, p. 119.

La première représentation de cette comédie musicale a eu lieu le 22 novembre 1927, à l'Alvin Theater de New-York.

<sup>167</sup> Michael Puri, « Saint-Saëns, Ravel, and Their Piano Concertos: Sounding Out a Legacy », dans Jann Pasler (dir.), *Camille Saint-Saëns and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 334-356.

**Ex. mus. n° 8-7 : Maurice Ravel, Concerto pour piano en sol (Paris, Durand, 1932), chiffre 4, mes. 1-12.**

Dans ce passage, qui rappelle les échanges entre le piano et l'orchestre des passages les plus calmes de la *Rhapsody in Blue*, se dessine une ambiguïté entre la tierce majeure (*la* dièse) de l'accompagnement et la tierce mineure (*la* bécarré) de la mélodie. Ce procédé est utilisé d'une manière similaire dans *Swanee* de George Gershwin. La réponse de la petite clarinette puis de la trompette bouchée (deux timbres souvent utilisés dans les orchestres de jazz) s'apparente elle aussi, à des formules mélodiques caractéristiques du blues (mes. 9-12). L'écriture pour piano des huit premières mesures est, quant à elle, proche de celle des *Trois Préludes* de George Gershwin (1926-1927), du deuxième, plus

particulièrement où le compositeur joue lui aussi de l'ambiguïté des tierces majeures et mineures du ton principal, *do* dièse (voir la partie d'accompagnement de l'ex. mus. n° 8).

**Ex. mus. n° 8-8 : George Gershwin, *Trois Préludes*, n°2, « Andante con moto e poco rubato » (New York, New World Music Corporation, 1927), mes. 1-8.**

Dans le *Concerto pour piano en sol*, comme dans le « Fox-trot » de *l'Enfant et les sortilèges*, l'appropriation ravélienne du jazz est hautement intéressante. Elle résulte d'un transfert « aller-retour » comparable à celui déjà observé dans le chapitre consacré à la musique de Jean Wiéner (voir chapitre 6.1.5.) : en s'appropriant de préférence des pièces composées ou interprétées par George Gershwin, Ravel utilise des répertoires qui résultent eux-mêmes d'une appropriation de l'harmonie de la musique savante, celle de Claude Debussy, mais également de sa propre musique, qui fut, on l'a vu, l'une des influences principales du compositeur américain pendant ses études.

L'appropriation *hédoniste* du jazz, qui résulte d'une congruence musicale et personnelle entre Maurice Ravel et George Gershwin<sup>168</sup>, prend le contrepied de la démarche de Darius Milhaud et de Georges Auric au début des années 1920. Elle est à l'œuvre dans le deuxième mouvement, « Tempo Americano<sup>169</sup> », de la *Symphonie concertante* d'Alexandre Tansman. L'ami de Gershwin et de Ravel y recourt également à

---

<sup>168</sup> Elle a également été signalée à propos du *Tournoi singulier* de Roland-Manuel.

<sup>169</sup> Ce mouvement fut publié séparément sous le titre *Tempo Americano* par les éditions Max Eschig en 1931.

la formule du *concerto grosso* déjà évoquée à propos du *Concertino* d'Honegger. Un orchestre à vents dialogue en effet avec un groupe de solistes composé d'un quatuor à cordes avec piano. De forme ABA', sans développement, elle met en scène deux thèmes. Le premier est caractérisé par son *ethos* léger, joyeux et dynamique.

**Ex. mus. n° 8-9 : Alexandre Tansman, Symphonie concertante, « Tempo Americano » (Paris, Max Eschig, 1931), thème de la partie A, mes. 3-10.**

Tansman exploite ici le rythme caractéristique du charleston (noire pointée, noire pointée, noire, voir ex. mus. n° 9, mes. 6), dont la vogue débute en 1925 aux États-Unis et touche la France la même année<sup>170</sup>. Cette formule rythmique est la signature de ce genre musical qui, comme le cake-walk et le fox-trot, tire son nom d'un pas de danse. Pour le reste, ses caractéristiques musicales sont semblables à celles du fox-trot. Dans le même temps qu'il lui donne une saveur harmonique raffinée, grâce à des enrichissements que l'on pourrait retrouver dans les pièces de George Gershwin (sixtes ajoutées, accords de neuvième de dominante avec quintes augmentées), Tansman exploite l'alacrité du charleston pour retrouver l'esprit et la vivacité d'un véritable

---

<sup>170</sup> Les trois premières partitions de charleston sont diffusées dès 1925 (Ben Bernie, *Sweet Georgia Brown, a Charleston-swing song*, Paris, Francis-Day, 1925 ; Jens Bodewalt-Lampe, *Chicago Charleston (fox-trot song)*, Paris, Francis-Day, 1925 et Cecil Mack, *Charleston (fox-trot)*, Paris, Francis Salabert, 1925). *La Revue nègre* contribua grandement au succès de cette danse dans les music-halls et les dancings parisiens.



scherzo. C'est d'ailleurs ainsi qu'il sous-titre la partition de son *Tempo Americano*, au moment de la publier en tant que pièce autonome<sup>171</sup>.

Afin d'obtenir un effet de contraste convaincant dans la partie centrale de son mouvement, Tansman fait appel au blues, genre qui lui fournit une nouvelle occasion de faire valoir son goût pour des mélodies à la fois simples et charmantes, et pour les harmonies sensuelles, faites d'enrichissements de neuvièmes et de sixtes (voir ex. mus. n° 10).

**Ex. mus. n° 8-10 : Alexandre Tansman, Symphonie concertante, « Tempo Americano » (Paris, Max Eschig, 1931), thèse de la partie B, mes. 74-78.**

Qu'il soit utilisé dans la perspective sensualiste d'un Ravel ou d'un Tansman ou dans celle, plus *austère* et plus *constructiviste* pour ainsi dire, d'un Honegger, le jazz semble donc bien jouer un rôle important dans le retour sur le devant de la scène des genres concertants à la fin des années 1920. Sa simplicité formelle, celle aussi de ses mélodies, en font une source d'inspiration parfaitement compatible avec les caractéristiques alors considérées comme classiques. Le jazz apporte ainsi son écot à une tendance qui concerne d'autres œuvres dans lesquelles il ne joue aucun rôle. C'est le

---

<sup>171</sup> En 1926, dans le troisième mouvement de sa *Sonatine pour flûte et piano*, le compositeur recourait déjà au jazz, au fox-trot, plus précisément, afin de faire respirer un air nouveau au genre du scherzo (Alexandre Tansman, *Sonatine pour flûte et piano*, Paris, Maurice Sénart, 1926).

cas par exemple du *Concert pour clavecin et cinq instruments* (1926) de Manuel de Falla (1876-1946), du *Concertino pour harpe et orchestre* (1927) de Germaine Tailleferre ou encore du *Concerto pour deux pianos en ré mineur* de Francis Poulenc (1931-1932), pour ne prendre que trois exemples parmi les plus connus. Toutefois, la présence du jazz ne se limite pas aux seuls genres concertants. On le retrouve aussi et surtout dans des suites de danses.

### 8.2.5. Fox-trot, blues et charleston se codifient : la naissance de genres savants cosmopolites

#### *Le jazz et la modernisation de la suite de danses*

Je voudrais que la Musique reste la Musique, et trouve sa seule fin en elle-même, ou dans la danse [...]. Il n'y a pas de genre inférieur. Je considère un tango ou un jazz-fox comme Haydn considérerait un menuet, Chopin une mazur [*sic*], Schubert un ländler, Johann Strauss une valse. Tandis que Stravinski dans son *Piano-Rag-Music* semble vouloir créer une « atmosphère » ou suggérer une image, un fox ou un tango sont pour moi des pièces à danser, tout simplement<sup>172</sup>.

À l'image de Tibor Harsányi, plusieurs compositeurs choisissent, à la fin des années 1920, d'exploiter la dimension fonctionnelle du jazz afin de poursuivre un processus de modernisation de la suite de danses baroques. En France, ce genre est mis à l'honneur dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, grâce à des œuvres telles que la *Suite bergamasque* (1905) de Claude Debussy, composée d'un « Prélude », d'un « Menuet » et d'un « Passepied<sup>173</sup> », ou encore le *Tombeau de Couperin* (1914-1917) de Maurice Ravel, qui fait se succéder un « Prélude », une « Fugue », une « Forlane », un « Rigaudon », un « Menuet » et une « Toccata ». En vertu de leurs formes simples, de leurs rythmes caractéristiques et des différents pas de danse avec lesquels ils sont associés, le fox-trot et le charleston apparaissent comme les équivalents modernes de ces différentes danses. Le blues, qui n'est pas une musique à danser mais qui se caractérise par son tempo plus modéré et par son *ethos* naïf et nostalgique, est quant à lui traité en tant que pièce de caractère, au même titre que pouvait l'être la pastorale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le recueil de *Treize Danses*, publié en 1929 par les Éditions musicales de la Sirène, est l'un

---

<sup>172</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens (seconde série)*, p. 48.

<sup>173</sup> Entre le « Menuet » et le « Passepied », Debussy inclut une pièce de genre : le célèbre « Clair de lune ».

des exemples les plus représentatifs de cette intégration du jazz au sein de la suite de danses (fig. n° 8).

Danse	Conrad Beck
Rigaudon	Marcel Delannoy
The Bacchante - Blues	Pierre-Octave Ferroud
Fox-trot	Tibor Harsányi
Valse	Jacques Larmanjat
Gavotte	Nicolaï Lopatnikoff
La danse	Bohuslav Martinů
La sègue (danse lente)	Georges Migot
Chindia (danse paysanne roumaine)	Marcel Mihalovici
Valse des pêcheurs à la ligne	Manuel Rosenthal
Boston	Erwin Schulhoff
Burlesque	Alexandre Tansman
Rêve	Jean Wiéner

**Fig. n° 8-8 : Treize Danses (Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1929).**

Si cette suite s'inscrit dans le prolongement de celles de Debussy et de Ravel, elle en diffère à deux points de vue. La *Suite bergamasque* et le *Tombeau de Couperin* sont liés à un projet de promotion de la musique française dont l'identité devrait s'ancrer dans des genres classiques<sup>174</sup>. Au contraire, les *Treize Danses* mélangent des danses baroques, des danses modernes et des danses apparues au XIX<sup>e</sup> siècle, comme la valse. À cet éclectisme historique s'ajoute une dimension cosmopolite : les genres associés à la France sont représentés à part égale avec celles originaires des États-Unis. La Roumanie est également représentée à travers « Chindia » de Marcel Mihalovici, lui-même originaire de Roumanie. La dimension cosmopolite des *Treize Danses* transparaît enfin à travers les différentes nationalités des compositeurs qu'elle réunit. Aux Français Delannoy, Ferroud, Larmanjat, Migot, Rosenthal et Wiéner sont en effet associés Mihalovici, mais aussi le Suisse Conrad Beck, le Russe Nikolai Lopatnikoff, les Tchèques Bohuslav Martinů et Erwin Schulhoff, et le Polonais Alexandre Tansman. À ces compositeurs

<sup>174</sup> Le terme englobe à l'époque des compositeurs et des genres aujourd'hui associés à l'esthétique et à la période baroque.

s'ajoute Michel Larionov (1881-1964), un peintre russe installé à Paris depuis 1914, qui est l'auteur du dessin ornant la première de couverture du recueil<sup>175</sup>.

Cet éclectisme, récusé par Cocteau à travers la figure d'Arlequin, se manifeste avec humour dans le blues de Pierre-Octave Ferroud. Son titre, « The Bacchante », est un jeu de mot malicieux. Il met à la fois en évidence l'énergie bachique que le compositeur apprécie dans les rythmes du jazz, ainsi que leurs origines anglo-saxonnes. Dans le même temps, il les rapproche de l'un des compositeurs que le monde musical savant tient dans la plus haute estime, Jean-Sébastien Bach. Dans « The Bacchante », Ferroud se fait l'émule du compositeur du *Concerto franco-américain*<sup>176</sup>. Comme Jean Wiéner, il souligne la proximité du jazz avec celle du compositeur germanique. Dans son entretien avec José Bruyr, il déclare par exemple « [concevoir] fort bien tel disque de Columbia portant *The Man I Love* de Gershwin à l'endroit, et à l'avvers, la *Fantaisie en sol mineur* de Jean-Sébastien Bach<sup>177</sup> ».

« The Bacchante » peut-être lue et entendue comme la réunion de ces deux faces : Ferroud s'y amuse en effet à transformer, de manière progressive le célèbre « Aria » de la *Troisième suite orchestrale* BWV 1068 (1730) de Bach en morceau de jazz. Relativement sages, les premières mesures restent proches de leur modèle baroque. La basse pulsée est conservée, puisqu'elle est une caractéristique commune à l'« Aria » et aux formules d'accompagnement du jazz. Seules quelques valeurs rythmiques du thème sont modifiées, ainsi que la voix intermédiaire qui, en quelques syncopes, annonce les noces de Bach et du jazz (ex. mus. n° 11).

---

<sup>175</sup> En 1928, Marcel Delannoy fait lui aussi précisément le lien entre classicisme (à travers la notion de « naturel ») et éclectisme : « Tout exemple naturel m'est bon : chant grégorien, jazz, ronde, canzona. Peu m'importent les voisinages immédiats des styles et des âges » (Marcel Delannoy, « Notre enquête », *Musique*, 1<sup>ère</sup> année, n°10, 15 juillet 1928, p. 439).

<sup>176</sup> À ces œuvres s'ajoute la *Suite pour deux pianos et orchestre* (1928) d'Alexandre Tansman. Dans cette pièce, qui fait dialoguer deux solistes avec un orchestre (dont les pupitres de cordes sont le plus souvent sollicités) les rythmes de marche, les figures syncopées du jazz, ainsi que quelques figures mélodiques caractéristiques du blues, sont ingénieusement mélangées avec des références mélodiques et harmoniques à la musique de Bach.

<sup>177</sup> Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 91.

**Ex. mus. n° 8-11 : Pierre-Octave Ferroud, « The Bacchante (Blues) » (*Treize Danses*, Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1929), mes. 1-7.**

Le mariage est finalement consommé puisque dans la seconde partie de la pièce, qui correspond au B de la forme binaire de l' « Aria », Ferroud prend une liberté plus grande avec son modèle et accorde aux procédés relevant du jazz une place plus importante.

Le modèle de la basse de Bach cède ici la place à un rythme de pompe, la mélodie se voit progressivement contaminée par des syncopes, ses valeurs longues sont désormais animées grâce à un contrepoint interne. La démarche de Pierre-Octave Ferroud consiste en somme à « jazzer un classique<sup>178</sup> ». Elle illustre parfaitement la notion de « déformation » perçue par plusieurs commentateurs comme une singularité du jazz (ex. mus. n° 12).

---

<sup>178</sup> Nous reprenons ici une expression consacrée dans monde du jazz anglophone des années 1920 : « jazzing the classics ».

**Ex. mus. n° 8-12 : Pierre-Octave Ferroud, « The Bacchante (Blues) » (*Treize Danses*, Paris, Éditions musicales de la Sirène, 1929), mes. 29-40.**

Cette démarche semble tout droit inspirée d'une pratique popularisée en France par l'orchestre de Paul Whiteman<sup>179</sup>, celui de Jack Hylton<sup>180</sup> et, dans le domaine du piano, par les enregistrements *novelty* du duo Wiéner-Doucet<sup>181</sup>. Dans *O'Kay [sic]* (un morceau inspiré de « Someone to Watch Over Me », l'un des plus grands succès de la comédie

---

<sup>179</sup> Voir par exemple Nikolai Rimski-Korsakov et Paul Whiteman (arr.), *Song of India*, enregistré le 18 mai 1921, Paul Whiteman and his Orchestra, Camden, Victor, n°18777, ou encore Herman Hand, *Tschaikowskiana [sic] : Fantasy on Tchaikowsky's Themes*, enregistré le 20 juin 1928, Paul Whiteman and his Orchestra, New-York, Columbia, n° 50113-D.

<sup>180</sup> Deborah Mawer, « Jazzing a Classic : Hylton and Stravinsky's *Mavra* at the Paris Opéra », *Twentieth-Century Music*, vol. 6, n°2, 2011, p. 155-182. Cet article a été partiellement repris dans Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*, p. 165-192.

<sup>181</sup> Voir leurs enregistrements de fantaisies sur des thèmes de compositeurs célèbres : *Wagneria*, *Hungaria*, *Isoldina* et *Chopinata*. Tous furent réalisés le 14 septembre 1927 à Paris, pour le label Columbia.

musicale *Oh Kay!* (1926) de George Gershwin<sup>182</sup>), Clément Doucet pare la mélodie originale d'enrichissements harmoniques, de commentaires dans l'aigu et de rapides fusées improvisées<sup>183</sup>. De tels procédés sont tout à fait semblables à ceux notés par Ferroud (mes. 1-3 et mes. 12 de l'ex. mus. n° 12). On les retrouve la même année dans la partie de piano de *Jazz dans la nuit* d'Albert Roussel.

Les caractéristiques du jazz qui viennent d'être mentionnées n'ont rien de particulier au blues, dont on ne retrouve pas, dans « The Bacchante », les particularités harmoniques. C'est que, dans les suites de danses de la fin des années 1920, le blues est avant tout employé pour son *ethos* recueilli et nostalgique, qui contraste avec celui du fox-trot et du charleston. Pour autant, plusieurs blues intégrés par des compositeurs dans des suites de danses à la fin des années 1920 conservent leurs particularités musicales. Celui composé par Bohuslav Martinů dans sa *Jazz Suite* (1928) en est un exemple révélateur<sup>184</sup>. Dès les premières mesures, une basse scande chaque temps dans un tempo très modéré, sans recourir au modèle de la pompe. Au-dessus d'elle se déploient un thème chantant utilisant des *blue notes* et des formules caractéristiques, ainsi que de sensuels mouvements chromatiques dans les lignes intermédiaires (ex. mus. n° 13).

---

<sup>182</sup> Le titre du morceau publié par Columbia ne respecte pas l'orthographe originale de celui de la comédie musicale de Gershwin.

<sup>183</sup> George Gershwin, *O'Kay*, enregistré le 5 mai 1927, Jean Wiéner et Clément Doucet, Columbia, n° D-13026.

<sup>184</sup> Cette œuvre en quatre mouvements (« Prélude » ; « Blues » ; « Boston » et « Finale »), fut initialement conçue pour un opéra sur un livret de Georges Ribemont-Dessaignes.

**Ex. mus. n° 8-13 : Bohuslav Martinů, *Jazz Suite*, « Blues » (Prague, Panton, 1970), mes. 1-10<sup>185</sup>.**

Ces différents traits apparaissent dans tous les autres blues composés à la fin des années 1920. Ils permettent de mettre en évidence une *codification* des différents répertoires de jazz qui, du charleston au ragtime<sup>186</sup> en passant par le fox-trot, deviennent par conséquent des genres à part entière de la musique savante. On les retrouve principalement dans des suites de danses, mais aussi dans d'autres genres traditionnels comme la sonatine, ou encore la sonate.

### *Le jazz en sonate et en sonatine*

Le « Blues » de la *Sonatine transatlantique* (1930) d'Alexandre Tansman (ex. mus. n° 14-a), et avant lui ceux de la *Sonate pour violon et piano* (1927) de Maurice Ravel (ex. mus. n° 14-b) puis de *Saxophon' Marmalade [sic]* (1929), composé par son disciple

---

<sup>185</sup> En plus des instruments sollicités dans cet exemple, l'orchestre de la *Jazz Suite* comprend un hautbois, une clarinette, deux trompettes et deux trombones.

<sup>186</sup> Voir par exemple le ragtime des *Trois petites « music » pour le piano* (1924) de Manuel Rosenthal, une suite de danses résolument ancrée dans le classicisme français, puisque le troisième mouvement, « Rag-music », est précédé d'une pastorale et d'une romance. Le manuscrit de ces pièces ne porte aucune mention d'une création publique de cette œuvre, sans doute destinée à être jouée au sein du cercle privé du compositeur (BnF-Musique, Ms-9095).



Manuel Rosenthal (ex. mus. n° 14-c), emploient en effet des éléments comparables à ceux repérés dans la *Jazz Suite* de Martinů<sup>187</sup>. Elles prolongent la démarche pionnière de Jean Wiéner qui, en 1923, dans sa *Sonatine* pour piano, avait été le premier à faire du blues un genre à part entière, susceptible d'être intégré à une œuvre de chambre<sup>188</sup>.

**Ex. mus. n° 8-14-a : Alexandre Tansman, *Sonatine transatlantique* (Paris, Alphonse Leduc, 1930), « Spiritual et Blues », mes. 17-24.**

---

<sup>187</sup> On peut ajouter à ces œuvres le blues final du *Fou de la dame*, chanté à mi-voix par un chœur, qu'Henry Prunières qualifie de « chef-d'œuvre » (Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 75).

<sup>188</sup> Le « Blues » de la *Sonate pour violon et piano* de Maurice Ravel ne peut donc être considéré comme une exception dans le corpus des appropriations savantes du jazz à la fin des années 1920. Il s'inscrit en effet dans un mouvement collectif, auquel participent plusieurs compositeurs qui comptent parmi ses amis ou ses connaissances.

**Ex. mus. n° 8-14-b : Maurice Ravel, *Sonate pour violon et piano*, « Blues » (Paris, Durand, 1927),  
mes. 12-19.**

**Ex. mus. n° 8-14-c : Manuel Rosenthal, *Saxophon' Marmalade*, « Blues » (Paris, Éditions musicales  
de la Sirène, 1929), mes. 1-7.**

Cet avènement des répertoires de jazz en tant que genres musicaux savants contribue à un élargissement du champ des possibilités expressives offertes aux compositeurs,

autant de nouvelles topiques musicales. C'est dans cette perspective que Ravel recourt au blues.

D'un point de vue quantitatif, le second mouvement de sa *Sonate pour violon et piano* ne constitue pas une exception dans le corpus des appropriations savantes du jazz à la fin des années 1920. Il s'inscrit en effet au sein d'un groupe d'œuvres d'autres compositeurs qui comptent, pour la plupart, parmi ses amis ou ses connaissances. Sa pièce se distingue en revanche d'autres blues composés à l'époque en raison de son langage le plus souvent bitonal. Le premier thème, en *sol* (majeur/mineur en raison de l'ambiguïté entre le *si* bémol et le *si* bécarre), se déploie sur un bourdon en *la* bémol joué par la main gauche du piano (ex. mus. 14-b ci-dessus). Les plans sonores nettement distingués grâce à ce procédé contribuent au caractère mystérieux et lointain du début de la pièce. Ils renforcent de ce fait l'impression de nostalgie que Maurice Ravel souhaite susciter en recourant au blues<sup>189</sup>.

Cette pièce nous offre un troisième type d'appropriation du jazz par Ravel, après les références aux orchestres de music-hall dans le fantaisiste « Fox-trot » de *L'Enfant et les sortilèges* et les références au jazz symphonique dans le *Concerto pour piano en sol*. Le « Blues » et son écriture pour le violon, riche en *glissandi*, remarquable pour les *pizzicatos* en triples cordes jouées dans les dix premières mesures<sup>190</sup>, évoquent un autre univers, celui, intime, du club de jazz à la fin d'une longue nuit. Dans les années 1920, Ravel en fréquente lui-même à Montmartre et se rend régulièrement au Grand Écart<sup>191</sup> de Louis Moysès, le fondateur du Bœuf sur le Toit<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> Deborah Mawer remarque que le « Blues » de Maurice Ravel « anticipe l'air de "Summertime" du *Porgy and Bess* de George Gershwin (1935) », (Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*, p. 158). Ce lien est intéressant car il illustre un autre aspect des influences réciproques et des échanges déjà évoqués à propos de la musique des deux compositeurs.

<sup>190</sup> Sans doute s'agit-il pour Ravel de reproduire les sonorités d'un banjo.

<sup>191</sup> L'établissement se situe alors au 7, rue Fromentin, près de la place Blanche.

<sup>192</sup> Cette présence est attestée par Francis Poulenc : « qui d'entre nous ne se souvient de ces années 25-28, durant lesquelles Ravel passait presque toutes ses nuits au "Grand Écart", à Montmartre » (Francis Poulenc, « Le cœur de Maurice Ravel », *La Nouvelle Revue Française*, n°323, 1<sup>er</sup> janvier 1941, p. 239). On peut donc nuancer le propos de Deborah Mawer, qui avance que, « pendant presque toutes les années 1920, l'expérience du jazz fut, pour Ravel, indirecte » (Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*, p. 143). Certes, en 1927, Ravel ne s'est pas encore rendu aux États-Unis. Il n'en reste pas moins vrai que de nombreux jazzmen étasuniens se produisaient à Montmartre pendant les années mentionnées par Poulenc.

Tansman s'est-il inspiré de Maurice Ravel dans son « blues » ? L'effet de polytonalité des deux premières mesures (couleur de dominante de *si* bémol majeur à la main droite contre *sol* majeur à la main gauche, mes. 1 et 2 de l'ex. mus. n° 14-a ci-dessus) et l'utilisation du quatrième degré à partir de la troisième mesure (qui rappelle comme dans le morceau de Ravel, la grille traditionnelle du blues) sont en tout cas deux caractéristiques que l'on retrouve dans le « Blues » de la *Sonate pour piano et violon*. La nostalgie dont sont empreints les deux exemples précédents est également présente dans le « Blues » de Manuel Rosenthal (ex. mus. 14-c ci-dessus). Son écriture rappelle celle employée par son maître et ami, Ravel. Mais *Saxophon' Marmalade* permet avant tout de faire apparaître un dernier enjeu des appropriations musicales du jazz : la reconnaissance du saxophone dans le domaine de la musique savante.

#### 8.2.6. Postlude : le jazz dans la musique savante, ou le saxophone adoubé

Instrument considéré comme emblématique du jazz à la fin des années 1920, le saxophone devient un instrument régulièrement utilisé dans les œuvres qui sollicitent cette musique. La visibilité qu'elle lui confère explique pourquoi, à la fin des années 1920, l'éditeur Michel Dillard, des éditions de la Sirène, demande à Darius Milhaud une sonate pour saxophone et piano<sup>193</sup>. Outre la partie importante qu'il tient dans *La Création du monde* dès 1923, le saxophone est le protagoniste principal de *Saxophon' Marmalade*, mais aussi d'un *Jazz Concerto* composé par le saxophoniste Vance Lowry en 1927, dans le souci de donner à l'instrument ses lettres de noblesse<sup>194</sup>. La même année, on retrouve le saxophone comme soliste dans le « Shimmy » du *Diable dans le beffroi* d'Inghelbrecht (au moment où le « petit homme noir » mime sur scène les mouvements d'un saxophoniste) et dans la partie centrale de *l'Ouverture pour un Don Quichotte* de Jean Rivier. Dans la partie centrale de cette pièce construite sur le modèle vif-lent-vif des

---

<sup>193</sup>. Cette sonate ne verra jamais le jour car Darius Milhaud considère que la demande de Michel Dillard « vient trop tard de dix ans » (Bruyr, *L'Écran des musiciens*, p. 25). Cette réponse montre une fois encore que Milhaud ne considère plus le jazz comme une source d'inspiration intéressante pour la musique savante, mais aussi que le saxophone est, dans son esprit, intimement lié au jazz. Cette anecdote intervient en effet au beau milieu d'un passage où le compositeur évoque le *black bottom*.

<sup>194</sup> En 1936, le saxophoniste de jazz Coleman Hawkins entreprit une démarche semblable avec *Dévotion*, une pièce pour saxophone alto et piano. Cette pièce fut publiée la même année en France par les Éditions musicales Peter Maurice.

ouvertures baroques italiennes, l'instrument chante une mélodie inspirée par le blues, de caractère « expressif et nostalgique<sup>195</sup> ». Le brouillon préorchestral de cette pièce porte le titre *Ouverture pour un « opéra-jazz »*<sup>196</sup>. C'est donc bien par l'intermédiaire du jazz que Jean Rivier choisit de recourir au saxophone dans cette ouverture orchestrale<sup>197</sup>. Pour les mêmes raisons, Jacques Ibert lui attribue la partie principale de « Restaurant du Bois de Boulogne », quatrième mouvement de *Paris* (1930-1931).<sup>198</sup>.

Porté sur le devant de la scène par le jazz et par les œuvres savantes qui s'en inspirent, le saxophone trouve également sa place, à partir de la fin des années 1920, dans un nombre croissant d'autres œuvres sans lien avec le jazz. Maurice Ravel joue de ce point de vue un rôle pionnier. L'année de sa tournée étasunienne, il confie aux saxophones ténor et soprano un rôle important dans son *Boléro* (1928). Les deux instruments se voient dès lors intronisés à l'Opéra de Paris<sup>199</sup>. Alors que les œuvres pour saxophone demeurent exceptionnelles dans le paysage musical français dans les années 1920<sup>200</sup>, la décennie suivante voit fleurir un répertoire original (voir fig. n° 9).

---

<sup>195</sup> Jean Rivier, *Ouverture pour un Don Quichotte* pour grand orchestre symphonique, Paris, Maurice Sénart, 1930.

<sup>196</sup> Jean Rivier, *Ouverture pour un Don Quichotte (Ouverture pour un « opéra-jazz »)*, brouillon préorchestral (BnF-Musique, Ms-21312).

<sup>197</sup> Que Jean Rivier ait associé le jazz et la figure de Don Quichotte ne fait que confirmer l'association souvent observée entre jazz et personnages ou situations burlesques.

<sup>198</sup> *Paris* est une suite symphonique tirée de la musique de scène composée pour *Donogoo* (1930), une comédie de Jules Romains (1885-1972). La pièce fut représentée pour la première fois au Théâtre Pigalle le 25 octobre 1930 et la suite symphonique, le 29 octobre 1932, lors d'une séance des concerts Padeloup.

<sup>199</sup> Le *Boléro* fut créé le 22 novembre 1928 à l'Opéra par la danseuse russe Ida Rubinstein (1885-1960).

<sup>200</sup> Seules deux œuvres furent écrites spécialement pour cet instrument en lui confiant un rôle de soliste : la *Légende pour saxophone alto et orchestre* (1918) de Florent Schmitt, une commande de la mécène étasunienne (et saxophoniste) Elisa Hall, et la *Suite pour saxophone ténor et orchestre* de René Brancour (1862-1948). La *Rhapsodie pour saxophone* (1905) de Claude Debussy constitue un cas particulier. Commandée en 1901 par Elisa Hall, elle fut écrite contre le gré du compositeur. Celui-ci retarda quatre années durant l'échéance. Pendant ces quatre années, il se plaignit régulièrement, d'avoir à composer pour cet instrument.

PIERNÉ	Gabriel	<i>Introduction et variations sur une ronde populaire</i>	Quatuor de saxophones	1930
DECRUCK	Fernande	<i>Chant lyrique</i>	Saxophone alto et piano	1932
IBERT	Jacques	<i>Aria</i>	Saxophone alto et piano	
TOMASI	Henri	<i>Chant corse</i>	Saxophone alto et piano	
IBERT	Jacques	<i>Concertino da camera</i>	Saxophone et orchestre	1933
LA PRESLE	Jacques (de)	<i>Orientale</i>	Saxophone et orchestre	1934
FRANÇAIX	Jean	<i>Quatuor</i>	Quatuor de saxophones	1935
PIERNÉ	Gabriel	<i>Canzonetta</i>	Saxophone alto et piano	
MANZIARLY	Marcelle (de)	<i>Quatuor</i>	Quatuor de saxophones	1936
RIVIER	Jean	<i>Concertino</i>	Saxophone alto et orchestre	
BOZZA	Eugène	<i>Aria</i>	Quatuor de saxophones	1938
TOMASI	Henri	<i>Selmera-sax</i>	Saxophone alto et piano	
BOZZA	Eugène	<i>Andante et scherzo</i>	Quatuor de saxophones	1939
BOZZA	Eugène	<i>Concertino</i>	Saxophone alto et orchestre	

**Fig. n° 8-9 : œuvres pour saxophone soliste ou pour quatuor de saxophone composées en France dans les années 1930<sup>201</sup>.**

De l'émergence de ce répertoire, auquel contribuent Ibert, Pierné et Rivier, découle une dernière conséquence indirecte de la vogue du jazz : la création d'une classe de saxophone au Conservatoire, en 1942. Elle résulte d'une décision de son nouveau directeur, Claude Delvincourt<sup>202</sup>, qui a lui-même composé pour le saxophone une pièce inspirée par le jazz, « Nègre en chemise » (1931)<sup>203</sup>. La création de cette classe suscite l'approbation de l'un des pionniers des appropriations savantes du jazz, Arthur Honegger. Son propos fournit une conclusion à cette réflexion sur le rôle joué par le jazz dans la légitimation savante du saxophone :

Délibérément, on l'a calomnié en le représentant comme un instrument capable des bruits les plus incongrus. [...]. Or le saxophone est une voix noble, grave, et émouvante, un instrument chanteur au premier chef, et les sonorités qui effarouchent les oreilles candides sont dues aux clarinettes aigües, aux trompettes aux sourdines variées

<sup>201</sup> Les pièces orchestrales dans lesquelles figure le saxophone n'ont pas été prises en compte dans cette recension.

<sup>202</sup> En 1941, le compositeur succède à Henri Rabaud (1873-1949). Il dirigera le Conservatoire de Paris jusqu'à sa mort, en 1954.

<sup>203</sup> Cette pièce fait partie d'une suite intitulée *Croquembouches*.

importées d'Amérique, aux trombones exécutant des *glissandi* hasardeux. Une classe de saxophone au Conservatoire consacre officiellement la dignité de l'instrument<sup>204</sup>.

Dans la seconde moitié des années 1920, les enjeux des appropriations savantes du jazz ne résident plus autant dans le domaine du langage musical qu'à la fin de la décennie précédente. Peu de nouveautés rythmiques et harmoniques sont en effet à signaler par rapport à la fin des années 1910. De ce point de vue, Milhaud a raison de considérer que le jazz ne constitue plus une source d'inspiration susceptible de renouveler la musique savante moderne. En revanche, dans le domaine de l'instrumentation et dans celui de l'histoire des genres musicaux, le jazz joue un rôle qui ne doit pas être négligé. Les différents aspects de son influence qui viennent d'être étudiés à travers la musique rejoignent en partie les thématiques mises en évidence dans les textes consacrés au jazz pendant les mêmes années. En partie seulement car, pour ne prendre qu'un seul exemple, l'étude des œuvres qui vient d'être menée permet de mettre en évidence, bien mieux que les discours, le caractère protéiforme de l'esthétique classique au service de laquelle le jazz est convoqué. De même, l'hybridité du jazz, maintes fois signalée dans les écrits de la fin des années 1920, ne correspond pas à l'éclectisme et au cosmopolitisme esthétiques qui se manifestent dans la musique, ce dernier se caractérisant avant tout par l'association du jazz avec des musiques issues d'autres horizons géographiques et historiques.

---

<sup>204</sup> Arthur Honegger, « Le saxophone au Conservatoire », *Comœdia*, n°71, 31 octobre 1942, p. 5.





## Conclusion générale

De l'aube des années 1900 au crépuscule des années 1920, du « Golliwog's Cakewalk » de Debussy au « Tempo americano » de Tansman, des premiers textes sur le ragtime à l'émergence d'un discours spécialisé, l'histoire des enjeux des appropriations savantes du jazz en France est placée sous le signe d'une *diversité* qui ne se limite pas aux œuvres de Debussy, Satie, Milhaud, Stravinsky et Ravel. Étrangement pourtant, ces derniers continuent à focaliser l'attention de la majorité des travaux consacrés aux rapports entre jazz et musique savante en France. Cette diversité, que nous avons tenu à mettre à l'honneur dans cette thèse, a pu être identifiée grâce à l'élaboration du corpus systématique des œuvres savantes inspirées par le jazz en France et des textes qui lui sont consacrés. Elle peut être observée à l'échelle des groupes mais également à celle des individus. Sa richesse, insoupçonnée au moment d'entreprendre ce travail, permet de tirer plusieurs conclusions importantes.

Tout d'abord, elle nous invite à relativiser, dans la décennie qui suit la fin de la Première Guerre mondiale, l'importance du rôle de Jean Cocteau et des appropriations du jazz qui s'inscrivent dans le sillage du *Coq et l'Arlequin*. Aussi fondamentales soient-elles (en raison de leur nouveauté, de leur radicalité et de leur retentissement dans un monde musical savant pour partie scandalisé), ces appropriations ne constituent qu'une étape, qu'une facette des appropriations du jazz. De plus, elles ne concernent qu'un nombre restreint d'œuvres au regard du corpus abordé et se limitent à une période relativement courte : la fin de la décennie 1910 et les toute premières années de la suivante. Leur mise en perspective avec les appropriations d'Igor Stravinsky, puis de Jean Wiéner démontre en effet que, dès le début des années 1920, le modèle cocteauiste des appropriations du jazz n'est plus d'actualité. Pour preuve, même Darius Milhaud s'en

démarque dans *La Création du monde*, une œuvre sans équivalent au sein de la production musicale française. La deuxième partie de la décennie voit émerger un nouvel ensemble d'appropriations encore bien différentes, certaines d'entre elles allant jusqu'à prendre le contrepied du maître du *Coq et l'Arlequin*.

La relativisation à laquelle a conduit ce travail va de pair avec la mise en évidence de figures peu abordées jusqu'alors dans les travaux sur le jazz en France, à commencer par celle Jean Wiéner. À travers sa série de concerts, ses enregistrements avec Clément Doucet, ses écrits et ses propres œuvres, le compositeur du *Concerto franco-américain* apparaît en effet comme un personnage central dans l'histoire des appropriations savantes du jazz. Celle-ci resterait également lacunaire sans la mise en évidence du rôle joué par les jeunes compositeurs qui émergent à la fin des années 1920, et en particulier par les musiciens étrangers installés en France que sont *Harsányi, Martinů et Tansman, pour ne prendre que quelques exemples*. Leur histoire constitue un chapitre, un *moment* à part entière de l'histoire des appropriations savantes du jazz en France, au même titre que le « moment Wiéner » du milieu de la décennie, ou le « moment Cocteau ».

Les dépouillements opérés dans la presse musicale et le travail de recension systématique des nombreux textes consacrés au jazz amènent, eux aussi, à nuancer l'importance du *Coq et l'Arlequin* et de ses (brefs) passages portant sur le statut du jazz-band. Le retentissement et le rôle certains de cette œuvre dans l'évolution d'une partie de la musique française aux lendemains de la Première Guerre mondiale ne doivent pas faire oublier que, dans la seconde moitié de la décennie 1920, plusieurs critiques musicaux et compositeurs abordent le jazz et ses apports potentiels à la musique savante sous un jour bien différent. Le croisement des appropriations discursives et musicales du jazz offre la possibilité, d'une part, d'éclairer les unes par les autres et de dégager, d'autre part, certains enjeux que l'étude seule des œuvres musicales ne permettrait pas de cerner avec précision. Tel est le cas, par exemple, de la réflexion sur l'exotisme du jazz et des œuvres savantes qui s'en inspirent, ou encore de celle sur l'ambiguïté du statut populaire de cette musique dès son arrivée en France. Réciproquement, l'étude des œuvres fait apparaître des enjeux absents ou exprimés de manière imprécise dans les discours. L'analyse du « Blues » de la *Sonatine syncopée* de

Jean Wiéner aide par exemple à comprendre qu'en dépit de l'admiration que le compositeur témoigne à Jean Cocteau, la manière dont il envisage le jazz et ses apports dans la musique savante ne sont guère en phase avec le programme du *Coq et l'Arlequin*.

Au terme de l'étude de ce vaste corpus, certaines permanences peuvent être repérées parmi les enjeux esthétiques et culturels des appropriations du jazz. Ainsi, de 1903 à la fin des années 1920, le recours à cette musique incite les compositeurs à insuffler à leur musique une énergie et une verve rythmiques d'un genre nouveau. Le recours au jazz joue de surcroît un rôle dans la défense d'une musique tonale (strictement fonctionnelle ou élargie), de formes claires et aisément identifiables, et de modèles d'écriture distinguant nettement les parties d'accompagnement et la mélodie<sup>1</sup>. C'est en ce sens que le jazz participe à un mouvement de retour à des valeurs classiques, mouvement amorcé en France dès la fin des années 1910, et que la fin de la Première Guerre mondiale ne fera qu'accélérer. L'*ethos*, tantôt léger et humoristique du jazz, tantôt nostalgique dans le cas du blues, est un autre trait permanent des appropriations savantes du jazz, qu'elles soient discursives ou musicales. Du point de vue des enjeux culturels, les appropriations du jazz sont perçues de 1900 à 1930, comme un signe (ou un symptôme pour ses détracteurs) de l'influence de la modernité étatsunienne dans le monde musical français. Elles mettent, enfin, en jeu la question du rapport et des frontières entre musique savante et répertoires de music-hall, entre musique européenne et musique étatsunienne, ou encore entre la figure du « blanc » et celle du « nègre ». Aussi récurrentes soient-elles, ces thématiques ne débouchent pas, loin s'en faut, sur des œuvres et des textes uniformes. C'est ici, précisément, que les notions d'*appropriation* et de *transfert culturel* s'avèrent particulièrement précieuses.

Toutes deux impliquent, en amont de la réflexion sur les œuvres et sur les textes qui font référence au jazz, la constitution et l'étude d'un autre corpus : celui des répertoires de jazz diffusés en France par le biais des partitions, des disques, de la radio et des musiciens eux-mêmes. L'évolution de cette diffusion, une fois articulée avec l'étude du profil des acteurs qui s'intéressent au jazz et avec celle des dynamiques et des

---

<sup>1</sup> Sur ce point, le *Ragtime pour onze instruments* et *Piano-rag-music* d'Igor Stravinsky constituent les deux seules exceptions au sein du corpus envisagé.

tendances esthétiques qui parcourent le monde musical savant, fait émerger des distinctions que la seule analyse musicale ne permettrait pas d'envisager. Elle rend tout d'abord possible une périodisation des appropriations savantes du jazz, périodisation qui confirme, s'il fallait encore s'en convaincre, que le corpus de ces appropriations ne saurait être envisagé de manière monolithique.

Les emprunts au cake-walk dans la musique de Claude Debussy (alors à la pointe du mouvement musical) et de Gabriel Grovlez ne sont en rien comparables aux appropriations cocteauistes. Destinés à des œuvres légères, d'un exotisme souriant, ils ne s'inscrivent pas au sein d'un programme esthétique. À partir de la fin de la Première Guerre mondiale, Satie, Cocteau, Milhaud et Auric voient au contraire dans la musique des premiers jazz-bands - musique fort différente « jazz » des années 1900 - un adjuvant idoine. Sa mobilisation leur permet de prendre le contrepied des raffinements debussystes dont ils souhaitent débarrasser la musique française, au nom d'un *classicisme* marqué par un nationalisme virulent et violemment antigermanique. *L'ethos* burlesque, iconoclaste et provocateur des premières appropriations savantes du jazz, qui rejoint en partie celui du dadaïsme, s'explique à la fois par cette volonté de prendre le contrepied parfait du raffinement et de la profondeur attribués à l'esthétique « impressionniste », mais aussi par le désir d'une nouvelle génération de compositeurs de s'affirmer sur la scène musicale française. Au même moment, Stravinsky recourt au ragtime dans des pièces qui se distinguent en partie de celles de Milhaud et d'Auric sur le plan formel et harmonique. Loin des préoccupations nationalistes françaises, Stravinsky cherche en revanche, comme ses jeunes admirateurs, de nouveaux modèles orchestraux, de nouvelles formes et un son nouveau.

Quelques années plus tard, Jean Wiéner s'intéresse à de nouveaux répertoires tels que le blues. Entre 1922 et 1925, le compositeur de la *Sonatine syncopée* partage avec Cocteau une volonté de dépasser un « impressionnisme » musical considéré comme désuet. Mais son intérêt pour le jazz a partie liée avec une admiration sans borne pour la musique des jazzmen afro-américains et avec son goût pour un autre classicisme, universel celui-là, de Jean-Sébastien Bach. Au même moment, Milhaud découvre lui aussi d'autres répertoires qui l'amènent à distinguer le jazz de music-hall du jazz joué par des

musiciens afro-américains à Harlem. Le jazz n'est plus envisagé comme l'occasion d'un retour à une musique française, mais comme l'expression d'une humanité et d'une vitalité universelles.

La seconde moitié de la décennie voit émerger une seconde vague, plus importante d'un point de vue quantitatif, d'œuvres et de textes consacrés au jazz. Le temps n'est plus à la découverte de cette musique, dont une partie des répertoires diffusés en France s'avère plus compatible avec les critères d'appréciation en vigueur dans le monde de la musique savante. Présent en France depuis près de dix ans, le jazz *choque* moins. Marqueur de l'avant-garde jusqu'alors, il change de statut et devient un objet d'étude dont s'empare un nouveau groupe de critiques musicaux<sup>2</sup>. Son évolution incite également de nouveaux compositeurs à s'y intéresser<sup>3</sup>. Parmi eux, certaines des figures « repoussoirs » désignées par le groupe réuni autour de Jean Cocteau, à commencer par Maurice Ravel. Dans le même temps, l'onde de choc causée par l'iconoclasme de l'avant-garde cocteauiste s'estompe. Elle joue un rôle peu significatif dans les orientations esthétiques des compositeurs étrangers installés à Paris, qui regardent plus volontiers vers Roussel, Honegger et Ravel que vers Satie et Cocteau. Elle suscite même des réactions peu amènes de la part d'une nouvelle génération de compositeurs français, bien qu'ils recourent eux aussi au jazz dans la perspective d'un classicisme musical renouvelé. Mais au contraire de celui prôné par *Le Coq et l'Arlequin*, ce classicisme ne dédaigne ni les langueurs, ni les raffinements harmoniques et orchestraux. En cela, il prend également le contrepied des appropriations stravinskiennes du ragtime. Il a enfin partie liée avec un goût pour l'éclectisme géographique et historique, qui se traduit parfois par un esprit d'ouverture cosmopolite.

S'en tenir au langage musical et au vocabulaire harmonique et rythmique aurait rendu difficile, voire impossible, la mise au jour de ces différentes étapes. Une telle démarche aurait également obéré le repérage de plusieurs enjeux des appropriations du jazz, ainsi que leur portée. En effet, les éléments musicaux caractéristiques et distinctifs

---

<sup>2</sup> André Schaeffner, Henry Prunières, Émile Vuillermoz et André Cœuroy, entre autres.

<sup>3</sup> Maurice Ravel, Roland-Manuel, Alexandre Tansman, Bohuslav Martinů, Tibor Harsányi, ou encore Pierre-Octave Ferroud, pour ne citer que quelques noms évoqués dans le dernier chapitre.

signalés par les musiciens et les critiques à la fin des années 1910 n'évoluent pas de manière spectaculaire pendant l'entre-deux-guerres. L'étude des *appropriations* du jazz et de leurs enjeux ne se restreint donc pas au repérage de syncopes, de *blue notes* et de *glissandi* de trombones. Elle ne peut se passer d'un croisement d'approches variées, tantôt analytiques, ou esthétiques<sup>4</sup>, tantôt historiques ou politiques. Elle nécessite aussi de réinscrire l'intérêt pour le jazz que manifestent compositeurs et critiques dans leurs goûts musicaux, de repérer leurs stratégies ou leurs arrière-pensées éventuelles et d'identifier les réseaux de sociabilités artistiques ou intellectuelles au sein desquels ils évoluent. Bien qu'elle puisse paraître, au premier abord, nous éloigner de l'objet de notre recherche, l'étude de ces réseaux, articulée à une approche prosopographique de ses principaux acteurs et à une analyse de leurs goûts musicaux, s'avère indispensable. Elle rend possible, entre autres, la distinction entre le classicisme nationaliste et iconoclaste au service duquel le jazz est mis à contribution à la fin des années 1910, et celui, plus éclectique mais aussi plus conventionnel, qu'il contribue à faire émerger dix ans plus tard. C'est dans cette perspective que l'évocation du flirt complexe entre Cocteau, Milhaud, Auric et les milieux dadaïstes trouve sa place. De même, les prises de positions nationalistes de l'avant-garde, au début des années 1920, et les sympathies communistes d'un Jean Wiéner jouent un rôle dans la manière dont les acteurs de la période perçoivent le jazz et envisagent son utilisation dans la musique savante. Les différences observées entre les différentes *appropriations* savantes du jazz en France résultent donc d'une combinaison de facteurs dont le poids relatif varie d'un cas à l'autre. Leur présentation synthétique, dans les lignes qui suivent, est susceptible de servir de point de départ méthodologique pour toute étude de l'appropriation d'une musique par un groupe qui la considère comme étrangère ou éloignée géographiquement, culturellement, mais aussi historiquement.

En amont entrent en jeu des questions concernant la *connaissance* et la *compréhension* de la musique étudiée, puis la *sélection* de certains répertoires plutôt que d'autres. Le cas de la perception du jazz par les musiciens savants fournit un cas

---

<sup>4</sup> D'où l'attention particulière qui a été portée à la question des genres musicaux, des formations musicales, ou encore de l'*ethos* des œuvres.

exemplaire de *réinterprétation* d'une musique à partir d'un savoir technique, de critères esthétiques et d'une culture qui lui sont exogènes. Peuvent également entrer en ligne de compte les opinions politiques des acteurs de cette réinterprétation, ainsi que les stéréotypes nationaux et raciaux qui structurent leur pensée. Étudier et tenter de comprendre les mécanismes de cette réinterprétation, c'est ainsi apporter un début d'explication à ce constat frappant : l'absence quasi systématique d'évocation de la musique, des musiciens et des clubs de jazz montmartrois dans le corpus des œuvres et des textes savants français des années 1920<sup>5</sup>.

En aval, l'*utilisation*<sup>6</sup> de cette musique *réinterprétée* dépend à son tour de plusieurs facteurs : les orientations esthétiques privilégiées par un compositeur (ou un critique) donné (qui mettra à leur service certains éléments plutôt que d'autres) ; les orientations auxquelles il peut chercher à s'opposer ; d'éventuelles prises de positions idéologiques qu'il souhaite affirmer ; mais aussi des stratégies telles que la manière dont il souhaite se positionner dans le monde où il évolue. Là encore, la musique est à la fois employée pour elle-même et (surtout) pour servir des objectifs qui lui sont étrangers, puisqu'ils concernent avant tout le groupe qui se l'approprie. Et, là encore, le cas du jazz est exemplaire : il est, en l'occurrence, appelé par Jean Cocteau à servir d'*allié* pour débarrasser la musique française d'influences germaniques et russes à la fin des années 1910. Quelques années plus tard, il sert à alimenter l'argumentaire de Jean Wiéner dans sa critique de l'élitisme des mélomanes français<sup>7</sup>.

La présentation volontairement théorique de ce processus est le fruit des différents constats formulés au cours de ce travail. Elle a également servi d'hypothèse à un travail d'analyse et d'entretiens mené sur des appropriations du jazz dans l'œuvre d'un compositeur vivant, résolument inscrit dans le monde de la musique savante contemporaine<sup>8</sup>. Étudier les *appropriations* d'une musique revient par conséquent à dégager tous les intermédiaires et tous les filtres qui conditionnent ses utilisations,

---

<sup>5</sup> Cette remarque vaut également pour les années 1930.

<sup>6</sup> Ou le discours sur son utilisation potentielle.

<sup>7</sup> Dans *Olive chez les nègres, ou le village blanc*, Jean Wiéner recourt même au jazz dans une perspective anticoloniale.

<sup>8</sup> Guerpin, « Fixer l'infexible. L'appropriation du jazz dans *Unisono* (2008) d'Ofer Pelz », p. 93-110.

même musicales, et partant, à mettre en doute l'illusion d'une utilisation que d'aucuns seraient tentés de considérer comme transparente ou innocente.

L'étude des appropriations savantes du jazz soulève enfin deux réflexions d'ordre théorique et méthodologique. Celle, premièrement, de la relation entre musique et discours sur la musique. À maintes reprises, des nuances - parfois importantes - ont été soulignées entre les enjeux soulevés par des appropriations discursives du jazz et des appropriations musicales contemporaines. Ce décalage est parfaitement compréhensible, ne serait-ce qu'en raison de la nature différente des deux *media* que sont la musique et le discours écrit. Ce qui s'exprime en définitive dans la première diffère de ce que nous dit le second. Que le discours sur la musique ne puisse être appréhendé comme un reflet et une illustration fidèles de tendances ou d'évolutions à l'œuvre dans la musique elle-même ne rend que plus indispensable leur articulation. En effet, si l'histoire des œuvres musicales ne peut être tenue pour équivalente à celle du discours sur la musique, l'établissement de l'une ne peut être pleinement élaborée sans être confrontée à l'autre, et réciproquement.

L'idée d'une coexistence d'histoires à la fois solidaires et autonomes est précisément l'objet de la seconde réflexion. S'il existe une histoire du jazz en France, celle-ci se compose d'histoires particulières et imbriquées. Ce travail a mis en évidence plusieurs hiatus entre une histoire généraliste de la diffusion et de la perception du jazz en France d'un côté, et celle qui émerge d'une focalisation sur le monde musical savant de l'autre. Parmi les deux exemples les plus flagrants : le peu d'écho rencontré par la *Revue nègre* en 1925 dans le monde musical savant, et le décrochage spectaculaire, pendant la décennie 1930, entre les appropriations musicales savantes du jazz et les nouveaux répertoires - pourtant valorisés au sein même des revues - qui encourageront la constitution d'un groupe de *spécialistes du jazz* autour de Hugues Panassié. L'histoire du jazz dans le monde musical savant n'est donc pas la même que celle qui prendrait pour objet, par exemple, les amateurs de cette musique, ou encore celle de sa réception et de sa littérature.

En poussant plus avant cette idée, c'est une partie du titre de ce travail qui mériterait à tout le moins d'être réévaluée. Un regard rétrospectif jeté sur les acteurs, les



institutions, les œuvres et les textes convoqués dans ce travail, ne nous inviterait-il pas à parler, en lieu et place du « monde musical *français* », du « monde musical *parisien* » ? Franchir ce Rubicon nécessiterait, afin que cette distinction ne relève pas seulement d'une coquetterie sans conséquence, de s'intéresser au rôle du facteur géographique dans les appropriations savantes françaises du jazz, d'entreprendre plusieurs travaux monographiques sur une région ou une ville donnée<sup>9</sup> et de les mobiliser dans une synthèse comparative.

Ce projet, qui ne pourrait être mené à bien que dans le cadre d'un projet de recherche collectif, représente l'un des nombreux prolongements possibles de notre travail doctoral. À plus court terme, le corpus d'écrits sur le jazz et d'œuvres savantes inspirées par le jazz pourrait déboucher sur différents types de publications. Un travail d'édition critique en ligne permettrait de mettre à disposition des chercheurs et de tous les amateurs de jazz un large corpus de textes (articles de fond, recensions de concerts et chroniques discographiques) dont la consultation n'est pas toujours aisée, et qui reste aujourd'hui à rassembler<sup>10</sup>. Quant aux catalogues de disques et de partitions de jazz réalisés dans la phase préparatoire de ce travail, ils pourraient alimenter des bases de données telles que celle mise au point par Laurent Cugny et Daniel Richard au terme du projet « Jazz en France » évoqué plus haut (voir note n° 9). Ils constituent en outre un lieu de rencontres transnationales entre la France et les États-Unis, ainsi que le point de départ possible d'une étude portant sur les orchestres, les répertoires et les pratiques de la musique dans les music-halls, les dancings ou encore les casinos, en France et, dans une perspective transnationale et comparatiste, en Europe et en Amérique.

La démarche utilisée dans ce travail mériterait, elle aussi, de faire l'objet de ce double élargissement. Étudier les appropriations savantes, pendant la même période,

---

<sup>9</sup> Ce chantier a connu une impulsion prometteuse dans le cadre du projet « Histoire du jazz en France » dirigé par Laurent Cugny avec le soutien de l'Agence Nationale pour la Recherche (2009-2011). De premiers résultats ont été publiés (Cotro, Cugny et Gumpłowicz (dir.), *La catastrophe apprivoisée*, p. 279-310), mais une partie importante de ce champ de recherche reste encore en jachère.

<sup>10</sup> Olivier Roueff a amorcé ce travail, mais celui-ci n'a pas connu de suites (Martin et Roueff, *La France du jazz*, p. 165-312).

dans d'autres pays européens<sup>11</sup>, mais aussi aux États-Unis et en Amérique latine, pourrait s'avérer tout à fait intéressant pour faire apparaître des différences liées à la question nationale. Un travail expérimental comparant deux œuvres influencées par le jazz, l'une française et l'autre allemande, a d'ores et déjà permis de mettre en évidence l'importance de ce facteur national<sup>12</sup>. Dans le cas de l'Allemagne, la défaite de 1918 et la force du courant expressionniste, expliquent pourquoi certaines appropriations du jazz possèdent une dimension assez sombre que l'on ne retrouve pas chez leurs homologues françaises. De même, la crise de la République de Weimar joue un rôle important dans la charge satirique et politique que revêt le jazz dans des œuvres telles que *Die Dreigroschenoper* (1928) et *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) de Kurt Weill (1900-1950), ou encore *Jonny spielt auf* (1927) d'Ernst Křenek (1900-1991). À l'instar des œuvres qui viennent d'être citées, le ragtime composé par Alban Berg (1885-1935) dans *Lulu* (1929-1935) s'apparente à une critique de la culture contemporaine. Des différences importantes peuvent, en revanche, être identifiées entre les appropriations des compositeurs allemands et celle de Berg. Elles proviennent moins de facteurs sociaux ou politiques que des orientations esthétiques du compositeur viennois. À la différence de Weill et de Křenek, *Berg s'approprie le jazz dans un opéra où il expérimente un langage dodécaphonique et des structures en miroir*. Ces quelques exemples, même rapidement passés en revue, donnent un aperçu de la variété des enjeux des appropriations du jazz que mettrait en évidence un élargissement géographique du travail mené jusqu'à présent. Il permettrait enfin de mettre en relief, comme nous l'avons fait dans le cas français, de nombreux répertoires tombés dans l'oubli.

Des passages du jazz à musique savante qui ont tissé le fil conducteur de ce travail, passons, pour terminer, aux passerelles qui relient le monde de la recherche et celui de la musique. Les répertoires rassemblés dans notre thèse soulignent l'importance de plusieurs programmes de disques et de concerts faisant la part belle à

---

<sup>11</sup> L'Italie, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Autriche et la Tchécoslovaquie (formée en 1918 et divisée depuis 1992 entre la République tchèque et la Slovaquie) apparaissent comme des cas particulièrement intéressants.

<sup>12</sup> Martin Guerpin, « Détournements savants du jazz en France et en Allemagne (1919-1922) », p. 69-77.

des œuvres méconnues. Si étudier la musique peut contribuer à la faire *vivre*, alors le musicologue et le musicien se réjouiront.



## Index

### A

Afanassiev, Alexandre, 261  
Ansermet, Ernest, 180, 221, 222, 408, 409, 422, 467, 480, 481  
Apollinaire, Guillaume, 109, 110, 111, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 170, 171, 211, 214, 257, 258, 298, 336, 337, 402, 488  
Aragon, Louis, 252, 257  
Armstrong, Louis, 1, 3, 40, 499, 501, 517  
Arnold, Billy, 130, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 194, 200, 207, 321, 327, 330, 333, 335, 336, 341, 346, 372, 409, 421, 422, 467, 468, 481, 505, 516, 517, 528  
Arthur, 501  
Auric, Georges, 11, 141, 142, 176, 179, 182, 191, 192, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 278, 293, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 306, 316, 320, 322, 332, 343, 345, 347, 351, 361, 372, 375, 377, 379, 387, 390, 396, 401, 402, 411, 432, 433, 437, 439, 440, 456, 461, 464, 465, 474, 526, 530, 533, 535, 536, 537, 543, 544, 558, 574, 593, 595  
Azaïs, Marcel, 340, 344, 348

### B

Bach, Jean-Sébastien, 250, 298, 326, 327, 328, 349, 352, 391, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 418, 419, 438, 486, 520, 545, 546, 547, 549, 561, 567, 570, 579, 580, 593  
Baker, Josephine, 5, 502, 505, 506  
Balleron, Louis, 43, 44, 86  
Barrès, Maurice, 116, 204, 343, 344, 454  
Bartók, Belà, 333, 549  
Baruzi, Joseph, 311, 329, 330  
Bataille, Georges, 464  
Bathori, Jane, 211, 214, 296, 297, 322, 370, 371, 378, 379, 380, 383, 384, 387, 388, 389  
Bauer, Marion, 10, 355, 360, 466, 493, 494  
Beaumont (de), Étienne, 208, 445  
Bechet, Sidney, 222, 502  
Becker, Howard, 7, 114, 246  
Beethoven, Ludvig van, 113, 193, 195, 322, 328, 453  
Beiderbecke, Bix, 499, 501, 509  
Berger, Rodolphe, 41, 42, 43, 188  
Berlin, Edward, 25, 37, 43, 46, 47, 206

Berlin, Irving, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 30, 33, 34, 35, 38, 39, 46, 47, 48, 49, 51, 61, 70, 148, 150, 151, 168, 206, 231, 445, 480, 490, 498  
Berr de Turique, Stéphane, 470, 484, 486, 488, 490, 491, 492, 493, 524  
Bertelin, Alfred, 117, 120, 195  
Besse, Clément, 113, 114  
Biloir, Joseph, 57, 62  
Bizet, Georges, 198, 199, 205, 219, 340, 349  
Blake, Jody, 3, 52, 83, 90, 211, 248, 249, 409, 428, 452  
Boileau, Nicolas, 119  
Bosc, Auguste, 50, 51, 165, 182, 184, 305  
Boschot, Adolphe, 147, 432  
Boulanger, Nadia, 147, 201, 572  
Boyer, Lucien, 21  
Breton, André, 247, 251, 252, 253, 257  
Bricktop (Smith, Louise Ada), 360, 405, 446, 502  
Brown, Jasbo, 161, 445, 466, 472, 575  
Burleigh, Henry Thacker, 304, 307, 309, 310, 311  
Busse, Henry, 302, 327

### C

Canteloube, Joseph, 330, 342  
Caplet, André, 88, 101, 106, 145, 201, 297, 331, 337, 345, 346, 347, 377  
Castle, Irene, 17  
Castle, Vernon, 17, 60, 75, 206  
Cendrars, Blaise, 202, 257, 402, 404, 415, 417, 419, 425, 426, 427, 428, 430, 432  
Certeau (de), Michel, 8, 9  
Chabrier, Emmanuel, 104, 105, 193, 198, 199, 205, 298, 327, 349, 490  
Chartier, Roger, 2, 8, 9  
Chopin, Frédéric, 213, 239, 452, 520, 577  
Christian, Emile, xxi, 319  
Clérice, Justin, 37, 41, 44  
Cliquet-Pleyel, Henri, 176, 214, 256, 293, 295, 296, 300, 365, 372, 373, 374, 375, 378, 386, 390  
Closson, Ernest, 127, 128, 522, 523  
Cocteau, Jean, 11, 48, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 159, 167, 170, 171, 173, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 187, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 224, 230, 236, 238, 240, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 287, 289, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 324, 325, 334, 336, 338, 345, 347, 349, 355, 390, 396, 400, 401, 430,

437, 439, 442, 454, 455, 461, 462, 463, 465, 474,  
488, 497, 515, 519, 525, 526, 532, 535, 536, 537,  
543, 546, 547, 549, 551, 553, 566, 579, 590, 591,  
593, 594, 595, 596  
Cœuroy, André, 10, 329, 360, 361, 411, 443, 456, 458,  
462, 463, 464, 465, 466, 469, 471, 472, 474, 475,  
478, 482, 483, 485, 488, 490, 492, 494, 498, 519,  
521, 523, 524, 540, 542, 543, 544, 545, 546, 594  
Collaer, Paul, 224, 300, 396, 397, 401, 407, 421  
Collet, Henry, 140, 146, 147, 238, 239, 296  
Confrey, Zez, 368, 381, 384, 385, 386, 395, 418, 425,  
505, 557  
Cook, Nicholas, 82, 149, 180, 307, 408  
Cooper, Opal, 501  
Couperin, François, 121, 128, 230, 239, 240, 244, 520,  
549, 577, 578  
Cugny, Laurent, xxi, 5, 17, 181, 182, 314, 360, 436, 440,  
446, 448, 454, 460, 483, 502, 597, 598

## D

Darty, Paulette, 44, 82, 85, 138, 159  
Daudet, Léon, 113, 115, 118, 194, 195, 342, 348  
Debussy, Claude, 6, 11, 16, 17, 52, 53, 72, 74, 75, 81,  
82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,  
98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109,  
116, 117, 118, 120, 123, 136, 137, 138, 139, 140,  
141, 142, 145, 147, 150, 159, 160, 165, 168, 170,  
171, 191, 196, 198, 202, 203, 205, 210, 228, 237,  
239, 249, 256, 267, 269, 294, 297, 299, 322, 334,  
344, 345, 349, 351, 353, 371, 372, 377, 378, 387,  
410, 427, 462, 463, 464, 473, 490, 526, 527, 532,  
533, 546, 559, 574, 577, 578, 587, 590, 592  
Delage, Maurice, 139, 462, 465, 471, 485, 500, 533  
Delannoy, Marcel, 530, 535, 537, 538, 539, 540, 542,  
545, 546, 547, 578  
Deslys, Gaby, 17, 18, 60, 61, 74, 181, 186, 206, 497  
Désormières, Roger, 376  
Doucet, Clément, 16, 459, 467, 487, 505, 520, 523, 526,  
557, 581, 591  
Downes, Olin, 314  
Duchesneau, Michel, xxi, 71, 143, 208, 224, 334, 398,  
430, 454, 456, 458, 532, 545, 565  
Dukas, Paul, 145, 463  
Dupin, Paul, 463  
Durey, Louis, 176, 211, 245, 259, 322, 398, 537  
Dvořák, Antonín, 107, 307, 309

## E

Einstein, Carl, 427, 464, 477  
Elks (The Elks), 17, 55, 56, 74, 81  
Ellington, Edward, 1, 387, 499, 501  
Espagne, Michel, 8, 432, 476, 493  
Europe, James Reese, 180, 181, 297, 314

## F

Ferroud, Pierre-Octave, 12, 456, 461, 465, 490, 498,  
512, 522, 528, 530, 537, 538, 539, 541, 544, 545,  
549, 550, 562, 578, 579, 580, 581, 594  
Franck, César, 128, 199, 314, 329, 334, 527, 546  
Fry, Andry, xxi, 3, 502

## G

Gédalge, André, 207, 255, 296  
Gershwin, 70, 375, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386,  
387, 445, 467, 494, 503, 505, 513, 526, 552, 557,  
559, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 579, 581, 584  
Gideon, Melville, 62  
Gilmore, Buddie, 501  
Grovez, Gabriel, 145, 334, 456, 483, 519, 592  
Gruenberg, Louis, 309, 494  
Gumplowicz, Philippe, xxi, 6, 65, 186, 360, 448, 597

## H

Hába, Aloïs, 333  
Hall, Adélaïde, 44, 294, 502, 504, 513, 587  
Handy, William Christopher, 25, 304, 313, 315, 316,  
317, 318, 321, 509, 510, 511, 517  
Harsányi, Tibor, 535, 539, 540, 541, 545, 547, 548,  
549, 577, 591, 594  
Hayes, Roland, 304, 307, 309, 310, 311  
Henderson, Fletcher, 306, 371, 387, 499, 501  
Hennessy, Swan, 532  
Herder, Johann Gottfried, 65, 68, 70  
Heyman, Barbara, 4, 5, 222, 268, 269  
Hodeir, André, 3, 4, 5, 10, 412  
Hoérée, Arthur, 142, 306, 360, 407, 458, 461, 465, 468,  
470, 472, 473, 474, 478, 479, 480, 481, 482, 483,  
485, 486, 488, 492, 495, 497, 498, 500, 511, 519,  
520, 521, 522, 523, 524, 527, 534, 535, 540, 541,  
542, 545, 553  
Honegger, Arthur, 176, 192, 197, 207, 210, 223, 224,  
259, 296, 300, 332, 402, 461, 463, 486, 530, 535,  
536, 537, 538, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 550,  
562, 567, 568, 569, 570, 574, 576, 587, 588, 594  
Huré, Jean, 145  
Hylton, Jack, 5, 467, 480, 484, 499, 504, 505, 508, 513,  
514, 515, 516, 517, 523, 527, 529, 581

## I

Ibert, Jacques, 296, 355, 356, 456, 534, 541, 542, 545,  
548, 550, 553, 565, 586, 587  
Indy (d'), Vincent, 71, 114, 140, 141, 143, 144, 146,  
197, 198, 329, 342, 346, 461, 463, 464  
Inghelbrecht, Désiré-Émile, 88, 139, 147, 533, 534,  
565, 566, 567, 586

## J

Jackson, Henry, 2, 116, 436, 448  
Jacob, Maxime, 176, 192, 202, 207, 209, 210, 214, 229,  
230, 240, 256, 263, 265, 267, 278, 433, 439  
Jeanneret, Albert, 337, 427, 428, 471, 480, 483, 492,  
493, 520, 521  
Joplin, Scott, 15  
Jordan, Matthew, 2, 25, 26, 52, 79, 83, 116, 436

## K

Kelly, Barbara, xxi, 115, 224, 419, 420, 425, 431, 449,  
456, 462, 464, 532, 537, 544  
Kern, Jerome, 230, 490  
Klingsor, Tristan, 147  
Koechlin, Charles, 143, 145, 177, 224, 334, 335, 356,  
357, 358, 359, 360, 364, 398, 399, 402, 431, 546,  
561  
Kramer, Lawrence, 96, 99, 100  
Kreutzberg, Olga, 63

## L

La Laurencie (de), Lionel, 118, 177, 178, 357, 358, 470  
La Rocca, Nick, 313, 315  
Lalo, Pierre, 100, 120, 139, 140, 145, 167, 168, 169,  
170, 196, 199, 250, 559  
Landormy, Paul, 224, 335, 536  
Lara (de), Isidore, 250  
Laurencin, Marie, 258, 336  
Lavignac, Albert, 177, 178, 357, 358  
Lazzari, Sylvio, 144, 145, 198, 201, 456  
Le Flem, Paul, 145, 330, 334, 342, 343, 456, 458, 461,  
463, 466, 519  
Lee, Robert, 70  
Léger, Fernand, 134, 135, 258, 337, 402, 417, 419, 426,  
427, 428, 430, 432  
Leiris, Michel, 464, 504, 515  
Lemaître, Jules, 115  
Léna, Maurice, 310, 311  
Leroi, Pierre, 348  
Levinson, André, 432, 502  
Lewis, Ted, xxi, 468, 505, 516, 517, 518, 523, 528  
Locke, Ralph, 353, 354  
Lowry, Vance, 297, 304, 314, 316, 317, 327, 364, 370,  
371, 372, 386, 403, 468, 500, 586  
Lyman, Cora, 73, 306, 516

## M

Malherbe, Henry, 145, 460, 472, 473, 493  
Mangeot, Auguste, 147, 331, 415, 459  
Maran, René, 378  
Marinetti, Tomasso, 127, 257  
Marnold, Jean, 120, 141, 144, 145, 167, 216  
Martinů, Bohuslav, 12, 530, 539, 544, 547, 548, 549,  
551, 552, 578, 581, 582, 591, 594

Marvy, Luc, 70, 71  
Masson, Frédéric, 116, 123  
Masson, Georges-Armand, 245, 246  
Mauclair, Camille, 120, 170, 194  
Maurras, Charles, 116, 341, 343, 348  
Mawer, Deborah, xxi, 5, 6, 10, 82, 242, 402, 412, 426,  
436, 513, 581, 584, 585  
Médicis (de), François, xxi, 208, 430  
Messenger, André, 101, 104, 146, 432, 443, 453, 454,  
456, 465, 518, 519, 553  
Meyer, Marcelle, 161, 225, 258, 277  
Migot, Georges, 142, 146, 190, 201, 539, 578  
Milhaud, Darius, 3, 4, 5, 11, 12, 142, 175, 176, 177, 179,  
182, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,  
200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210,  
211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 223, 224,  
226, 227, 228, 230, 231, 236, 238, 240, 242, 243,  
245, 246, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256,  
257, 258, 259, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 277,  
278, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302,  
305, 306, 316, 320, 321, 322, 326, 330, 332, 333,  
345, 347, 348, 351, 352, 355, 356, 361, 370, 371,  
372, 375, 376, 377, 379, 385, 386, 387, 390, 395,  
396, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408,  
409, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420,  
421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431,  
432, 433, 438, 439, 440, 442, 443, 452, 456, 458,  
461, 463, 465, 470, 476, 484, 489, 496, 497, 500,  
505, 515, 519, 523, 526, 530, 535, 536, 538, 543,  
544, 545, 551, 555, 558, 574, 585, 586, 588, 590,  
593, 595  
Mills, Florence, 368, 384, 502, 506  
Mitchell, Louis, 181, 182, 206, 211, 297, 314, 367, 412,  
448, 485, 499, 509, 516  
Monnet, Georges, 467, 480, 484, 515, 523, 527  
Morand, Paul, 202, 257  
Morton, Jelly Roll, 5, 15, 499

## N

Nichols, Red, 410, 421, 505  
Noguès, Jean, 250

## O

Osgood, Henry, 466  
Ozenfant, Amédée, 337, 428

## P

Panassié, Hugues, 1, 597  
Perloff, Nancy, 7, 149, 156, 206, 402, 412, 417  
Perret, Carine, 4, 5, 10  
Picabia, Francis, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 256,  
257, 258, 337, 442, 537, 538  
Picasso, Pablo, 109, 135, 148, 149, 152, 154, 170, 179,  
258, 546  
Pierné, Gabriel, 146, 147, 219, 307, 562, 587

Pilcer, Harry, 17, 18, 60, 74, 181, 210, 382, 497  
Pilcer, Murray, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 206,  
221, 412, 497, 500, 509, 512, 516  
Pillois, Jacques, 145  
Pistone, Danièle, xxi, 353  
Poueigh, Jean, 114, 118, 120, 144, 166, 167, 169, 170  
Prunières, Henry, 141, 355, 452, 458, 460, 462, 463,  
464, 465, 486, 487, 505, 517, 518, 520, 524, 525,  
527, 582, 594

## R

Rabaud, Henry, 463, 587  
Rameau, Jean-Philippe, 121, 203, 549  
Ramus, Charles-Ferdinand, 261, 263  
Ravel, Maurice, 3, 4, 5, 6, 100, 121, 139, 140, 141, 142,  
143, 144, 147, 177, 178, 200, 201, 203, 219, 224,  
238, 239, 244, 249, 266, 297, 326, 337, 344, 345,  
346, 347, 349, 355, 356, 371, 379, 436, 443, 456,  
462, 463, 465, 527, 530, 532, 533, 534, 537, 542,  
544, 545, 546, 549, 550, 551, 552, 554, 555, 556,  
557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 565, 566, 567,  
570, 571, 572, 573, 574, 576, 577, 578, 582, 583,  
584, 585, 586, 590, 594  
Reinach, Salomon, 329  
Reverdy, Pierre, 109, 257  
Rivier, Jean, 545, 586, 587  
Rivière, Georges-Henri, 464, 467, 474, 480, 484, 503,  
515, 523, 527, 546, 547  
Roger-Ducasse, Jean, 168, 463, 559  
Roland-Manuel, 12, 16, 142, 145, 199, 337, 345, 346,  
347, 369, 397, 400, 436, 456, 459, 462, 490, 523,  
526, 533, 534, 535, 537, 538, 539, 540, 542, 543,  
544, 554, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 574, 594  
Rosenthal, Manuel, 534, 539, 542, 578, 582, 584, 585  
Roueff, Olivier, 1, 10, 23, 25, 26, 59, 60, 80, 217, 243,  
329, 436, 460, 467, 528, 597  
Roussel, Albert, 139, 143, 197, 337, 345, 346, 347, 348,  
456, 461, 463, 474, 542, 543, 544, 545, 546, 547,  
549, 581, 594

## S

Sachs, Léo, 146  
Saint-Saëns, Camille, 113, 114, 115, 143, 170, 193,  
198, 199, 201, 239, 245, 334, 346, 452, 519, 546,  
547, 572  
Salabert, Édouard, 16, 17, 20, 21, 27, 28, 35, 38, 39, 47,  
48, 49  
Salabert, Francis, 16, 21, 26, 27, 30, 33, 34, 70, 155,  
159, 168, 206, 233, 234, 312, 313, 315, 382, 384,  
445, 575  
Satie, Erik, 4, 5, 7, 11, 27, 44, 45, 46, 58, 59, 74, 77, 82,  
85, 91, 107, 109, 110, 118, 126, 128, 130, 131, 132,  
136, 137, 138, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148,  
149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160,  
161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170,  
171, 176, 179, 191, 197, 198, 202, 205, 206, 209,  
211, 214, 217, 219, 222, 231, 249, 250, 253, 254,

255, 256, 258, 259, 264, 266, 267, 268, 293, 294,  
295, 296, 298, 299, 300, 306, 327, 328, 332, 335,  
351, 361, 372, 373, 375, 376, 379, 386, 401, 411,  
433, 437, 438, 456, 463, 474, 526, 535, 537, 538,  
543, 544, 590, 593, 594  
Sauguet, Henri, 176, 214, 295, 439, 538  
Schaeffner, André, 228, 267, 309, 311, 328, 329, 330,  
331, 333, 334, 335, 360, 370, 436, 456, 458, 463,  
464, 465, 466, 467, 469, 471, 472, 474, 475, 476,  
477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 485, 486, 488,  
490, 492, 498, 499, 500, 503, 515, 519, 522, 523,  
525, 526, 528, 544, 545, 546, 547, 594  
Schlœzer (de), Boris, 266, 267, 459, 463, 483, 486,  
491, 524, 534, 540, 541, 542  
Schmitt, Florent, 139, 143, 144, 145, 198, 219, 249,  
462, 463, 550, 587  
Schoenberg, Arnold, 130, 194, 326, 333, 335, 341,  
344, 345, 346, 372, 397, 398, 421, 422  
Schwerké, Irving, 459, 466, 468, 469, 472, 473, 480,  
484, 487, 492, 520, 521  
Sérieyx, Auguste, 71  
Seurat, Georges, 126, 134  
Séverac (de), Déodat, 71, 139, 330, 342  
Silver, Charles, 115, 130, 250, 473  
Singleton, Esther, 177, 188, 191, 355, 466, 472, 473,  
494, 495  
Soupault, Philippe, 247, 252, 254, 257, 388  
Sousa, John Philip, 17, 33, 43, 50, 51, 75, 77, 79, 84, 85,  
162, 163  
Still, William Grant, 508, 510, 511  
Stravinsky, Igor, 3, 4, 5, 11, 119, 139, 165, 170, 176,  
178, 204, 220, 221, 222, 223, 225, 228, 237, 238,  
244, 250, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267,  
268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277,  
278, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 295,  
298, 299, 300, 322, 326, 327, 330, 331, 332, 335,  
343, 351, 361, 390, 394, 397, 398, 409, 411, 417,  
421, 433, 437, 438, 440, 456, 461, 464, 535, 537,  
538, 544, 545, 546, 548, 551, 581, 590, 592, 593

## T

Tailleferre, Germaine, 176, 243, 245, 259, 322, 332,  
398, 536, 576  
Tansman, Alexandre, 12, 530, 534, 539, 540, 541, 544,  
548, 549, 570, 571, 572, 574, 575, 576, 578, 579,  
582, 583, 585, 590, 591, 594  
Taruskin, Richard, 221, 287, 288  
Thiesse, Anne-Marie, 65, 68  
Todorov, Tzvetan, 483  
Trumbauer, Frankie, 509  
Tzara, Tristan, 202, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 258,  
264

## U

Udine (d'), Jean, 124, 125, 126, 129, 151, 166, 167,  
168, 169, 170  
Upton, Florence Kate, 88, 89



## V

Vallas, Léon, 141, 463, 464, 466, 470, 471  
Varney, Louis, 25, 74, 553  
Villa-Lobos, Heitor, 333  
Volta, Ornella, 137, 141, 148, 149, 151, 170, 209  
Vuillemin, Louis, 145, 194, 337, 338, 339, 340, 341,  
342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 378, 559  
Vuillermoz, Émile, 139, 178, 182, 188, 190, 191, 224,  
238, 287, 301, 355, 397, 400, 431, 442, 450, 460,  
462, 464, 465, 474, 505, 515, 517, 518, 522, 523,  
525, 526, 533, 543, 553, 561, 594

## W

Wagner, Richard, 84, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105,  
107, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,  
128, 132, 136, 138, 139, 141, 144, 146, 168, 193,  
195, 196, 197, 198, 205, 238, 255, 264, 265, 267,  
322, 329, 342, 347, 349, 410, 524, 527  
Walker, Rudy et Fredy, 55, 60, 74, 80, 81, 86, 87  
Waltham, Tom, 319, 320  
Webern, Anton, 194, 333, 518  
Weeks, Seth, 501  
Werner, Michael, 8  
Whiteman, Paul, 302, 409, 410, 420, 432, 450, 466,  
468, 484, 496, 497, 498, 499, 503, 504, 505, 508,  
510, 511, 512, 513, 515, 516, 517, 518, 521, 522,  
523, 525, 526, 527, 528, 529, 551, 552, 561, 569,  
572, 581  
Widor, Charles-Marie, 255  
Wiéner, Jean, iii, 5, 11, 16, 175, 179, 267, 289, 291,  
293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302,  
303, 304, 305, 306, 312, 313, 316, 321, 322, 323,  
324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333,  
334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343,  
344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 355,  
361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370,  
371, 372, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382,  
383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393,  
394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 407,  
409, 410, 411, 415, 418, 419, 420, 422, 427, 433,  
442, 454, 456, 459, 461, 464, 465, 467, 468, 487,  
488, 489, 490, 500, 505, 520, 523, 526, 532, 539,  
546, 557, 565, 567, 570, 574, 578, 579, 581, 583,  
590, 591, 593, 595, 596  
Winock, Michel, 114, 328, 339, 347, 548  
Withers, Franck, 314

## Z

Zimmermann, Bénédicte, 8

# Bibliographie

## Archives publiques

### **Bobigny, Archives municipales**

Fonds Jean Wiéner : programmes de concerts, dossiers de presse, correspondance, partitions manuscrites (compositions et arrangements).

### **Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris (BHVP)**

4° Z7 : Annuaire Didot-Bottin. Bottin Mondain (années 1903, 1914 et 1920-1939).

4° Z4 : Annuaire du commerce Didot-Bottin (années 1905 ; 1914 ; 1918 ; 1921 ; 1923-1925 ; 1927 ; 1930 ; 1932 ; 1935 ; 1939).

### **Lancaster, Lancaster University Library**

Jack Hylton Archive : programmes de concerts, dossiers de presse, correspondance, partitions manuscrites (compositions et arrangements).

### **Newark (NJ), Rutgers University Institute for Jazz Studies,**

Big Band Stock Arrangments (ca. 1912-1945).

Louis Armstrong, Library of Congress Copyrights (1924-1928).

Oral History Collection : Sidney Bechet.

Stock Music Collection (late 1920s-late 40s).

## **Paris, Bibliothèque musicale Gustav Mahler**

Fonds Koechlin.

Fonds Paul Le Flem.

Fonds Vuillermoz.

## **Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique**

Ms-20315 : manuscrit de *Bathori's Blues* de Jean Wiéner.

Ms-20340 : manuscrit du *Guide du gourmand* de Maxime Jacob.

Ms-21312 : brouillon préorchestral de l'*Ouverture pour un Don Quichotte (Ouverture pour un « opéra-jazz »)* de Jean Rivier.

Ms-23590 : manuscrit de la version orchestrale d'*Adieu, New-York!* de Georges Auric.

Ms-9095 : manuscrit des *Trois petites « music » pour le piano* de Manuel Rosenthal.

Ms-9603 : Erik Satie, « Brouillons et esquisses pour Parade ».

Registres du dépôt légal (1899-1929).

Res. Vma-5989 : manuscrit de la partition de *Within the Quota* orchestrée par Charles Koechlin.

Res. Vma.ms. 915 : scripts d'émissions radio de Tibor Harsányi

Res. 4° Vm, pièce 369, ca 1925 : Roland-Manuel, « Les Six devant Ravel. Contribution à l'étude.

## **Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle (fonds Rondel)**

Ro-585 : dossier « jazz et spectacles nègres ».

Ro-586 : dossier « jazz et spectacles nègres » (suite).

Ro-10914 : dossier de presse de « *Vérité ? - Mensonge ?* d'Arthur Honegger.

Ro-15702 : dossier de presse de la *Revue nègre*.

## Williamstown (MA), Williams College Archives

Paul Whiteman Archive : dossiers de presse et arrangements.

### Ouvrages et articles<sup>1</sup>

#### Histoire, esthétique et sociologie

Affergan, Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.

Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art (1902-1918)*, éd. LeRoy Breunig, Paris, Gallimard, 1960.

Audoin-Rouzeau, Stéphane, Becker, Jean-Jacques, Miquel, Pierre, et Winock, Michel (dir.), *14-18 : Mourir pour la patrie*, Paris, Seuil, 2007.

Becker, Howard, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

Becker, Howard, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 1988.

Bourdieu, Pierre, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

Certeau, Michel (de), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980.

Certeau, Michel (de), « L'Étranger », *Études*, t. 394, n° 4, avril 2001, p. 491-495.

Charle, Christophe, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », *Les cahiers Irice*, n° 5, juin 2010, p. 51-73.

Chartier, Roger, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1505-1020.

Chartier, Roger, *Au bord de la falaise*, Paris, Albin Michel Littérature, 1998.

---

<sup>1</sup> Les articles de presse musicale convoqués dans ce travail étant trop nombreux, nous nous sommes limités, pour la période 1900-1930, à indiquer ici les seuls ouvrages utilisés pour mener à bien ce travail.

- Csergo, Julia, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris (XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle) », dans Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Aubier, 1998, p. 121-168.
- Daudet, Léon, *Hors du joug allemand. Mesures d'après-guerre*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1915
- Dawley, Edward. *Regards français sur l'Amérique : de l'Entre-deux-guerres à la Guerre froide*, Berne, Peter Lang, 2009.
- Dewitte, Philippe, *Les Mouvements nègres en France, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- Dmitrieva, Katia, et Espagne, Michel (dir.), *Transferts culturels triangulaires : France-Allemagne-Russie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996.
- Donadey, Anne, « "Ya Bon Banania": Ethics and Cultural Criticism in the Colonial Context », *French Cultural Studies*, vol. n° 11, n° 31, janvier 2000, p. 9-29.
- Dubois, Sébastien, « Mesurer la réputation », *Histoire & mesure XXIII*, n° 2, 31 décembre 2008, p. 103-143.
- Dumont, Fabienne, « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs », *Histoire & mesure XXIII*, n° 2, décembre 2008, p. 219-250.
- Durantou-Crabol, Anne-Marie, « De l'anti-américanisme en France vers 1930 : la réception des *Scènes de la vie future* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 48, n° 1, février 2001, p. 120-137.
- Einfalt, Michel, « La critique littéraire de *L'Action française* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 1, n° 59, 2007, p. 308-324.
- Espagne, Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, vol. 17, n° 1, 1994, p. 112-121.
- Espagne, Michel, et Werner, Michael, *Transferts. Les relations inter-culturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.
- Fargue, Léon-Paul, *Le Piéton de Paris* [1939], Paris, Gallimard, 2010.
- Fléchet, Anaïs, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 1, 2007, p. 15-26.
- Fléchet, Anaïs, « Aux rythmes du Brésil : exotisme, transferts culturels et

- appropriations », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 27, février 2008, p. 175-180.
- Francfort, Didier, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004.
- Gienow-Hecht, Jessica, « Always Blame the Americans : Anti-Americanism in Europe in the Twentieth Century », *The American Historical Review*, vol. 111, n° 4, octobre 2006, p. 1067-1091.
- Ginzburg, Carlo, et Poni, Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, Paris, Gallimard, 1981, p. 133-136.
- Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1938.
- Grange, Cyril, *Les gens du Bottin Mondain, 1903-1987. Y être, c'est en être*, Paris, Fayard, 1996.
- Heinich, Nathalie, « À l'épreuve du scandale », *Politix*, vol. 71, n° 3, 2005, p. 121-136.
- Herder, Johann Gottfried, *Volkslieder*, Leipzig, Weygand, 1778-1779.
- Herder, Johann Gottfried, *Stimmen der Völker in Liedern*, Tübingen, Cotta, 1807.
- Hermet, Guy, *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris, Seuil, 1996.
- Heu, Pascal-Manuel, *Le Temps du cinéma : Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Hollier, Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », *Documents* [1929-1931], Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. I-VIII.
- Huguenin, François, *L'Action française*, Paris, Perrin, 2011.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Joyeux-Prunel, Béatrice, « Les transferts culturels », *Hypothèses*, n° 1, mars 2002, p. 149-162.
- Kalifa, Dominique, Régnier, Philippe, Thérenty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

- Kelly, Alan, *His Master's Voice: The French Catalogue : A Complete Numerical Catalogue of French Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in France and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd.* New York, Greenwood Press, 1990.
- Kuisek, Richard, *Seducing the French : Dilemma of Americanization*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Lajoinie, Vincent, *Erik Satie*, Lausanne, L'âge d'homme, 1985.
- Lizardo, Omar, « How Cultural Tastes Shape Personal Networks », *American Sociological Review*, vol. 71, n° 5, octobre 2006, p. 778-807.
- Maigret, Éric, « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n° 3, 2000, p. 511-549.
- Maisonneuve, Sophie, *L'invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 2009.
- Marx, William (dir.), *Les arrières-gardes au XXe siècle*, Paris, PUF, 2004.
- Masson, Frédéric, *À l'arrière*, Paris, P. Ollendorff, 1916.
- Masson, Jean-Yves, « Hugo van Hofmannsthal, du renoncement à la métamorphose », *La Revue des deux Mondes*, n° 3682, janvier 2007, p. 32-40.
- Mathy, Jean-Philippe, *Extreme-Occident : French Intellectuals and America*, University of Chicago Press, 1993.
- Maurer, Evan, « Dada and Surrealism », dans William Rubin (dir.), « *Primitivisme* » in *Twentieth-Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984, p. 535-536.
- Maurras, Charles, *La Démocratie religieuse*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1978.
- Méadel, Cécile, *Histoire de la radio des années trente : du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, Anthropos, 1994.
- , « Radiophiles des villes et des champs », dans Pascal Griset (dir.), *Citadins, techniques et espaces urbains du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan, p. 73-89.
- Meyer, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- Miquel, Pierre, *Histoire de la radio et de la télévision*, Paris, Perrin, 1984.

- Nédélec, Claudine, « Propositions pour une histoire de la catégorie burlesque », *Les Dossiers du Grihl*, 2007, <http://dossiersgrihl.revues.org/331>.
- Portes, Jacques, *Fascination and Misgivings : The United States in French Opinion, 1870-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Prost, Antoine, « Jeunesse et société dans la France de l'entre-deux-guerres », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 13, n° 1, 1987, p. 35-44.
- Rearick, Charles. *The French in Love and War : Popular Culture in the Era of the World Wars*, New Heaven, Yale University Press, 1997.
- , *Pleasures of the Belle Époque : Entertainment and Festivity in Turn-of-the-century France*, New Heaven, Yale University Press, 1988.
- Robert-Robert, *Le Guide du gourmand à Paris*, Paris, Grasset, 1922.
- Schor, Ralph, *L'opinion française et les étrangers en France : 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985.
- Siegfried, André, *Les États-Unis d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1927.
- Revel, Jacques (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996.
- Rioux, Jean-Pierre, et Sirinelli, Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.
- Rubin, William (dir.), « Primitivisme » in *Twentieth-Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984.
- Sanouillet, Michel, *Dada à Paris [1965]*, Nice, Presses de l'Université de Nice, 1980.
- Shack, William A., *Harlem in Montmartre : A Paris Jazz Story Between the Great Wars*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Sternhell, Zeev, *Les anti-Lumières, du XVIII<sup>e</sup> siècle à la Guerre Froide*, Paris, Fayard, 2006.
- Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe, XVIII<sup>e</sup> siècle-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
- Tudesq, André-Jean, « De la TSF à la radiodiffusion. La presse française et l'apparition d'une nouvelle technique d'information (1898-1924) », *Revue Historique*, vol.



258, n° 2, octobre 1977, p. 363-392.

Weber, Eugen, *The Nationalist Revival in France (1905-1914)*, Berkeley, University of California Press, 1968.

Werner, Michael, et Zimmermann, Benedicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58, n° 1, 2003, p. 7-36.

———, (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.

Williams, Andrew, *France, Britain and the United States in the Twentieth Century 1900 – 1940 : A Reappraisal*, Palgrave, Macmillan, 2014.

Winock, Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 2004.

Zalc, Claire, et Lemercier, Claire, « L'histoire quantitative, de l'apogée à la crise », *Repères*, janvier 2008, p. 8-18.

## **Travaux musicologies et musicographiques sur la musique savante**

Arfouilloux, Sébastien, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009.

Beaufils, Marcel, *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Aubier, 1980.

Bellman, Jonathan (dir.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1998.

Besse, Clément, *La musique allemande chez nous*, Paris, P. Lethielleux, 1916.

Blažeković, Zdravko, et Dobbs Mackenzie, Barbara (dir.), *Music's Intellectual History*, New York, Répertoire International de Littérature Musicale, 2009.

Boucher, Maurice, *Claude Debussy*, Paris, Rieder, 1930.

Bouvet, Charles, *Les Couperin. Organistes de l'Église Saint Gervais*, Paris, Delagrave, 1919.

Branger, Jean-Christophe, et Ramaut, Alban (dir.), *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

Briscoe, James, « Debussy et Wagner », *Notes*, vol. 37, n° 3, mars 1981, p. 587-588.

Bruyr, José, *L'Écran des musiciens*, Paris, José Corti, 1930.

———, *L'Écran des musiciens (seconde série)*, Paris, José Corti, 1933.

- Buch, Esteban, « *Les Allemands et les Boches : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale* », *Le Mouvement social*, n° 208, 2004, p. 45-69.
- Caballero, Carlo, « Patriotism or Nationalism ? Fauré and the Great War », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n° 3, 1999, p. 593-625.
- Campos, Rémy, et Donin, Nicolas (dir.), *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Droz, 2009.
- Caron, Sylvain, Duchesneau, Michel, et de Médicis, François (dir.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006.
- Carr, Maureen, *Stravinsky's Histoire du Soldat : A Facsimile of the Sketches*, Middleton, A-R Editions, 2005.
- Cathé, Philippe, Douche, Sylvie, et Duchesneau, Michel (dir.), *Charles Koechlin : compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, 2010.
- Chantavoine, Jean, *De Couperin à Debussy*, Paris, F. Alcan, 1921.
- Cocteau, Jean, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918.
- Cocteau, Jean, *Carte blanche* [1919-1920], Lausanne, Mermod, 1953.
- Code, David J., « Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 54, n° 3, décembre 2001, p. 493-554.
- Chimènes, Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*, Paris, Fayard, 2004.
- Cœuroy, André, *La Musique française moderne*, Paris, Delagrave, 1922.
- , *Panorama de la musique moderne*, Paris, Kra, 1930.
- Comtois, Justine, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2011.
- Cook, Nicholas, et Pople, Anthony (dir.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Delage, Roger, « Chabrier et Wagner », *Revue de Musicologie*, vol. 82, n° 1, janvier 1996, p. 167-179.

- Duchesneau, Michel, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997.
- , « Maurice Ravel et Edgar Allan Poe : une théorie poétique appliquée », *Ostinato Rigore*, n° 24, 2005, p. 16-24.
- Dumesnil, René, *La musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, Genève-Paris-Montréal, Éditions du Milieu du Monde, 1946.
- Écorcheville, Jules, *De Lulli à Rameau (1690-1730) : l'esthétique musicale*, Paris, L.-M. Fortin, 1906.
- Faure, Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.
- Fausser, Annegret, et Schwartz, Manuela, *Von Wagner zum Wagnérisme*, Leipzig, Leipziger Univ.-Verlag, 1999.
- Fermigier, André, « Jean Cocteau et Paris 1920 », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 22, n° 3, 1967, p. 495-513.
- Ferrari, Giordano, « Le "populaire" comme matériau pour l'innovation musicale : Satie, Milhaud, Ives », *Musurgia*, vol. 9, n° 1, janvier 2002, p. 61-74.
- François, Raoul, *Darius Milhaud, La Création du monde*, Paris, Peuple et culture, 1963.
- Fulcher, Jane, *The Composer As Intellectual: Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- George, André, *Arthur Honegger*, Paris, Claude Aveline, 1926.
- Gullentops, David, *Cocteau & la musique*, Cahiers Jean Cocteau, Nouvelle série, Paris, Michel de Maule, 2006.
- Gullentops, David, et Haine, Malou (dir.), *Jean Cocteau : textes et musique*, Sprimont, Mardaga, 2005.
- Haine, Malou, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts », dans Sylvain Caron, Michel Duchesneau et François de Médicis (dir.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 69-134.
- Huebner, Steven, et Tusa, Michael C., *National Traditions in Nineteenth Century Opera : Central Europe Eastern Europe and Scandinavia*, London, Ashgate, 2010.

- Jacques-Dalcroze, Émile, *La Rythmique*, Lausanne, Jobin, 1906.
- Jamin, Jean, « Regards sur *La Création du monde*. Cendrars, Léger, Milhaud et l'art nègre », Paris, EHESS, LAHIC, 2010, p. 9-15.
- Kelly, Barbara, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud : 1912-1939*, Farnham, Ashgate, 2003.
- , « Remembering Debussy in Interwar France : Authority, Musicology, and Legacy », *Music and Letters*, vol. 93, n° 3, 2012, p. 374–393.
- , *Music and Ultra-Modernism in France : A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013.
- Kelly, Barbara (dir.), *French Music, Culture, and National Identity : 1870-1939*, Rochester, University of Rochester Press, 2008.
- Kramer, Lawrence, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Lacombe, Hervé, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013.
- La Laurencie, Lionel (de), et Lavignac, Albert, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 11 vol., Paris, Delagrave, 1913-1931.
- Landormy, Paul, *Histoire de la musique*, Paris, P. Delaplane, 1914.
- Landormy, Paul, *La Musique française après Debussy*, Paris, Gallimard, 1943.
- Large, David, et Weber, William (dir.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Lasserre, Pierre, *L'Esprit de la musique française. De Rameau à l'invasion wagnérienne*, Paris, Librairie Payot & Cie, 1917.
- Laurent, Linda, Tainsy, Andrée, Lee, Sonia, et Vellay, Isabelle, « Jane Bathori et le Théâtre Du Vieux-Colombier 1917-1919 », *Revue de Musicologie*, vol. 70, n° 2, 1984, p. 229–257.
- Lazzaro, Federico, *École(s) de Paris. Enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2014.
- Leblanc, Cécile, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris, Champion, 2005.
- Leterrier, Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX<sup>e</sup> siècle. Du peuple au public », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 19, 1999, p. 89.

- Locke, Ralph, « Exoticism », dans Roote, Dean (dir.), *Grove Music Online. Oxford Music Online* (<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240874>).
- Messing, Scott, *Neoclassicism in Music : From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester, University of Rochester Press, 1988.
- , « Polemic as History : The Case of Neoclassicism », *The Journal of Musicology*, vol. 9, n° 4, 1991, p. 481-497.
- Miller, Catherine, « Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six : Rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons », *Die Musikforschung*, vol. 61, n° 4, octobre 2008, p. 412-427.
- Van Norman Baer, Nancy, et Ahlstrand, Jan Torsten (dir.), *Paris Modern : The Swedish Ballet 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1996.
- Oja, Carol, *Making Music Modern : New York in the 1920s*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Orenstein, Arbie, et Roland-Manuel, « *L'Enfant et les sortilèges* : correspondance inédite de Ravel et Colette. À la mémoire de Roland-Manuel », *Revue de Musicologie*, vol. 52, n° 2, 1966, p. 215-220.
- Pasler, Jann, « Stravinsky and the Apaches », *The Musical Times*, 123<sup>e</sup> année, n° 1672, 1983, p. 403-407.
- , « New Music as Confrontation. The Musical Sources of Jean Cocteau's Identity », *Musical Quarterly*, vol. 75, n° 3, 1991, p. 255-278.
- , « La Schola cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique de Séverac, médiateur et critique », dans Dufourt, Hugues, et Fauquet, Joël-Marie (dir.), *La musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1991, p. 313-343.
- , « M. Daubresse : Music Critic with Sociological Interests, and a Woman », communication présentée lors de la rencontre annuelle *French Francophone Music Criticism*, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 2 et 3 juillet 2013.
- Peter, René, *Claude Debussy* [1931], Paris, Gallimard, 1944.
- Perloff, Nancy Lynn, *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, New York, Clarendon Press, 1991.

- Picard, Timothée, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- , *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Pistone, Danièle, « Les conditions historiques de l'exotisme musical français », *Revue Internationale de Musique Française*, n° 6, novembre 1981, p. 11-22.
- Potter, Caroline (dir.), *Erik Satie. Music, Art and Literature*, Farnham, Ashgate, 2013.
- Puri, Michael, « Saint-Saëns, Ravel, and Their Piano Concertos : Sounding Out a Legacy », dans Jann Pasler (dir.), *Camille Saint-Saëns and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 334-356.
- Prod'homme, Jacques-Gabriel, *Richard Wagner et la France*, Paris, Maurice Sénart, 1921.
- Pyee, Doris, « Introduction to *Revue Pleyel (1923-1927)* », *Répertoire International de la Presse Musicale*, 2005 (<http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=REP>).
- Roger-Ducasse, Jean, *Lettres à son ami André Lambinet*, éd. Jacques Depaulis, Sprimont, Mardaga, 2001.
- Roust, Colin, « "Say it with Georges Auric" : Film Music and the esprit nouveau ». *Twentieth-Century Music*, vol. 6, n° 2, 2009, p. 133-153.
- , « Reaching a Plus Grand Public : Georges Auric as Populist », *The Musical Quarterly*, 21 juin 2012, p. 343-367.
- Schaeffner, André, *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998.
- Schwerké, Irving, *Alexandre Tansman*, Paris, M. Eschig, 1931.
- , *Kings Jazz and David: 27 Studies on Music and Modern Musicians*, Paris, les Presses modernes, 1927.
- Silver, Kenneth, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton, Princeton University Press, 1989
- Suarès, André, *Debussy*, Paris, Émile-Paul frères, 1922.
- Suschitzky, Anya, « *Fervaal*, Parsifal, and French National Identity », *19th-Century Music* 25, n° 2-3, novembre 2001, p. 237-265.
- Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Volta, Ornella, « Auric/Poulenc/Milhaud : l'école du music-hall selon Cocteau », dans Josiane Mas (dir.), *centenaire Georges Auric-Francis Poulenc*, Montpellier, Centre d'étude du XX<sup>e</sup> siècle, Université Paul Valéry, 2001, p. 78-96.

Vallas, Léon, *Debussy: 1862-1918*, Paris, Plon, 1926.

———, *Les idées de Claude Debussy, musicien français*. Paris, Éditions musicales de la Librairie de France, 1927.

Vuillermoz, Émile, *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Crès et Cie, 1923.

Watkins, Glenn, *Proof through the Night: Music and the Great War*, Berkeley, University of California Press, 2002.

Steven Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

## **Correspondances et écrits**

Audel, Stéphane et Poulenc, Francis, *Francis Poulenc. Moi et mes amis : confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, La Palatine, 1963.

Auric, Georges, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979.

———, *Writings on music by Georges Auric*, éd. Carl Schmidt, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2009.

Auric, Georges et Cocteau, Jean, *Correspondance (1917-1963)*, éd. Pierre Caizergues, Montpellier, Centre d'étude du XX<sup>e</sup> siècle, Université Paul Valéry, 1999.

Collaer, Paul, *Correspondance avec des amis musiciens*, éd. Robert Wangermée, Spirmont, Mardaga, 1996.

Craft, Robert et Stravinsky, Igor, *Expositions and Developments [1959]*, Berkeley, University of California Press, 1981.

Debussy, Claude, *Correspondance (1872-1918)*, éd. Denis Herlin et François Lesure, Paris, Gallimard, 2005.

Koechlin, Charles, *Écrits (vol. 1). Esthétique et langage musical*, éd. Michel Duchesneau, Spirmont, Mardaga, 2006.

- , *Écrits (vol. 2). Musique et société*, éd. Michel Duchesneau, Sprimont, Mardaga, 2009.
- Honegger, Arthur, *Écrits*, éd. Huguette Calmel, Paris, Honoré Champion, 1992.
- D'Indy, Vincent, *Cours de composition musicale. Premier livre. Rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola cantorum en 1897-1898*, Paris, Durand et Fils, 1912.
- Marnold, Jean, *Le Cas Wagner: La musique pendant la guerre*, Paris, R. Legouix, 1918.
- Milhaud, Darius, *Études*, Paris, Aveline, 1927.
- , *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949.
- , *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973.
- , *Notes sur la musique*, éd. Jeremy Drake, Paris, Flammarion, 1982.
- Milhaud, Madeleine, Milhaud, Darius, Hoppenot Hélène, et Hoppenot, Henri *Conversation: Correspondance 1918-1974*, éd. Marie France Mousli, Paris, Gallimard, 2005.
- Poulenc, Francis, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia. Journal de l'Université des Annales*, vol. 29, n°21, 15 octobre 1935, p. 521-527.
- , *J'écris ce qui me chante*, éd. Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011.
- Ravel, Maurice, *Lettres, écrits, entretiens*, éd. Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, 1989.
- , *Maurice Ravel et son œuvre*, Paris, Durand, 1914.
- , *Maurice Ravel et son œuvre dramatique*, Paris, Éditions musicales de la librairie de France, 1928.
- Roland-Manuel, *Maurice Ravel*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue critique, 1938.
- Satie, Erik, *Écrits*, éd. Ornella Volta, Paris, Champ libre, 1981.
- , *Correspondance presque complète*, éd. Ornella Volta, Paris, Fayard/Imec, 2000.
- Saint-Saëns, Camille, *Écrits Sur la Musique et les Musiciens: 1870-1921*, éd. Marie-Gabrielle Soret, Paris, Vrin, 2012.
- Schloezer, Boris (de), *Comprendre la musique: contributions à La Nouvelle Revue Française et à La Revue musicale (1921-1956)*, éd. Timothée Picard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- , *Igor Stravinsky*, éd. Timothée Picard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes,



2012.

Séverac, Déodat (de), *La musique et les lettres. Correspondance rassemblée et annotée*, éd. Pierre Guillot, Sprimont, Mardaga, 2002.

Tansman, Alexandre, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, éd. Gérard Hugon et Mireille Tansman-Zanutini, Paris, L'Harmattan, 2005.

———, *Regards en arrière*, éd. Cédric Segond-Genovesi avec la collaboration de Mireille Tansman-Zanutini et Marianne Tansman Martinozzi, Château-Gontier, Aedam musicae, 2013.

Stravinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935.

———, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge, Harvard, University Press, 1942.

———, *Confidences sur la musique : propos recueillis*, éd. Valérie Dufour, Arles, Actes Sud Editions, 2013.

Vera Stravinsky et Robert Craft, *Stravinsky: In Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978.

Wiéner, Jean, *Allegro appassionato*, Paris, Belfond, 1978.

## **Jazz et musiques populaires**

Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Thames & Hudson, 2000.

Badger, Reid, *A Life in Ragtime : A Biography of James Reese Europe*, Oxford University Press, 1994.

Baker, Joséphine, *Les mémoires de Joséphine Baker*, Paris, Kra, 1927.

Baresel, Alfred. *Das Jazz-Buch*, Berlin, Zimmermann, 1926.

———, *Das neue Jazzbuch*, Leipzig, Zimmermann, 1929.

Bekeny, Amanda, *The trumpet as a voice of Americana in the Americanist music of Gershwin, Copland, and Bernstein*, thèse de doctorat, Ann Arbor, Ohio State University, 2005.

- Berlin Edward, *Ragtime. A Musical and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- Bierley, Paul, *The Incredible Band of John Philip Sousa*, Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- Blake, Jody, « Jazz-Band Dada. L'afro-américanisme dans le Paris de l'entre-deux-guerres », *Revue de l'Art*, vol. 118, n°1, 1997, p. 69-77.
- , *Le Tumulte Noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900 – 1930*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999.
- Briguet, Laurence, *Les années folles : le jazz dans l'œuvre de Darius Milhaud* (mémoire de maîtrise d'éducation musicale et musicologie , Lyon, Université de Lyon II, 1990.
- Brooks, Christopher et Sims, Robert (dir.), *Roland Hayes : The Legacy of an American Tenor*, Bloomington, Indiana University Press, 2014
- Brooks Tim et Spottswood, Richard, *Lost Sound s: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919*, Champaign, University of Illinois Press, 2004.
- Budds, Michael (dir.), *Jazz and the Germans: Essays on the Influence of « Hot » American Idioms on 20th-Century German music*, Hillsdale, Pendragon Press, 2002.
- Caddy, Davinia, « Parisian Cake Walks », *19th-Century Music*, vol. 30, n°3, 2007, p. 288–317.
- Carter, Randolph, *Ziegfeld: The Time of His Life*, Londres, Bernard, 1974.
- Irene Castle, *My Husband*, New York, Scribner, 1919.
- Cohen-Avenel, Pascale, « L'“autre” beauté de Joséphine Baker », *Germanica* n° 37, décembre 2005, p. 69-78.
- , *Si on a du jazz, pas besoin de Schnaps : jazz, négritude et démocratie sous la République de Weimar*, Berne, Peter Lang, 2011.
- Cook, Susan, « Flirting with the vernacular: America in Europe, 1900-45 » dans Cook, Nicholas et Pople, Anthony, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 152-185.
- Cotro, Vincent, Cugny, Laurent et Gumplowicz, Philippe (dir.), *La catastrophe apprivoisée – Regards sur le jazz en France*, Paris, Outre Mesure, 2013.

- Court, Jean-Michel et Florin, Ludovic (dir.), *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse, 2015.
- Collier, James Lincoln, *The Reception of Jazz in America: a New View*, New York, University of New York Press, 1988.
- Cugny, Laurent, *Une histoire du jazz en France. Tome 1 : du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014.
- Susan Curtis, *Dancing to a Black Man's Tune. A Life of Scott Joplin*, Columbia, University of Missouri Press, 2004
- Danuser, Hermann. « Jazz und Kunst-Musik. Ihre Affinität in den zwanziger Jahren », *Universitas*, vol. 38, n° 4, 1983, p. 379-395.
- Deaville, James « Debussy's Cake-walk: Race, Modernism and Music in Early Twentieth-Century Paris », *Revue Musicale OICRM*, vol. 2, n°1, 2014. (<http://revuemusicaleoicrm.org/debussys-cake-walk-race-modernism-and-music-in-early-twentieth-century-paris>)
- Dupree, Mary Herron, « "Jazz," the Critics, and American Art Music in the 1920s », *American Music*, vol. 4, n° 3, octobre 1986, p. 287-301.
- Erwe, Hans-Joachim, « "Kakophonisierter Jazz von unerhörter Brutalität" : Foxtrott, Ragtime und Shimmy bei Paul Hindemith ». *Musik der zwanziger Jahre*, dans Werner, Keil (dir.), Hildesheim, Olms, 1996, p. 11-41.
- Fabre, Michel, *La rive noire : les écrivains noirs américains à Paris, 1830-1995*, Paris, André Dimanche éditions, 1999.
- Fausser, Annegret, « Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the making of an "American" composer », *The Musical Quarterly*, vol. 89, n° 4, p, 524-554.
- Fouché, Nicole, « Les limites de la réception savante du jazz en France , La Revue musicale, 1920-1939 », *Revue française d'études américaines*, n° 5, 2001, p. 38-52.
- Franklin, David , « A Preliminary Study of the Acceptance of Jazz by French Critics in the 1920s and Early 1930s », *Annual Review of Jazz Studies*, 1988.
- Fry, Andy, *Paris Blues : African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.

- Gendron, Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- Gergely, Jean, « André Schaeffner (1895-1980) », *Revue de Musicologie*, vol. 66, n° 2, janvier 1980, p. 255-260.
- Gillett, Rachel, *Crossing the pond: jazz, race, and gender in interwar Paris*, thèse de doctorat, Boston, Northeastern University, janvier 2010.
- , « Jazz and the Evolution of Black American Cosmopolitanism in Interwar Paris », *Journal of World History*, vol. 21, n° 3, 2010, p. 471-495.
- , « Jazz Women, Gender Politics, and the Francophone Atlantic », *Atlantic Studies* 10, n° 1, 2013, p. 109-130.
- Goddard, Chris, *Jazz Away from Home*, New York, Paddington Press, 1979.
- Gordon, Rae, *Dances With Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France*, London, Ashgate Publishing, 2009.
- , « Natural Rhythm: La Parisienne Dances with Darwin: 1875-1910 », *Modernism/modernity*, vol. 10, n° 4, 2003, p. 617-656.
- Green, Jeffrey, « "In Dahomey" in London in 1903 », *The Black Perspective in Music*, vol. 11, n° 1, avril 1983, p. 23-40.
- Guingamp, Pierre, *Michel Warlop (1911-1947) : Génie Du Violon Swing*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Gumplowicz, Philippe, « Musicographes réactionnaires des années 1930 », *Le Mouvement Social*, vol. 208, n° 3, 2004, p. 91-124.
- , « Le Jazz Serait-il de La Musique? Identification D'un Art, 1930-1934 », dans Alban Darré (dir.), *Musique et Politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996, p. 95-110
- , *Les résonances de l'ombre*, Paris, Fayard, 2012.
- Helgeland, Kirsten, « Jazz and the Classics: A Study of American Crossover Solo Piano Works from 1920 to 1935 », thèse de doctorat, Ann Arbor, Ohio State University, 1999.
- Heyman, Barbara, « Stravinsky and Ragtime », *The Musical Quarterly*, vol. 68, n°1, octobre 1982, p. 543-562.

- Hinton, Stephen, *Kurt Weill, the Threepenny Opera*, New York, Cambridge University Press, 1990.
- Hodeir, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses, 1981.
- , « L'influence du jazz sur la musique européenne », *Temps Modernes*, n° 99, 1954, p. 1477-1492.
- Hoérée, Arthur, « André Schaeffner, critique musical », *Revue de Musicologie*, vol. 68, n°1, janvier 1982, p. 391-400.
- Howland, John, « *Ellington Uptown* »: *Duke Ellington, James P. Johnson, & the Birth of Concert Jazz*, Chicago, University of Michigan Press, 2009.
- Hustwitt, Mark, « Caught in a Whirlpool of Aching Sound : The Production of Dance Music in Britain in the 1920s », *Popular Music*, vol. 3, janvier 1983, p. 7-31.
- Jackson, Jeffrey H, « Making Enemies : Jazz in Interwar Paris », *French Cultural Studies* 10, n° 29, janvier 1999, p. 179-199.
- , *Making Jazz French : Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Jacotot, Sophie, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres. Transgressions ou crise des représentations ? », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 27, janvier 2008, p. 225-240.
- , *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013.
- Jordan, Matthew, « The French connection: Mythologies of La Nouvelle Orleans in French Discourse on Jazz », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 14, n° 5, 13 octobre 2011, p. 507-525.
- , « Amphibiologie: Ethnographic Surrealism in French Discourse on Jazz », *Journal of European Studies*, vol. 31, n° 122, 6 janvier 2001, p. 157-186.
- , *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, Chicago, University of Illinois Press, 2010.
- Kenney, William, « Le Hot: The Assimilation of American Jazz in France, 1917-1940 », *American Studies*, vol. 25, n° 1, 1984, p. 5-24.

- Klautke, Egbert, *Unbegrenzte Möglichkeiten: "Amerikanisierung" in Deutschland und Frankreich (1900-1933)*, Heidelberg, Franz Steiner Verlag, 2003
- Klein, Jean-Claude, « Borrowing, Syncretism, Hybridisation: The Parisian Revue of the 1920s », *Popular Music*, vol. 5, 1985, p.175-187.
- Kleppinger, Stanley, « On the Influence of Jazz Rhythm in the Music of Aaron Copland », *American Music*, vol. 21, n° 1, avril 2003, p. 74-111.
- Kube, Michael, « Paul Hindemiths Jazz-Rezeption: Stationen einer Episode », *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 10, n° 1, 1995, p. 63-72.
- Lussan-Borel, *Traité de danse, avec musique contenant toutes les danses de salon, avec une théorie nouvelle de valse et boston, du cotillon et du cake-walk*, Paris, Lionel-Labrousse, 1909.
- Martin, Denis-Constant et Roueff Olivier, *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- Maillard, Nadja, « Le jazz dans la littérature française (1920-1940) », *Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 820-821, 1997, p. 46-57.
- Martelly, Elizabeth (de), « Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's "Golliwog's cakewalk" », *Current Musicology*, n° 90, septembre 2010, p. 7-34.
- Mawer, Deborah, « "Parisomania"? Jack Hylton and the French Connection », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 133, n°2, 2008, p. 270-317.
- , « Crossing Borders II : Ravel's Theory and Practice of Jazz », dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 114-137.
- , « Jazzing a Classic: Hylton and Stravinsky's Mavra at the Paris Opéra ». *Twentieth-Century Music*, vol. 6, n° 2, 13 avril 2011, p. 155-182.
- , « Le jazz gallicisé et ravéalisé: théorie et pratique du "blues" », in *Musique française, esthétique et identité en mutation (1892-1992)*, Paris, Delatour. Terrien, Pascal, 2012, p. 215-225.
- , *French Music and Jazz in Conversation : From Debussy to Brubeck*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

- Moody, Bill, *The Jazz Exiles: American Musicians Abroad*, Reno, University of Nevada Press, 1993.
- Myers, Rollo, « A Music Critic in Paris in the Nineteen-Twenties: Some Personal Recollections », *The Musical Quarterly*, vol. 63, n° 4, 1977, p. 524-544.
- Nettelbeck, Colin, *Dancing with De Beauvoir: Jazz and the French*, Melbourne, Melbourne University Press, 2004, p. 1-113.
- Nevers, Daniel, « Tom Waltham : un anglais à Paris », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, n°12, 1985, p. 27-32.
- Nott, James, *Music for the People. Popular Music and Dance in Interwar Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Osgood, Henry, *So This Is Jazz*, Boston, Little Brown, 1926.
- Parsonage, Catherine, « A Critical Reassessment of the Reception of Early Jazz in Britain », *Popular Music*, vol. 22, n° 3, octobre 2003, p. 315-336.
- , *The Evolution of Jazz in Britain, 1880-1935*, London, Ashgate, 2005.
- , « The Evolving Image of Jazz in Britain in Sheet Music », *British Postgraduate Musicology* 4, 2001, <http://www.bpmonline.org.uk/bpm4-evolving.html>.
- Perchard, Tom, « Hugues Panassié contra Walter Benjamin : Bodies, Masses, and the Iconic Jazz Recording in Mid-century France », *Popular music and society*, vol. 35, n° 3, juillet 2012, p. 375.
- , « Tradition, modernity and the supernatural swing : Re-reading primitivism in Hugues Panassié's writing on jazz », *Popular music*, vol. 30, n° 1, janvier 2011, p. 25.
- Peress, Maurice, *Dvořák to Duke Ellington: A conductor explores America's music and its African American roots*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Perret, Carine, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel : l'esprit plus que la lettre », *Revue de Musicologie*, vol. 89, n°2, 2003, p. 311-347.
- , « Une rencontre entre musique savante et jazz, musique de tradition orale et les œuvres aux accents jazzistiques d'Erik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et Maurice Ravel », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 2, n°1, 2003, p. 43-67.
- Piccinini, Mauro, « From Stravinsky to Paul Whiteman: The historical context of

- Antheil's *A jazz symphony* », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, n° 22, avril 2009, p. 20-23.
- Rife, David, *Jazz Fiction : A History and Comprehensive Reader's Guide*, Londres, Scarecrow Press, 2008.
- Rimondi, Giorgio, *La scrittura sincopata : jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 1999.
- Rogers, Robert., « Jazz Influence on French Music », *The Musical Quarterly*, vol. 21, n° 1, janvier 1935, p. 53-68.
- Roueff, Olivier, « « Politiques d'une "culture nègre" : La Revue Nègre (1925) comme événement public », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 65-85.
- , « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance ». *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 14, n° 1, 2006, p. 71.
- , « Les mots du jazz », *L'Homme* n° 158-159, n° 2, septembre 2001, p. 239-259.
- , « Opérations à cœur ouvert. Trois pratiques analytiques du jazz dans l'entre-deux-guerres », dans Rémy Campos, Rémy et Nicolas Donin (dir.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Droz, 2009, p. 157-196.
- , *Jazz les échelles du plaisir : Intermédiaires et culture lettrée en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Dispute, 2013.
- Rouget, Gilbert et Lesure, François, « Qui étiez-vous André Schaeffner? », *Revue de Musicologie* vol. 68, n° 1/2, janvier 1982, p. 3-15.
- Schulman, Seth, « The Celebrity Culture of Modern Nightlife : Music Hall, Dance, and Jazz in Interwar Paris, 1918-1930 », thèse de doctorat, Providence, Brown University, 2000.
- Scott, Derek, « Incongruity and Predictability in British Dance Band Music of the 1920s and 1930s », *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 2, juillet 1994, p. 290-315.
- Shack, William, *Harlem in Montmartre: A Paris Jazz Story Between the Great Wars*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Séité, Yannick, *Le jazz, à la lettre: la littérature et le jazz*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.



- , « Mac Orlan *jazz writer* », dans Vincent Cotro, Laurent Cugny et Philippe Gumpłowicz (dir.), *La catastrophe apprivoisée – Regards sur le jazz en France*, Paris, Outre Mesure, 2013, p. 57-66.
- Schatt, Peter, (dir.), « *Jazz* » in *der Kunstmusik: Studien zur Funktion afro-amerikanischer Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts*, Berlin, G. Bosse, 1995.
- , « Georg Antheil und Erwin Schulhoff : Bad boys of music going “jazz” », *Musik & Bildung: Praxis Musikunterricht*, vol. 33, n° 2, janvier 2001, p. 40-47.
- Schiff, David, « Copland and the “Jazz Boys” », dans Peter Dickinson (dir.), *Copland connotations: Studies and interviews*, Rochester, Boydell Press, 2002, p. 14-21.
- Sirkis, Jean-Jacques, *Les années Deslys*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1990.
- Smith, Catherine, *William Grant Still: a Study in Contradictions*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- Starr, Larry, « Reflexiones sobre “bonitas melodías a lo Gershwin”: Forma y armonía en la música de concierto de Gershwin », *Quodlibet, Revista de especialización musical*, vol. 48, septembre 2010, p. 58-76.
- Stovall, Tyler Edward, *Paris Noir: African Americans in the City of Light*, Boston, Houghton Mifflin, 1996.
- Straw, Petrine Archer, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. Thames & Hudson, 2000.
- Tick, Judith., « The Origins and Style of Copland’s “Mood for Piano”, “Jazzy” », *American Music*, vol. 20, n° 3, octobre 2002, p. 277-296.
- Tournès, Ludovic, *New Orléans sur Seine: histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
- Ludovic Tournès, « Reproduire L’œuvre : La nouvelle économie musicale », dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd’hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 220-258.
- Welburn, Ron, « Duke Ellington’s Music: The Catalyst for a True Jazz Criticism ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 17, n° 1, juin 1986, p. 111-122.
- , « James Reese Europe and the Infancy of Jazz Criticism ». *Black Music Research Journal* 7, janvier 1987, p. 35-44.

———, « Jazz Magazines of the 1930s : An Overview of Their Provocative Journalism », *American Music*, vol. 5, n° 3, octobre 1987, p. 255-270.

Wipplinger, Jonathan, « The Aural Shock of Modernity: Weimar's Experience of Jazz », *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 82, n° 4, 2007, p. 299-320.

Wyatt, Robert et Johnson, Andrew (dir.), *The George Gershwin Reader. Readers on American musicians*, New York, Oxford University Press, 2004.

## **Revue consultées (années dépouillées)**

*Le Courrier musical* (1899-1935).

*Le Ménestrel* (1900-1935).

*Le Monde musical* (1900-1935).

*Musica* (1902-1915).

*Comœdia* (1918-1930).

*Le Mercure musical* devenu *Bulletin français de la S.I.M.* en 1908 puis *Revue musicale S.I.M.* en 1909 (1905-1914).

*Le Guide du Concert* (1910-1935).

*La Revue musicale* (1920-1940).

*Le Coq* (1920).

*La Revue Pleyel* devenue *Musique* en septembre 1927 (1923-1930).

*Musique et Théâtre* (1925-1926).

*L'Édition musicale vivante* (1927-1934).

## Discographie (liste des enregistrements consultés)

- John Philip Sousa, *Hu-la hu-la cake-walk*, enregistré en 1901 par le Sousa's Band, New York, Victor n° 3263.
- Vess Osman, *A Coon Band Contest*, enregistré en 1901 par le Sousa's Great Concert Band, New York, Columbia, cylindre n° 538.
- John Philip Sousa, *Stars and Stripes Forever*, enregistré en 1903 par le Sousa's Band, New York, Victor, n° 306.
- Léon Dequin, *Le Vrai Cake-walk*, enregistré en 1905 par l'Orchestre Bosc du Bal Tabarin, Paris, Odéon, n° 36488.
- Léon Dequin, *Le Vrai Cake-walk*, enregistré en 1906 par la Musique de la Garde Républicaine (dir. Gabriel Parès), Paris, Gramophone, n° 30343.
- Irving Berlin, *That Mysterious Rag*, enregistré en 1911 par Arthur Collins and his orchestra, Albany, Albany Indestructible Cylinders, n° 1511.
- Irving Berlin, *That Mysterious Rag (English success)*, enregistré par l'Orchestre Pathé Frères, Paris, Pathé, n° 8162 (la date n'est précisée ni sur le disque ni dans les catalogues consultés. On peut néanmoins penser que cet enregistrement est postérieur à 1912, date de la première édition française de *That Mysterious Rag*).
- Irving Berlin, « C'est pour vous (Everybody's Doing It) », enregistré en 1913 par Harry Fragson, Paris, Pathé, n° 4965.
- Claude Debussy, « Golliwogg's Cake-walk », enregistré en 1913 par le compositeur, Paris, rouleaux Welte-Mignon n° 2733.
- Ray Lopez et Alcide Nunez, *Livery Stable Blues*, enregistré le 26 février 1917 par l'Original Dixieland Jazz Band, New York, Victor, n° 18255.
- Frank Losey, « Slippery Hank » enregistré le 6 avril 1917 par le Earl Fuller's Famous Jazz Band, New York, Victor, n° 18321.
- Jean Schwartz, *I'm All Bound 'Round With The Mason-Dixon Line*, enregistré en janvier 1919 par Murray Pilcer and his Jazz Band, Londres, The Winner, n° 3292-B.

Joe Gold et Edmund Porray, *Everybody Shimmies Now*, enregistré le 6 février 1919 par les Scrap Iron Jazzerinos, Paris, Gramophone, K-828.

Harry von Tilzer, *It's a Hundred to One You're in Love*, enregistré le 6 février 1919 par les Scrap Iron Jazzerinos, Paris, Gramophone, K-531.

George Gershwin, *Swanee*, enregistré en février 1920 par George Gershwin, New York, Duo-Art, n° 1649

Richard Whiting, *Japanese Sandman*, enregistré le 19 août 1920 par le Paul Whiteman and his Ambassador Hotel Orchestra, New York, Victor n° 18690-B.

Mel Kaufman, *Stop It!*, enregistré le 13 décembre 1920 par le Billy Arnold's Novelty Jazz Band, Londres, Columbia, n° 3015.

Lee Roberts, *Oh! Harold*, enregistré le 4 juin 1923 par le Zez Confrey Orchestra, New York, Compagnie Française du Gramophone, K-2256.

Mina Monroe, *Bayou Ballads, chants de la Louisiane*, enregistré le 1<sup>er</sup> décembre 1925 par Mina Monroe, Gaston Wiéner, Gramophone, K-3228.

Clément Doucet, *Chopinata*, enregistré en avril 1926 par Jean Wiéner et Clément Doucet, Paris, Pleyela n°10023.

Duke Ellington et Bubber Miley, « Black and Tan Fantasy », enregistré le 7 avril 1927 par Duke Ellington and his Orchestra, Gramophone, K-6344.

Duke Ellington, « Jubilee Stomp », enregistré le 19 janvier 1928 par The Washingtonians, Brunswick, Brunswick, n° 3878.

Joseph Gilbert, *Me And Jane In A Plane*, enregistré en juin 1928 par le Debroy Somers Band, Londres, Columbia n° 4506.

[Compositeur inconnu], *Baby*, enregistré le 21 juin 1928 par Adelaide Hall et le Lew Leslie's Blackbirds Orchestra, New York, Brunswick n° 4031.

Joe « King » Oliver, *West End Blues*, enregistré le 28 juin 1928 par Louis Armstrong and his Hot Five, Chicago, Odéon, n° 165.180.

Ray Henderson, *You're the Cream in my Coffee*, enregistré le 13 mai 1929 par le Jack Hylton's Orchestra, Londres, His Master's Voice n° 5536.

Université Paris-Sorbonne – Université de Montréal

## **Adieu New York, bonjour Paris !**

### **Les enjeux esthétiques et culturels des appropriations du jazz dans le monde musical savant français (1900-1930)**

par Martin Guerpin

Université-Paris-Sorbonne - École Doctorale V « Concepts et Langages » - IReMus  
Université de Montréal - Faculté de Musique - OICRM

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Musique  
(option Musicologie)

### **Volume 2 - Annexes**

Octobre 2015

© Martin Guerpin, 201

## Table des annexes

<b>Annexe n° 1 .....</b>	<b>696</b>
--------------------------	------------

### **Anthologie de textes sur le jazz publiés par des acteurs du monde musical savant**

Henry Thacker Burleigh, « Préface » de <i>The celebrated negro spirituals. Album n°1</i> , Ricordi, 1917 .....	697
Pick-Me-Up, « Le Rire de la Semaine », <i>Le Rire rouge. Édition de guerre du journal « Le Rire »</i> , n°203, 5 octobre 1918, p. 4.....	698
Émile Vuillermoz, « La musique de guerre. Rag-Time et Jazz-Band », <i>L'Éclair</i> , 6 octobre 1918, p. 3 .....	699
Anonyme, « L'art nègre », <i>Journal amusant</i> , 5 <sup>e</sup> série, n°8, 28 juin 1919, p. 13 .....	702
P. de L. [Pierre de Lapommeraye], « Concerts divers - American Southern Syncopated Orchestra », <i>Le Ménestrel</i> , 83 <sup>e</sup> année, n°19, 13 mai 1921, p. 205.....	703
Albert Jeanneret, « Musique - Les concerts Wiéner », <i>L'Esprit nouveau</i> , n° 14, décembre 1921, n.p. ....	704
Philippe Parès, « Une enquête... », <i>Les feuilles critiques</i> , n°8 (nouvelle série n°3), décembre 1922, p. 7. ....	705
Darius Milhaud, « Impressions d'Amérique », <i>Le Courrier musical</i> , 25 <sup>e</sup> année, n°4, 15 février 1923, p. 115.....	706
Philibert de Puyfontaine, « Les jazz », <i>Au jardin de l'Infante</i> , n° 3, mai 1924, p. 10-12 .....	707
Gustave Schenké, « Réflexions sur le rythme du plain-chant et du jazz-band », <i>Le Courrier musical</i> , 26 <sup>e</sup> année, n°17, 1 <sup>er</sup> novembre 1924, p. 516-517.....	710
André Schaeffner, « Concerts divers - The Fisk Jubilee Singers (5 mai) », <i>Le Ménestrel</i> , 87 <sup>e</sup> année, n°20, 15 mai 1925, p. 223.....	716
Irving Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! », <i>Le Guide du concert</i> , 12 <sup>e</sup> année, n°22, 12 mars 1926, p. 647-648.....	717
Irving Scherké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! (suite) », <i>Le Guide du concert</i> , 12 <sup>e</sup> année, n°23, 19 mars 1926, p. 679-682 .....	721
Maurice Delage, « La critique - La musique de jazz », <i>Revue Pleyel</i> , n°31, avril 1926, p. 18-20 .....	726
Paul Gordeaux, « Aimez-vous le jazz ? (suite) - M. Darius Milhaud trouve le Jazz déjà classique », <i>Le Soir</i> , 16 juin 1926, p. 3 .....	730
Émile Vuillermoz, « La musique - Paul Whiteman », <i>Candide</i> , 8 juillet 1926, p. 7.....	731
Roland-Manuel, « Wiéner et Doucet, ou les plaisirs du jazz », <i>Revue Pleyel</i> , n°34, juillet 1926, p. 10-12 .....	733
Darius, Milhaud, « Chronique musicale - À propos du jazz », <i>L'Humanité</i> , 23 <sup>e</sup> année, n°10097, 3 août 1926, p. 5.....	736
Darius, Milhaud, « Chronique musicale - À propos du jazz (suite) », <i>L'Humanité</i> , 23 <sup>e</sup> année, n°10098, 4 août 1926, p. 5.....	739
André Cœuroy, « Le jazz », <i>L'Art Vivant</i> , 2 <sup>e</sup> année, n° 40, 15 août 1926, p. 615-617 .....	742
Jean Poueigh, « Le jazz au concert », <i>Candide</i> , 31 octobre 1926.....	747

C.R., « Le jazz se démode-t-il ? », <i>L'Intransigeant</i> , 47 <sup>e</sup> année, n°16891, 3 novembre 1926, p. 3	748
Boris de Schlœzer, « Musique nègre », <i>La Revue Pleyel</i> , n°41, février 1927, p. 159-161.....	749
Boris de Schlœzer, « Chroniques et notes - Le Jazz par André Cœuroy et André Schaeffner (éd. Claude Aveline) », <i>La Revue musicale</i> , 8 <sup>e</sup> année, n°7, mai 1927, p. 219.....	752
Jean Wiéner, « Le Jazz et la Musique », <i>Conferencia. Journal de l'Université des Annales</i> , 22 <sup>e</sup> année, n°12, 5 juin 1928, p. 623-631.....	753
Émile Vuillermoz, « Ted Lewis à Paris », <i>L'Édition musicale vivante</i> , 1 <sup>ère</sup> année, n°9, octobre 1928, p. 23.....	763
Arthur Hoérée, « Le Jazz et la musique d'aujourd'hui », <i>Le Courrier musical</i> , 30 <sup>e</sup> année, n°20, 1 <sup>er</sup> décembre 1928, p. 671-672.....	764
Pierre-Octave Ferroud, « L'Évolution du jazz », <i>L'Édition musicale vivante</i> , 2 <sup>e</sup> année, n°13, février 1929, p. 9-12.....	768
Pierre-Octave Ferroud, L'Évolution du jazz, II », <i>L'Édition musicale vivante</i> , 2 <sup>e</sup> année, n°14, mars 1929, p. 9-11 (suite et fin).....	772
Pierre-Octave Ferroud, « L'Évolution du jazz (III) », <i>L'Édition musicale vivante</i> , 2 <sup>e</sup> année, n°15, mars 1929, p. 9-11.....	775
Pierre-Octave Ferroud, « L'Évolution du jazz (IV et fin) », <i>L'Édition musicale vivante</i> , 2 <sup>e</sup> année, n°16, mai 1929, p. 9-11.....	778
Jean Wiéner, « Le Jazz et la Musique de Chambre », <i>Le Courrier musical</i> , 31 <sup>e</sup> année, n°6, 15 mars 1929, p. 188.....	781
Stéphane Berr de Turique, « Quelques mots sur le jazz », <i>Le Monde musical</i> , 40 <sup>e</sup> année, n°3, 31 mars 1929, p. 92.....	783
Hugues Panassié, « Le jazz hot », <i>L'Édition musicale vivante</i> , 3 <sup>e</sup> année, n°25, février 1930, p. 9-11.....	786
E.C., « Au grand horizon (théâtre Pigalle), Une conférence sur le jazz », <i>La semaine à Paris</i> , 10 <sup>e</sup> année, n°408, 28 mars 1930, p. 27.....	789
Léon Vallas, « Lettre d'Amérique, IV. L'Apothéose du jazz (fin) », <i>L'Édition musicale vivante</i> , n°33, Octobre 1930 p. 12-14.....	790
André Cœuroy, <i>Panorama de la musique moderne, nouvelle édition revue et augmentée</i> , Paris, Kra, coll. « Les Documentaires », 1930, p. 63-71.....	794
Georges Auric, « Le jazz », <i>Marianne</i> , 2 janvier 1935, p. 5.....	798
Francis Poulenc « Mes maîtres et mes amis », <i>Conferencia. Journal de l'Université des Annales</i> , 29 <sup>e</sup> année, n°21, 15 octobre 1935, p. 521-527.....	800
Francis Poulenc, « Le cœur de Maurice Ravel », <i>La Nouvelle Revue française</i> , n°323, 1 <sup>er</sup> janvier 1941, p. 237-240.....	801
Georges Migot, <i>Lexique de quelques termes utilisés en musique avec des commentaires et des développements pouvant servir à la compréhension de cet art</i> , Paris, Didier, 1946, p. 119.....	802

**Annexe n° 1-bis..... 803**

**Roland-Manuel, « Les Six devant Ravel. Contribution à l'étude de la stratégie musicale contemporaine »**

**Annexe n° 2 ..... 809**

**Un exemple d'œuvre « impressionniste » à la fin des années 1910 : « Sur un rythme de zortzico », deuxième mouvement du *Quintette pour piano et cordes* (1919) de Gabriel Pierné (1863-1937)**

**Annexe n° 3 ..... 815**

**La collaboration de Milhaud et d'Auric à *L'œil cacodylate* de Francis Picabia**

**Annexe n° 4 ..... 821**

**Liste des concerts organisés par Jean Wiéner en France (1920-1927)**

**Annexe n° 5 ..... 837**

**Partition de *Bathori's Blues* de Jean Wiéner**

**Annexe n° 5-bis ..... 841**

**Partition de *The Vance's Banjo* de Jean Wiéner**





## ANNEXE n° 1

### Anthologie de textes sur le jazz

Sont ici rassemblés des textes issus des divers dépouillements effectués à l'occasion de ce travail. N'ont été retenus que ceux publiés par des acteurs du monde musical *savant* dont le jazz est l'objet *principal* et qui ne figurent pas dans l'anthologie proposée par Denis-Constant Martin et Olivier Roueff dans *La France du jazz*<sup>1</sup>. Ces textes sont présentés par ordre chronologique.

---

<sup>1</sup> Denis Constant-Martin et Olivier Roueff, *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 165-312.

Henry Thacker Burleigh, « Préface » de *The celebrated negro spirituals. Album n°1*, Ricordi, 1917

Les chants de plantation connus sous le nom de *spirituals* sont une expression spontanée d'une intense ferveur religieuse. Leurs origines remontent principalement aux *camp meetings*, aux réunions prosélytes (*revivals meetings*) et à d'autres manifestations religieuses.

Ils n'ont jamais été « composés » mais ont jailli telle une génération spontanée de la ferveur religieuse brûlante pendant de longues réunions dans des camps ou dans des églises, comme une expression simple et extatique d'esprits naïfs (*untutored*). Ils constituent de fait la seule musique qui, en Amérique, correspond à la définition scientifique de *folk song*.

Une exécution réussie de ces *folk songs* dépend principalement de la profondeur du sentiment spirituel. La voix n'est pas aussi importante que ce sentiment ; ensuite vient le rythme, car l'âme nègre est liée au rythme qui est une caractéristique essentielle de presque toutes les *folk songs*.

Ce serait gravement méconnaître leur valeur et leur signification que de les traiter comme des *minstrel songs*, ou d'essayer de les rendre comiques en essayant d'imiter littéralement la manière dont le Nègre les chante, en balançant son corps, en frappant dans les mains, ou en s'efforçant de reproduire ces étranges inflexions de la voix qui sont naturelles pour les gens de couleur. Leur valeur se trouve affaiblie s'ils ne sont pas réalisés de manière impressionnante, car tous ces chants véhiculent un souffle d'espoir, une foi dans la justice divine et dans la fraternité humaine. L'expression de tristesse cède toujours la place à la joie. Et toujours, le message de la libération des hommes – de tous les hommes - et d'une délivrance prochaine de tout ce qui entrave et oppresse l'âme est clairement exprimé.

La mode est aux *jazz band* (*sic*) .

Une (*sic*) *jazz band*, c'est un orchestre américain, nègre autant que possible, qui fait un vacarme effrayant avec des instruments à toute épreuve.

Plus ces « musiciens » font du bruit et plus ils ont de succès.

Aujourd'hui, il n'est pas un music-hall, pas un boui-boui qui n'ait sa (*sic*) *jazz band*, la vraie, l'authentique, bien entendu !

C'est le triomphe du cubisme instrumental.

Il faut d'ailleurs reconnaître que cette façon de « charmer les oreilles » est tout à fait de circonstance. Nous sommes à l'époque du bruit, du boucan, du pétard et même du pétasson [*sic*].

Nos voisins, dans les espaces sidéraux, doivent trouver que nous sommes bien indiscrets de jouer ainsi du canon après 10 heures du soir et les Martiens pensent certainement que notre planète est remplie de gongs.

Les *jazz-band* (*sic*) font de la vraie musique de guerre.

Et allez donc ! Faites éclater les cornets à piston, hurler les violons, beugler les contrebasses et que les tambours soient autant de mitrailleuses. Baoum ! Ding ! ding ! Tac, tac, tac ! Dzinn, dzinn ! Pffuit ! Ce sont tous les bruits de la bataille... Plus fort ! plus fort ! Les *jazz band* (*sic*) remplissent Paris de leurs redoutables charivaris... Jamais musique, même militaire, ne versa pareil héroïsme dans le cœur des citadins.

Et lorsque la paix, la douce paix reviendra, nous la trouverons fade...

Mais rassurez-vous, elle prendra vite le diapason.

Nous continuerons à entendre le bruit des camions, des avions, peut-être même des canons, et les *jazz band* (*sic*) joueront encore plus fort.

Ô silence, divin silence, c'en est fait, nous ne goûterons plus ton charme exquis...

Le grand Pan est mort, mais, encore que le canon de bertha se soit tu, nous entendons toujours le grand pan-pan...

Partout des *jazz band* (*sic*)!

Même à la chambre, car c'est au Palais-Bourbon que l'autre jour, en montrant nos intarissables bavards, un ironiste laconique disait :

- *Jase, bande !*

Chacun sait que la musique a une grave responsabilité dans les origines de la guerre actuelle. On nous a très clairement démontré que la cause de tous les malheurs du monde était le *tango*. *Le tango...* et les *ballets russes*. Voilà les auteurs de la catastrophe mondiale. Voilà les traîtres qui ont amené l'invasion de la Belgique par les petits-fils de Beethoven.

Leur forfaiture a été punie par la peine rituelle des cinq années de bannissement. C'était justice. Mais le souffle purificateur de la guerre ne s'est pas contenté de balayer tous ces miasmes putrides ; il a fait naître en musique un esprit nouveau, il a suscité un idéal d'art régénéré par le sacrifice de tant de héros. *Le Prince Igor* est mort avec *Thamar* et *Schéhérazade* ; le tsar *Boris* a abdiqué et *l'Oiseau de Feu* s'est envolé, effrayé par le bruit du canon. Libérée des Moussorgsky, des Rimsky, des Borodine, des Balakirev, des Stravinsky et d'autres bolchewicki [sic], la musique s'est haussée jusqu'à la morale et à l'esthétique, nées de la grande ivresse sanglante de l'univers. Elle a répudié la sonate, le quatuor, la mélodie et la symphonie ; elle a déserté les orchestres classiques ; elle a découvert sa formule idéale dans le *rag-time*, elle a trouvé son orchestration parfaite dans le *Jazz-band*.

Toute la vie musicale de la guerre s'est, en effet, réfugiée au music-hall. On ne joue du Debussy qu'avec pudeur inquiète, pour ne pas blesser les familles en deuil : mais les explosions foraines des orchestres de revues ne scandalisent personne. C'est dans la recherche d'art que réside le péché contre la guerre. Karsawina est actuellement un objet d'horreur et pourquoi la « p'tite femme » de café—concert, culottée de drapeaux, est acclamée comme un rassurant symbole. Chaque forme de civilisation a les muses qu'elle mérite.

Ne cherchons pas à évangéliser ces mélomanes de bonne volonté et à leur reprocher la bassesse de leur plaisir. Ce serait peine perdue. Appliquons-nous seulement à retrouver, dans cette crapuleuse apothéose du rythme, les traces d'une évolution obscure et inconsciente de la sensibilité collective des foules.

Cette évolution est logique, non seulement au point de vue philosophique, mais au point de vue strictement musical. Le public de music-hall subit, sans s'en douter, en ce moment, sa réforme wagnérienne et sa réforme futuriste. Il découvre la puissance de la mélodie continue et de la sonorité diffuse, comme si on lui révélait une sorte de *Tristan et Yseult* de ruisseau, orchestré par les disciples de Marinetti.

Jusqu'ici le music-hall, fils parvenu du café-concert, était le dernier refuge de la phrase mélodique à coupe symétrique et carrée. Le public ne se plaisait qu'aux refrains aux angles nets, aux rythmes francs, aux périodes rigoureusement balancées. Tout devait y être clair, précis, cerné d'un trait énergique et brutal. La musique devait *rimer* richement – plus richement que les paroles !- avec la double-croche d'appui. C'était le style classique de la chanson.

Écoutez aujourd'hui un *rag-time*. La carrure, les plans géométriques, les angles droits ont disparu. La mélodie renaît sans cesse d'elle-même : ses périodes sont « embouties » les unes dans les autres ; la forte soudure autogène de la syncope dissimule les raccords et supprime ces reliefs. Il n'y a plus de « chutes » symétriques, plus de rimes musicales. La prosodie mélodique a découvert le vers libre, nous pourrions même dire le vers solitaire, qui ondule à perte de vue, éternel et toujours semblable. Plus de respirations, plus d'arrêts. La syncope est là pour soulever la ligne mélodique lorsqu'elle sent faiblir son énergie. Si le mouvement s'arrêtait, le « charme » serait rompu. Il faut reprendre sans cesse un nouvel élan sur cet élastique tremplin qui permet de franchir, à pieds joints, les temps forts et les barres de mesure ». Vite, toujours plus vite, et toujours plus loin ! Il s'agit de provoquer mécaniquement l'ivresse. On y parvient sans peine. La griserie de la vitesse est une joie moderne qui ne pouvait se confiner prosaïquement dans la locomotion ; elle répond à un appétit nouveau des générations actuelles : elle devait forcément s'emparer de tous nos sens.

Pour notre oreille, c'est chose faite. L'annexion est accomplie. Nous nous enivrons de mouvement par l'ouïe. Nous goûtons le vertige des derviches tourneurs en nous abandonnant à un thème dont un invisible accumulateur entretient la giration d'hélice. Il y a là une fascination spéciale, un hypnotisme particulier, analogues à l'action magnétique de la turbine ou du volant trop longtemps contemplés. Ce mouvement régulier, qui n'a ni commencement ni fin, qu'aucun repos ne scande, qui n'a pas besoin de reprendre haleine, qui semble branché en prise directe sur le grand moteur qui fait tourner la terre, cette force obstinée qui humilie la faiblesse humaine, la débilité de nos muscles, l'essoufflement trop rapide de nos poumons, c'est tout le secret de la mystérieuse tyrannie du *rag-time* et de ses succédanés. C'est ce qui en fait une formule d'art essentiellement moderne, comme le phonographe et la cinématographie, qui réalisent l'embrayage de l'émotion musicale ou théâtrale sur une force extra-humaine, sur une énergie mécanique dont la tension et le débit sont théoriquement inépuisables.

Cette conception de la jouissance musicale a trouvé dans le *Jazz-band* sa réalisation sonore idéale. Vous connaissez cet orchestre de damnés où les banjos infatigables grattent vos nerfs à vif et où un épileptique en pleine crise bondit comme écureuil en cage et se heurte sans cesse à divers corps sonores qui constituent les barreaux de sa prison. Un spasme, et voici des tubes de cuivre qui s'entre-choquent ; un autre, et vingt casseroles entrent en collision ; une détente du bras, et des colliers de grelots frémissent ; un coup de pied, et un gong hurle lugubrement. Partout des cloches, des timbres, des plaques sonores, des objets tintinnabulants ; une grosse caisse tonne sans arrêt, des cymbales éternuent avec un fracas cinglant, une caisse claire crépite furieusement comme un orage de grêle sur une vitre. Le fou s'exaspère dans son cabanon vibratoire : des trompes et des sirènes d'auto rugissent, des sifflets à roulette vous vrillent le tympan ; un klakson déchire d'un seul coup cette lourde étoffe sonore toute cliquetante de paillettes, mais les molles petits coups d'aiguille des banjos la recouvrent aussitôt. C'est la mort assurée par suffocation ou c'est l'extase hypnotique

Ici encore, l'historien reconnaît l'aboutissement d'une tendance irrésistible de l'esthétique contemporaine. Le son simple, l'accord consonnant ont perdu, peu à peu, leur force expressive. Pour obtenir des impressions neuves, il faut rendre le phénomène sonore plus complexe. Les dissonances ont pris une importance croissante, on a divisé

les couleurs orchestrales à l'infini, jusqu'au pointillisme. On a pris plaisir à entendre l'appoggiature à la place de la note réelle. Partout, on s'est appliqué à faire vibrer le son de l'accord, à le fêler pour lui arracher son maximum d'intensité. On fut amené ainsi à poursuivre la volupté sonore jusque dans le bruit. Russolo et Pratella fondaient leur orchestre de bruiteurs et l'on voyait l'auteur du *Sacre du Printemps* donner à la « batterie », dans son instrumentation, un rôle d'une importance insoupçonnée. Le *Jazz-band* est une solution naïve et populaire de ce problème depuis longtemps posé. La « batterie » est son organe d'expression principal. C'est elle qui bouscule les temps, les accents et les barres de mesure, pour que nul obstacle n'entrave le galop furieux du rythme. Elle étourdit, elle fascine, elle donne le vertige. Elle est dans son vrai rôle et complète admirablement la sensation que se proposent d'atteindre nos nouveaux Orphées, retour des Enfers !

Voilà le seul effort musical caractéristique de la grande guerre. Voilà la seule conquête réalisée dans le domaine sonore depuis quatre ans. Ce n'est pas une appréciation, c'est une constatation. Pour tout le reste, la musique est morte ou vit de souvenirs. Saluons ses nouveaux maîtres. Que le *rag-time* et le *Jazz-band* guérissent de leurs généreuses illusions ceux qui la croyaient immortelle et s'imaginaient qu'elle pouvait enfanter dans la douleur et faire de la grande souffrance humaine une source de chefs-d'œuvre éternels !...

On a donné, il y a peu de temps, une *soirée nègre*, à laquelle assistait l'élite de la société parisienne, et même des personnages officiels, comme M. P.ms, comme M. Gaston M.ni.r, comme M. Philippe Berth.lt... Mais il n'y avait qu'un nègre, un vrai. Cependant, on voyait beaucoup de danseurs costumés en nègres, en rois anthropophages, le visage et les bras passés au cirage, et des dames en pagne léger...

La petite fête a été précédée d'une conférence où, sérieux comme un pape, un orateur a vanté l'esthétique nègre, la métaphysique nègre.

Après, tout le monde a dansé la bamboula.

Naturellement, M. P.iret était là.

Que cette fumisterie, que cette apothéose du mabamboulisme intégral ait réuni le *nègre plus ultura* de la société la plus spirituelle de la terre, voilà un signe éclatant de l'esprit charentonesque qui règne actuellement.

Cubisme, art nègre, jazz-band, bolchevisme, tout cela se touche...

Il serait temps que le bon sens et le bon goût reprissent leurs droits...

Vous verrez qu'un de ces jours on donnera un bal de singes...



L'orchestre symphonique sud-américain est composé de musiciens et de chanteurs, tous plus ou moins acrobates et danseurs appartenant de près ou de loin à la race nègre ; on y trouve toute la gamme des noirs, depuis le noir foncé jusqu'à l'ocre clair. Le programme comprend une partie symphonique et une partie vocale. L'orchestre ressemble, très perfectionné, à ces « bands », souvent entendues [*sic*] dans les music-halls, qui jouent une musique extravagante. Avec le Syncopated Orchestra, le désordre n'est qu'apparent et les enjolivements musicaux les plus inattendus sont encadrés et tenus par des rythmes d'une impitoyable précision. Le *Russian Rag*, *Swanee*, *El Relicario* sont bien connus des habitués des dancings ; ils furent joués samedi comme on ne les joua jamais : avec un tel entrain, une telle verve que le public dansait sur ses fauteuils. Il y a notamment un trombone, qui donne des sons bouchés d'une ahurissante fantaisie, et un nommé Buddie, qui remplace à lui seul et avec tant d'agilité la batterie d'un grand orchestre qu'on lui confie un « concerto » de tambour et grosse caisse, selon l'expression d'un spirituel voisin. Les exécutants s'amusez autant que le public.

Les chœurs sont bien disciplinés, quelques jolies voix. Les airs sont tristes et la gaieté qui fuse de temps en temps est vite éteinte. Est-ce l'effet de l'oppression dont la race fut trop longtemps victime ? La tristesse elle-même y est comme contrainte et monotone en son expression. Curieux contraste que ces mélodies un peu traînantes et ces rythmes frénétiques des rags !

Albert Jeanneret, « Musique - Les concerts Wiéner », *L'Esprit nouveau*, n° 14, décembre 1921, n.p.

« Ceux-ci sont parmi les rares qui apportent des faits nouveaux. Leur organisateur, M. Jean Wiéner, estime à juste titre qu'une salle de concert est précisément le lieu de rencontre et de confrontation des esthétiques et des réalisations nouvelles de l'art musical. Félicitons-le d'être non seulement un interprète de grand talent et un pianiste remarquable, mais aussi de lancer ce rappel-là à ses confrères. Nous devons nous borner aujourd'hui à mentionner trois points seulement des programmes de Jean Wiéner.

1. *L'orchestre Billy Arnhold*. – Cake-Walk : danse nègre. Jazz-band : là, la musique fixe le nègre au sol, mais tout, dans la musique, y gesticule, y trépide sous l'action du rythme. Cela devient presque un ronflement du corps, une détente rythmée des articulations. Cette musique, c'est une somme de richesses auditives considérable : un violon, un saxophone, un piano, une clarinette, une flûte, la batterie forment à eux seuls tout un orchestre nouveau, rajeuni par un choix typique des instruments, par une harmonie due à des timbres caractéristiques. La batterie : bruiteuse ou sourde avec la cymbale ou la grosse caisse, mate avec la caisse de bois, une maticité aux rapports troublants. Cette batterie, tout un arsenal à déclenchement de rythme. Cénesthésie. Les entrailles s'émeuvent. Musique inventive, donc, imaginative, équilibrée et mouvementée que celle de l'orchestre de Billy Arnhold. De la musique tout court. Les blancs ont assimilé le Jazz-Band et en ont fait un art. Billy Arnhold et ses cinq musiciens est assurément le meilleur jazz que Paris entende de longtemps. Le nègre danse, le blanc marche. Tous deux replacent le rythme à sa base : base physiologique. Il y a encore trop de musiques attardées qui s'étiolent faute de racines.

La mélodie de folklore du jazz est pure, essentielle, rarement banale. Elle prend place commodément dans l'oreille. Une mélodie qu'on retient est une bonne mélodie. C'est un profil [...].

Philippe Parès, « Une enquête... », *Les feuilles critiques*, n°8 (nouvelle série n°3), décembre 1922, p. 7

C'est une chose qui est à présent indéniable ; le Jazz-Band, introduit depuis peu en France, sous la forme d'une bruyante musique de dancing, a ouvert aux compositeurs modernes des horizons nouveaux.

On s'est souvent mépris sur la signification exacte du terme « Jazz Band ». Voici de que M. E. Vuillermoz, l'éminent critique de *Comœdia* et d'*Excelsior*, écrit à ce sujet :

« Le Jazz-Band n'est pas un charivari d'instrumentistes ivres. Les music halls qui l'emploient pour donner un peu d'animation à leurs entr'actes, l'ont peu à peu détourné de son véritable sens, en le spécialisant dans le tintamarre. Le jazz-band est une griserie rythmique à qui le fracas n'est pas nécessaire. C'est une apothéose musicale de la nonchalance flexible, de l'ondulation serpentine, de la trépidation contenue que l'on admire chez les danseurs noirs. L'emploi constant et raisonné de la syncope, les déplacements volontaires des accents rythmiques, les élisions de temps forts, les « contrepoints de rythmes » que réalise un bon *rag-time*, sont des ressources précieuses. Un jazz-band qui joue pianissimo avec netteté, précision et souplesse, créé un enchantement musical d'une qualité rare. Nos compositeurs modernes ne l'ignorent point et beaucoup d'entre eux cherchent, en ce moment, à tirer parti de cette leçon pour assouplir l'ordre arithmétique un peu trop impitoyable de notre syntaxe et de notre monodie scolastiques ».

Étant entièrement de l'avis de M. Vuillermoz, et ayant reçu à ce sujet d'intéressantes confidences de M. Stravinsky, il m'a paru intéressant d'ouvrir dans *Les Feuilles Critiques* une enquête sur le Jazz-Band et la musique négro-américaine, afin de connaître l'opinion générale du milieu musical français.

Toutefois, afin de faciliter les réponses, voici la question résumée :

1° Que pensez-vous du Jazz-Band et de la musique négro-américaine ?

2° Croyez-vous que l'apparition du Jazz-Band ait suggéré des idées nouvelles aux compositeurs modernes soit sur le rythme, soit sur l'orchestration (emploi d'instruments et accessoires nouveaux, etc.).

*Les Feuilles Critiques* seront heureuses de publier régulièrement les réponses (très intéressantes, nous n'en doutons pas), qui nous parviendront.

*Dès son retour d'Amérique, nous avons pu recueillir de notre excellent collaborateur M. Darius Milhaud les impressions de sa tournée :*

L'accueil que j'ai reçu là-bas m'a profondément touché. Une atmosphère de confiance absolue. Le public américain est avide de connaître les manifestations les plus diverses de la pensée musicale. De même qu'il avait accueilli l'année dernière M. Vincent d'Indy, j'ai trouvé là-bas la possibilité de faire connaître les œuvres d'Erik Satie et du Groupe des « Six » dont les partitions et matériels d'orchestre sont encore manuscrits. J'ai eu, dans des conditions magnifiques, les meilleurs orchestres symphoniques à diriger (l'admirable « Philadelphia Symphony » pendant l'absence de M. Stokowski et le « City Symphony Orchestra » de New-York, où j'ai joué une de mes œuvres de piano et orchestre sous la direction de M. Dirk Foch) ; j'ai donné des séances de musique de petit orchestre avec l'« Orchestre Barrère » de New-York *et des séances de musique de chambre* avec le concours des instrumentistes de Boston que le flûtiste Laurent a groupés dans son « Flute Players Club ». J'ai fait également des conférences sur la jeune école française et la jeune école viennoise, en indiquant leurs respectives traditions nationales, dans les universités de Harvard, Princeton, Columbia, Vassar College, au Mac Dowel et au Bohemian Club et à l'Alliance Française. Les critiques musicaux que j'ai eu le plaisir de voir sont tous d'une érudition musicale des plus complètes et pleins d'une confiance reconfortante et d'une compréhension des plus aigües.

Toutes les formes de la pensée musicale contemporaine y sont aimées. J'ai assisté à une excellente exécution du *Pierrot lunaire* de Schönberg donné par les soins de l'« International Composer's Guild », courageux groupement de jeunes musiciens qui font connaître toutes les œuvres d'avant-garde, et je suis chargé par un des plus importants managers de décider M. Maurice Ravel à aller aux États-Unis l'année prochaine, où il est sûr d'avoir un vrai triomphe.

Je compte y retourner en 1923-24, car je dois jouer avec la « Boston Symphonie » et diriger le *Socrate* d'Erik Satie.

J'ai profité de mon séjour pour travailler le folklore nègre (j'ai eu le plaisir d'entendre M. Burleigh, qui a harmonisé les beaux chants religieux des esclaves). Je rapport aussi d'adorables chants populaires de la Floride et de magnifiques disques de phonographe, avec les derniers airs de jazz-band. La jeune école américaine comprend l'importance du jazz, sa nouveauté rythmique et sonore, et j'espère que c'est un compositeur américain, un des tout jeunes, qui fera sortir le jazz du domaine de la musique de danse pour le faire entrer dans celui de la musique de chambre.

Je suis heureux de retourner aux États-Unis l'année prochaine. Quelle joie d'être en contact avec un public confiant, des critiques d'une bonne foi absolue, et d'avoir à sa disposition les orchestres les plus souples et les plus disciplinés !

**[p. 10]** Il y a des souvenirs plus puissants que l'égoïsme et dont l'empreinte sur les âmes demeure, en dépit des plus lâches efforts, des plus absurdes espoirs, des plus pharmaceutiques oublis. Entassez sur un cercueil une montagne de leurs ; la montagne de fleurs prendra la forme du cercueil.

Une guerre de six mois eût fourni l'occasion d'héroïques vacances. Cinq années d'assassinats à l'abri de nuages et de boues anonymes, ont laissé aux survivants une impression de cauchemar, vécu les yeux ouverts dans une morgue universelle. L'odeur sombre des cadavres et des cendres flotte au-dessus des Marseillaises et des réparations. Illuminez Paris de réclames électriques, de lampes à arc et de phares, vous ne diminuerez point l'éclat de la flamme qui, sur la tombe d'un symbole, résiste aux courants d'air venant souffler sur elle des quatre coins du globe.

La vie a repris.

Mais les mirages de la Cité Future que dans les ciels de cataclysme croyait voir le monde, pour croire à quelque chose et ne point terminer la guerre par un suicide ; - les déceptions accumulées par le désastre du traité victorieux ; - les miracles de la science, qui, sur l'ordre de la mort, a réalisé en cinq ans les séculaires utopies longtemps étouffées sur le bûcher, puis sous l'éclat de rire ; - le bouleversement de la morale, des préjugés, des mœurs et des fortunes ; - toute cette civilisation nouvelle où chaque jour valait des siècles et coûtait des milliards, a créé une existence si désorbitée, que l'homme s'y est trouvé perdu, comme le naufragé reprenant connaissance sur la plage d'une île déserte. À l'angoisse du naufrage succède l'angoisse de l'inconnu. À l'angoisse de la guerre, succéda celle d'une vie où chacun devait de ses propres mains creuser sous les ruines pour retrouver l'endroit de sa place au soleil... et la vie reprit sa course autour d'un axe faussé, mais dont les pôles étaient restés inexorablement les mêmes : le travail et le plaisir.

Le travail...

Notre cerveau où l'étonnement n'est plus qu'un réflexe démodé, évolue à son aise parmi combinaisons et chiffres dont le moindre jadis eût fait diagnostiquer un prodrome de folie : l'argent n'a plus qu'une valeur objective, et dans l'arène où se court la course au gros lot, le code joue le rôle de ces bornes de pierre qu'il s'agissait de contourner à toute allure en les rasant de près, sans perdre de terrain ni se rompre les os...

Et le plaisir...

Là se retrouve le tragique quotidien des années de tempête. Il a fallu s'amuser beaucoup et tout de suite, improviser la saoulerie voulue pour ne plus voir les fantômes gênants.

Il n'y eut plus que des banques et des dancings. Seulement dans les unes comme dans les autres, l'on ne trouva ni or ni joie véritable. L'or était du papier, et la joie, du vacarme. Il est rare que chez un tempérament épuisé, une émotion violente ne provoque pas une crise de nerf. L'Europe eut une crise de nerfs et dansa ; et après tant de problèmes, se posa le suivant : à quelle musique demander de galvaniser le bal de la Cour des Miracles ?

On se rappelait vaguement les valse de Berger, le Clair de Lune de Werther, les premiers et timides tangos... Mais ces mélopées poussiéreuses étaient bonnes pour une époque où les jeunes filles avaient des mères et les mères avaient un âge, où les garçons de quinze ans étaient des collégiens, où chacun avait un chez soi, où un sou était déjà un peu d'argent, où il [p. 11] y avait moins d'autos et plus de fortune ; où les ducs français étaient invités aux régates de Kiehl ; où les alcôves avaient des rideaux et les maris mouraient de leur bonne mort ; où la prostitution avait un sexe et une zone délimités ; où les femmes portaient des cheveux et des jupes ; où la Bourse n'était ni un blockhaus ni un cabanon ; où tout le monde n'était pas un marchand de quelque chose ; où les peintres n'avaient pas le délirium, ni les poètes, le délire ; où M. de Cambronne n'était pas de l'Académie ; où les rois ne servaient pas à la publicité ; où l'on savait sa géographie et où Paris parlait français !...

Il fallut donc inventer une musique. Mais inventer encore ! Ne valait-il pas mieux emprunter, une fois de plus ?... À qui ?... Tous les nègres que l'on avait fait venir pour cela, n'avaient pas été tués. Ils avaient amené avec eux une musique navrante qui disait l'esclavage accepté, le renoncement, l'oubli voulu de la misère, la nostalgie des horizons libres et des floraisons de paradis, le rire blanc dans le visage en deuil, et tout le désespoir contre lequel ne prévaut plus la lumière des tropiques.

On n'avait plus besoin que mourussent les nègres ; il fut à la mode de se sentir leurs frères ; on les fit jouer, chanter, danser, et on les imita. La vieille Europe eut ses bouffons qui se moquèrent de ses mitaines, de ses rides, de ses brides, de son crêpe, de ses croyances, de ses principes. Vérité en deçà, erreur au delà... La Russie répétait le geste de Samson. Tout s'effondrait. Tout s'effondrait. Le mieux était de ne plus croire à rien et de ne rien attendre que du hasard. Vous pleuriez ? J'en suis fort triste, eh bien, dansez maintenant !

Et la consigne s'exécuta.

Aux dissonances des cuivres et des tambours barbares, s'ajouta l'écho des sirènes d'alarme qui stridèrent trop haut pour tout à fait s'éteindre, des orgues solennelles dont les sanglots trop forts ne se purent maîtriser, des cloches de tocsin dont le frisson de bronze a pour toujours glacé nos nerfs... Puisque le plaisir ruiné demandait l'aumône, l'accordéon des coins de rue fut chargé d'implorer la pitié du destin ; on tapa sur du bois pour conjurer la guigne ; on secoua des grelots, puisque l'on jouait aux fous ; on souffla dans les trompettes de la seconde enfance ; par dilettantisme bolchévique, l'orphéon du village fut promu au rang d'orchestre d'opéra, des instruments nouveaux exprimèrent la tristesse nouvelle engendrée par ces fêtes, et l'on conserva quelques violons comme victimes expiatoires.

Que personne ne crie au scandale !... Le JAZZ a sa beauté, comme la peuvent avoir un incendie ou un tremblement de terre. Il est un paysage, un témoin historique. Il reflète une époque. Il est sincère, il est lugubre, donc il est beau.

Oui, lugubre : il s'est trouvé une âme dans le désarroi de la nôtre, et de ce fait, il procède par harmonies brisées, par phrases inachevées, par changements de ton ; brusquement il s'arrête, l'on ne sait pas ou l'on croit ne pas savoir pourquoi. Il connaît son impuissance à combattre la neurasthénie de l'heure présente ; il essaye ; il voit l'inanité de son effort ; il est fataliste, et il recommence... Pareil à l'élève qui met son point d'honneur à ne pas rester muet devant un professeur et dit n'importe quoi, dans

l'espoir que celui-ci, distrait, prendra ce flux de paroles pour une preuve de science et mettra la note voulue.

Le JAZZ joue n'importe quoi. Tout vaut mieux que le silence où parle le Passé ! Et la mélancolie sacrilège de cette musique a inspiré ces danses trépidantes, silencieuses et fatiguées, où chaque mouvement trahit l'effroi de rencontrer le transparent contact d'un spectre. On baisse les lumières, et dans une atmosphère de conjuration, les têtes se rapprochent pour échanger l'impossible mot de passe qui ferait s'ouvrir la route du bonheur et l'apaisement.

L'on se trompe soi-même. Ce n'est point un spectacle à faire rire. L'orgueil dans la misère est une preuve que l'homme est à l'image de Dieu. On sait que le champagne à cent francs est du Saumur de barrière, mais l'illusion n'a pas de prix. On sait que l'on est de pauvres polichinelles, et que le seul moyen de faire figure de héros est de danser sur un volcan... Le tonnerre ? Musique ! La foudre ? Feu d'artifice ! La vie ? Sport ! La mort ? Jeu ! Le monde ? Cirque !

**[p. 12]** Lorsque sombra le *Titanic*, les musiciens nouaient encore, avec de l'eau jusqu'aux genoux...

JAZZ d'après-guerre, JAZZ nègres, JAZZ abrutissants, révolutionnaires et régénérateurs, cognez, sifflez, hurlez, raclez, criez... Il faut gagner du temps, se prolonger, vivre quand même, vivre à tout prix, pour permettre à l'organisme humaine de ressaisir son équilibre et retrouver plus tard une santé réelle...

JAZZ, vous êtes l'oxygène que l'on insuffle aux lèvres des mourants... il y en a que cela sauve...

[p. 516] La musique de jazz-band que nous entendons dans les établissements destinés à la danse renferme un élément qui n'est pas aussi négligeable que certains veulent le croire. Des musiciens sérieux de la jeune école ont compris l'importance de cette restitution du rythme et l'orientation nouvelle qui peut en résulter pour la musique de demain.

Le jazz-band est originaire des États-Unis, né des chansons populaires nègres, accompagnées par des basses rythmiques.

Ce fut en 1620 qu'un vaisseau hollandais débarqua pour la première fois vingt nègres à Jamestown, en Virginie. Depuis plus d'un siècle déjà, l'esclavage existait dans les colonies espagnoles des Antilles. Ces esclaves noirs furent tous les fils de races congolaises ou littorales de la côte ouest africaine. Formant, dès leur transplantation dans les États du Sud, une population importante, cette race s'adapta vite à son nouveau milieu, par esprit d'imitation, dans jamais détacher sa psychologie de sa physiologie. Elle conserva donc au travers du temps, ses mélopées, le sens très développé du rythme, manifestations ataviques, qui ne s'atténuèrent point au contact de la civilisation.

Le jazz-band est l'aboutissant classique de tout un art antérieur du rythme. Cette forme étroitement liée aux « Blues », fut cependant adaptée à des compositions pour la danse, très souvent dues à des auteurs de race blanche ; mais le jazz-band n'acquiert pas là sa valeur intrinsèque. C'est seulement lorsqu'il demeure d'inspiration nègre, qu'il révèle son originalité.

Les « Blues » sont des mélopées au contour mélodique restreint, monodies construites souvent sur la répétition d'une même note, sorte de récitatif où les paroles n'ont quelquefois aucune signification, aucun sens. Seul, le rythme est le but de ces chants, son ornement, son architecture, conception identique à toute musique orientale. Cette formule diffère de toute autre musique, du fait que ses basses d'accompagnement ne doivent rien aux combinaisons harmoniques, mais vivent du rythme intégral. Ici, les instruments qui accompagnent la mélodie, qu'ils soient à percussion, à cordes, même à vent, ne recherchent aucunement l'architecture sonore, mais les formes nées du mouvement.

Cette manière d'art coïncide en Occident, avec les origines de notre art musical. Le XVI<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de la musique de danse, produisit une réaction contre le système de rythme alors en usage avant cette époque et nous sommes encore tributaires de ce changement. Ce que la danse avait détruit, la danse nous le restitue. Il serait prudent, employant, au cours de cet essai, le mot rythme, d'en définir le sens exact, afin d'éviter toute équivoque.

Qu'est-ce que le rythme ? Serait-il une sensation contrariée ? L'équivalent en harmonie, de la dissonance ? Helmholtz donnant une explication sur le caractère désagréable, d'après son opinion, de la dissonance, écrivait : vibrations simultanées dont



les courbes ne coïncident pas et qui produit des alternances de force et de faiblesse appelées battements.

Le rythme, de même que la dissonance, seraient des sensations contrariées. En ce qui concerne « le caractère désagréable », nous différons de l'avis d'Helmutz, sachant qu'il est, au contraire, des sensations fort agréables du fait qu'elles sont contrariées. De toutes les définitions du rythme, celle de Platon qui prenait le temps pour une privation d'éternité, est la plus exacte. Le rythme est l'ordonnance du mouvement et saint Augustin l'applique à la musique elle-même : « *Musica est ars bene movendi* ». De nos jours, ayant perdu depuis longtemps le sens du rythme, on confond ce dernier avec mesure. Le rythme est une synthèse et pour qu'il y ait du rythme, il faut qu'un certain nombre de mouvements, qui constitue le son, soient unis, de manière à former un tout.

Une série de sons ayant exactement la même valeur de durée, ne constitue pas un rythme. Seule, la sensation d'un léger repos alterné devient déjà un commencement de rythme. Il suffit donc d'un simple prolongement, pour que nous ayons aussitôt la sensation de commencement et de fin, et qui nous sentions un principe animé, qui alternativement prend son élan et se repose. Le rythme est le résultat d'élans et de repos. L'élan représentant le premier temps s'appelle en grec *Arsis*, élévation, le temps de repos *touchement*, surtout quand il est bref, ou *thesis*, mot grec qui signifie repos. On lui donne plus généralement le nom d'*Ictus* ou *frappé*.

La mesure est d'une conception toute différente, et porte sur des longueurs ; c'est une perception visuelle d'un morcelage, que nous faisons d'une étendue graphique et découpée par nous, dans la continuité de l'étendue. Cette fragmentation ne peut être le rythme. La mesure est une manifestation extérieure, au contraire du rythme, étroitement lié à l'expression de la mélodie, dont il scande et jalonne le parcours et lui donne la vie. Lorsqu'une mesure coïncide avec le rythme, celui à deux temps, par exemple, la mesure acquiert la même durée, sans que ces deux faits n'aient rien de commun. Ils se rejoignent en une expérience unique, se déroulent dans une même durée, mais demeurent différents. La mesure ou dimension n'est pas un absolu, il y a seulement des rapports entre dimensions « Le Rythme ».

Introduit par le jazz-band en Occident, n'aurait-il jamais existé antérieurement ? Si, le rythme exista ici, dans sa forme la plus libre, la plus épanouie, mais il faudra remonter à la source même de notre musique, au *Planus-Cantus*. Le Plain-Chant grégorien est une récitation modulée, dont les notes ont une valeur indéterminée et dont le rythme essentiellement libre est celui du discours. L'origine de ces mélodies remonte à l'Orient d'avant J.)-C.. Ces chants populaires modifiés sans doute par les peuples qui se les transmettaient, prêtèrent leurs contours mélodiques aux textes sacrés du christianisme naissant. Cet état de choses dura jusqu'à l'époque de saint Grégoire, à qui l'on attribue la classification, la compilation de ces œuvres anciennes. Lors de leur codification, ces mélodies furent sans doute simplifiées, transformées peut-être même on y ajouta un certain nombre de pièces nouvelles ; malgré ces transformations, c'est en face d'un fond musical d'œuvres de l'antiquité que nous nous plaçons, pour en examiner le rythme. Le Plain-chant grégorien, avec son rythme libre, rappelle l'allure souple de la prose *vincta*, dont Cicéron et Quintilien donnent les règles. Tout dans cette musique paraît anomalie, la tonalité, le rythme ou plutôt ce qu'on appelle l'absence de rythme,

parce qu'on n'y trouve pas le retour régulier du temps fort, qui semble de nos jours une nécessité. Dans les anciens manuscrits, ces chants accompagnent le texte d'une ponctuation, les « neumes » [*sic*] ; signes qui indiquent l'inflexion, les arrêts, les accents que la voie doit subir. Ce sont là les premiers signes de notre notation musicale, qui, de transformation en transformation, aboutissent à l'écriture musicale d'aujourd'hui. Ainsi se confirme la nature rythmique du plain-chant.

Dans les « Blues », comme dans le « Chant Grégorien » de même essence, il ne faudrait pas voir dans la répétition de notes, dans leur manque de proportions, des faits comme devant être contraires à la musique. Avant les retouches sacrilèges du Plain-chant, *Don Fernando de las Ynfantas*, chargé de corrections et modifications, reconnaissance dans cet amas de notes, une grande valeur artistique et musicale, ne put se résoudre à leur mutilation. Désireux de la recherche de basses rythmiques dans le Plain-chant, il sera nécessaire d'utiliser le texte, pour retrouver le rythme conservé par la prosodie.

Dans cette manière d'art, comme dans celle du nègre américain [p. 517], les sons musicaux n'ont d'autre raison d'être qu'eux-mêmes et produisent leur effet par le rythme, indépendamment de tout rapport d'imitation avec un objet quelconque.

Qu'importe la signification des paroles dans un « Blue », la satisfaction de l'émettre des sons, de les scander, l'emporte sur le plaisir de la pensée. Ce son des cris de joie, aussi vieux que l'humanité, instinct primitif de se sentir vivre. Ce besoin presque animal trouve un équivalent dans les vocalises du muezzin musulman et dans le *jubilare* des chants liturgiques. Saint Augustin l'avait sans doute entendu souvent dans les environs d'Hippone, lorsqu'il expliquait les psaumes à son peuple. Je parle de choses que vous savez, leur disait-il, celui qui jubile ne prononce pas de paroles, mais il exprime sa joie par des sons inarticulés.

Les Basses rythmiques du jazz-band n'ont pas de règles codifiées comme, par exemple, dans la musique turque, où chaque rythme défini porte un nom. La tradition, le sens du rythme sont le guide du « drum » nègre. Les principales règles seront notées ici, d'après les usages des meilleurs exécutants : ces battues, en ce qui concerne l'essentiel, ont une grande analogie avec celles de la musique des Melvevis. La main droite marque les temps forts, D, c'est le Dum des Turcs et la main gauche, G, les temps faibles, appelés Teck.

Une même note peut recevoir tout ensemble le temps fort et le faible, cette battue consiste dans un levé et un frappé simultané des deux mains, D/G chez les Turcs, c'est le « tahek ». Il existe aussi deux battues de forme identique qui comprennent toutes deux un droit et gauche successifs, DG, équivalent du Tekke et Tekkia.

Sur ces données fondamentales que, seules, nous noterons plus loin, toutes autres variations sont permises à l'exécutant. Le rythme se joue librement au travers du texte qui accompagne la musique, et le léger appui de la voix du premier temps est loin d'être le temps le plus marqué, l'accent tonique n'apparaissant souvent qu'à la fin de la mesure ; constatation qui s'applique aussi au Plain-chant grégorien. La battue successive de deux temps faibles, courante dans la musique turque, est le principe de la syncope dans les basses rythmiques du Blues.

Voici en exemple, un joli rythme du type syncopé, qui ne doit son effet qu'à la répétition de deux battues sur le temps faible :

D G D G D G G D

Le Plain-chant et les « Blues » rentrant tous deux dans la catégorie de musique purement rythmique, un rapprochement comparatif de ces deux formes s'imposait. Prenant des exemples dans l'antiphonaire, nous en cherchons l'« Harmonie rythmique ». Voici quelques exemples :

#### Alleluia de l'Office Ambrosien

Be - a - tus vir et in - vi - a pec - ca - to - rum non ste - tit. Al - le - lui - a

D G D G D D D G D G D G D G D D G D G D D G

#### Courte Antienne

Rec - tos de - cet - col - lau - da - ti - o

D G D D G D G D D G G

Antienne à quatre membres dont la mélodie rappelle parfois celle des hymnes.

Ro - ra - te coe - li - de su - per et nu - bes - plu - ant - A - po - ri - a

tu - ter - a et ger - mi - net sal - va - to - rem

D D G D G D G D G D D D G D G D G G D G

D D D G D G G D D G D G D D G D G

Antienne à 4 membres dont la mélodie rappelle parfois celle des hymnes

Prenons maintenant un fragment de Blues et appliquons lui une des bases rythmiques trouvées dans les mélodies ci-dessus, nous voyons qu'elles s'adaptent parfaitement.

Exemple :

*Blues*

**Bluss**

D G D G D D D G D G D G D G D G G G D

C'est le rythme donné par l'alléluia de l'office Ambrosien et réparti sur des mesures à quatre temps. Autre exemple :

*Blues*

**Bluss**

D G D G D G D G D D D G D G D G G D G

Ce rythme est celui du commencement de l'antienne à quatre membres donné plus haut. Ces exemples pourraient se renouveler sans apport de preuves plus convaincantes, les essais ci-dessus justifiant l'étroite parenté de ces deux effets ayant pour cause unique, le rythme.

L'art antique eut pour berceau l'Egypte. Etendant ses données vers les peuples sémitiques, il remonta, en se modifiant, au fur et à mesure des étapes jusqu'à l'Hellade. Le Plain-chant devait fleurir à ce rameau. Une autre branche descendue vers le sud, voyait, ayant franchi la mer après bien des siècles défunts, circuler une nouvelle sève dans son organisme atrophié.

Ce fut : les Blues et le jazz-band.

Un monument égyptien du Ve siècle avant notre ère, nous révèle la composition d'un orchestre au temps des Pharaons. L'on y voit de jeunes femmes dans une procession jouant de divers instruments, harpe, double flûte, lyre, d'une sorte de guitare, ancêtre du bandjo [*sic*], et d'un tympanon, preuve évidente d'orchestre et de rythme. Rien n'est nouveau sous le soleil. Aristoxane [*sic*] de Tarente déclarait, déjà !, que la musique du temps de Sophocle et de Platon était en décadence. La musique d'aujourd'hui est aussi en décadence. La spéculation harmonique à son extrême limite, ne trouve plus de chemin sensé pour avancer.

Puisse le rythme introduit par le jazz-band donner un élan libérateur à l'art musical affaibli et rénover ainsi la tradition antique.

André Schaeffner, « Concerts divers - The Fisk Jubilee Singers (5 mai) », *Le Ménestrel*, 87<sup>e</sup> année, n°20, 15 mai 1925, p. 223

Nous ne comptons parler que fort brièvement des cinq admirables chanteurs qui nous sont venus de l'Université nègre de Fisk aux États-Unis, - voulant ici-même, en un prochain article, traduire longuement toute notre impression et développer quelque peu certaines idées qui touchent aux chants spirituels nègres et à la fois aux ragtimes employés dans les jazz. Disons simplement qu'il nous paraît difficile de trouver en France un quintette vocal comparable à celui du Fisk Jubilee Singers. Munis d'une voix d'une rare beauté, au timbre sans doute étrangement particulier, mais plus propre qu'aucun autre à rendre ce qui est vraiment essentiel au chant négro-américain, ces artistes ont interprété avec la plus émouvante dignité un répertoire qui, non seulement, leur est familier, mais dont ils savent exprimer le sens moral le plus profond. La soumission technique à laquelle tout interprète doit se prêter se muait ici en une soumission presque d'ordre religieux.

Il est seulement regrettable que dans cette salle Gaveau remplie d'Américains, nous fussions un aussi petit nombre de Français pour accueillir le Fisk Jubilee Singers à leurs débuts à Paris.

Irving Schwerké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! », *Le Guide du concert*, 12<sup>e</sup> année, n°22, 12 mars 1926, p. 647-648

Il n'y a pas au monde de spectacle musical aussi triste qu'un orchestre européen qui s'efforce à jouer du jazz. Il n'y a rien non plus d'aussi triste que de l'entendre.

Le jazz a fort étonné l'Europe. Il a fasciné hoi-polloi [*sic*] et intéressé les intellectuels, mais c'est sans doute ce mot magique qui a charmé l'Europe, car depuis qu'on s'occupe de la musique de jazz, peu d'Européens en ont entendu, et l'ignorance de sa vraie nature est générale. L'Europe est pleine d'orchestres pour lesquels le jazz signifie tam-tam, mais il n'y en a aucun, sauf quelques ensembles américains, qui fasse de la musique de jazz. Les critiques musicaux dont le rôle consiste à éclairer le public, sont pour la plupart meilleurs écrivains que bons observateurs ; par suite, les journaux et revues ont donné quantité d'informations verbeuses sur le jazz, mais, en somme, rien n'a été mis au point. L'Américain « moyen », il faut en convenir, ne pourrait pas mieux définir le jazz que l'Européen « moyen », mais l'Américain a toutefois l'avantage de pouvoir entendre le vrai jazz, et de savoir le reconnaître. Les Européens semblent s'enorgueillir de la croyance que le jazz est une occasion de vacarme, que son but est de faire un bruit infernal et de rendre ridicules ceux qui en jouent.

Actuellement encore, en Amérique comme en Europe, on n'exprime pas véritablement ce qu'on pense quand on parle du jazz. Neuf fois sur dix, on emploie le mot jazz pour *ragtime*. Ceci conduit à une confusion et il est grand temps de mettre les choses au point.

De toutes les manifestations musicales, le jazz est l'une des plus rares. Tel qu'il est aujourd'hui, le jazz se présente comme le dérivé de certains courants de la vie américaine, de l'orientalisme hébraïque, du rythme et de l'harmonie nègre. L'un de ces éléments est traditionnel, et sa nature même en a presque interdit l'imitation aux Européens. Dans leur ignorance du sujet (et nous parlons aussi des Américains), ils ont pris certains moyens excentriques d'expression pour l'expression même<sup>1</sup>. Une batterie de cuisine, des casseroles, des instruments qui gémissent, hurlent... tout cela n'est pas du jazz. Ce n'est que du bruit. L'Europe apparemment aime le bruit, elle tolère de la part de ces soi-disant jazz beaucoup plus de « chahut » que l'Amérique.

Les mélodies du jazz et le jazz instrumental sont si intimement liées que c'est un problème de savoir où commencent les unes et où finit l'autre. D'où la conclusion de quelques théoriciens : le jazz moderne est l'ultime développement des types de chants populaires à l'Amérique.

L'histoire du chant américain se divise naturellement en quatre périodes<sup>2</sup>. Dans la première, la période coloniale, les compositeurs américains indigènes commencèrent

---

<sup>1</sup> Dans « Conferencia » (Paris, 15 août 1924), on tente de mettre en relation le charivari et le jazz ; un tableau de tambours, de cymbales, de tambourins, etc. est étiqueté « Orchestre de Jazz-Band ».

<sup>2</sup> « Song Writing and Song Making » par Lucien G. Chaffin, New-York. Cet auteur fixe au chant américain 3 périodes ; mais pour être complet, il semble que la période coloniale devrait au moins être mentionnée.

à donner une forme lyrique à leur inspiration, et beaucoup de chants agréables virent le jour en Amérique ; mais, à la fin de 1790 ce groupe de compositeurs disparut et l'on entendit plus leurs œuvres jusqu'au moment où de récentes recherches sur les origines de la musique américaine les remirent en lumière<sup>3</sup>. La deuxième période s'étendit des environs de 1850 à la fin du siècle. Les conditions en furent favorables. Le peuple alors ne demandait pas un chant nouveau toutes les cinq minutes, et les éditeurs ne connaissaient pas encore ce passe-temps lucratif qu'est l'exploitation des nouveautés. La troisième période ne fut pas aussi tranquille. Ses caractères se firent sentir nettement, pour la première fois, aux environs de 1910 ; et en 1912, le pays tout entier était envahi par une étrange musique populaire. Les éducateurs, les membres du clergé et d'autres, signalèrent les mélodies de cette période comme étant tout à fait compromettantes. À la déclaration de la Grande Guerre, la production mélodique devint incroyablement abondante et vulgaire, ce qui fut l'occasion pour les autorités qui se prétendaient bien informées, d'assurer que la musique populaire américaine était pour la jeunesse du continent un ferment d'immoralité. Les avertissements, cependant, demeurèrent sans effet, et les mélodies furent produites avec une rapidité sans cesse croissante. Après la guerre, la vogue diminua jusqu'au moment où commença, en 1921, la quatrième et présente période durant laquelle la musique populaire américaine (il est plaisant de le rappeler) s'efforce d'atteindre à un niveau plus élevé.

La musique classique a utilisé très souvent des danses comme la Sarabande, la Valse et le Menuet, pour n'en citer que quelques-unes, dont, en leur temps, les formes génériques ont été critiquées au nom de la décence, comme le jazz est critiqué aujourd'hui. La Sarabande, dans d'origine espagnole, fut considérée comme l'une des plus immorales. Le Menuet, généralement admiré, devient un paravent commode cachant les liaisons amoureuses et les intrigues. Et quand la vieille valse fit pour la première fois son apparition, des milliers de braves gens demeurèrent convaincus que ceux qui la dansaient, se vouaient à une damnation éternelle. Des mélodies et des danses « perverses » furent en vogue bien des siècles avant que notre jazz entrât en scène. Il est à peine possible que la danse du jazz, de ces dix dernières années, soit aussi pernicieuse que pouvaient l'être les danses auxquelles on se livrait après la révolution française, sous une lumière fantastique, dans les églises et les cimetières. Il y a toujours eu des danses immorales, et il est un fait curieux que l'on rencontre toujours des gens pour condamner une forme musicale parce que quelques personnes lui ont donné une interprétation vile et sensuelle.

Le premier élément et le plus essentiel du jazz est cette sorte de syncope connue sous le nom de *ragtime*. Larousse définit ainsi la syncope : « note émise sur un temps faible, continuée sur un temps fort ». Gehrkens, dans sa *Notation et terminologie Musicales*, écrit qu'elle est « l'interruption provisoire d'une série normale d'accents ». Funk et Wagnalls, dans leur *Dictionnaire*, indiquent qu'elle « commence sur la partie non accentuée de la mesure pour se terminer sur la partie accentuée ». Le *Dictionnaire de la Musique* d'Elson entre dans des détails et donne l'interprétation suivante : « Une division inégale du temps ou des notes ; un accent irrégulier ; réunion de la dernière note d'une

---

<sup>3</sup> Voir « Le premier compositeur américain », « Les pionniers des compositeurs américains », publié par Arthur P. Schmidt Co., Boston, sur la direction de Harold Vincent Milligan.



mesure à la première note de la suivante note accentuée arrivant dans la partie non accentuée de la mesure ; la syncope est un accent artificiel, une interruption de la pulsation normale de la musique ; elle peut être produite en donnant un accent là où l'on ne l'attend pas, en supprimant l'accent là où on l'attend, on eu combinant les deux méthodes. LE rythme normal doit être repris après la syncope, sans quoi l'oreille recevra l'accent artificiel comme s'il était normal, et l'effet de la syncope est perdu. Les syncopes dans les accompagnements doivent être fortes pour être appréciables ».

D'autre part, le ragtime lui-même a été défini : « une mélodie fortement syncopée, superposée sur un accompagnement rigoureusement régulier », avec l'observation complémentaire que c'est la combinaison de ces deux rythmes qui donne au ragtime son caractère<sup>4</sup>.

Le mot syncope vient d'un terme médical dont la signification pathologique est « évanouissement », « battement excessif du cœur », ou encore « perte momentanée de la sensibilité, du mouvement », etc.... La musique syncopée produit l'excitation du système nerveux, le malaise de l'esprit et l'abandon moral. On conclut de ces définitions que le ragtime est une musique « pervertie et malhonnête », « musique pour morphinomanes », « apothéose de l'anormal », etc....

Le terme musical : « ragtime » n'est pas une invention récente. Il a paru, il y a des années, dans un bal du sud où l'un des nègres demandait à l'orchestre de répéter un certain morceau. À la demande : « Quel morceau ? », le nègre répliqua : « Celui qui avait une allure *ragged* (déchirée), une sorte de *ragtime* ». Cette expression était si juste que, bien des années après en avoir oublié l'auteur, les exécutants continuaient à appeler le morceau « ragtime ».

Le ragtime dépend tout d'abord du rythme, et, en second lieu, de la mélodie et de l'harmonie. Ces effets rythmiques essentiels, peuvent donc être produits sans l'aide d'instruments de musique ni de voix<sup>5</sup>. Le moyen qui consiste à créer, par la syncope, une pulsation enfiévrée est aussi vieux que la musique elle-même. Tous les compositeurs de toutes les époques en ont usé. Le compositeur de génie et le compositeur de ragtime diffèrent cependant en ce que l'un sait jusqu'où il faut aller et quand il convient de s'arrêter, tandis que l'autre ne sait qu'exploiter un rythme et un seul, depuis le commencement d'un morceau jusqu'à la fin. Dans la composition, la syncope et le tempo rubato sont régis par la même loi : après une syncope et après un tempo rubato, il doit toujours y avoir un retour au rythme normal<sup>6</sup>. Dans le ragtime ce procédé ne joue pas et ce qui n'est pas naturel le devient.

Le mérite d'avoir lancé le premier morceau de ragtime sur le marché musical revient à M. Kerry Mills. D'après l'histoire, M. Kerry Mills, de New-York, était un

---

<sup>4</sup> Lavignac, « Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire », vol. Russie etc., p 3.327.

<sup>5</sup> Les visiteurs des États du Sud doivent se rappeler les fascinantes syncopes que les « darky shoe-shines » jouent sur les bottines de leurs clients, en manipulant d'une certaine façon la peau à reluire : c'est du ragtime. Les vieux visiteurs du Sud savent aussi ce que les nègres peuvent faire avec une paire de baguettes et de tambour, des « os », et leurs talons.

<sup>6</sup> Voir Beethoven, « Symphonie héroïque », op. 55, 4<sup>e</sup> mouvement, pages 213-214, etc. de l'édition de poche Eulenburg ; « Reflets dans l'eau » de Debussy (Édition Durand) page 4, *En animant, Au mouvement* ; dernier mouvement du « Concerto italien » de J.-S. Bach ; l'« Adagio » de la 17<sup>e</sup> Sonate pour piano de Ph.-E. Bach. Des illustrations semblables existent à l'infini.

professeur de musique aux prises avec des difficultés financières parce qu'il n'avait guère d'élèves. Mais, comme il n'était pas dépourvu d'esprit, voyant qu'il ne pouvait subvenir à ses besoins en enseignant la musique, il décida d'y arriver en publiant. Il se mit au travail et fit paraître « The Georgi Camp Meeting ». Malgré les qualités inhérentes à l'œuvre, elle ne se vendit pas. Son auteur eut alors recours à un subterfuge et força le succès. Avec les quelques dollars qui lui restaient, il se fit vêtir aussi élégamment que possible, et rendit visite à toutes les marchandes de musique de New-York. Quand ils s'enquéraient de l'état de ses affaires, comme chacun d'eux, par civilité, était contraint de le faire, il répondait que les demandes pour le « Georgia Camp Meeting » étaient sans précédent et qu'il lui était impossible d'obtenir assez rapidement des exemplaires imprimés. Avec une ardeur sans pareille, les marchands de musique poussaient l'œuvre, commandaient un grand nombre d'exemplaires et faisaient tout ce qui était en leur pouvoir pour

déterminer le succès. Le résultat de leurs efforts passa les espérances de M. Mills. « the Georgia Camp Meeting » acquit une immense popularité, M. Mills gagna beaucoup d'argent et le règne du ragtime commença. Grâce à la propagande des musiciens et des salles de danse du nord aussi bien que du sud, toute la musique syncopée fut alors baptisée ragtime, et la première publication à laquelle on appliqua officiellement ce nom fut « The Georgia Camp Meeting ». La folie du ragtime lancée par M. Mills atteignit son apogée aux environs de 1912, et les raisons de sa formidable popularité, comme on vient de le voir, étaient à la fois physiologiques et psychologiques.

Irving Scherké, « Le Jazz est mort ! Vive le Jazz ! (suite) », *Le Guide du concert*, 12<sup>e</sup> année, n°23, 19 mars 1926, p. 679-682

Bien des efforts ont été faits pour fixer la date de l'invention du jazz. Le jazz n'a pas de date, et toutes les tentatives qu'on a faites pour lui en donner une sont sans portée : celui-ci voudrait établir l'étymologie du mot « jazz » en le rapportant à *Jasbo Brown*, musicien nègre qui jouait, paraît-il, dans un orchestre de Chicago, en 1915<sup>7</sup> ; celui-là voudrait faire descendre le jazz du charivari<sup>8</sup> ; un autre voudrait trouver des rapports entre les rythmes du plein-chant [*sic*] et ceux du jazz, et voir en celui-ci le parent de celui-là<sup>9</sup>. Également ridicule et fantaisiste est la théorie (si toutefois elle mérite ce titre) suivant laquelle le mot jazz qui se trouvait il y a quinze ans environ à la Nouvelle-Orléans, et que l'on connaissait sous le nom de « Razz's Band » ! (c'est-à-dire orchestre de Razz). Les instruments qui le composaient étaient : un *barytone horn*, un *trombone*, un *cornet à pistons* et un instrument (vraisemblablement une clarinette) fait du bois du « china-berry tree<sup>10</sup> ». Le « Razz's-Band » passa par degrés des plus petits cafés de la Nouvelle-Orléans aux plus grands hôtels de cette ville, d'où il gagna New-York. C'est là qu'au bout d'un certain temps, Razz's Band fut métamorphosé en Jazz Band ! Il ne serait pas superflu, pour compléter l'histoire, de nous dire pourquoi les habitants de New-York trouvèrent la consonne « J » plus agréable à leur palais que la consonne « R »... Et l'on pourrait rapporter quantité de contes aussi fantastiques que les précédentes, si toutefois ceux-ci ne suffisaient pas à montrer le caractère ridicule de ce qu'on a écrit sur le jazz et le peu de prix qu'on doit y attacher.

Le mot jazz est d'origine française et son application à la musique est la fidèle image de son sens littéral. Il y a 250 ans, la civilisation française trouva un solide point d'appui dans les provinces (plus tard devenues États) de la Louisiane et de la Caroline du Sud. Dans les villes cultivées du sud (la Nouvelle-Orléans et Charleston), le français fut pour un certain temps la langue dominante, et, dans les plantations possédées par les Français, c'était la seule langue dont on usât. Les esclaves au service des Français furent obligés d'apprendre la langue de leurs maîtres, ce qu'ils firent tant bien que mal, lui apportant, comme les Africains le font pour toutes les langues qu'ils apprennent, des inflexions et des modifications propres à leur race<sup>11</sup>.

S'il faut en croire Larousse, le verbe français *jaser* signifie *causer, bavarder, parler beaucoup*<sup>12</sup>. Dans la littérature française, *jaser* s'applique souvent à une conversation

---

<sup>7</sup> Lavignac, « Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire », vol. « Russie, etc. », p. 3.327.

<sup>8</sup> « Conférencià », Paris, 15 août 1924.

<sup>9</sup> « Le Courrier musical », Paris, 1<sup>er</sup> novembre 1924.

<sup>10</sup> L'instrument fait du bois du « china-berry tree » ne peut produire un son musical qu'aussi longtemps que la sève est dans le bois.

<sup>11</sup> Les origines et le développement de la langue créole présentent l'une des plus curieuses déformations que la langue française ait subies.

<sup>12</sup> N'importe quel dictionnaire français.

animée sur divers sujets, alors que tout le monde parle ensemble ; et, souvent aussi, *jaser* traduit plus spécialement un « chuchotement badin sur de petits riens<sup>13</sup> ».

Le délassement des esclaves était la musique. Dans les premiers jours, les nègres n'avaient pas d'instruments de musique, sauf ceux qu'ils fabriquaient avec ce qui leur tombait sous la main. Plus tard, leurs maîtres leur fournirent des violons, des banjos, des guitares, et d'autres instruments de ce genre. Les instruments que les nègres fabriquaient étaient tout à fait primitifs, taillés dans des roseaux, des gourdes, des bois durs et des os. La musique qu'improvisaient les nègres les reposait du travail de leur journée tout en les préparant à celui du lendemain. Ceux qui ne jouaient pas d'instrument chantaient en frappant des mains en cadence. C'était un jeu de simple abandon, un libre concert, où la fantaisie de chaque participant se donnait libre cours, et contribuait à créer un ensemble d'harmonie spontanée, de rythmes et d'idées mélodiques.

Les nègres, si illettrés qu'ils soient, saisissent rapidement les rapports qui existent entre les choses. Ils déployèrent ce talent au suprême degré quand ils appelèrent leurs conversations musicales : *jaser*. L'idée littéraire de *jaser* est française<sup>14</sup>, mais la première application du terme à la musique fut l'œuvre des esclaves nègres de la Louisiane et de la Caroline du sud. La seconde et plus récente application de ce terme à la musique est également américaine, mais non plus d'un groupe racial, ni d'une partie du pays, comme c'était le cas autrefois.

Plusieurs années après la Guerre Civile, des jazz-bands existaient encore dans les plus lointaines plantations du sud. Les effets que le « gent colorée » tirait des jazz-bands primitifs étaient très curieux. Mais depuis, le nègre a graduellement abandonné ses habitudes musicales d'autrefois, et il est fort douteux qu'on puisse trouver quelque part aujourd'hui, dans le sud, un jazz-band, du type original : il n'est pas un coin du pays, si éloigné soit-il des villes et des villages, où les violons les guitares, les clarinettes, les banjos, les flûtes, etc., soient inconnus du nègre qui les préfère aux humbles instruments de sa fabrications. Par ailleurs, nombreux sont maintenant les nègres qui possèdent des phonographes et même des appareils de T.S.F.<sup>15</sup>

L'Europe l'ignore peut-être, un jazz-band américain a voyagé par tout le vieux monde, il y a quarante ans. La reine Victoria l'entendit et le goûta fort. Cet orchestre dont l'effectif a été sans cesse renouvelé, fonctionne encore<sup>16</sup>. Tous les jours, il donne un concert dans la rue au bénéfice d'un asile d'orphelins. Les exécutants sont actuellement une vingtaine, et pas un d'entre eux n'a plus de treize ans. Techniquement, ils ne savent

---

<sup>13</sup> On en trouve une récente illustration dans l'opéra de Charles Silver. « La Mégère apprivoisée » (créée à l'Opéra de Paris, en janvier 1922) par 115 de la partition de piano et de chant : - « À nous promener deux à deux, en rêvant, en « jasant », en causant ». Voir aussi « Mandoline », de Debussy, poème de Paul Verlaine... « D'une lune rose et grise, et la Mandoline « jase » parmi les frissons de brise ».

<sup>14</sup> « Jase » et « jaseur » doivent être orthographiés « jazz » et « jazzier », en anglais, afin de conserver la prononciation française originale.

<sup>15</sup> Notons ceci : quand les nègres jouent du jazz pour les nègres, ils font de très bonne musique ; quand ils en jouent pour les Blancs, ils s'abaissent, d'ordinaire, à la batterie de cuisine, aux chaudrons et autres objets de tapage.

<sup>16</sup> Charleston, Caroline du Sud (Etats-Unis), 15 juillet 1925. De toutes les descriptions de ce genre de « band », il n'y en a pas de plus elle que celle qui figure dans le roman « Porgy » (roman nègre) par M. Du Bose Bayward, Doran C°, New-York (pages 113-114).

presque rien. Ils jouent d'instinct. Souvent, on a entendu cet orchestre improviser de merveilleuses constructions sonores, riches en invention mélodique, en rythmes séduisants, en harmonies aux vives couleurs. Dans ces conditions, le jazz est admirable. C'est aussi un exploit qu'aucun ensemble de musiciens même entraînés ne saurait jamais ni faire ni reproduire. Mais, sur les cent soi-disant jazz-bands du monde, deux ou trois seulement sont de cette espèce.

Pour la plupart des gens, le jazz est un bruit sur lequel on danse le fox-trot, et qui épargne aux convives les frais de la conversation. Comme toutes choses, le jazz participe à la fois du bon et du mauvais. En raison de la rareté des vrais jazz-bands, peu de gens ont entendu ce qu'il contient de bon. En Europe, le nombre en est si réduit qu'il équivaut presque à zéro. Quand le jazz est bon, ses effets fascinants et irréels semblent nuancés de mélancolie, de nostalgie, de caprice, d'humour, de vivacité, et de ce qu'on entend, aux États-Unis, sous le nom de « pep ». Dans la musique populaire, le jazz est la combinaison, pour le mieux ou pour le pire, de la mélodie, du rythme, de l'harmonie, et du contrepoint, ou, pour donner une définition plus explicite, c'est le ragtime, avec, en outre, des « bleus » (blues), et la polytonie de l'orchestre.

Comme on l'a déjà fait remarquer, l'élément fondamental du jazz est le rythme ; à ce point de vue, le jazz a fourni ses preuves d'habileté. Pour parler net, les rythmes de jazz ne sont pas autre chose que le ragtime. Les rythmes de jazz maintiennent leur popularité parce qu'ils sont simples, et, inversement, ils restent simples pour demeurer populaires. Les cadences d'un jazz plus savant, comme les « stop » (pauses), les « breaks » (arrêts subis), sont de l'invention d'exécutants qui cherchent à rompre la monotonie de la mesure régulière du fox-trot, tout en restant fidèles à sa forme.

L'élément harmonique du jazz moderne s'agrément de « bleus » (blues)<sup>17</sup>. Le « bleu » est une harmonie piquante qui s'ajoute à la syncope, et non pas un rythme de fox-trot, comme on le croit généralement. La variété harmonique ne devint un trait de la musique syncopée d'Amérique qu'en 1915, au moment où parut « The Magic Melody », de M. Jerome Kern<sup>18</sup>. « The Magic Melody » (La Mélodie Magique) a marqué l'introduction, dans la musique populaire, des harmonies spéciales qui passent maintenant pour des harmonies de jazz ou « bleus ». On devint littéralement fou de cette innovation, car on était las des banales harmonies de chansons populaires. Les harmonies de « The Magic Melody » possédaient une couleur particulière, et le public décida qu'elle était « blue<sup>19</sup> ».

Les imitateurs de ces nouvelles harmonies furent légion, et, en peu de temps, tous les morceaux de musique populaire furent badigeonnés en bleu. Quand le pinceau était employé par une main experte, le « bleu » était savoureux mais, quand celui-ci était appliqué par une main inhabile, le « bleu » n'était qu'un ignoble barbouillage. Le « bleu »

---

<sup>17</sup> La musique de Debussy, de Richard Strauss, et de bien d'autres modernes, contient un certain nombre de progression et d'accords « bleus ».

<sup>18</sup> Atlantic Monthly, août 1922.

<sup>19</sup> Le mot « bleu » fut sans doute choisi parce que la sensation des harmonies bleues ressemblait à celle que l'on éprouve quand on a des « blues », - expression américaine définissant un état d'esprit triste, morbide, mélancolique. Comme autre théorie des bleus, voir : « On the Trail of Negro Folksongs », par Dorothy Scarborough, Harvard University Press, Cambridge, 1925, chapitre « Blues ».

est un artifice<sup>20</sup> qui donne à la mélodie de fantastiques et étranges allures. Le bleu est, dans la musique populaire, l'avènement d'accords excentriques et ambigus, d'altérations abusives, de cadences trompeuses et de modulations désordonnées.

Mélo­di­que­ment, le jazz moderne n'est pas original. Ses « bonnes idées » sont presque toujours celles d'une musique qui a depuis longtemps séché sur le papier. Le jazz sait où s'adresser pour trouver de bons motifs, mais il ne sait pas en faire quelque chose d'intéressant. Il brode autour des idées mélodiques, il les décore, mais ne les développe pas, au sens musical de ce mot. Si, d'ailleurs, le jazz – et c'est le fait de toute musique populaire – devait respecter l'intégrité mélodique, il cesserait d'être populaire. La « bonne idée » d'un air de jazz réside invariablement dans le motif du chœur ou du refrain, partie que chante, fredonne ou siffle le peuple<sup>21</sup>.

L'élément qui donne au jazz sa saveur la plus particulière est le contrepoint orchestral, l'improvisation. Là, le jazz est dans sa tradition. Les exécutants des orchestres de Peri (*Dafne*, exécuté en 1597, *Orfeo* en 1600), de Monteverdi (1568-1643) et d'autres, étaient censés improviser le contrepoint orchestral. Les tziganes hongrois et russes sont aussi fort admirés pour leur habileté d'improvisateurs à l'orchestre. Au temps de Haendel, les prouesses d'improvisation étaient si hardies, que certaines d'entre elles sont devenues légendaires. Le premier violon de Haendel s'aventura, certain jour, dans une interminable improvisation, il en perdit le fil de son discours, et, quand il revint enfin au ton initial, Haendel, qui tenait le clavecin, s'écria : « Vous voici de retour ! Vous êtes le bienvenu, Monsieur Dubourg, le bienvenu ! ». Si l'habileté d'improvisation n'avait pas été commune aux interprètes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il est fort probable que les compositeurs de clavecin de cette époque auraient indiqué, dans leur intégralité, les notes qu'ils voulaient faire jouer, au lieu d'écrire simplement leurs mélodies sur des basses chiffrées ; il est probable aussi que les auteurs de concertos auraient écrit leurs cadences au lieu de les livrer à la fantaisie et à l'adresse des solistes. La polyphonie orchestrale perd tout son caractère quand on veut la réaliser sur un seul instrument, il en est de même du jazz qui ne dispose que du piano.

Il est curieux de constater que la complexité traditionnelle du contrepoint, qui est l'un des traits les plus caractéristiques du jazz moderne, est sans conteste en rapport avec quelques aspects de la vie américaine actuelle, mais ce n'est pas là une raison suffisante pour soutenir que le jazz représente l'Amérique, pas plus qu'il n'est exact de proclamer que les grivoises chansonnettes françaises (qui sont aussi des émanations de certains aspects de la vie) représentent ou symbolisent la France.

Un jazz-band digne de ce nom ne joue jamais deux fois la même chose. Si l'on comprend bien ce qu'est le jazz, c'est là une impossibilité. Ce qui donne au jazz une si triste [p. 682] allure, c'est le manque d'invention des exécutants. Ne possédant pas cette habileté naturelle, ils font du bruit, s'agitent, prennent de sottes attitudes, et c'est tout.

Le jazz ne peut pas être définitivement écrit, puisque l'improvisation ne peut être consignée. Quelques partitions de jazz sont remarquables par l'équilibre, la variété de couleur et l'heureux ensemble, mais elles ne peuvent atteindre au maximum d'effet que

---

<sup>20</sup> Le « Barber-Shop chord » fut son prédécesseur.

<sup>21</sup> En recourant à l'expérience, demandez à vos amis de vous donner les vers » ou couplets des chœurs des chants populaires qu'ils chantent, et voyez combien peu sont en mesure de la faire.

si les interprètes ont le dont d'improviser des embellissements et des fioritures. Car la plus grande partie du jazz *écrit* ne présente ni l'art, ni la science qui font la durable et vraie musique<sup>22</sup>.

Dans sa forme présente, le jazz est principalement limité à une manière d'humour, de « pep », qui l'empêche d'atteindre à la dignité des formes musicales de concert ou d'opéra. Cela fait sa force et aussi sa faiblesse. Un opéra de jazz (avec intrigue, idées mélodiques, ragtime, bleus, improvisation orchestrale et polyphonie)) serait une salutaire expérience. Personne n'en désirerait une seconde, et cela apprendrait aux avocats d'un tel non-sens qu'ils ne savent pas de quoi ils parlent. Les parrains de l'opéra-jazz prétendent être les amis du jazz, ils en sont en réalité les pires ennemis ; rien ne peut amener aussi rapidement la ruine totale du jazz que le fait de le transplanter dans un domaine qui ne lui appartient pas.

Reproduit dans Irving Schwerké, *Kings Jazz and David (Jazz et David, Rois). Vingt-sept études sur la musique et les musiciens modernes*, Paris, Les Presses Modernes, 1927, p. 15-30.

---

<sup>22</sup> Dans une autre étude, nous examinerons la part de responsabilité de l'improvisation dans les mauvaises partitions de jazz.

[p. 18] Je n'hésite pas à reconnaître qu'il s'agit peut-être du fait musical le plus important arrivé depuis quinze ans. Mes confrères américains m'excuseront de ne pas trouver leur place dans cet article du moment que leurs productions les rattachent à l'évolution universelle. J'ai pour celle-ci, et la discipline qu'elle impose dans la recherche de la personnalité issue de la conscience, une passion qui va de la curiosité à l'enthousiasme.

Mais j'ai d'autres "selfs" pour palper l'invisible et rencontrer, hors le champ de la raison, la part émouvante qui émane de l'inconscient, créateur de l'originalité. Quittant la roseraie où revit tout un passé d'élégances cultivées, j'aime retrouver le parfum tiède et un peu amer de l'égantier fleurissant par le miracle des tentacules profonds qui l'emprisonnent. Mon sens de l'ordre est satisfait de revoir sans surprise, toujours pareille à elle-même, la petite fleur sauvage - même bleue. J'ai des moments de courage. Dans les merveilleux "sites auriculaires" chers à Maurice Ravel, je me laisse guider docilement, n'était une terrible exigence quant aux promesses pour lesquelles je me suis laissé bander les yeux. La musique de jazz semble tenir les siennes envers tout le monde. Est-ce une définition?

D'abord, musique de Jazz? celle que joue uniquement cette composition "petit orchestre" d'ailleurs assez variable appelée Jazz-Band.

Bien. Faisons l'expérience de retrancher la flûte à coulisse, la scie, le saxo, la trompette et la percussion, dont les effets instrumentaux imprévus nous ont fait croire au début qu'ils étaient la fin vers laquelle tendraient dorénavant tant d'œuvres fuyant la monotonie sans chercher la personnalité. Il nous reste un fil conducteur assez mince, décevant, dont l'indigence même sera nécessaire à l'improvisateur capable de recréer par le moyen d'un seul piano, l'atmosphère de Jazz.

Avec des procédés magiques? Beaucoup? Non: un sens très sage de l'harmonie vivante et simple, mais tel qu'entre les mains du plus habile d'entre nous, les formules connues se rétrécissent comme les pièces véridiques dans l'alcool du Muséum.

C'est qu'il faut sentir le caractère impératif de cette collaboration avec l'homme qui écrit la première mesure. Nous reconnaissons le mystère de cette pénétration de l'absolu par le momentané quand nous disons: *Charleston*, ou "la Trompette" de *Somebody's Wrong*, le si joli chœur de *Dinah*, ou l'orchestre du Savoy. Qui s'occupe d'un nom propre auquel attribuer la part de notre plaisir? Cette reconnaissance d'un nom ne nous serait d'ailleurs d'aucune utilité, les œuvres semblant s'être fait la courte échelle, et non les hommes. Aussi bien est-ce une évolution, dans le sens symphonique, mais pour quelle raison?

Musique de Danse? La "Mort d'Ase" aussi, quand les gens ont envie de danser. Mais je ne crois pas que la chorégraphie suggérée par cette orientation de la musique américaine soit une révélation.



Et puis, était-il nécessaire que des morceaux faits pour une danse qui ressortit au circuit alimentaire, depuis les ex-beuglants [p. 19] de Suresnes jusqu'au "Canari" fissent une évolution dans le sens du raffinement harmonique? Les restaurants de la Place Pigalle servaient, au temps de ma jeunesse, une valse lente qui durait en effet vingt ans. Je ne crois pas que les vieux pingouins qui font d'un "Blues" une affligeante « Bärenanz » tiennent spécialement à se casser la figure sur une glissade de neuvièmes parallèles.

J'ai la faiblesse de croire à la musique qui n'a d'autre but que la délectation des gens assis, fût-ce autour du *Sonora* qui me déroulera les précieuses dernières nouvelles. Car je dois décrire le monde à la façon du pilote du "Voyage immobile". - "La musique vient me chercher dans mon fauteuil", me confiait un soir Odilon Redon, subissant avec joie de tous les arts le plus impérieux. Que dire aujourd'hui devant le Ducretet où quelques millimètres de trois curseurs nous font faire le tour des capitales.

En plus de ces deux moyens d'étude, et des transcriptions par trop squelettiques qui nous offre l'édition, il reste les enregistrements admirablement soignés que nous devons au "Pleyela". Je regrette presque l'automatique moins perfectionné, où les touches se seraient abaissées sous les doigts invisibles de Jean Wiéner ou Clément Doucet, avec l'illusion de voir se dérouler dans le Temps le miracle du rocher de Mahomet. Aussi bien ne supprime-t-on pas un miracle: on le déplace. Et celui de notre époque est l'invention d'une formule permettant le groupement instantané d'improvisateurs qui se seraient peut-être ignorés, jouant, avec la perfection de l'orchestre le mieux discipliné, une musique avant qu'elle soit écrite.

Ai-je trouvé par hasard la vraie définition ?

Car il ne s'agit plus ici du rhapsode populaire brochant en soliste sur un fond harmonique assez indigent. Notre raffinement polyphonique exige du saxophone alto ou du trombone des inventions contrapuntiques impeccables, mais d'une fantaisie mesurée, qui nous les faisaient prendre au début pour de simples effets instrumentaux.

Allez entendre deux merveilleux musiciens que j'ai cités plus haut: Jean Wiéner et Clément Doucet. Avec quel étonnant synchronisme ils improvisent simultanément sur leurs deux claviers, quelle conception instantanée de l'harmonie ne gênant pas les passes élégantes si musicales, j'allais dire de l'adversaire, à la façon des joutes honorables japonaises; et la juxtaposition de ces deux fantaisies complètes sur un même thème se déroule avec une surprenante clarté, sans que le décor le plus touffu imaginé par l'un arrive jamais à caviarder la page de l'autre!

Il s'agit pourtant de deux européens. Pourquoi pas? Je crois qu'un circuit inattendu nous ramène de la Louisiane un vieux fond de romance française, scandée par son passage sur les cordes du banjo des plantations, minorisée aux crépuscules touchants où les nègres d'importation chantaient leur âme enfantine et si vivante, et que la mainmise américaine n'était qu'un autre stade d'évolution.

Celle-ci peut donc se poursuivre chez nous, sans prendre ce caractère de teinture exotique qu'ont adoptée jusqu'ici les fabricants d'airs à la mode. L'emploi facile de quelques formules superficielles aboutit au peinturlurage en Sioux du type équivoque si souvent rencontré au-dessus des soupers fastueux, pendu par les crins d'un violon filandreux.

Ceci m'amène en outre à l'examen de l'élément mélodique. Je n'hésite pas à lui attribuer la place prépondérante, parmi les données arbitraires de l'inspiration américaine.

Je sais bien: le rythme, le fameux rythme et son composant syncopé! Ce sont pourtant les éléments les moins fixes, donc de moindre importance de principe. Ils soulignent la mélodie, mais [p. 20] ne la commandent pas. Naturellement le quatre temps est obligatoire - c'est une mesure, ce n'est pas un rythme. La fantaisie de l'exécutant lui fait souvent décaler les points d'appuis harmoniques de sa mélodie, créant momentanément une précession qui ressortit, comme l'appoggiature, au système harmonique, non au rythmique. La meilleure façon de gâcher un air "américain" est de le jouer en syncopes réelles. Donnez-le à n'importe quel saxophoniste de Jazz qui remettra la mélodie d'aplomb sur les temps forts de votre accompagnement, et vous serez étonnés de n'avoir pas réalisé plus tôt un arrangement aussi simple. La complication est accidentelle. Elle s'improvise, mais ne s'écrit presque jamais. Pas de raideur - la syncope de parti-pris en serait une, et il faut jouer souple, comme on danse. Pourquoi il n'y a pas non plus de parti-pris rythmique.

J'arrive encore aux mêmes conclusions par l'examen de l'évolution qui, dans le développement de cette orientation de la musique, semble avoir visé, surtout, la mélodie. Peu importe, d'ailleurs, que celle-ci découle plus ou moins naturellement de la prosodie qui lui a donné naissance. Dans le cas de mon hypothèse précédente sur les origines, les paroles anglaises seraient déjà un réajustement d'autant plus facile que la prosodie anglo-saxonne est généralement peu exigeante quant au caractère expressif. Les paroles sont simples et inoffensives, sans rapport avec le but poursuivi, non plus qu'avec la version grivoise inventée couramment par les médiocres poètes spécialistes de traductions en esprit gaulois.

En effet, l'harmonie s'en est tenue, depuis l'origine, à une réalisation saine, impeccable, orthodoxe, sauf quelques glissements parallèles issus d'un chromatisme intérieur assez curieusement Franckiste qui crée l'atmosphère de Jazz.

Mais la mélodie? Surchargée au début d'effets instrumentaux un peu confus, elle s'est clarifiée en même temps que la composition s'imposait un mode de réalisation plus soigné. Nous acceptons maintenant avec indulgence la cocasserie sonore de *By Heck, N'everything*, et des "Fox-Trots" genre oriental. Un autre côté de la sentimentalité, entrevu avec *Whispering*, aboutit plus heureusement à la valse américaine.

Mais avec *Clover Blossom* et *Limehouse Blues*, nous commençons à deviner, au travers de la mise page pour hommes blancs, l'admirable rapsodie nègre dont les Blues sont la version la plus proche, encore que déformée. Ici, la phrase musicale se développe du commencement à la fin, sans quitter le papier, sans retours sur elle-même par compartiments de quatre mesures ou multiples. Les temps sont moins solidement frappés, le rythme en est sous-entendu, au lieu de se "nationaliser" par le moyen facile des huit croches par mesure, ce qui fait avec n'importe quoi le "genre américain".

Et c'est à cette source même, qui semble avoir fertilisé les domaines de notre passé, que nous devons chercher l'influence bienfaisante que nous avons sans doute le droit de subir. Nous pourrions alors faire le parallèle des réactions suscitées par l'apparition d'un élément incontestablement original sur les compositeurs du nouveau et de l'ancien monde. Il n'y a pas lieu de tenir compte de l'avance prise par les

pasticheurs plus ou moins adroits dont l'effort créateur s'est contenté d'une forme invariable et absolue qui n'est probablement pas dans le génie de notre race.

Paul Gordeaux, « Aimez-vous le jazz ? (suite) - M. Darius Milhaud trouve le Jazz déjà classique », *Le Soir*, 16 juin 1926, p. 3

M. Darius Milhaud est, parmi nos jeunes compositeurs, un des plus hardis et un des plus féconds. Sa musique s'efforce de ne ressembler à aucune autre et de trouver des accents nouveaux. Et elle y réussit souvent.

Le compositeur du *Bœuf sur le toit* et de *L'Homme et son désir*, ces deux ballets dont l'originalité choqua tant de gens et enthousiasma tant d'autres, et de la *Brebis égarée*, ce beau drame lyrique, simple et poignant, dont les représentations à l'Opéra-Comique furent marquées par des incidents. M. Darius Milhaud, membre du groupe des Six, nous écrit :

« Je regrette intimement que vous ne m'ayez pas envoyé votre enquête sur le jazz en 1919, alors qu'il nous arrivait d'Amérique. À présent le jazz est devenu un classique de la musique et obtient les suffrages de tout le monde. J'ai publié dans la revue *Intentions* il y a deux ans, une étude sur le jazz, question que j'ai travaillée, du point de vue technique, à fond de 1919 à 1923, particulièrement pendant un séjour à New-York. J'ai fait sur ce même sujet une conférence à la Sorbonne il y a deux ans. Actuellement, le jazz est, je vous le répète, classique. N'y a-t-il pas aux États-Unis où on le dénigrait tant lors de mon dernier séjour, des concerts de jazz, des projets de jazz-opéra, des classes de banjo dans les Conservatoires ? En France, son influence est absolument finie. Le jazz est installé aussi confortablement que Wagner sur les programmes de nos concerts dominicaux. La jeune musique française ne porte plus aucune trace de cet ouragan de syncope (si bienfaisant à l'époque où elle survint), qui a déferlé sur elle de 1919 à 1923 ».

Le jazz déjà classique ! Voilà qui surprendra bien des gens qui croient encore qu'un jazz c'est un orchestre « où il y a un musicien qui tape à tour de bras sur une grosse caisse et sur des casseroles ! ».

En tout cas, s'il n'est pas classique, le jazz va tout de même entrer ces jours-ci à l'Opéra...

Le passage à Paris de l'orchestre de Paul Whiteman suffira-t-il à dissiper les ridicules malentendus qui se perpétuent encore, en 1926, autour de la formule orchestrale du jazz ? Nous osons l'espérer. Whiteman, d'ailleurs, mal conseillé ou mal inspiré, n'a pas fait exactement ce qu'il convenait de faire pour obtenir ce résultat à la fois esthétique et moral.

Voilà pourtant une réunion d'artistes de haute valeur dont le talent découragera les critiques simplistes trop prompts à ranger les spécialistes de jazz dans la catégorie des bruiteurs. La perfection technique de leurs exécutions est elle qu'il faut bien se décider à prendre au sérieux des virtuoses qui se consacrent à un pareil mode d'expression.

Nous nous trouvons ici en présence d'un orchestre d'où les cordes ne sont pas systématiquement exclues. Whiteman emploie les violons, les violoncelles et les contrebasses. Mais ce n'est qu'une petite touche de couleur dans son ensemble. La substance de son instrumentation est constituée par ses trompettes, ses trombones, son hélicon et sa magnifique famille de saxophones. Un peu de banjo, de clarinette, de guitare, d'accordéon, deux pianos à queue, une batterie savante, un glockenspiel cristallin joué aux marteaux et voilà un velours orchestral somptueux et miroitant que l'on peut draper de mille manières. La richesse, la force et la douceur d'une telle disposition de timbres sont inimaginables.

Chaque exécutant est un acrobate musical qui peut jongler avec n'importe quel instrument. Voici quatre musiciens qui n'ont pas moins de dix-huit outils sonores alignés devant leur pupitre et qui les utilisent tour à tour au moment voulu, comme des ajusteurs, qui changent à chaque instant le calibre de leur lime, de leur burin ou de leur tournevis. C'est un chef-d'œuvre du machinisme orchestral. Les pianistes ont un toucher délicieux, les saxophonistes vous arrachent l'âme par leurs sanglots poignants et humains, les trombonistes se jouent des mystères de la coulisse et de la sourdine et nous donnent des sons effleurés, aériens, animés d'un vibrato léger qui rend roucouillante et amoureuse cette brutale voix cuivrée de nos fanfares.

Avec de telles ressources, on peut faire de la musique ultra-raffinée. Un simple fox-trot, bien traité, fournit des possibilités musicales étonnantes. La syncope est, si l'on peut dire, l'art de faire chanter et danser le silence. M. Whiteman excelle dans cette science qui consiste à réduire au minimum l'injonction rythmique réelle et à laisser vibrer, haleter et tourner avec une précision miraculeuse des zones muettes de plus en plus vastes. Il arrive à n'indiquer la ligne mélodique que par quelques-unes de ses arêtes vives et tout le reste est créé par notre subconscient. C'est une jonglerie délicate où la musique vole et n'est reprise que d'un doigt léger qui la touche à peine et lance de nouveau hors de la portée de notre oreille pour la faire retomber dans notre tympan à la minute attendue. La trompette et le piano nous en ont fait une démonstration merveilleuse.

Mais Paul Whiteman ne nous a pas donné les plus remarquables réalisations de son répertoire que nous connaissons par les disques du Gramophone. Il a cru devoir

insister sur les clowneries musicales qui amusent la foule. Il nous a présenté un virtuose qui exécute une petite mélodie à l'aide d'une pompe à bicyclette. C'est vraiment fort aimable à lui, mais nous méritons mieux que ces amusettes de cirque. Il faut croire qu'en Amérique nous avons une singulière réputation.

Que cette admirable troupe daigne nous faire plus d'honneur et nous donne, non pas de grandes compositions excentriques et fracassantes, mais les plus musicales et les plus pénétrantes de son répertoire. Elle verra que nous ne sommes pas incapables d'en goûter la fine saveur !

Peut-être vous a-t-on conté la mort singulière de ce vieux musicien italien, Nicolas Coviello, qui, entendant pour la première fois de sa vie, à Brooklyn, un orchestre de *jazz*, déclara tout net que « cela n'était pas de la musique », et rendit l'âme incontinent. Daubant sur l'anecdote, les gazettes des deux mondes décernent à l'infortuné professeur les palmes du martyr. Nous permettra-t-on de penser que Nicolas Coviello ne mérite point cet excès d'honneur et qu'il a dû mourir foudroyé par son blasphème ? Car enfin, il est pénible de devoir le répéter en 1926, la musique de *jazz* est de la musique, et vaut davantage elle-même que tant d'orgueilleuses symphonies qui se disent modernes et distillent l'ennui. Ce qu'elle instaure et ce qu'elle ranime a plus de prix cent fois que tout ce qu'elle néglige. Elle nous propose avec autant de vivacité que de bonhomie un exemple salutaire ; elle nous offre en souriant l'espèce de rafraîchissements dont nous savons précisément besoin. Les meilleurs d'entre nous le savent, et se plaisent à rendre au *jazz* des hommages qui ne laissent pas de scandaliser un peu les dévots de l'austérité sentimentale. Songez qu'après Stravinski et Milhaud, Maurice Ravel à l'Opéra-Comique, Honegger à l'Opéra ont respectivement fait entendre un *fox-trott* (*sic*) et un *concertino* « en bleu » aux mélomanes décontenancés. M. André Messager enfin, à qui la tradition musicale française a confié ses secrets les plus brûlants, mais que rien au monde ne ferait céder aux vanités de l'extravagance, vient affirmer à son tour que nos compositeurs n'ont pas le droit de rester insensibles aux plaisirs du *jazz* : « Il y a là, écrit le maître de *Passionnement*, beaucoup à chercher et à trouver sans imiter. Les compositeurs pourront juger que notre orchestre traditionnel n'a rien d'immuable et que, pour le théâtre surtout, après les essais d'innovation de Richard Wagner, il y a beaucoup à trouver dans la voie peut-être opposée.. »

Ces lignes, qui donnent à penser, vont nous faire attendre avec une impatience particulière le prochain ouvrage de M. Messager... Si le critique du *Figaro*, qui les a écrites pour célébrer la venue à Paris du plus fameux *Jazz-band* d'Amérique, borne ici son éloge à celui de la matière orchestrale, la faute en revient tout entière à M. Paul Whiteman. Soit dédain du public français, soit plutôt lassitudes des séductions qui ont fait, chez nous et ailleurs, le succès des disques de phonographe enregistrés sous sa direction, Paul Whiteman limite maintenant ses prestiges à des (p. 11) acrobaties instrumentales qui, pour plaisantes qu'elles paraissent souvent, ne sont pas toujours très éloignée du mauvais goût. Les variations de *Nadine* qui ne sont que grotesques ; une *Rhapsodie en bleu* déplaisamment fragmentée, où George Gershwin a mis au demeurant beaucoup plus d'afféterie, beaucoup plus de complication et beaucoup moins de musique que dans *Fascinating Rhythm*. Ces *rubatos* hétérodoxes, ces borborygmes infinis, ces clouneries (*sic*), ces galéjades, tant d'outrances vraiment faciles nous persuadent – pour autant du moins que l'orchestre Whiteman représente la dernière expression du goût américain – que la veine du *jazz* est bien près de s'épuiser aux Etats-Unis.

Les Américains qui se sont fait, bien avant nous, une éthique de la vitesse et une esthétique de la précipitation, nous protestent d'ailleurs depuis un an que le *jazz* est décidément passé de mode chez eux. Ils nous reprochent de conserver notre faveur à un art qui a cessé de plaire à ses créateurs, comme si le *jazz* que nous prisons était celui qu'ils ont aimé – comme si nous l'aimions pour lui-même ! Au vrai, le *jazz* a commencé à mourir en Amérique du jour où l'Europe a commencé de lui donner audience. Rien de moins étonnant, n'en déplaise aux maniaques de l'*authenticité*, qui laisseraient le plus puissant Génie des *Mille et une Nuits* sommeiller dans sa jarre plutôt que de briser le sceau qui l'y tient enfermé. Si pourtant les Français excellent particulièrement en quelque chose, n'est-ce point à cajoler la beauté qui vient de loin, à la dompter, à l'appriivoiser curieusement, à la décider enfin à s'exprimer à la française, pour l'ébaudissement du monde entier, qui ne supposait pas qu'elle fût capable d'une perfection à ce point soutenue, nu d'une spiritualité si grande ? Pour nus en tenir à l'exemple modeste, mais significatif du *jazz*, voyez Wiéner et Doucet.

On chagrinerait certainement ces grands artistes en leur disant d'abord qu'ils sont de grands artistes, et peut-être s'inscriraient-ils en faux contre notre sentiment qui admire en eux les meilleurs de la frénésie américaine et prend leurs deux claviers pour d'incomparables transformateurs d'énergie.

Jean Wiéner et Clément Doucet ont acclimaté le *blues* à Paris. Ils l'ont naturalisé français en lui imposant une allure très particulière. Sans presque toucher à la lettre, ils ont si bien allégé et ennobli l'esprit de la musique américaine qu'ils l'ont profondément modifiée, peut-être sans bien y songer. La leçon déjà porte ses fruits, que le grand maître des musiques syncopées, M. Irving Berlin, n'a pu s'empêcher de savourer cet hiver avec une surprise charmée<sup>1</sup>.

Une espèce de Providence a réuni ces deux hommes de tout point dissemblables, qui empruntent à la disparité même de leur nature et de leur culture, le secret des vives oppositions qu'on aime dans leur jeu – je pourrais écrire dans leur duel. Joutes sévères, à l'issue desquelles le seul auditoire est vaincu. Escrime serrée qui nous restitue les reliefs, les couleurs, les moindres nuances d'une orchestre de *jazz* dont Jean Wiéner sait évoquer toutes les **(p. 12)** sonorités avec une tendresse presque douloureuse : Ariel ou Coppélius ? les *blue-Devils* du Docteur Noir le possèdent, victime fluette offerte aux soubresauts de la syncope. Le buste et le chef fréquemment rejetés en arrière, les yeux clos, les lèvres pincées, deux ou trois doigts de sa main droite s'unissent pour frapper perpendiculairement le piano, et d'une brève secousse délivrent la mélodie, cependant que sa main gauche écrase obstinément les dernières touches graves.

Clément Doucet qui lui fait vis-à-vis à l'air de s'ennuyer mortellement. Ce gros Wallon désabusé forme avec son partenaire un contraste tel qu'on n'en peut imaginer de plus grand. Tandis que Wiéner prend du champ, Doucet, lourdement attablé devant sa boîte à *neuvièmes*, fait une moue amère, promène un œil atone sur les tentures, la toile de décor ou les jeunes femmes environnantes, et voici que ses mains courtes et grasses, s'égaillant comme au hasard sur le clavier, font fleurir des arabesques merveilleuses, entourent tendrement la mélodie de gammes en fins réseaux, la bordent de triolets,

---

<sup>1</sup> Extrait qu'on retrouve dans l'article de *L'Éclair* de Roland Manuel que Wiéner cite dans son autobiographie.



lancent des fusées, ouvrent des jets d'eaux et des volières, libèrent des oiseaux et des brises.

Ce combat du « stravinskyste » [sic] contre le wagnérien, cette juxtaposition du *staccato* et du *legato*, ce débat de l'obstination et de la désinvolture, se résolvent en figures musicales délicieuses, qui satisfont le double besoin de lyrisme et de géométrie qui est si puissant en nous. Car, pour jouer chacun devant une partition réduite au format d'une carte de visite, Wiéner et Doucet n'improvisent exactement rien et calculent longuement leurs moindres effets. Leur répétiteur, leur chef d'orchestre invisible et présent, leur directeur de conscience musicale se nomme Maelzel. En ceci – et en d'autres choses – ils se plient à la discipline américaine. Leur mélodie, comme leur harmonie, taquine rituellement les médiantes majeure et mineure, les alterne ou les superpose. Ils sacrifient nécessairement à la syncope et constatent volontiers, à l'envi de Zez Confrey, que quatre mesures à trois temps égalent trois mesures à quatre temps. Mais ils savent aussi que la syncope, selon l'excellente expression de Maurice Delage<sup>2</sup> « souligne » la mélodie et ne la « commande » pas. Ils affirment enfin, en dépit de M. Mascagni, que cette mélodie doit être l'élément essentiel et prépondérant de leur symphonie en blanc et noir. Leur originalité qui est grande, consiste en somme à émonder la musique américaine de tout ce qu'il y a d'arbitraire dans sa frénésie. Pour la styler, ils en ont quelque peu modéré l'allure habituelle, enrichi et enhardi l'harmonie sans la compliquer. Grand admirateur de Gershwin, Jean Wiéner – qui a lui-même composé deux ou trois des plus jolis *blues* que nous connaissons – procède à l'inverse de son confrère américain, qui tend de plus en plus à entraîner le *jazz* sur le terrain mouvant du contrepoint : « Quand on cherche à compliquer une forme ou un sentiment, écrivait Debussy, c'est qu'on ne sait plus ce qu'on veut dire ». En dépouillant le *blues*, Wiéner et Doucet ont mis sa chair à nu – je veux dire sa mélodie. Ils l'ont lavé de ses dernières traces de sensiblerie anglo-saxonne, ils nous ont montré sa beauté essentielle et peut-être féconde, délivrée des séductions adventices du saxophone et de la trompette, du piment de la batterie.

« Ce que nous aimons dans le *jazz*, confiait Satie à Darius Milhaud, c'est qu'il nous apporte sa douleur et qu'on s'en f... ». La remarque est fine et va très loin. Mais lequel d'entre vous oserait reprocher à Jean Wiéner et à Clément Doucet d'avoir pris cette douleur en considération sans cesser de sourire ; d'avoir dénié la musique américaine, cette belle sauvageonne, et de l'avoir mouchée tendrement, avec un mouchoir de batiste ? ».

---

<sup>2</sup> Note de l'auteur R.Manuel : « Maurice Delage : la Musique de Jazz », *Revue Pleyel*, avril 1926.

Chaque fois qu'une idée nouvelle, une forme grave, un homme de génie ont surgi, l'histoire de la musique a enregistré la même courbe, les réactions sur les contemporains ont été les mêmes.

À la première manifestation, c'est la surprise de la nouveauté, une minorité infime d'admirateurs, le dénigrement des critiques, l'indifférence ou l'hostilité du public. Puis à mesure que les manifestations se succèdent, que le nombre des admirateurs augmente, un ou deux critiques daignent laisser entendre que, peut-être, il y a là une « promesse », le public devient attentif. Au bout de quelques années, la nouveauté est devenue classique, la critique unanime dans ses louanges, le public enthousiaste, l'artiste fait école et ses imitateurs s'emparent à qui mieux mieux des apports nouveaux. Le créateur seul fait œuvre durable, les autres ne font que du travail inutile et néfaste. Cette courbe a toujours été vérifiée et confirmée par les faits. Prenons Debussy, par exemple : *L'Après-midi d'un faune* déchaîne à sa première audition un véritable scandale aux Concerts Colonne et *Pelléas et Mélisande*, en 1902, révolutionne l'Opéra-Comique. On siffle Debussy, on se moque de lui, seuls quelques amis le défendent, de rares critiques osent exprimer leur admiration, mais, en général, quel ramassis d'imbécilités, si l'on consulte la presse sur cette mémorable représentation. Quelques années plus tard, petit à petit, la musique de Debussy s'est imposée et il est impossible de trouver un critique que le traite de fumiste. Il devient « novateur hardi » et ne tarde pas à recevoir une consécration unanime. Ses œuvres triomphent partout. Le public qui sifflait cet admirable musicien quelques années auparavant l'acclame. Le voilà classique. Les prophéties de ses rares amis de la première heure étaient réalisées. Mais alors, quelle kyrielle de musiciens qui l'imitent, qui exploitent avec une inconscience et une candeur qui n'ont d'égaux que leur nullité, ses trouvailles, son génie.

Cette même courbe se vérifie sur certaines œuvres, mais si, par la suite, l'auteur apporte un autre élément de nouveauté, tout est à recommencer : ainsi le *Sacre du Printemps*, hué en 1914, triomphe en 1920 et consacre le génie de Stravinsky, mais lorsque trois ans plus tard, ayant complètement renouvelé ses moyens d'expression, il nous offre coup sur coup *Mavra*, *l'Octuor*, le *Concerto*, la *Sonate*, la *Sérénade*, il déconcerte le public et la critique, et ne touche qu'un petit nombre de personnes sensibles aux idées les plus neuves. La majorité du public et de la critique qui a eu tant de mal à admettre le *Sacre* voudrait l'emprisonner dans cette formule pour rassurer ainsi son admiration, mais refuse de faire un nouvel effort qui troublerait sa quiétude et gênerait sa paresse.

Quelquefois la vie entière d'un musicien ne suffit pas pour qu'il puisse voir le rayonnement complet de son œuvre. C'est alors une vie de lutte sans trêve, soutenue avec l'amitié de quelques fidèles. Tel fut le cas d'Erik Satie, qui a toujours été à l'avant-garde de la musique et qui est mort à ce poste. Au Festival Satie, organisé après sa mort par un groupe de ses amis, il y avait un grand nombre d'œuvres inédites. Le concert était

de quatre à six heures. La plupart des critiques arrivèrent à six heures moins le quart, prétextant que leur présence avaient été *indispensable* à la répétition générale du *Scemo* de Bachelet, à l'Opéra-Comique. Et pourtant le concert Satie se composait de premières auditions, tandis que la pièce de Bachelet, déjà créée il y a quelques années à l'Opéra, n'était qu'une reprise. S'ils étaient restés de une heure à quatre à l'Opéra-Comique, cela n'aurait-il pu leur suffire ? Je crois qu'il faut moins de temps pour être fixé sur la valeur de la musique de Bachelet. La vérité est que le « cas Satie » les embarrasse et qu'ils ont peur de se compromettre. Il faudra encore pour que la nouveauté si crue de la musique du Maître d'Arcueil, qui a eu une si grande influence sur la jeunesse musicale, soit admise par le gros public et ce que l'on nomme la Critique, au même titre que celle de n'importe quel compositeur classique.

La manière dont la musique américaine s'est introduite et imposée chez nous prouve que le jazz a obéi aux mêmes lois et, aujourd'hui où l'orchestre de Whiteman s'écoute comme celui du Conservatoire et où les musiques nègres ont les suffrages des membres de l'Institut, il me paraît intéressant d'étudier les différentes phases par lesquelles le jazz a passé depuis qu'il nous a été révélé jusqu'à cette espèce de consécration officielle qui est en train de le tuer.

Les premiers fox-trots sont arrivés avec l'armée américaine. Ils se sont de suite répandus et la vitalité rythmique qui les caractérisait a vite fait d'intéresser les musiciens d'avant-garde. Satie était en train d'écrire *Parade*. Il sentit de suite l'importance de ces airs qui venaient juste à point le tenter, à cette époque où les impressionnistes continuaient inlassablement à s'embrouiller dans leurs écœurantes complications. Il fut le premier à saluer l'apparition de ces danses en écrivant le *Rag-Time du Paquebot* qui est une des pages les plus nettes et les plus franches de *Parade*, ainsi que le numéro de la *Petite Fille Américaine* où les rythmes syncopés s'ébauchent et où déjà s'évoquent la poésie des gratte-ciel de New-York, l'élégance des transatlantiques, les images de cinéma.

En 1918, au Casino de Paris, Harry Pilcer et Gaby Deslys dansent au son du premier jazz-band que nous entendîmes en France. C'est le point de départ de cette énorme influence qui s'est déclenchée sur la musique française. La nouveauté de cette orchestration, basée sur des instruments tels que la trompette, le trombone, les saxophones, le martellement de la batterie si complexe que soutient la sécheresse du banjo et du piano, les clarinettes stridentes dominant ce vacarme organisé, nous bouleverse. Quel orage bienfaisant ! Mais c'est une technique nouvelle qu'il faut étudier, assimiler. Me trouvant en 1920 à Londres, j'allais chaque soir dans un dancing populaire de Hammersmith pour écouter le Billy Arnold Jazz. Des richesses de toutes sortes, insoupçonnées, s'offraient à mes oreilles. Richesse des rythmes, utilisation constante de la syncope, des rythmes brisés d'une liberté déconcertante quand on songe qu'elle repose sur une régularité de mesure absolue aussi vitale que celle du sang dans nos artères.

Richesse des timbres, due à l'extrême nouveauté des instruments groupés, à l'importance soudainement prise par la percussion. Enfin, richesse mélodique, car chaque instrument chante avec aisance et le tout forme un jeu de contrepoints à la fois complexe et sensible. À cette époque, la plupart des musiciens et tous les critiques ne voyaient dans le jazz qu'un excentrique numéro de music-hall, pour ne pas dire un

charivari sauvage et Paul Dukas, interviewé par un journal qui lui demandait ses impressions sur cette nouvelle forme musicale, s'est contenté de répondre avec une pointe de mépris qu'il ne savait pas ce que c'était que le jazz band parce qu'il n'allait jamais au dancing ! Les jeunes musiciens, par contre, et particulièrement ceux du *Groupe des Six*, furent fortement influencés par ce nouveau courant. Il en est de même de Stravinsky qui publie à cette époque son « rag-time » pour onze instruments et son piano-rag-music. Jean Wiéner se consacre tout particulièrement à l'étude du jazz et joue avec une personnalité indiscutable de ce genre de musique. Nous le trouvons alors au bar Gaya où, avec le nègre Vance Lowry, saxophoniste et joueur de Banjo, il s'entraîne à s'assimiler les principes de la musique syncopée. Depuis, il a écrit une sonatine syncopée pour piano, des blues chantés, et un concerto franco-américain : il s'est fait l'interprète parfait de cette musique avec Clément Doucet et ils ont donné des concerts à deux pianos, uniquement composés de danses américaines.

En 1921, il scandalise son public parce qu'il engage le Billy Arnold Jazz à jouer dans un concert à la salle des Agriculteurs. À peu près en même temps, le premier orchestre nègre se fait entendre à Paris, aux Champs-Élysées : c'est le syncopated orchestra. Le public s'en amuse mais les musiciens n'y voient qu'une jonglerie et se moquent du chef d'orchestre parce qu'il est habillé comme un général d'opérette... alors qu'aujourd'hui ils trouvent tout naturel le costume de yachtman dont s'affuble Whiteman.

En 1923, lors de mon dernier séjour à New-York, j'ai pu étudier à mon aise la technique du jazz, remonter à sa source et y suivre les deux courants qui s'y sont produits. En effet, il y a deux sortes de jazz : les moyens techniques sont les mêmes, mais combien différent en est le sentiment.

L'origine du jazz doit se rechercher chez les nègres : influence profonde des rythmes africains et des complaints nègres, chansons des plantations pendant le labeur de l'esclavage, mélodies religieuses d'un peuple en exil qui pleure la liberté perdue. Dans les jazz nègres, la musique garde cette émotion troublante, ce lyrisme éperdu, cette angoisse qui confine à une tragique grandeur. On est prisonnier de ces mélodies perpétuelles, soutenues par les variations d'une invraisemblable liberté que le fait le petit orchestre. Toute cette tristesse s'exprime sans prétendre au chef-d'œuvre ; ce n'est pas une « œuvre d'art » et c'est ce que en fait la force. Tant d'humanité dans le simple cadre d'une danse populaire dont le seul but est la récréation des noirs après leur travail ! Satie disait que le jazz hurlait sa douleur et que l'on « s'en fout » et que c'est pour cela que c'est sublime.

L'autre sorte de jazz est celle des blancs d'Amérique. Les éléments sont semblables, mais l'émotion qui nous bouleverse a disparu. Ici, c'est une perfection technique indiscutable, une précision d'horlogerie, une propreté d'orchestration comme dans une opération chirurgicale, mais, la plupart du temps, quelle sécheresse, quelles concessions à la mondanité superficielle et stupide qui est une des principales consommatrices de ces jazz sportifs et sans cœur.

C'est le cas de l'orchestre Whiteman qui a fait fureur aux Champs-Élysées et aux Ambassadeurs dernièrement, et que je déteste. Je donnerais tout leur ensemble parfait d'orphéon militaire, toute la technique étourdissante de leur exécution, toutes les acrobaties que viennent nous infliger leurs plus audacieux solistes pour un blue (*sic*) chanté par une négresse comme Anna Pease, qui n'est pas une vedette et qui n'est pas célèbre et que j'allais entendre souvent au « Capitole », dancing populaire du quartier nègre de New-York. Là, seulement, chez les noires, nous sommes en face du cœur même de cette musique qui nous attendrit et nous secoue jusqu'au fond de l'être. Le choix de la musique est également très important. Les nègres se contentent de leur musique de danse, de leurs blues, de leurs « spirituals ».

Whiteman a des prétentions à la grande musique. Des compositeurs comme Gershwin ont écrit pour son orchestre une *rapsodie* pleine d'insoutenables formules : architecture disproportionnée, harmonies rappelant les débuts des sous-debussystes à la S.M.I. en 1910. Tout y est fait à contre-sens. Dans leur interprétation d'airs connus, les Whiteman ne sont pas plus heureux. L'adorable *Valencia* y est lavé, passé à la pierre ponce. Cet air, qui sent les tropiques, se trouve transformé en un espèce de galop propre et mathématique.

Je songeais, en l'entendant massacrer ainsi, à une soirée passée à Porto-Rico où, de la fenêtre de mon hôtel, j'entendais dans la maison voisine un bal au club espagnol et je voyais danser la société de Saint-Jean sur des airs souples, frémissants, voluptueux et, d'autre part, sur la place publique une musique américaine jouait, avec une mesure implacable, les fox-trots rigides nettoyés de tout alanguissement et de toute émotion. Bien avant leur venue à Paris, j'avais été déçu par les Whiteman, que j'avais entendus en 1923 à New-York. À cette époque, le jazz était méprisé par les Américains à cause de son origine nègre.

Quand, dans mes interviews, je parlais de l'influence du jazz sur la musique française, je m'attirais le mépris et les sourires incrédules de la presse yankee. Seule, la *Winn School for Popular Music* publiait des petites brochures sur la musique syncopée avec des méthodes de piano et même au trombone, et seuls les disques de gramophone « Black Swann » nous offraient de vrais jazz *nègres*, tels qu'on les entend dans les quartiers du haut de la ville, authentiques : aussi les magasins du centre de New-York refusaient-ils de les mettre en vente.

Les Américains admirèrent le jazz, via Paris. Ce n'est que lorsqu'ils virent la place qu'il occupait dans la musique contemporaine et le succès de la musique nègre qu'ils se mirent à suivre le courant que nous avons déclenché. Maintenant, on donne des concerts de jazz aux États-Unis, des classes de banjo sont créées dans les conservatoires, on réclame un jazz-opéra au Métropolitain et, si les compositeurs américains d'éducation germanique comme Gruenberg ont écrit leur « Daniel-Jazz », je crois pouvoir affirmer que c'est parce qu'ils viennent de passer plusieurs hivers à Paris.

Un grand nombre de compositeurs que le jazz intéressait comme une curiosité sans avenir, au début, lui portent leur contribution. Dans toute l'Europe, les jeunes

musiciens offrent, petit à petit, leur tribut : foxtrot des pièces de quatuor de Casella ; « fox-trot tragique » de Castelnuovo-Tedesco, en Italie ; chez nous les blues d'Honegger pour quatre harpes, le « Moria-Blues » de Roland-Manuel, les Blues pour piano de Cliquet-Pleyel, etc., etc.

Cette année, Paris a eu enfin une revue nègre, comme celles que j'aimais tant dans les théâtres nègres de New-York, comme le « Lafayette théâtre », où les acteurs, danseurs, chanteurs, auteurs, orchestre, public, sont noirs. Joséphine Baker, petit animal sublime d'instinct, de vie, de cocasserie, d'entrain, en était la plus belle parure. Le jazz parfait, les voix gutturales et troubles des négresses nous montrèrent enfin tout l'aboutissant d'un art que nous ne connaissions que par fragments (mélodies et danses nègres, disques de gramophones, etc.). Combien je préfère le souple talent de Joséphine Baker qui soutient tout un spectacle à celui de Florence Mills, grande vedette perdue par une trop visible commercialisation de son art, et qui ne fait que quelques apparitions distillées au compte-gouttes. Que nous sommes loin, en voyant après un charmant couplet, la petite danse qu'elle esquisse pendant quelques mesures, des numéros des négresses des dancings populaires de New-York qui, frénétiques, chantent je ne sais combien de couplets et dansent jusqu'à l'épuisement total de leurs forces ; celles-là seules font un don et un sacrifice à leur art.

Enfin le mouvement est déclamé, le jazz triomphe. Tout le monde vient à la remorque. Mouche du coche. Vuillermoz le découvre dans un article paru dans un des numéros de « Candide », au moment où nous commençons à nous en lasser. Le jazz est définitivement accepté, il est devenu classique et rentre dans le musée de la musique comme n'importe quel grand musicien, avec son style, son équilibre, ses influences bienfaisantes et malfaisantes. C'est le moment de le laisser à sa gloire et de lutter contre le mal qu'il a fait. Certains journaux comme le « Soir » font, à la suite d'un excellent article du maître *Message*, paru récemment, une enquête comme si le jazz venait d'être découvert. Ravel introduit un fox-trot dans l' « *Enfant et les Sortilèges* », huit ans après le « *Rag-Time* » de *Parade* ; les musicographes avertis que sont Cœuroy et Schaefer (sic) annoncent une étude sur le jazz. Quel dommage que Théodore Dubois ou Paladile soient morts ! Peut-être eux aussi se seraient bientôt avisés de découvrir les « possibilités inouïes de sonorité » que le jazz leur aurait offert !

Pendant ce temps, la jeune musique s'en écarte complètement, avide de reprendre les traditions de notre folklore, que l'influence du jazz menace de contaminer sérieusement. Un musicien comme Maurice Yvain, qui lui doit tant, a su néanmoins trouver une formule bien personnelle et se dégager avec une souplesse délicieuse, de son emprise. Maxime Jacob suit ses traces. Sauguet n'a jamais rien dû à la technique de la syncope et Jacques Benoist-Méchin a trop de poids pour ne pas achever d'écraser cette tendance.

Mais où le danger est grave, c'est dans notre musique populaire. Les airs d'américains, fox-trot de blancs ou blues de nègres ont pénétré partout, dans nos villes et dans les coins les plus reculés de nos campagnes. La percussion du jazz se trouve actuellement employée dans tous les bals de villages et dans la plupart des bals musettes de Paris. Notre orchestre tellement de chez nous, celui des bals dans les rues les jours de fête, est en périe : et quand l'accordéon de la rue de Lappe, le piston et le trombone du carrefour parisien, les petits orchestres de bals du dimanche de nos

campagnes sont soutenus par la grosse caisse à pied et les accessoires de batterie des jazz yankees, nos valse, nos pesantes javas, nos gracieuses polkas, sont affreusement mutilées.

Ce qui est passionnant actuellement, c'est de voir l'attrait du jazz-band sur des musiciens ou un public qui ne l'ont pas encore connu. C'est le cas pour l'U.R.S.S. Ce n'est que cette année que Moscou a entendu un jazz de nègres qui a été ramené de Paris par Boris Krasnine qui s'occupe de toutes les questions musicales et de l'organisation des concerts en Russie soviétique. Pendant mon séjour à Léninegrad et à Moscou, mon camarade Jean Wiéner, qui mériterait d'être nègre tellement il joue bien cette musique, a absolument bouleversé le public russe en interprétant des blues dans des concerts.

Je me souviens d'une soirée à Léninegrad passé avec de jeunes musiciens soviétiques. Wiéner jouait. Tous les artistes qui l'écoutaient étaient à la fois pris par la nouveauté de cette rythmique et intrigués par la façon de l'exprimer. Un admirable pianiste, Komiensky, essayait de rejouer les blues dès que Wiéner les terminait et lui demandait de lui montrer comment rendre avec aisance cette cataracte de syncope et ces lourdes mélodies nègres, si dramatiques. Nous retrouvions intactes chez nos amis russes les mêmes émotions que nous avons ressenties en 1918 lors de l'apparition du jazz à Paris.

Le jazz-band a donc suivi la courbe naturelle de toutes les idées neuves ainsi que je l'ai indiqué au début de cet article. Goûté de quelques rares musiciens au début, il jouit actuellement de la faveur de tous, y compris de celles des membres de l'Institut ! Il a eu au début une influence salutaire, car c'était un choc, merveilleuse école de rythme qui nous donnait un équilibre différent, nous permettant de nous diriger dans une voie nouvelle, puis une influence néfaste, en s'introduisant partout et en passant du rôle d'animateur à celui d'accapareur : c'est contre cette invasions qu'il nous faut nous défendre, pour libérer notre musique populaire, tout en préservant notre admiration pour les musiques de jazz qui prennent leur place dans l'histoire de la musique aussi bien que n'importe quel compositeur classique ou n'importe quel grand musiciens contemporain.

[p. 615] Quand nous ouvrîmes l'an dernier, André Schaeffner et moi, dans *Paris-Midi*, notre enquête sur l'avenir du jazz, quelques grincheux, dont les noms ne sont pas tous obscurs, nous répondirent : « Le jazz, c'est de la musique nègre ». Ils entendaient nous faire mesurer par là le mépris où ils tenaient le monstre enquêté et les frères enquêteurs. Or, ils avaient raison, mais tout autrement qu'ils ne croyaient. Le jazz est bel et bien de la musique nègre, mais là où l'homme de la routine n'entend que du bruit et ne discerne que grimaces, l'historien et l'artiste découvrent une source de vie. Le nègre d'Afrique a inventé tous les éléments du jazz, comme le démontrera sous peu dans un précieux petit livre André Schaeffner<sup>1</sup>, qui s'est donné la peine de dépouiller plusieurs dizaines de récits d'explorateurs : telles la *Relation des costes d'Afrique appelées Guinée* de Villault (1669) ou la flamande *Description de l'Afrique* de Dapper (1686) ; tels le *Voyage de Guinée* de Guillaume Bosman (1705) ou le *Voyage du Chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne, fait en 1725, 1726 et 1727*, publié par les soins du R. P. Labat, lui-même auteur de relations de voyages en Afrique et aux Antilles.

La percussion est liée à la danse : battements de mains, jeu de castagnette. Un contrepoint de rythmes y est en puissance, et l'imagination rythmique, subtile et complexe, est la leçon profonde du jazz. Le Jazz, comme le nègre, recueille la moindre vibration sonore pour provoquer, comme dit Schweinfurth, « un susurre, très diversifié, des modulations en sourdine, réellement agréables » avec une ingéniosité qui, malgré la simplicité des moyens, témoigne d'un sens musical aiguisé.

De l'innombrable variété des tambours nègres dont le *balafon* représente le stade le plus évolué.

« Le balafon, dit très bien Schaeffner, est le premier signe dans la musique nègre d'une possibilité d'échapper à elle-même, tout en se demeurant fidèle par quelque endroit : le balafon tend en effet à échapper à la percussion en s'y livrant encore. Il compte, en outre, parmi les plus remarquables témoignages de cet attachement des nègres pour leurs instruments ancestraux, qu'à défaut d'avoir pu les conserver ils reproduisent sans cesse avec une étrange exactitude ; car, en Afrique, rien d'apparemment ancien qui ne soit matériellement neuf, rien de neuf qui n'obéisse à un modèle établi depuis toujours. Aucun fétiche peut-être qui n'y remonte à une « haute époque », mais par le type seul – faute d'une matière assez durable – aucun instrument de musique que le nègre africain, dans sa nudité d'esclave, n'ait emporté, au moins par le souvenir, sur l'autre rive de l'Océan. Le balafon, frère de notre xylophone, ouvre à côté des tambours, une série que ferme le *banjo*. La qualité mate de leurs sons se retrouve dans toute la musique nègre, et cette qualité reparaitra jusque dans les timbres du jazz-band ».

Pour les instruments à vent, l'habileté des nègres à emboucher les trompettes d'ivoire et les trompes géantes est bien connue des voyageurs, comme aussi le penchant

---

<sup>1</sup> À paraître sous le titre *Le Jazz* dans la collection « La Musique Moderne », chez Claude Aveline.



du musicien noir à s'adapter au jeu des instruments européens qu'il a pu trouver en Amérique. C'est vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que le nègre a commencé à se [p. 616] familiariser avec nos cuivres et surtout avec tout la famille des saxophones : prélude au jazz contemporain. Grâce à cette habileté dans le jeu des cuivres, le jazz se trouve être « sur la ligne d'exacte coïncidence entre une certaine sorte de sabbat nègre et des procédés de choral ou d'instrumentation issus d'Europe. Entre ce qui a pu ou peut encore figurer le jazz chez les nègres d'Afrique et la forme africo-américain (*sic*) du jazz d'aujourd'hui, s'est insérée toute une période d'abord d'évangélisme que marque la diffusion du choral protestant, puis d'éducation instrumentale à l'européenne ».

Outre le sens rythmique et le goût de la percussion, le nègre possède un timbre de voix presque inimitable. Un chant nègre – un *won song* [*sic*] – perd toute sa personnalité s'il est interprété par un européen; la musique nègre ne peut se transmettre par l'écriture; elle n'est rien sans le style de l'exécution. Ainsi les intonations du jazz nègre ne peuvent être imitées; elles impliquent une expérience vocale dont a profité le domaine des instruments. Ainsi le jazz en ses formes les plus pures apparaît comme la plus parfaite traduction instrumentale de l'ingénu choral nègre. L'humeur des chants fait l'humeur des timbres; elle explique la mélancolique gaîté du jazz :

*Tant que nous sommes vivants et bien portants,  
Soyons gais, chantons, dansons et rions ;  
Car après la vie vient la mort ;  
Et alors le corps pourrit, le ver le mange,  
Et tout est fini pour toujours.*

Ces *spirituals*, mélodies de caractère primitif, à paroles naïves, souvent élémentaires, que les nègres simples et superstitieux chantent en travaillant dans les plantations, sont caractérisés par l'emploi constant de la syncope. Les compositeurs américains, dans leur recherche d'un art neuf et autochtone, s'en sont emparés. Le jazz est né de leurs efforts, et Miss Marion Bauer, jeune compositrice de New-York, a excellemment retracé à grands traits la genèse de l'aventure.

« Le jazz d'aujourd'hui était hier *rag-time*, *cake-walk* et *coon songs* – et, en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom. Le mot *jazz* est d'usage récent, tandis que le mot *rag-time* s'emploie depuis plus de vingt ans. Aujourd'hui, les deux mots sont synonymes, quoique, à vrai dire, *jazz* désigne plutôt une méthode d'orchestration, tandis que le *rag-time* désigne un rythme syncopé irrésistible. Le *jazz* apparaît comme une mise en œuvre des éléments mélodique et rythmiques décelés par le *rag-time*; car dans le *jazz* non seulement le rythme est syncopé, mais les harmonies présentent des anticipations ou des retards en syncopes : de là de bizarres effets d'harmonie propres à satisfaire les oreilles les plus modernes. Un autre terme encore plus récent – il est apparu il y a deux ou trois ans – est celui de *blues*, mot d'argot qui désigne un état d'âme confinant à la mélancolie : ce « cafard », qui naît du sentiment du vide de l'existence, au milieu même de la trépidante vie contemporaine de New-York ».

Schaeffner est donc parfaitement fondé à dire que des musiques violentes d'Afrique aux chants des planteurs des Antilles ou de la Louisiane, aux *spirituals*, au *jazz* enfin, il ne s'agit toujours que d'un même fait musical, dont les aspects, au vrai, sont peu variés : et cette expression réduite à un minimum n'en a pas moins conquis trois continents.

Pour les conquérir, il est sorti d'un bouge d'Amérique. Mais cet enfant naturel des bas-fonds, plusieurs villes se disputent aujourd'hui l'honneur de l'avoir baptisé. La pègre de la Nouvelle-Orléans usait volontiers d'une expression dont la consonance – *jazz them boys* – évoquait aux oreilles des danseurs ce qu'un vigoureux « *Hardi les gars* » peut évoquer à celle des protégés de Carco. Mais ceux de Barbary Coast, à San Francisco, qui ont plus d'imagination comique, soutiennent que le nommé Jasbo Brown, tenancier d'un cabaret nègre, aurait pris l'habitude d'esquiver les grivoiseries de ses chansons en soufflant dans un tube en fer-blanc, tandis que l'auditoire, que ces bruits enchantaient, criait : « Encore Jasbo ! Encore Jazz ! ».

Quoi qu'il en soit de cette étymologie pittoresque (à laquelle d'aventureux linguistes préfèrent la paternité du verbe français *jaser*), elle implique que le jazz est lié, pour le gros public, à l'évocation d'un bruit comique et brutal. C'est pourquoi au début, le rôle de la batterie dans l'orchestre de jazz fut d'une extrême importance, avec sa pléiade d'instruments de percussion, nommés *traps*, auxquels s'adjoignirent, pendant la période héroïque, des compagnons hétéroclites – klaxons ou trompes d'automobile – qui, par bonheur, ne s'y sont pas maintenus.

Les premiers jazz nègres à New-York (en 1914-1915) étaient ainsi composés : piano, violon, cornet à pistons, clarinette, trombone, banjo et batterie. Leur caractéristique était l'improvisation : le cornet ou la clarinette arrêtant net sa phrase mélodique pour se lancer dans des fioritures, cadences, variations mais sans jamais cesser de respecter le rythme. Les cuivres étaient toujours bouchés, la clarinette jouait dans un registre anormal, le trombone exécutait un perpétuel glissando, au point qu'on a pu dire que le jazz-band est un orchestre essentiellement composé d'instruments qui peuvent « glisser » d'un ton à l'autre, comme les instruments à cordes et les trombones. Seul le violon assurait à la mélodie une continuité, et le piano, tout en marquant les soubassements du rythme dessinait l'arrière-fond harmonique. Le plaisir était barbare et attirant.

Le saxophone, aujourd'hui roi du jazz, n'y figurait pas au début. Il a conquis une place en raison de son timbre suave, des acrobaties qu'il permet à des virtuoses consommés, et surtout des nuances prodigieuses dont il est capable et qui ne nécessitent pas moins de six sourdines différentes. Peu à peu, la batterie, d'abord toute puissante, a été reléguée à l'arrière-plan. L'élément mélodique a repris le dessus, et n'est plus guère soutenu que par des indications rythmiques claires et sobres, où la batterie à peine indiquée, sert plutôt à la couleur qu'au rythme.

Le jazz le plus complet aujourd'hui, celui de Paul Whiteman, fait clairement ressortir la différence qui le sépare de nos orchestres traditionnels : chaque exécutant [p. 617] de jazz est un soliste et doit jouer successivement de plusieurs instruments. Le premier saxophone de l'orchestre Whiteman joue de onze instruments, parmi lesquels le hautbois, le cor anglais, l'heckelphone, les clarinettes en *mi* bémol et *si* bémol, la

clarinette basse, le cor de basset, l'octavien. Chaque joueur de saxophone dispose de trois instruments de registres différents.

La composition de l'orchestre Whiteman est la suivante :

- 2 à 3 violons (nombre parfois porté à 8 pour obtenir certains effectifs),
- 2 basses et 2 tubes [*sic*],
- 1 banjo,
- 2 trompettes (alternant avec dors d'harmonie),
- 2 trombones (dont l'un alternant avec un enphonium [*sic*]),
- 2 à 3 cors,
- 3 saxophones (chacun 3 registres, alternant avec clarinettes),
- 1 sarrusophone,
- 1 sousaphone,
- 2 pianos (dont l'un alternant avec le célesta),
- Timbales et batterie.

C'est en somme un orchestre d'instruments à vent soutenu par quelques cordes : exactement le contraire de nos orchestres traditionnels.

Personne mieux que Mac Orlan n'a décelé dans le jazz le romantisme de notre temps, source populaire émouvante, « où se cabre et se renverse la silhouette d'une jeune fille de 1923 montant et descendant un gratte-ciel dans la cage d'un ascenseur de cristal ». Il est bien vrai que les airs américains se sont mêlés étroitement à notre existence publique et sentimentale, au point qu'un Ravel, un Roussel, un Schmith [*sic*], hommes d'une génération déjà grisonnante ont accordé la plus amicale attention à ce qui ne fut d'abord, avec Gaby Deslys et Harry Pilcer, qu'un numéro de music-hall. Au vrai, nous n'en sommes point encore au stade pédagogique des Américains, qui ont fondé à New-York une école spéciale où sont enseignées trois méthodes de musique populaire, dont l'une est particulière au jazz et aux blues : une place éminente est réservée à l'improvisation, caractéristique de la musique de jazz.

Mais si l'intérêt *orchestral* du jazz est certain, on n'en peut encore dire autant de son intérêt strictement *musical*. La musique de jazz souffre d'une double erreur : celle de la *danse*, et celle de l'*arrangement*. Le Jazz n'a servi au début qu'à populariser des danses dont les premiers exemples sont ceux d'Irving Berlin, le plus fécond et le plus droite des créateurs autodidactes. Du moins y a-t-il là création. Mais, pour plus de commodités, la horde des simples arrangeurs a adapté au jazz les plus fatiguées des romances.

C'est ailleurs qu'il faut chercher l'intérêt musical du jazz : d'abord dans son influence sur la musique moderne, ensuite et surtout dans ses possibilités réelles de musique autonome. Les échos du jazz apparaissent à l'orchestre, dans *Parade* de Satie (*Rag-time du Paquebot*), dans *Adieu, New-York*, de Georges Auric, dans le *Concertino*, d'Arthur Honegger ou dans plusieurs passages de la dernière œuvre dramatique de Maurice Ravel, *l'Enfant et les Sortilèges* ; pour musique de chambre, dans la *Sonatine syncopée*, de Jean Wiéner ; pour piano dans la [*sic*] *Piano-Rag-Music* de Stravinsky. Il arrive fréquemment, en Amérique, que le jazz soit employé, au théâtre, comme accompagnement d'opérettes : ainsi dans *Shuffle Along*, de Noble Sissle [*sic*] et Eubie

Blake, ou dans *Liza*, de Maceo Pinkard. D'autres opérettes-jazz ont été signées par Irving Berlin, Jérôme Kern, etc... Mais l'idéal de la musique de jazz doit être une musique *directement* pensée pour cette forme d'orchestre, et c'est là que la musique de jazz est encore dans l'enfance. Des essais ont été déjà tentés, et quelques-uns méritent de retenir l'attention : la *Suite of Serenades*, de Victor Herbert, pour orchestre et jazz (mais encore conçue selon les méthodes du style orchestral usuel) ; les *Trois morceaux américains*, d'Eastwood Lane ; la *Rhapsody in Blues* [sic], de Géorgie [sic] Gershwin, sur lequel les fervents du jazz fondent de grands espoirs (cette rhapsodie est une sorte de concerto pour piano avec jazz où l'on sent que l'auteur a véritablement pensé ses mélodies « en fonction » du saxophone beaucoup plus que du violon) ; les *Études de jazz* (pour deux pianos) d'E. Burlingame Hill ; la *Syncopated*, de Leo Sowerby ; la *Juba Dance*, du nègre Nathaniel Dett ; le *Daniel Jazz* de Louis Gruenberg, etc...

En vain fermera-t-on l'oreille au jazz. Il n'est pas une création de mode. Il est vie. Il est art. Il est ivresse des sons et des bruits. Il est joie animale des mouvements souples. Il est mélancolie des passions. Il est nous d'aujourd'hui. « 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 de nos artères, la vitesse qu'il a acquise en fin de journée. L'auteur d'*Aux Lumières de Paris* voit juste, à l'accoutumée. Le Jazz a trouvé son poète et son philosophe.

La date de dimanche dernier, 24 octobre, est à retenir : elle marque, chez nous, l'accession du jazz à la symphonie. On aurait pu croire qu'en frères ennemis, l'un et l'autre s'ignorerait longtemps. Leurs tendances sont en apparence, si distantes ; si contraires s'affirmèrent jusqu'ici leurs glossaires ! Quel diplomate ès-musique a donc su, avec autant de clairvoyance que d'autorité, réaliser cette entente et conclure ainsi un nouveau pacte locarnien, prometteur de sonorités instrumentales neuves, fécond en agencements nouveaux des timbres polyphoniques ?

M. Henri Morin – c'est lui le promoteur de l'initiative et son exécutif – chef français de la plus haute valeur, compte seul des nôtres, parmi les grands conducteurs européens de masses orchestrales. Le magnétisme dominateur, à la fois souple et mordant, de sa mimique directrice, lui a conquis à l'étranger une notoriété grandissante, étayées par des exécutions où la noble fermeté de la pensée classique, l'éclat pictural du romantisme, la subtilité fuyante de l'impressionnisme moderne, étaient magnifiés selon le style le plus pur, la fougue la plus véhémement, le chatoiement le plus miroitant.

Magicien du rythme, M. Henri Morin a été attiré par les accents incisifs qui martèlent continûment la musique de jazz et sa marée sonore. Appelé à fonder, dans la coquette salle de l'« Artistic », des concerts symphoniques hebdomadairement dominicaux, il a aussitôt fait place sur ses programmes au groupement instrumental qui nous vient de l'Amérique nègre. Non point qu'il s'agisse en l'occurrence de s'abaisser au niveau d'un quelconque dancing ; mais, plutôt, d'amalgamer le jazz à la symphonie, dans l'espoir que, de leurs réactions réciproques, naîtront des effets auparavant insoupçonnés. Que si, pour le moment, avec une symphonie beethovenienne ou un fragment d'ouvrage de Wagner y voisinent des danses américaines d'une musicalité contestable – ne soyons pas émus par un tel disparate. Les belles œuvres n'ont aucunement à souffrir du voisinage, interprétées qu'elles sont superbement. Quant aux morceaux de jazz, leur orchestration inédite, selon la plus authentique manière transatlantique, doit être pour nos compositeurs une source d'enseignement.

Sans renoncer en rien aux vertus de notre race, il peut-être permis au génie français de s'assimiler ce qu'il y a de véritablement caractéristique dans le jazz, compatible avec notre propre caractère. L'évolution musicale a toujours tenu compte, et souvent dépendu, des moyens matériels d'expression. Adopter le saxophone ne saurait constituer un reniement des origines ou des traditions. C'est à nous de savoir utiliser les instruments chers aux musiciens de couleur, tout en écrivant de la musique bien faite.

C.R., « Le jazz se démode-t-il ? », *L'Intransigeant*, 47<sup>e</sup> année, n°16891, 3 novembre 1926, p. 3<sup>1</sup>

L'oreille s'habitue aux plus stridents vacarmes. S'est-elle habituée au jazz ? S'y est-elle habituée au point maintenant de commencer à le trouver monotone ? En un mot, le jazz se démode-t-il ?

Nous avons posé la question à trois personnalités qui ont bien voulu nous répondre : M. André Messenger, le peintre Van Dongen et M. Jean Cocteau. – C.R.

**M. André Messenger :**

Il me paraît que le « jazz », s'il n'est pas encore démodé, n'est pas en progrès. Il semble rester stationnaire et au point de vue invention et rythme, ne nous offre rien de nouveau depuis un certain temps. Faut-il attribuer cela à l'avilissement de la danse dont le charleston me paraît être l'expression la plus vulgaire ? C'est possible, mais il est aussi permis de croire que le champ d'invention du « jazz » est restreint et que nous en avons touché les limites. Attendons !

**M. Van Dongen :**

Le jazz se démode-t-il ? Non, mais il se transforme et s'incorpore, *selon nos besoins*, dans notre musique.

**M. Jean Cocteau :**

J'ai souvent dit que la mode était émouvante parce qu'elle meurt « jeune » et qu'elle est tenue de dépenser toute sa force en quelques mois. L'art, lui, a plusieurs siècles pour se retourner.

Le jazz fut d'abord une surprise magnifique, ensuite une leçon de nerf, ensuite une habitude. Maintenant, l'élite admire le fade orchestre Whiteman, le jazz académisé, officiel. Je pense à celui qui traite de magots les statues d'Égine et demande qu'on les chasse d'Athènes. Les statues d'Égine, c'était le premier jazz. Nous en sommes au style noble, au *jazz Colonne*, Vénus blanche après la Vénus noire faite de bois, de crin, de coquillages, d'éclats de cuivre et de miroir. On m'a toujours reproché d'encourager le jazz, de jouer du jazz. Je l'avoue, j'ai beaucoup aidé les premiers *bands* et j'ai même tenu la batterie avec Vance et Wiéner. C'était mon violon d'Ingres, et je suivais sans doute obscurément l'exemple de mon grand-père qui faisait de la musique de chambre avec Sarasate et Sivori.

---

<sup>1</sup> L'identité de ce critique n'a pu être établie.

[p. 159] *Le Jazz*. – Tel est le titre du second volume de la collection « La Musique Moderne » que dirige, chez Claude Aveline, le critique bien connu, André Cœuroy.

Les auteurs, André Cœuroy lui-même et André Schaeffner, ont réussi à nous donner en un dense volume de cent-quarante pages, un aperçu complet de la musique nègre. « Aperçu » est trop peu dire d'ailleurs, car cet ouvrage, riche en idées générales et en vues d'ensemble, est en même temps un livre d'érudition, érudition qui n'a rien de sévère ni de rébarbatif et dont l'appareil demeure dissimulé au lecteur qui, en parcourant ces pages écrites en une langue aisée et rapide, ne se rendra peut-être pas compte de l'immense travail préparatoire qu'a nécessité cette étude sur la musique nègre, le nombre de relations d'explorateurs et de récits de voyages qu'il a fallu lire, pour y déterrer le fait caractéristique, la description d'un instrument, quelque renseignement précieux...

Par une heureuse coïncidence, l'ouvrage de A. Cœuroy et A. Schaeffner parut au moment même où l'ensemble vocal nègre du Fisk University donnait à Paris, à la salle Gaveau, deux concerts qui avaient un très grand succès. Nous pûmes ainsi contrôler par nous-mêmes, pour ainsi dire, certaines affirmations des deux critiques français, et charger de réalité concrète leurs descriptions et leurs schémas.

Ce que l'on connaît ici plus ou moins bien de la musique des Nègres, c'est leur art instrumental ; quant à leurs chants, nous ne les connaissons encore que fort imparfaitement. Nombre de textes ont été publiés, il est vrai, et maints artistes européens ont déjà inscrit à leurs programmes certaines productions vocales des Nègres d'Amérique. Mais lorsqu'il s'agit de la musique des « Afro-Américains », il ne faut jamais perdre de vue que le texte imprimé n'est que le squelette de l'œuvre, un simple schéma auquel seule l'interprétation très libre de l'artiste prête une existence réelle. On dirait même parfois que le texte n'est qu'un prétexte, et que ce n'est plus le compositeur qui « crée », mais le ou les exécutants.

Nous pûmes nous en rendre compte une fois de plus aux concerts de l'ensemble vocal de l'Université de Fisk. Ce quintette (quatre chanteurs et une chanteuse) nous ravit par son admirable exécution : ensemble parfait, justesse d'intonation impeccable, pianissimo extraordinaires et tes que seuls certains chœurs russes nous en ont fait entendre. Mais ce ne furent certainement pas ces qualités d'exécution qui nous frappèrent par dessus tout, non plus que les œuvres mêmes qu'interprétèrent les artistes nègres : chants religieux, « spirituals », issus directement, pour la plupart, des chorals protestants, des cantiques anglicans curieusement déformés. Je m'imagine qu'exécutés par un excellent ensemble vocal européen, ces chants n'auraient pas produit sur nous une impression de loin comparable à celle que suscitèrent en leurs auditeurs les artistes nègres : c'est que tout dépend ici de la façon particulière dont les chanteurs noirs émettent le son, de leur technique vocale, très différente de la nôtre : roucoulements, glissades incessantes, passages brusques de la voix de poitrine à la voix de tête, emploi constant des sons gutturaux, etc. ; le langage articulé acquérant lui-même

une signification exclusivement musicale ou plus exactement vocale, s'insérant dans la mélodie, faisant corps avec elle et subissant entièrement sa loi.

Il serait peut-être possible pour des artistes européens de copier quelques-uns de ces procédés, bien que certains de ceux-ci paraissent déterminés par des particularités physiologiques et anatomiques de la race noire. Mais la différence subsistera toujours et demeurera irréductible, car elle tient à des causes essentielles : notre attitude en face de la musique diffère trop profondément de celle des Nègres vis-à-vis de leur art [p. 160] sonore, nous sentons, nous vivons la musique autrement qu'eux ; notre conception de la musique est directement opposée à la leur.

En supplément à leur remarquable étude sur le jazz, A. Cœuroy et A. Schaeffner ont publié les résultats d'une enquête qu'ils avaient organisée l'année passée dans *Paris-Midi*. La première des questions posées était : le jazz est-il de la musique ? Ensuite, il fallait indiquer l'impression que produisait cette musique et si elle était susceptible d'exercer une certaine influence sur la musique européenne. La grande majorité des réponses fut affirmative. Mais ce qui étonne à la lecture de ces lettres, c'est qu'aucun des musiciens et critiques qui avaient répondu à l'enquête, ne souligne le caractère essentiel de l'art musical nègre et en quoi celui-ci se trouvait en désaccord avec la culture musicale européenne, désaccord qui rendait superficielle l'influence que les nègres pouvaient exercer sur les Européens ou vice-versa.

À la lecture de *Jazz*, ce contraste nous apparaît clairement, bien que les auteurs se soient gardés de le formuler en toutes lettres, peut-être parce que la question dépassait quelque peu le cadre qu'ils s'étaient fixé.

Qu'est-ce que la musique pour nous autres, Européens ? Un ornement, une distraction, ou, tout au plus, une sorte de sublimation de la vie, une transposition de la réalité sur un plan idéal. Tout l'effort de la culture musicale européenne a consisté à purifier le son musical, à le débarrasser du bruit, à le détacher de la réalité, en en éloignant tous les éléments qui pouvaient rappeler son origine « naturelle » et ses sources physiologiques. Et il n'y a plus rien aujourd'hui dans notre chant des cris, des soupirs, des gémissements, des sifflements qui ont probablement donné naissance à l'art vocal, mais dont celui-ci s'est dépouillé au cours d'une longue évolution, au prix d'efforts obstinés. Entre notre art musical et notre activité pratique, les ponts sont entièrement coupés ; cet art se surajoute à la vie, sans y intervenir d'aucune façon ; il est un luxe, un repos parfois, et sa fonction, en somme, consiste à nous permettre d'oublier pour un instant le réel. Aussi tend-il à être aussi idéal que possible, et lors même qu'il s'adresse à notre sensualité, il ne peut faire autrement que de la sublimer plus ou moins, par l'adjonction d'éléments intellectuels qui ont remplacé les profondes résonances physiologiques du son, auxquelles nous avons renoncé.

Or, l'art musical nègre a suivi une route toute différente. La musique chez les Noirs, aussi bien en Afrique qu'en Amérique, remplit une fonction vitale ; le Nègre joue, chante et danse comme il respire, comme il marche, comme il prie et travaille. L'art ici fait partie de l'existence pratique, il est intimement lié à la vie et ne peut en être détaché. Son charme particulier pour nous autres Européens provient justement du sentiment confus que nous avons de ses attaches avec la vie, avec le corps. Tous ces éléments physiologiques, dont nous avons systématiquement dépouillé le son, les Nègres les cultivent soigneusement, au contraire.



Il y a chez eux aussi stylisation, naturellement ; ils ne se servent pas des bruits et des sons vocaux naturels en leur état brut et ne les emploient pas tels quels, mais cette élaboration qu'ils leur imposent, cette stylisation a pour objet de souligner le contenu physiologique du son et sa puissance d'expression charnelle. Les cris, les soupirs, les gémissements, tout cela se retrouve dans le chant du Nègre et y acquiert une certaine valeur esthétique, sans pour cela perdre de sa force expressive directe et naturelle. Et c'est ce qui explique l'émotion particulière qu'il suscite en atteignant les fibres les plus intimes de notre être, émotion toute charnelle mais d'autant plus profonde, sensation de douce tiédeur animale.

Et c'est de là aussi que provient cette gêne étrange, ce sentiment de déchéance presque, que nombre d'entre nous subissent à l'audition de la musique nègre et qui nous fait lutter contre notre plaisir : la culture musicale européenne a honte de ses origines physiologiques et naturelles, et dans son effort pour sublimer le réel et l'idéaliser, elle ne supporte pas que lui soit rappelé ce qu'elle considère comme son pêché originel. Or, sous ce rapport, la musique nègre effarouche constamment notre pudeur et découvre cette nudité primitive que nous avons si bien réussi à dissimuler, car ses racines plongent directement dans le corps, et elle nous fait prendre ainsi conscience de notre être physique, de cet homme qui travaille, qui pleure, qui danse, qui se réjouit ou prie, s'abandonne passivement à ses sensations.

L'antagonisme entre les deux conceptions est si profond que nous n'avons pu accueillir en Europe la musique nègre qu'en déformant son caractère essentiel et en la détournant de son but direct : cet art étroitement lié à une certaine vie sociale et qui [p. 161] y remplissait en l'exprimant et en l'exaltant une fonction déterminée, un rôle pratique, nous l'avons adapté à nos amusements, nous en avons fait une sorte d'objet de luxe en l'enfermant dans nos dancings et dans nos music-halls. D'autre part, les Nègres s'étant emparé de la musique européenne, se l'ont assimilée avec une rapidité et une facilité extraordinaires, comme le montrent si bien les auteurs de *Jazz*. Abandonnant leurs instruments primitifs, ils se sont tournés vers notre orchestre, l'ont réduit et déformé à leur manière, ont utilisé notre système harmonique, développé à notre contact leur polyphonie rudimentaire et recréé ainsi un art nouveau, étrangement hybride peut-être, mais qui remplit toujours la même fonction vitale, car ils ont réussi à réintroduire le corps dans cette musique européanisée, les joies de l'être physique, ses douleurs, les rythmes de son labeur et de ses danses. Les chants nègres actuels sont pour ainsi dire des chants européens qui auraient retrouvé « le sens de la Terre » et le goût de la chair.

Ce second volume de la collection de la *Musique Moderne* est certainement l'ouvrage le plus complet qui existe en français sur l'art sonore des Nègres ou Afro-Américains ainsi que s'expriment plus exactement les auteurs de ce livre. Sous une forme condensée mais parfaitement claire, ils résument l'histoire de cette musique « qui affole et provoque tous les bondissements de la chair » (André Gide) et dont l'influence en Europe a été et est encore si puissante ; ils marquent les caractères les plus saillants, dont l'essentiel semble être l'improvisation, et étudient ses instruments du tambour au balafon, du balafon au xylophone pour aboutir finalement au jazz, tantôt en vers brutal des cantiques spirituels des Nègres, tantôt leur souple équivalent instrumental et qui « se trouve au croisement d'habitude de danse et de chant où à une première nature africaine se sera superposée une seconde, moins américaine d'ailleurs que d'Europe, - le mélange de toutes deux produisant un type instrumental que nous ne craignons pas de dénoncer comme l'une des formes de retour, parmi nous, du *concerto grosso* ». Idée fort juste, me semble-t-il, et qui éclaire d'un jour nouveau cette renaissance du style musical du XVIII<sup>e</sup> (*sic*) si essentiellement corporel, si intimement lié à la danse.

Cet ouvrage a nécessité certainement de laborieuses recherches ; il a fallu compiler des dizaines de relations de voyages (v. la bibliographie très complète à la fin du volume) dont quelques-unes remontent aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> (*sic*), pour découvrir le renseignement précieux, le témoignage caractéristique. Mais les auteurs ne nous livrent que les résultats derniers de ce travail d'érudition, dont l'appareil demeure dissimulé au lecteur.

En annexe, A. Cœuroy et A. Schaeffner reproduisent l'enquête qu'ils avaient organisée l'année dernière dans *Paris-Midi* au sujet du jazz : le jazz est-il de la musique ?... Exerce-t-il une influence sur l'esthétique contemporaine ?... Pensez-vous que puisse se créer une musique de jazz originale et indépendante ?... La grande majorité des compositeurs, musicologues et critiques auxquels s'adressait l'enquête, répondirent à ces questions par l'affirmative.

Je ne ferai qu'un reproche aux auteurs, c'est de ne s'être pas suffisamment arrêtés sur le rôle du ragtime.

*Conférence de M. Jean Wiéner avec l'éminent concours de M. Clément Doucet, faite le 25 février, répétée le 27 février et le 22 mai.*

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Le Métronome. Est-ce parce que je l'eus en horreur, étant enfant, parce que je le méprisai, comme tout jeune homme, que maintenant je l'aime si fort, si tendrement ? Ce qui est sûr, c'est que je regrette sincèrement le tort que j'ai pu lui faire, l'injustice commise : pauvre petite pyramide à moteur, je vais réparer : je dirai à tout le monde que je t'adore parce que tu es à la base de toute musique, et, ce qui est pour toi plus honorifique que tout au monde, tu seras aujourd'hui le parrain d'une petite conférence d'amateur que je vais lire à l'Université des Annales. N'est-ce pas merveilleux ?

[...] Je suis un musicien. Je n'ai jamais su faire autre chose que de la musique ; Donc, petite conférence de petit conférencier amateur, et, en somme, pour un public habitué à de telles richesses, voilà qui est nouveau.

Mais embrayons. (*Rires.*)

On a toujours fait de la musique, vous le savez, et en dépit de ce respect stupide qu'on porte au seul mot « classique », qui, en général, ne veut rien dire, il y en a toujours eu beaucoup de mauvaise, un petit peu de bonne.

Aujourd'hui, la proportion est encore plus terrible peut-être que jamais, sans doute à cause d'une production follement intense ; mais vous savez tout cela et je vais essayer de ne pas prendre malgré moi le genre musicologue, de parler musique, simplement, comme on parle d'une chose agréable qui, par hasard, serait nécessaire : ainsi est la musique, telle que je la comprends, la musique qui a le cœur pour patron, et qui pourrait bien avoir pour symbole cette espèce de cœur renversé, cet ami modeste dont je vous parlais tout à l'heure, et qui a pour nom métronome.

Bien avant la guerre, un jour, Yves Nat revint d'Amérique : il avait joué Franck et Schumann avec ses gros doigts magnifiques, et sa mère, et s'en revenait avec pas mal de dollars, une bague superbe, mais son visage toujours tragique. Cependant, le jour qu'il vient déjeuner chez moi, j'appris qu'il avait apporté là-bas, une petite chose, amusante, oh ! assez bête, mais nouvelles : c'était un petit air de musique, et on appelait ça un rag-time. Cet étonnant morceau en forme d'athlète, joué enfin sans rubato, sans pédales, et – quel délice ! – sans tradition, me fit un plaisir inouï et, sans tarder, me monta au cerveau : je devins même enthousiaste quand, Nat parti, j'essayai d'en jouer, de mémoire, le fameux air ; car il me parut que je le jouais mieux que lui. Cet enthousiasme demeura. Le petit rag-time amusa : on crut qu'il était anglais : on a toujours confondu les

sautillements du fantaisiste britannique au visage rose, et les chants profonds et naïfs de la négresse.

Dès lors, tout, pour moi, changea de place, en musique : j'entrevois un nouveau monde ; la porte fermée, je m'offrais le petit rag-time vingt fois par jour, et bientôt je m'aperçus que je l'aimais d'amour.

Naturellement je l'emmenai aux armées, et un jour, après deux mois de jeûne musical, je trouvai dans une église de village en Alsace, de grandes orgues abandonnées ; je plaçai deux camarades en soufflerie, un croquemort de Rennes, et un petit mécano rémois ; dès que j'eus essayé d'évoquer Bach, en vain à cause de mes gros doigts endoloris et de sifflets abominables qui sortaient soudain de partout, j'entendis l'un deux qui disait à l'autre :

- Ah ! y sait en tâter, le frère.

Encouragé par cette appréciation, j'osai sortir de mon cœur le petit ragtime, et le précipitai dans la tuyauterie déglinguée. Ah ! la force de cette cadence, l'espoir qu'elle m'apporta ! Une vingtaine de soldats étaient en bas, et mon toubib. Le succès de mon morceau fut considérable et on me fit demander son nom. Bien sûr, une musique qui ne choque jamais les oreilles, qui ne fait pas sérieux, mais qui est faite comme une déesse, une musique qui va au pas des hommes, qui est « à la coule », et « pas fière ni rien » quoique fine, est bien certaine de son succès de foule.

Et voilà tout le prestige du jazz : musique du cœur, musique des jambes, musique de la circulation du sang ; basée sur la logique, faite d'éléments de la vie même ; on la savoure sans l'écouter, on la danse et on la chante, elle fait partie de notre existence ; et pourrait ne nous quitter jamais, nous aider toujours (*vifs applaudissements.*)

Les White Lyres au Frolic's, Billy Arnold au Claridge, Vance Lowry à Gaya. Les Hoffmann Girls. La Revue Nègre. Joséphine... et Florence Mills. Brick Top, rue Pigalle.

Mille disques des Georgian's, des Ted Lewis et d'autres, tout ce que le petit rag-time de Nat faisait prévoir, et bien plus encore. Y avait-il pas de quoi devenir fou ? et si l'on a cherché toujours le rythme, et si l'on adore Jean-Sébastien Bach et Igor Stravinsky, aurait-on pu rester insensible à cette musique formidable, à cette manière d'expression musicale qui est peut-être la plus accessible qu'on ait jamais proposée aux hommes, la plus réjouissante pour eux sans aucun doute, puisqu'elle est faite avec la vie même, avec le mouvement même de la vie, car c'est probablement cela qui détermine le succès d'une musique : ne pas imposer un tempo, une cadence au public, mais inventer pour lui quelque chose, en se servant de son propre tempo, de sa propre cadence. Mais nous en reparlerons plus tard. (*Applaudissements.*)

On m'a demandé, il y a quelques mois, de parler de la musique d'à présent, dans un cercle jeune à Paris : je l'ai fait et mon petit travail a paru, depuis, dans une revue de musique ; permettez-moi de me servir de ce petit travail : vous constaterez que j'y ai pillé l'admirable ouvrage de mon cher camarade, Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*. J'y reviens toujours, on ne peut faire autrement.

Je vis depuis toujours dans la musique : je l'ai beaucoup étudiée, et surtout avec mon merveilleux maître, André Gédalge, qui était un esprit incomparable, et, pour les essais de ses élèves, un destructeur de génie. (*Rires.*)

J'ai écrit toute sortes de musique : des concertos, des sonates, beaucoup de mélodies ; ces pauvres grands Samain, Verlaine – naturellement – ont affreusement

trinqué, dans ma jeunesse, et jusqu'à Jean Cocteau, je crois devoir vous avouer que j'ai abîmé tous les poètes : on a joué de moi, l'an dernier, à Paris, une opérette ; j'ai écrit des airs pour le music-hall, et fait des transcriptions de Bach ; on a joué de tout dans mes concerts : Chopin, Schoenberg, Gounod, Stravinsky, Méhul, Darius Milhaud, Purcell ou Johan Strauss : je n'ai aucun système ; une seule chose m'importe, c'est la vie qui se dégage d'une œuvre. Et, comme je vieillis, une autre chose, et bien passionnante, me tourmente depuis quelques années : le côté utilitaire d'une œuvre d'art. En voici une : que va-t-on en faire ? qui avance-t-elle ? qu'apporte-t-elle aux hommes ? et surtout apporte-t-elle de la joie, du courage, un peu de force à ceux qui travaillent et pour qui la musique est la plus belle distraction, dans le sens littéral du mot ? Nettement apparaît l'utilité d'un art musical pour tous, bien fait, clair, et surtout remuant. La sonate s'en va, la chanson renaît. La musique de danse est toute-puissante. C'est la débâcle des récitals, c'est le triomphe d'une Argentina et d'une Mistinguett. Le piano percutant, net et souple, éclate dans sa fraîcheur : les grandes orgues grasses et inhumaines nous rasant. Des réflexions de quelques grands jeunes amusent et instruisent, mais les revues musicales ne sont jamais lues. Telle grande artiste qui chante, les yeux fermés et immobile, nous impatient : les grands noms du music-hall nous enchantent. Et ce n'est pas que notre époque soit celle du matérialisme, de la jouissance effrénée.

La science n'a jamais passionné la jeunesse autant qu'à présent et c'est ce qu'il y a de si joli dans ce temps-ci, cette jeunesse qui travaille avec acharnement, qui est généralement spiritualiste, et qui, le soir, danse le charleston. Elle ne veut pas que sa musique soit une science, elle ne saurait que faire de cette science-là. Et elle a parfaitement raison.

J'aurais été incapable d'une véritable étude, grave et raisonnable, sur la musique contemporaine. Mais de ma musique contemporaine, je veux dire de celle qui, en général, n'intéresse pas les mélomanes, je pourrai peut-être vous entretenir quelques instants.

Et tout d'abord, qu'est-ce qu'un mélomane ? Un monsieur généralement distingué, réservé, extrêmement comme il faut, rempli de patience, quelqu'un qui n'hésite pas à s'enfermer, chaque dimanche après-midi, là où il va pouvoir entendre plusieurs heures de bruit sublime, de vraie musique.

Non vraiment, si par musique on entend seulement les grands concerts dominicaux, si je dois être le frère des mélomanes, je la déteste, la musique, je n'y comprends rien.

Il y a d'affreuses dames qui, parfois, nous feraient croire que nous n'aimons peut-être pas tellement les femmes ; il y a des juifs qui, en trois minutes, nous rendraient antisémites ; il y a une manière de présenter la musique, qui nous la rendrait à jamais intolérable. Pourquoi ?

Parce que la musique n'est que la vie même, et qu'on s'efforce de lui ôter tout son côté vivant.

Parce que la musique doit être bonne, douce, agréable, et qu'on s'esquinte à lui donner l'air de quelque chose d'assommant.

Parce que la musique existe pour tout le monde, qu'on la crée et qu'on l'exécute pour la joie de tous, alors qu'on essaie de nous faire croire qu'elle doit rester le privilège

de l'élite, et spécialement le privilège de quelques duchesses et de quelques jeunes gens efféminés. Parce que la musique, c'est du rythme et des chansons, et pas du tout des combinaisons de fausses notes érigées en science. Cocteau a dit :

« Nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes et aux marches militaires ».

Voilà. (*Rires. Applaudissements.*)

Et me voici très ennuyé. Les vrais amateurs de vraie musique sont des gens qui s'y connaissent, qui ont approfondi la question : inutile de leur raconter des histoires. Ils savent donc que la seule belle musique est celle qu'on doit écouter dans le recueillement : que c'est quelque chose de sérieux qui n'est pas toujours très amusant ni très agréable pour l'oreille, mais quelque chose de si profond, de si élevé ! Et moi, je suis un pauvre garçon qui pense tout autrement, qui aime la musique à sa façon, comme on aime sa famille, sa femme, sa maison, ses amis, comme on aime les belles images, les histoires vraies, les choses qui se mangent, etc.

« Assez de hamacs, de guirlandes, de gondoles, dit Jean dans *Le Coq*. Je veux qu'on me bâtisse une musique où j'habite comme dans une maison »

Vous vous demandez sûrement pourquoi on a pu me demander, à moi, de parler ici de la musique ? C'est assurément une drôle d'idée.

Cependant, il y a peut-être une petite raison ; j'ai remué depuis quelques années toutes les musiques imaginables ; j'en ai montré de partout, des belles, des laides, des musiques franches et parfois stupides, des musiques de laboratoire difformes ; j'ai passé des jours et des nuits à déchiffrer des œuvres cruelles et qui paraissent indéchiffrables. Je me suis battu pour la polytonalité, pour l'atonalité ; j'ai défendu tout ce que des hommes avaient composé avec courage, avec l'audace qui a toujours été ce que j'aime le plus. Aujourd'hui, j'ai digéré. J'aime la musique de nègres, je suis plus ému par une chanson de marin que par tous les poèmes symphonique du monde, je mets tout mon cœur dans l'exécution d'une vieille valse, je rêve de composer pour Maurice Chevalier – et ce n'est pas facile – une chanson que l'on entendrait siffler à tous moments dans la rue. Et tout cela est, en somme, très naturel. (*Rires.*)

Il faut avoir beaucoup travaillé, beaucoup pensé, pour pouvoir comprendre enfin qu'en dépit de toutes les classifications savantes, qu'au-dessus des analyses d'écoles reconnues il n'y a qu'une seule grande vérité : il existe un peu de musique qui vit, et beaucoup de musique morte. Il y a bien le beau travail, clair, logique, sans lequel une œuvre n'est jamais tout à fait belle. Mais le beau travail sans vie est bien inutile.

Je crois qu'un vrai musicien, c'est celui qui prend de la vie et qui en fait de la musique, celui qui crée quelque chose avec ce qu'il entend et avec ce qu'il voit. Je ne crois pas aujourd'hui à l'inspiration ; je crois bien plus à un état particulier créé par des circonstances, par des harmonies de la vie de chaque jour, et qui est propice à l'invention ; c'est de cela, il me semble, que doivent naître les œuvres d'aujourd'hui. Vivre, regarder vivre, aimer vivre, et puis beaucoup travailler avec cela, voilà une formule en laquelle je crois : je pense à Igor Stravinsky, à l'homme de génie de notre temps. Comme il est normal, comme il travaille et comme il vit normalement !

Nous vivons un temps trop intelligent, trop passionnant ; personne ne peut plus perdre son temps avec des œuvres qui ne bougent pas, qui ne bougent plus pour nous. Un critique allemand est venu me demander, il y a quelques jours, ce que je pensais de Beethoven.

« N'est-ce pas, me dit-il, on me dit partout à Paris, beaucoup de musiciens, et même des grands maîtres, que Beethoven, ce n'est plus rien (c'est textuel), et que d'ailleurs, ce grand génie n'a jamais été qu'un humanitaire affreux, un pompier, etc. ».

Je lui dis mon indignation, et il en parut fort surpris, Beethoven est un grand, un très grand : est-ce parce que la vie a changé, parce qu'il y a des phonographes et des hispano qu'il n'y a plus de *Neuvième*, ni les derniers *Quatuors* ? C'est complètement stupide. Ce qui est certain, c'est qu'il y a, en dehors de la valeur propre d'une œuvre, une valeur relative, cette valeur d'utilité, dont je parlais tout à l'heure, une raison d'être par rapport à l'époque où on la présente. Ça, c'est très important, très actuel. Évidemment, pour nous, aujourd'hui, Beethoven n'est pas indispensable. Je pense que la musique ne doit plus être considérée par le public d'à présent comme un luxe, une fantaisie, un moyen de perdre son temps en dehors des choses de l'existence : elle doit être dans la vie, mêlée à la vie quotidienne, et pour cela, elle doit posséder certaines qualités indispensables : elle doit être saine, forte, immédiate, pleine de mouvement, elle doit être tentante : Beethoven n'a jamais été un tentateur. Bach, lui, éternellement jeune, et logique, et gai, n'a jamais cessé de nous faire d'adorables propositions. Je ne puis m'empêcher de vous rappeler, à ce propos, ce passage du *Coq* :

« Beethoven est fastidieux lorsqu'il développe ; Bach pas ; parce que Beethoven fait du développement de forme, et Bach du développement d'idées. La plupart des gens croient le contraire. Beethoven dit : "Ce porte-plume a une plume neuve ; il y a une plume neuve à ce porte-plume", ou "marquise, vos beaux yeux...". Bach dit : "ce porte-plume a une plume neuve pour que je la trempe dans l'encre et que j'écrive, etc." ou "Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour, et cet amour, etc. " ».

Voilà toute la différence. (*Rires. Vifs applaudissements.*)

Évidemment, Bach semble rajeunir chaque jour parce qu'il bouge avec nous : il est gigantesque, divin, mais c'est un frère.

Le jazz venu providentiellement au bon moment est exactement la formule qu'on attendait ; et il remporte des succès inouïs... Mais ce n'est pas pour sa seule valeur propre, croyez-moi : c'est beaucoup plus pour l'utilité de son arrivée, pour son à propos, qu'on l'acclame : c'est parce que, fait d'éléments humains, normaux, il s'est présenté à nous, juste quand il fallait, avec cette extraordinaire et si attachante personnalité.

En somme, je crois que la vraie musique d'aujourd'hui, celle qui sert à quelque chose, c'est celle qui remue, mais qui remue en mesure, qui, sous prétexte de jolis airs mélodiques, peut nous aider à marcher, à respirer, à vivre. Tout est là. Et c'est pour cela qu'il ne peut plus y avoir, momentanément en tous les cas, de degrés de genres, de degrés de classes.

Qu'on nous fasse le plaisir de ne plus nous parler de « musique sérieuse », de « genre inférieur », de « musiquette ». Il faut exiger un examen pour le beau travail, c'est tout. Mais ils sont sur le même pied, ceux-là qui font dans leur genre, du vivant, et du beau travail. Une belle chanson de Christiné vaut une mélodie de Schubert ; un beau rag-time, une fugue de Bach ; un beau finale d'Yvain, le meilleur Barbier.

La vie présente est magnifique. Elle peut apporter à qui le veut cent surprises par jour, cent preuves du progrès, dans toutes les branches. Croyez-vous qu'on ait le temps, qu'on ait l'envie d'entendre des symphonies interminables, des sonates sous colonne

vertébrale. Quand il y a tant à faire, tant à voir, à chaque instant de notre vie qui passe si vite ? L'étiquette « musique sérieuse » n'intimide plus personne : on demande à entendre, et on décide ensuite. Il y a de grandes œuvres, de grands noms qui demeureront toujours ; il y aura toujours le frère Bach, le frère Schubert, le frère Mozart, le frère Debussy, le frère Chabrier, le frère Stravinsky, le frère Jazz et d'autres frères ; mais le temps n'est plus où le grand orchestre, où les chœurs remplissaient d'admiration avant même que le concert fût commencé, où la jeunesse active se nourrissait de sublime qu'on ne discute pas, par souci des convenances.

De sublime, notre jeunesse en veut, elle aussi, mais elle le cherche et elle le trouve là où on n'eût pas eu idée de l'aller chercher.

Mais il faut tout de même que j'essaie de vous parler un peu de la musique, je veux dire de la musique d'aujourd'hui que je connais, que j'aime, que je considère comme ayant droit à toute notre attention, au meilleur de notre attention.

Ainsi qu'à toutes les époques, il y a un grand nombre d'inutiles, une quantité de gens sérieux, capables qui écrivent énormément de notes.

Il y a aussi des maîtres de grands artisans producteur de définitif : des résultats. Ce sont eux qui alimentent normalement, avec leur talent, leur grand talent parfois, mais trop incontestable, les réservoirs de bonne musique courante. Ils sont indispensables, et leurs œuvres sont, des fois, admirables ; mais ces œuvres-là ne sont plus en mouvement, et en dépit de leur date de naissance, elles ne sont plus, pour nous, du présent. Pour moi, elles n'existent pas. Ce n'est pas mon affaire.

Et puis, comme il y en eut de tout temps, nous avons quelques hommes qui marchent, qui donnent leur sang.

Je ne vous ferai pas d'histoire de la musique. Cependant il me faut bien vous rappeler en quelques mots le mouvement de ces trente dernières années ; c'est ce qui nous intéresse : l'arrivée de Debussy, de cet ange à barbe, de cet artiste incomparable, venant inonder de charme et de mystère, et la noyant pour un temps, toute une musique bien française et claire (celle qu'on aime, d'ailleurs, aujourd'hui) parfois un peu grosse, trop justement colorée, et si Grand Opéra, que les raffinés allaient en mourir. Ici encore, une parenthèse : « Debussy a joué en français, mais il a mis la pédale russe » (*Le Coq et l'Arlequin*).

Naturellement, on crut que c'était très facile d'écrire du Debussy, puisque tous ces braves gens prirent son exquis mélodisme bien particulier, pour un manque de mélodie. Et comme vous le comprenez bien, cette mode était providentielle, il se monta toute une industrie de faux Debussy : des mélodies sur les vers de Verlaine et de Baudelaire sortirent en série, de partout. Et voilà les parfumeries entières, les impressions de brume, mille recettes pour donner grands et petits frissons, des titres suivis de points qui promettent, des arpèges qui dégoulinent, la gamme par tons qui n'a plus aucune tenue ; c'est une débandade folle : la musique f... le camp.

Alors Stravinsky... Alors, le jazz... Alors, les Six.

On est sauvé : le péril impressionniste est écarté. Debussy seul monte au ciel : il y gardera pour toujours sa belle place, avec Fauré, avec tous les grands.



Arrive donc Stravinsky, énorme, sûr de lui, magnifique d'indépendance et de force. C'est encore aujourd'hui ce petit homme brut et formidable qui est le grand moteur.

Cocteau rassemble quelques jeunes gens très remarquables, et les réunit à Erik Satie, ce musicien idéalement français, idéalement musicien, dont on n'a pas encore compris toute la valeur, la race. Ces jeunes gens si différents les uns des autres, se partagent alors la musique : Darius Milhaud compose dans tous les genres, mais surtout pour d'énormes masses, et, en compagnie de Claudel, il illustre superbement, de tout son cœur débordant, et avec ce sûr métier qu'il s'est forgé lui-même, les tragédies antiques : il demeurera un des plus beaux, un des plus généreux musiciens de tous les temps. Honegger, d'une tout autre tradition, fabrique dans le calme, seul avec sa pipe, une musique solide, intelligente et pleine de neuf. Auric, sorte de génie amer, et follement précoce, compose, discute la musique et les choses de son temps avec une telle facilité, une telle justesse, et de tels moyens de persuasion, qu'il nous semble bien qu'avec Jean Cocteau, ils eussent pu, à eux seuls, nous tourner en bourrique. Francis Poulenc, sans s'expliquer pourquoi, avec l'air quelquefois un peu niais, sort de lui-même, et sans s'en apercevoir, la plus ravissante, la plus naturelle des musiques.

On annonce les premiers jazz. Satie offre *Parade*. Voilà la syncope, la séduction du sourire nègre, le saxophone. Les ravages de la batterie américaine commencent : on sent nettement qu'on ne veut plus s'ennuyer ; une petite phrase de Cocteau entend dans un bar, et on rappelle Chabrier, et on ne parle plus que de Gounod, et on ne rêve plus que de la foire avec ses orgues mécaniques.

Et nous voici de nos jours. On a eu soif de netteté, on a été raisonnable ; on a fait du vrai, du rationnel, et tout le monde est content. Je ne vois pas qu'il y ait d'autre révolution importante à prévoir. Sans doute nos musiciens se modifieront, mais pour longtemps encore, ils garderont leurs belles idées, leurs bonnes dispositions d'aujourd'hui : je n'ai plus peur de l'influence Schoenberg, car ils n'ont plus envie de faire de fausses notes. Stravinsky nous étonnera encore ; puisqu'il nous confond à chaque œuvre nouvelle, puisqu'il ne s'est jamais répété, puisqu'il s'épure chaque fois !

- « Est-il rien de plus admirable (lisons-nous toujours dans *Le Coq*) que cet homme dur auquel l'opinion amoureuse demande : "Brutalise-moi, frappe-moi encore", et qui lui offre des dentelles. Un si joli cadeau la déconcerte. Elle comprenait mieux les coups ».
- 

Il y a une jeune école en Italie, il y en a une en Allemagne, une en Autriche. Je ne vous parlerai pas de ces écoles, car je les connais trop. Combien de gens remarquables dans tout cela, mais combien peu il y en a qui parlent notre langue, qui sont de notre famille ! N'est-ce pas Igor, qui, l'an dernier, à New York, dictait à vingt reporters tremblants d'impatience venus là pour savoir enfin, de sa bouche, ce qu'était la musique moderne, quelques lignes qui commençaient par ces mots : « Je déteste la musique moderne... ».

Mais il y a l'admirable Falla en Espagne, et, en Russie, une toute jeune école qui, à Leningrad, sous l'impulsion d'un magnifique homme, Glebov, nous a paru à Milhaud et à moi lors de notre voyage de l'an dernier en Russie, tout à fait remarquable.

Dans une manière de petit conservatoire, en marge, une poignée de jeunes hommes groupés autour de cet animateur modeste et follement intelligent, nous reçurent, un soir, avec une gentillesse qu'on ne peut raconter ; et ce fut une étonnante surprise pour nous d'entendre ces hommes parler de notre musique mieux que nous n'eussions pu le faire nous-mêmes ; puis, ils nous jouèrent tout cela par cœur : l'un d'eux me joua en perfection une de mes œuvres de piano, que personne, même pas moi, n'a jamais jouée : il l'avait exécutée dans plusieurs séances de leur groupe, et ils nous montrèrent de petites brochures qu'ils avaient fait paraître sur certaines manières de Darius Milhaud, sur l'influence d'Erik Satie, et sur maintes questions concernant notre avant-garde.

Ah ! quel ravissant souvenir ! Et combien nous aurions voulu, le soir de notre départ, emmener quelques-uns d'entre ceux-là, qui demeureraient sur le quai, avec leur misère obligatoire ! (*Applaudissements.*)

Il n'y a pas de grands changements immédiats à prévoir : mais pourquoi la musique semble-t-elle, pratiquement, humainement parlant, avoir atteint enfin une manière de stabilité, avoir réalisé un progrès réel ? Sans doute parce qu'il a pénétré en nous, sans violence, mais combien profondément, quelque chose que nous attendions sans le savoir qui est la vie même et qui s'appelle le jazz.

Il faut ne s'être pas rendu compte de la profonde impression causée par le jazz sur la musique de notre temps pour pouvoir affirmer « qu'il y a dans tout cela une question de mode, que le jazz disparaîtra, qu'on mette autre chose à la place, etc. ».

C'est pourtant ce que disent beaucoup de musiciens sérieux, c'est ce que pense une bonne partie du public, celle qui n'ose pas se laisser aller, celle qui a toujours peur de faire des folies, celle qui est encore convaincue de la part d'ennui obligatoire dans toute vraie distraction musicale qu'elle s'accorde. Puisque je parle du public, qu'il me soit permis une dernière parenthèse, une dernière citation de cet énorme petit livre de Jean : c'est une statistique des publics, la voici.

« Ceux qui défendent aujourd'hui en se servant d'hier et qui pressentent demain : un pour cent ; ceux qui défendent aujourd'hui en détruisant hier et qui nieront demain : quatre pour cent ; ceux qui nient aujourd'hui pour défendre hier leur aujourd'hui : dix pour cent ; ceux qui s'imaginent qu'aujourd'hui est une erreur et donnent rendez-vous pour après demain : douze pour cent ; ceux d'avant-hier qui adoptent hier pour prouver qu'aujourd'hui sort des limites permises : vingt pour cent ; ceux qui n'ont pas encore compris que l'art est continu et s'imaginent que l'art s'est arrêté hier pour reprendre peut-être demain : soixante pour cent ; ceux qui ne constatent ni avant-hier, ni hier, ni aujourd'hui : cent pour cent » (*rires, applaudissements*).

Mais vite, revenons au jazz. Que la mode change les danses, qu'elle modifie les silhouettes des danseuses, rien de plus naturel. Mais qu'elle nous enlève, un jour, toute cette musique et nous la remplace par autre chose, ça, c'est absurde. Les gens danseront toujours sur de tels rythmes, comme ils ont toujours dansé sur la cadence des valse et des polkas ; et puis, il ne faudrait pas oublier que les plus belles musiques ont toujours été celles que les hommes ont chantées, celles qu'ils ont dansées. Mais en admettant même qu'un jour on ne danse plus là-dessus, qu'est-ce que ça pourrait bien nous faire ?

Il nous resterait cette manière de musique pour elle-même, que nous aimerons toujours à cause de ce qu'elle nous a apporté, de toute ce qu'elle fait prévoir.

Mais il ne faudrait pas se tromper, et donner à certains de ses côtés plus d'importance qu'ils n'en méritent : ce n'est pas la qualité de son mélodisme qui est la grande affaire, encore qu'il y ait des mélodies nègres adorablement jolies., ce ne sont tout de même pas quelques airs de seize ou trente-deux mesures, presque toujours construits de la même manière, qui eussent changé la face des choses : c'est l'esprit de cet art, sa singulière émotivité, si immédiate ; son attirance à cause de la régularité de son tempo unique, de son rythme. Quand je dis rythme, je ne veux pas dire ce quelque chose qui remue automatiquement la tête des vieilles personnes pendant la *Marche* de Rakoczky. Oh ! non, car ce rythme-là tuerait le jazz et lui ôterait toute sa puissance réelle. Ce qui fait la force du jazz, ce qui en est la nouveauté, c'est cette puissance profonde mais pas exprimée : un rythme qu'on doit percevoir et ne pas entendre, qu'on doit vivre et ne pas comprendre. Ce qui est neuf, c'est cette mollesse apparente du chant, cette souplesse de ligne, cette extrême liberté mélodique sur un fond qui ne bouge pas, sur un fond automatiquement régulier mais sans rigueur, et qui n'est autre chose que le pouls, que le mouvement même de la marche normale de l'homme.

En le retournant et en le creusant un peu au milieu, d'un métronome on fait un cœur : pas de musique sans cœur ; pas de musique sans métronome : ne serait-ce pas la formule de toutes les belles musiques de toujours ? Toute une technique est née d'une grande nécessité présente qui, plus que jamais, est basée sur la cadence d'un grand cœur-métronome.

Et c'est ce qui explique la satisfaction, parfois même le ravissement de la plupart des auditeurs du jazz vrai, qu'ils soient raffinés ou non. Retenir le public par un charme, le promener à travers des harmonies ravissantes, en le tenant toujours en confiance, à cause de ce fond qui est son propre mécanisme, n'est-ce pas une formule certaine de succès ? Et voilà qui explique le triomphe du phonographe, apportant au milieu de la vie courante, la joie tonique des meilleurs airs américains joués par les meilleurs bands.

J'ai porté cette musique, en province, partout ; puis en Belgique, en Hollande, en Suisse, en Allemagne, en Italie, en Suède, en Norvège, en Russie. Pourquoi l'aime-t-on partout, pourquoi ravit-elle non seulement les publics de jeunes, mais aussi les gens âgés, les militaires, les sénateurs, les savants, gens de toute sorte ?

Avant tout, parce qu'elle est métronomique. Mais combien cette musique est d'une exécution difficile, et combien elle est impitoyable ! On ne peut la jouer que d'une façon, on ne peut pas l'interpréter. L'interpréter, cela veut dire l'exprimer, telle qu'elle est, sans l'additionner d'une seule idée personnelle. Il faut uniquement l'avoir vue, et la rendre exactement comme elle est. Ça, c'est très difficile ! Il faut, si on ne l'a naturellement, s'installer un métronome dans le ventre. Et ensuite, c'est toute une technique neuve, technique pianistique, technique du son, surtout. Allez, c'est beaucoup plus difficile que vous ne pensez. Je commence, déjà, voyez-vous, à préparer votre attention, à forcer votre indulgence pour tout à l'heure, quand avec Doucet, nous essaierons de vous être agréables quelques instants.

Au fond, n'étant pas un savant ni un analyste, je m'en suis sorti en vous parlant presque uniquement de choses que j'aime, ce qui est facile et assez prétentieux. Voulez-vous bien excuser mon inconvenance !

Je crois toute de même qu'il y en a beaucoup qui, avec moi, croient à cette musique active, pratique, qui doit éclairer et aider les gens dans leur travail, dans leur vie, et leur apporter – disons le mot – du plaisir.

Il y a des contemplatifs, des rêveurs, des êtres sujets à tous moments à des extases, à des arrêts interminables : nous leur conseillons d'admirables concerts symphoniques, et aussi ce qu'on appelle vulgairement la musique russe.

Et puis, il y a des êtres qui aiment s'agiter, qui aiment remuer les idées neuves, jeunes, espérant toujours en découvrir quelque'une qu'ils pourraient faire aimer à leurs contemporains, leur apportant ainsi de la joie, et en même temps des exemples de beau travail, car il faut essayer de ne montrer que du bel ouvrage.

Arrivant toujours derrière les autres, péniblement, j'ai quand même, plein d'espérance, essayé d'être plutôt parmi ces derniers.

Ce dont je suis sûr, c'est que nous vivons une très belle époque où l'on chante de très belles chansons : l'époque de la T.S.F., du phonographe et du Pleyela, l'époque de Charlie Chaplin, l'époque de l'art travail et de l'art vivant, l'époque du grand air, l'époque où l'on entend Offenbach aussi volontiers que Bach, l'époque bien étonnante de Stravinsky et de Picasso. (*Applaudissements.*)

Et, en manière de final, envoyons ensemble un grand baiser à ce bon petit métronome, et puis, qu'on me permette de raconter ce que vinrent me dire, à l'issue d'un concert que nous donnions, il y a quelques jours, à Cannes, un monsieur et une dame extrêmement élégants. Ils avaient été vraiment conquis par notre travail, mais pourquoi toujours vouloir analyser son plaisir, se tourmenter, au lieu de recevoir tout simplement ce plaisir, et s'efforcer de le prolonger aussi longtemps que possible ?

Et la dame demanda :

- Est-ce que Ça, ce que vous faites avec M. Doucet, est-ce que Ça remplace la vraie musique ?

Le mari haussa les épaules :

- Mais non, ma chère, vous ne comprenez pas, c'est de la caricature.
- Ah ! très bien ! reprit la dame. Mais c'est si joli !... Ah ! quel dommage que ce soit de la musique de danse ! (*Rires. Vifs applaudissements. Rappels.*)

*Ted Lewis, la vedette de « Columbia » vient de faire à Paris, à l'Apollo et aux Ambassadeurs, une apparition triomphale. Voici en quels termes Excelsior a salué son succès*

Voici un véritable feu d'artifice de musique pure, dont on ne saurait sans ingratitude passer sous silence le merveilleux éclat.

Nous n'avons plus, Dieu merci, à réhabiliter la formule orchestrale du jazz, cette cristallisation si heureuse des timbres les plus riches autour de la voix émouvante et pathétique des saxophones, cette apothéose du rythme, cette griserie du dynamisme instrumental, cet accord délicieux d'une mélodie toute palpitante de pulsations profondes et des secrets battements de notre sang dans nos artères. Son équilibre parfait, qui crée en nous une euphorie d'ordre organique, s'est imposé sans discussion possible aux plus farouches ennemis de la musique légère.

Ted Lewis, venant en Europe après Paul Whiteman, Jack Hylton et les Waring's Pennsylvanians, a su éviter toute erreur d'appréciation et toute redite. Il a fait de sa présentation un véritable spectacle. Animateur incomparable, chanteur, diseur, speaker, mime, virtuose de la clarinette et du saxophone, il exécute sans cesse, au front de son orchestre, une sorte de danse sacrée à la gloire du rythme, dont la puissance d'envoûtement et de fascination est irrésistible. Son corps rend lisible pour le spectateur la souple arabesque d'une phrase syncopée. Et il sait recourir, à l'instant favorable, au rythme d'un corps de danseuse pour extérioriser un chant et à la nervosité d'un acrobatique adolescent pour souligner un dessin rythmique.

Ses instrumentistes sont tous de haute classe. Il y a là des trompettes bouchées qui filtrent l'âme du cuivre avec une miraculeuse ténuité et distillent des sons d'une délicatesse attendrissante. Et je n'ai jamais entendu de trombone plus magnifiquement fulgurant que celui qui, à son gré, allume un incendie sonore ou articule, avec sa sourdine, des sarcasmes, des supplications ou des éclats de rire.

La variété des effets obtenus par cet orchestre d'« as » est indescriptible. Le dosage des timbres y révèle la maîtrise et le tact d'un artiste né. Il faut savourer la friandise rare que constitue, sous la voix humaine, à la fois émue et ironique, un doux étirement de violon sourdine, cerné par un piano légèrement métallisé par la guitare, frôlé par une trompette évanescence et vivifié par le battement sourd du pouls de la grosse caisse rendu plus incisif par un imperceptible pizzicato de contrebasse ou un frisson électrique de caisse-claire! Et quelle sensation de sécurité, de solidité, d'infailibilité dans cette admirable machine à tréfiler le son, si vivante, si humaine, et offrant en même temps toute la noblesse moderne de ces mécanismes de précision où le cuivre, le nickel et l'acier obéissent docilement à la baguette magique des fées de la science!

Le jazz a provoqué des colères, soulevé des polémiques, des querelles esthétiques. Il ne fallait pas moins pour lui assurer une place prépondérante dans la musique d'aujourd'hui. Ou mieux, c'est parce qu'il était bien vivant, si près de nous, si apte à réveiller notre désir rythmique latent qu'il a connu si promptement victoire et des mouvements si divers. Le désir impérieux de reconstruire après la tuerie, de se griser du vin de la danse après l'amertume des jours sombres de la guerre, a suffi à sa diffusion spontanée. Elie Faure écrivait, en 1917, dans la *Conquête* : « J'écris et quelque part on danse ! Je raisonne et quelque part on vit ! ». Le Jazz lui a donné raison. Les millions de jambes qui nerveusement questionnent sa surprise syncopée ont triomphé des esthéticiens négrophobes, des empêcheurs de danser en rond. Les intellectuels, les poètes s'inquiètent ; *Paris-Midi* ouvre une enquête ; le poète Chalupt devine les lois du jazz, Mac Orlan, sa poésie profonde, Vuillermoz, sa véritable esthétique ; le musicologue l'honore de recherches historiques ; les revues lui consacrent une rubrique où des spécialistes l'analysent et inventent sa terminologie. Le phonographe, le music-hall s'en emparent et le diffusent ; l'Amérique, son berceau, le déclare mort, sinon moribond et certes immoral. Le voilà donc en vie.

Son aventure européenne est simple. Introduit au casino de Paris en 1918, il accompagnait un numéro de danse dont Cocteau, dans *Le Coq et l'Arlequin*, nous donne une précieuse description :

« Le band américain l'accompagnait sur les banjos et dans de grosses pipes de nickel. À droite de la petite troupe en habit noir, il y avait un barman de bruits [...].

M. Pilcer et Mlle Gaby Deslys [...] dansaient sur cet ouragan de rythmes et de tambour une sorte de catastrophe apprivoisée ».

Le jazz conquiert rapidement Paris, l'Europe. Aux bands nègres ou blancs venus d'Amérique s'ajoutaient des imitations françaises, allemandes, souvent médiocres, parfois excellentes. L'histoire américaine du jazz, ses origines directes sont beaucoup plus troubles. Il semble né aux environs de 1914-1915 dans une région limitée à la Caroline du Sud, à la Louisiane, à l'Illinois. Chicago et la Nouvelle-Orléans se disputent sa paternité. Sans doute, le rag-time et toutes les danses américaines d'avant-guerre sont à la base du fox-trot actuel. Les marches cyclopéennes d'un Souza [*sic*] – qui est d'origine allemande – ont certes influencé l'idéal américain. Mais si l'on veut limiter le Jazz, non seulement aux procédés d'instrumentation et d'exécution, mais surtout au répertoire actuel – qui lui-même a évolué de façon sensible de 1915 à 1922 et se modifie tous les jours – il faut reconnaître qu'il est à l'intersection de plusieurs races et cristallise l'apport de plusieurs esthétiques apparemment irréductibles. Mettons à part le *Blues* qui reste l'apanage des compositeurs nègres. Sorte de fox-trot lent, peu syncopé, il tire son nom d'une expression argotique nègre assez proche de notre mot « cafard ». Mais toute la production que nous connaissons, celle qui nous attire, non seulement par ses rythmes, mais aussi par la souplesse et l'unité de son écriture, la subtilité lancinante de

ses harmonies, cette production est uniquement de race blanche. Cela trouble, sans doute, les historiens qui ont étiqueté le jazz, art essentiellement nègre.

J'ai tenté, dans *la Revue Musicale* (octobre 1927) l'analyse systématique de la musique de jazz actuelle en me basant sur la pratique des « arrangements ». Car la plupart de sauteurs de fox-trots, Irving Berlin en tête, n'étaient que de médiocres techniciens, et il a fallu faire appel à des harmonistes, des orchestrateurs, des pianistes américains, mais fréquemment russes, anglais, allemands ou français. Leur connaissance du vocabulaire sonore de l'Europe contemporaine, ou encore, la simple mémoire des doigts détenteurs du langage de Chopin, Liszt, Franck, Debussy, influenceront directement sur la production du jazz – blanche ou nègre. Après avoir étudié ses divers éléments, je conclusais, dans l'étude précitée, par ordre chronologique inverse : « Il a été donné aux Américains (surtout à ceux dont l'origine juive accordait un pouvoir assimilateur) d'assurer au jazz sonorité en cristallisant dans le moule de la variation une technique harmonique européenne (de Mendelssohn à Ravel en s'arrêtant surtout à Debussy), une « mélodique » quelconque (parfois inspirée par le choral protestant), la rythmique nègre et l'usage nègre de la batterie et des instruments ».

Si le jazz influence la musique d'aujourd'hui, celle-ci a, certes, influencé le jazz. Ce dernier agit de deux façons : esthétiquement, techniquement. Il confirme, tout d'abord, une tendance que les œuvres de Ravel et surtout celles de Stravinsky décelaient avant la diffusion du jazz, à savoir : indépendance de la batterie à l'orchestre, prépondérance du rythme, renforcement du principe *tonal* et du *diatonisme* (en opposition à l'*atonalité*, au *chromatisme*), retour à la virtuosité, au *concerto*, si décrié durant la période wagnérienne et l'impressionnisme. Sans doute Stravinsky annonçait-il avec le *Sacre du Printemps* (1913) l'orientation nouvelle de la musique dont il est l'un des pionniers. Il y réalisait, dans certaines pages « fauves », les moments les plus véhéments des premiers orchestres jazz (qui depuis poursuivent un idéal beaucoup plus raffiné, presque « joli »). Mais si le génie d'un Stravinsky assouplissait le rythme en juxtaposant des mètres inégaux (tout comme le rag-time, mais plus librement) le conflit entre la pulsation régulière de l'accompagnement et la mélodie syncopée ou encore basée sur un mètre soit inférieur, soit supérieur à l'unité de mesure : d'où ces décalages des traditionnels temps forts, cette dislocation de la cadence par des accents systématiquement irréguliers, l'une des séductions du jazz. Darius Milhaud a fait un heureux emploi de ces rythmes dans *les Malheurs d'Orphée* (chœur des Métiers, air d'Eurydice), Wiener dans son *Concerto Franco-Américain*. Toutefois, c'est la technique spécifiquement jazz qui a le plus profond écho dans la musique dite « sérieuse », plutôt du point de vue instrumental que formel. Un orchestre de jazz constitue un groupement complet, de sonorité neuve et variée, malgré son effectif restreint (un, deux ou trois saxophones, une ou deux trompettes, trombone, tuba basse, piano, batterie ; les saxophonistes prennent parfois la clarinette, le violon ; le banjo devient rare). Cet ensemble heureux, le jeu indépendant de ces instruments nettement individualisés devaient séduire plus d'un musicien et faire naître des groupements analogues

(exemple : *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky, *Daniel Jazz* de l'américain Gruenberg). Les timbres propres au jazz passent à l'orchestre, qu'il s'agisse de ces voix « épisodiques » (les roucoulements de la *jazzo-flûte* à coulisse dans la nuit lunaire de *l'Enfant et les Sortilèges* de Ravel ; le bêlement du *flex-a-tone* dans *le Triomphe de*

*Neptune* de Lord Berners ; la fluidité de la *scie*, mélancolique, quasi humaine dans plus d'une œuvre) ; qu'il s'agisse d'une technique spéciale d'instruments courants (le jeu velouté, vibrant des saxophonistes américains dans *la Création du Monde*) ; qu'il s'agisse de nouvelles sourdines pour le trombone et la trompette qui peuvent désormais glousser, coasser, bailler (dans la scène du nègre de l'irrésistible *Angélique* de Jacques Ibert). Les formes du *blues*, du *fox-trot* s'incorporent aux œuvres d'orchestre ou de chambre, comme autrefois les *Allemande*, *Courant*, *Sarabande*, *Menuet*, *Polonaise*, *Valse*, dans les écrits de Couperin, J.-S. Bach, Lulli, Mozart, Chopin. Ravel dans sa *Sonate* (piano et violon), Honegger dans son *Concerto* (piano et orchestre-, un des succès de sa dernière tournée aux États-Unis, Wiéner, dans ses chants, introduisent des *blues*. Le fox-trot anime une ravissante *Sonatine* (piano et flûte) du polonais Tansman, les *Études de Jazz* du tchèque Schulhoff et adapte ses séduisantes surprises rythmiques au *Ballet* de Poulenc, le plus original, à coup sûr, des admirables *Poèmes de Ronsard*. Le fox-trot apparaît aussi au théâtre, dans le duo de la Thèière et de la Tasse de *l'Enfant et les Sortilèges* (Ravel), dans *les Biches* (Poulenc), dans *le Fou de la Dame* (Delannoy), dans *l'Écran des jeunes filles* (Roland-Manuel), dans une scène de dancing du *Dernier Pierrot* (de Balte Rathaus), comme accompagnement d'un épisode filmé dans *Royal Palace* (de l'allemand Kurt Weill). Ferroud, dans *Chirurgie* (représentée récemment aux Champs-Élysées) emprunte au *Charleston* certaine tournure rythmique du meilleur effet.

L'Allemagne a découvert le jazz un peu tard... Ses critiques les plus avisés ont créé le terme « Opéra-Jazz » pour désigner le *Jonny mène la danse* (du tchèque Krenek) qui connut, l'an dernier aux Champs-Élysées, une chute assez bruyante. L'une des scènes, se passant dans un hôtel parisien, utilise un orchestre nègre dont les thèmes circulent dans toute la partition. Cela suffit-il à justifier la paternité d'un genre nouveau ? D'autant qu'au point de vue instrumental, rythmique, harmonique et mélodique, *Jonny* ne doit pas grand chose au jazz. L'usage de la batterie qui aurait pu camoufler l'œuvre sous une teinte « nègre » s'oppose même nettement à l'esprit du jazz. Toutefois, *Jonny* a connu un succès considérable, puisque près de soixante-dix scènes allemandes l'ont montée. À côté de cet enthousiasme, on a signalé des réactions violentes, le tumulte dans les salles. Certaines villes où les autorités sont intervenues ont interdit les représentations. Tout cela parce qu'on y voit un nègre embrasser une banche, voler le violon d'un virtuose et triompher de ce vieux monde occidental qui danse et chante sous la férule de son archet endiablé. Et les racistes de s'indigner, et les jeunes de riposter ! Enfin, introduire dans le temple d'Euterpe de la musique de music-hall et de jazz (?) – cette cacophonie de sauvage<sup>2</sup> - voilà, certes, une hérésie et les premiers stigmates d'une décadence certaine. On nous assure même que certains groupements musicaux d'Europe Centrale demandent une loi protectrice contre le jazz, tandis que Sekles, maître de Hindemith, riposte en créant une classe de jazz au Conservatoire de Francfort qu'il dirige. Il en existe déjà aux États-Unis et les Américains trouveront dans le jazz les éléments les plus favorables à l'éclosion d'une musique nationale.

---

<sup>2</sup> Il sort du cadre de cette étude de s'appesantir sur la douceur *lancinante* – à part quelques *tutti* en force – sur le raffinement sonore, sur le caractère nostalgique du vrai jazz. Les détracteurs visent encore les premières et bruyantes imitations... françaises.



À témoin Gruenberg, Herbert, Eastwood Lane, Sowerby et d'autres, qui ne considèrent point le jazz comme une obsession néfaste, contrairement au film américain : *Jazz*, dont c'est le thème. Le très doué Gershwin, auteur de chansons et de danses célèbres (*Fascinating Rhythm, Swanee, Somebody loves me, The Man I Love, Oh Kay!, Clap Yo' Hands*) nous donne des œuvres solides comme le fameux *Rhapsodie in Blue*, le séduisant *Concerto en fa* (créé l'an dernier à l'Opéra par le pianiste Tiomkin, direction Golschmann), et surtout ses *Préludes* pour piano, où il atteint à la maîtrise. L'opérette française avec Christiné, Yvain et Moretti, emprunte quelque peu aux danses américaines, et *No, No, Nanette* de l'anglais Youmans donne des possibilités nouvelles au genre. Le public de music-hall, sans saisir parmi ses accents humoristiques et sa finesse rythmique la profonde mélancolie du jazz, accepte dans sourciller son langage « avancé » qui, hier, l'eût épouventé et s'enthousiasme pour des numéros entiers où brillent des orchestres spécialisés (Whiteman, Billy Arnolds, Savoy, Jack Hilton [*sic*]) ou encore des chanteurs blancs (Revellers) ou nègres (Johnstone et Layton, Fisk Jubilee, ceux-ci dans les *Spirituals*, déformation nègre du choral protestant). D'excellents pianistes, comme Wiener et Doucet, ou encore Fray et Braggiotti, transportent le Jazz à la salle de concert sous l'aspect de deux pianos dialoguant.

L'Association Wiéner-Doucet, qui a lancé le genre, conjugue de façon caractéristique le sémitisme assimilateur et le lyrisme flamand. D'un côté, le maître sorcier, le corps possédé des rythmes infaillibles, des chants incisifs qui pénètrent comme une douleur ; de l'autre, le maître chanteur, improvisant de virtuoses arabesques, déclenchant des cascades emperlées d'accords cristallins ; en quelque sorte, la tradition de Chopin au service du jazz. Et il n'est pas douteux, si le musicien de la mélancolie revenait aujourd'hui, qu'il délaisse la *Polonaise* pour le *Blues*.

Les traînants qui marquent le pas derrière leur époque persistent à trouver dans le jazz, où ils ne perçoivent que tintamarre grotesque, les ferments d'une décadence indubitable. Il a cependant quitté la salle de danse pour envahir en partie les temples de la musique, petits et grands, depuis l'Opéra jusqu'au Music-Hall en passant par la salle de concerts. Son origine modeste n'a point empêché son action, son succès. C'est que le jazz donnait, non seulement, une leçon de style, d'orchestre, de timbre et de rythme, mais avant tout une leçon de vie.

*Reproduit dans Arthur Hoérée, « Le Jazz et son influence sur la musique d'aujourd'hui », Le Ménestrel, 91<sup>e</sup> année, n°33, 16 août 1929, p. 361-363.*

Je ne dissimule pas la lourdeur de ma tâche. Essayer de fixer, moins de quinze ans après sa première apparition sur notre continent, les étapes de l'évolution du jazz, dépasse nettement les forces du musicien qui ne se considère à son égard que comme l'« homme de la rue ».

Mais le moyen de ne pas demeurer dans la rue? Malgré toutes les invites qu'il nous adresse, et les sollicitations à peine déguisées qu'il fait à tout venant de bonne volonté, le jazz n'est pas, quoi qu'on en pense communément, de mœurs faciles. Satisfait de constater l'état où il nous met, il se rit de nous "derrière son mirador": "l'œillade de l'homme, dit quelque part P.J. Toulet, c'est pour faire voir son désir, et chez les femmes, leurs yeux". Le jazz est femme sur ce point.

C'est donc du dehors qu'il nous faut considérer la dixième Muse, toute parée des grâces de l'adolescence. Ce que nous savons d'elle est assez mince. Créature heureuse, elle a peu d'histoire, et, d'ailleurs, il semble que jusqu'ici sa vertu ne soit guère attaquable. Protégée par le mystère même de son essence, gardée jalousement par ses tuteurs dans un enclos que des labyrinthes perfectionnés mettent à l'abri des visites indiscretes, elle conserve intacte une virginité qui n'a rien d'équivoque, malgré les apparences, et qui donne à ses effusions juvéniles un charme ineffable.

L'on n'est point encore parvenu à tirer définitivement au jour les origines du jazz. Quelques ouvrages américains, un petit livre de MM. Cœuroy et Schaeffner<sup>1</sup>, un article prophétique de M. Émile Vuillermoz que l'on retrouvera dans ses *Musiques d'aujourd'hui*<sup>2</sup>, un autre article de M. Arthur Hoérée publié dans la *Revue Musicale* d'octobre 1927, ainsi que le numéro spécial des *Musikblätter des Anbruck* consacré au jazz, voilà à peu près tous les documents que nous possédons, où la question soit étudiée avec une réelle ampleur et en dehors des contingences de l'actualité immédiate.

Il faut d'ailleurs songer aux périls d'une entreprise de cet ordre. Dans son sens général, le jazz n'est point un phénomène constant. Le nombre des éléments qu'il admet et qu'il rejette, loin d'être strictement défini, est susceptible de variations, et c'est ainsi que l'on ne peut prendre sur lui aucune hypothèse *a priori*.

Dans son sens particulier, limité à celui de l'orchestre spécial dont il fait usage, le jazz ne tolère pas davantage une étroite codification. La loi qui devrait présider au groupement de ces instruments n'a jamais été édictée, pour la bonne raison que, seul, le goût peut s'opposer aux libertés regrettables, et que nous sommes, dans ce domaine comme dans bien d'autres, sous le régime de l'empirisme organisateur.

Puis donc qu'il n'existe ni musique-type, ni orchestre-type de jazz, tout schéma musical de jazz étant adapté aux ressources de chaque bande, selon ses disponibilités en

---

<sup>1</sup> *Le Jazz*, Cl. Aveline, édit. Paris, 1926. La note est dans la revue.

<sup>2</sup> *Musiques d'aujourd'hui*, G. Crès et Cie, édit, Paris, 1923.

matériel humain et en talent, comme l'amateur qui désire suivre de son mieux le météore dans sa gravitation, pourrait-il trouver aide plus secourable que celle du disque, grand dévorateur d'espace et de temps ? Seul, le disque nous offre des arguments durables en présence d'une relativité éphémère, et nous autorise à tirer des comparaisons qui éclaireront notre humble religion.

Les origines ? Bien sûr, il y a au départ cette légende, trop merveilleuse pour n'être point un mythe, d'un nègre possédé par l'ivresse, improvisation avec ses camarades dans l'un des bas quartiers de Chicago ou de New-York. Deux villes se disputent donc une naissance de cette qualité. Ne déplorons point trop le manque d'exactitude de l'état-civil : de puis Homère, nous sommes habitués aux distractions des officiers ministériels ! Et depuis les Grecs, nous savons également ce que nous devons aux saints transports du désir dionysiaque.

Quoi qu'il en soit, la race noire revendique la paternité du jazz, et elle en fournit d'assez bonnes preuves pour qu'on la croie, et même pour qu'on l'en félicite. Mais il y a nègres et nègres, ou plutôt race et race, et il nous paraît aussi ridicule d'enfermer toute la race noire dans un principe, que d'attribuer aux Jaunes la boussole, aux Blancs la machine à vapeur.

Les nègres d'Amérique se subdivisent eux-mêmes en rameaux multiples, mais à la base, il faut compter avec l'apport fondamental – les Allemands feraient précéder leur substantif du préfixe *ur-*, des nègres d'Afrique « traités » de la façon qu'on dit. Cet apport africain, du point de vue mélodique et rythmique, est fonction, lui aussi, des esclavages endurés sur le vieux continent, à commencer par celui où les Maures et les Barbaresques réduisirent les populations des côtes de la Méditerranée et de l'Atlantique jusque dans les régions soudanaises.

On voit tout de suite la complexité de la question. Ajoutez à cela les échanges ethniques subits pendant des siècles entre colons de toutes couleurs et de tous niveaux sociaux et agissant d'autant plus profondément qu'ils étaient insensibles. Notez l'influence des émigrants celtes, des Irlandais en particulier, versant au fond commune leur folklore d'un nordisme authentique. Introduisez comme un coin, au milieu de tout cela, les chorales que les missionnaires protestants anglo-saxons firent pénétrer dans la cervelle et bientôt dans le cœur de ceux qu'ils allaient évangéliser : on se trouve en définitive en présence d'un magma des plus hétérogènes qu'il faudra porter à l'état de fusion pour qu'il se vitrifie, se clarifie en se débarrassant de ses scories et pour qu'il donne l'agate irisée à travers laquelle les voluptueux de ce temps s'amuse à contempler le monde.

Tout cela n'est point allé sans peine, et nous avons tous, bien que du dehors, pris une part affectueuse aux métamorphoses de la substance nouvelle, que des chimistes malgré eux venaient de découvrir. Comme l'électricité, comme la lumière ou la chaleur, comme toutes les forces qui gouvernent notre univers, j'ai déjà dit que son essence nous échappait. Elle est devant nous, mais nous ignorons son degré de stabilité. Elle semble d'une robustesse à toute épreuve, et rien ne nous dit néanmoins que nous ne la fatiguions pas si nous la manipulons maladroitement.

Au début, jusque vers 1921-1922, l'énergie de fusion initiale a été suffisante pour animer toute une période d'improvisation pendant laquelle il s'agissait d'habiller le nouveau-né, de lui donner les premiers soins. Aucun médecin, aucune sage-femme

n'avait prévu le cas. L'arrivée inopinée du pauvre petit surprenait tout le monde. Monstrueux et vorace comme le jeune Pantagruel, il manifestait un tel appétit de vivre qu'il fallait bien essayer de le satisfaire par tous les moyens. On aviserait, par la suite, à mettre de l'ordre dans ce chaos.

De même qu'on mobilisa des milliers d'aulnes de toile de Châtellerault, de satin blanc, de peaux de chien, d'estament [sic] de drap, de velours et de cerge [sic] de soye [sic] pour vêtir le fils de Grandgousier dans son berceau, et que dix et sept mille neuf cent treize vaches de Pautille et de Brehemond furent préposées à l'alaicter ordinairement, de même on faillit étouffer les premiers vagissements du jazz sous les oripeaux les plus hétéroclites, et on le gava des nourritures les plus folles.

On crut d'abord que tout lui convenait : on l'enveloppa dans des sonorités traîtresses, où, n'eût été la résistance de sa constitution, il eût dû s'asphyxier, ou tout au moins prit du chaud-et-froid. Son alimentation : des bouillies épaisses, toutes fumantes de germanismes, voisinant avec des amuse-gueules élus au hasard de l'arbitraire, parmi la littérature d'opéra empruntée aux quatre coins du monde ; des scies de café conc' ébréchant ses dents de lait, cependant que les chansons de marche des troupes qui rentraient dans leurs foyers s'acharner à calmer ses nerfs trop irritables. Quelle imprudence !

On s'aperçut bientôt, pourtant, que ce ne serait point à l'emboquer ainsi qu'on lui ferait une santé. Peu difficile, - il le prouvait à accepter tant de pitance - , il manifestait toutefois, avant même d'être sevré, un goût particulier pour certaine musique, pour une autre non pas précisément de la répugnance, mais quelque dédain. De même, la coquetterie se développant de bonne heure avec l'éducation de ses papilles, il rejeta en quelques coups d'épaule les nippes avunculaire dont on nous l'avait affublé, et se tailla lui-même un petit costume à ses dimensions.

Élimination dans le fond et dans la forme, abandon de la vulgarité mélodique et des bruyantes horreurs d'une batterie qui n'était guère que de cuisine : c'est la période d'organisation où l'on voit apparaître des pages distinguées comme l'exquis *Japanese Sandman*.

La fixation des traditions ne tarde point à se faire. Désormais, l'épuration, pour se poursuivre lentement, je veux dire en quelques années, n'en est que plus vigoureuse. L'on prend une conscience exacte de la valeur des timbres, de ceux qui conviennent vraiment et sont indispensables, et de ceux qui ne peuvent fournir qu'un appoint passager : les violons agréés au début, dans la hâte, comme maîtres de cérémonie, descendent en grade au profit des cuivres à l'embouchure et à anche, trompettes, trombones et saxophones. Au sommet et à la base de l'échelle, la petite clarinette et l'immense tuba auquel on a donné le nom de la montagne d'om jaillissait la fontaine d'Hippocrène, chère aux poètes, l'hélicon, dressent à la symphonie ses limites naturelles, cependant que les banjos, de leurs griffes adroites, tendent entre ses lignes un réseau harmonique limpide, solide, et pourtant exempt de rigueur.

Le progrès est exploité : maintenant que les instruments ont reçu chacun leur consigne, ils tâchent à étendre leur individualité. Nous assistons à la création de toute une nouvelle technique dans l'attaque des sons, dans l'accroissement de la sensibilité de leur émission. Les sourdines compliquées interviennent aux cuivres, munies de soupapes qui compriment la sonorité et augmentent sa force d'expansion. Les sons

glissés, empruntés au trombone, s'installent aux clarinettes et aux saxophones par des artifices des lèvres que l'on n'eût jamais enseignés dans aucun Conservatoire, bien plus, qui auraient motivé, dans tout établissement qui se respecte, le renvoi du malheureux dont la fantaisie l'eût porté à les découvrir et à les employer.

La batterie, justement restreinte à quelques caisses, au wood-block et à une cymbale suspendue, scande les rythmes du piano, et, lorsque tous deux n'y suffisent point, obtiennent des instruments qui les entourent une aide efficace à l'accomplissement de leur mission.

Voilà où nous en sommes. Le matériel est établi. Il nous reste à étudier l'usage qu'on en fait, et plus encore, peut-être, les fonctions formelles de la musique qui naît de tant d'accouplements inédits.

Enfin, l'évolution ne concerne pas que le passé, et l'on peut essayer de voir vers quel avenir elle se dirige : de même, si les dangers ne l'attendent point au bord de sa toute.

Comme en tout, il faut éviter là le conflit du style et de la pensée : « il ne la remplace pas », énonce un philosophe, quelque splendide qu'on la suppose. Rien ne dispense de lui. IL est la condition de la gloire, comme elle, à mériter, et comme elle, à conquérir.

Dans le dernier numéro de *L'Édition musicale vivante*, j'ai tracé sommairement l'histoire banale du jazz, telle qu'elle apparaît à ceux qui n'ont point l'esprit trop mal fait, et qui ne poussent pas le souci des vérifications plus loin qu'il ne sied. Encore une fois, tant qu'une langue n'est pas morte, on ne peut songer à en fixer définitivement la grammaire et, quant à nous, nous ajouterons, tous, tant que nous sommes, que nous souhaitons longue vie au jazz.

Mais sans cesser pour cela de se départir de l'indulgence inhérente à notre rôle d'observateur « du dehors », j'estime que ce n'est vexer personne que de proclamer la nécessité de distinguer entre les jazz, comme entre les fagots. Cette distinction, vous la faites inconsciemment en classant vos disques, en réservant d'un côté ceux dont il vous semble que vous ne vous lasserez pas de le entendre, en empilant dans une autre catégorie ceux dont l'intérêt est inégal, et dont les bonnes surprises compensent à peu près les aspects communs ou décevants, enfin en mettant sévèrement de côté, car malheureusement, il n'y en a que trop, les petites vulgarités qui s'éditent complaisamment, et ne sont, pour la plupart, que des contrefaçons pâles et malhabiles, sans accent ni relief, de ce que nous nommons, à tort ou à raison, jazz.

Le point de vue personnel intervient nécessairement dans cette classification, et l'on est parfois étonné de constater qu'une œuvre, ou une interprétation, qui devrait normalement concentrer sur elle l'unanimité des suffrages, fasse l'objet de discussions entre gens de goûts analogues. Je me hâte de convenir que ce cas demeure assez rare, et qu'en général on se met vite d'accord sur les disques de valeur.

Nous touchons ici aux problèmes les plus graves, l'un, celui de l'essence de la musique qui nous est proposée, l'autre, dont la solution assez énigmatique repose sur la façon dont a été arrangé, adaptée, exécutée, cette musique qui, par elle-même, possède des qualités, mais, autant et plus que la musique d'orchestre, et en raison même de la rapidité avec laquelle elle franchit l'espace et le temps entre son point de départ et son point d'arrivée, a le besoin rigoureux d'être présentée sous son atour le plus séduisant.

Et d'abord, une remarque préliminaire : je trouve sous la plume d'un musicographe distingué, M. Albert Jeanneret, certaine définition qui peut prêter à la pire équivoque. Pour lui<sup>3</sup>, le jazz ne serait autre chose que « la restauration sur un principe d'économie et de rendement sonore maximal de l'orchestre symphonique actuel ». Il me paraît qu'il y a là, indéniablement, une confusion sur le sens même de la méthode qui a présidé au choix des instruments.

On n'a pas procédé, cela va de soi, par élimination. J'imagine fort malaisément les premiers orchestrateurs, ou, si l'on préfère, les premiers managers, passant en revue la nomenclature d'une partition contemporaine et biffant d'un trait de crayon implacable le nom, en même temps que la fonction, de la flûte, du cor, du violoncelle ou de la harpe. Même basé sur des expériences décisives, cet ostracisme nous semblerait assez

---

<sup>3</sup> A. Jeanneret : *Le nègre et le jazz* (RM, juillet 1927)

mesquin. Mieux vaut admettre que, selon ses possibilités et les capacités techniques de chacun des exécutants – il en est qui jouent avec désinvolture de trois ou quatre instruments et improvisent ainsi à chaque instant ce passe-passe qui nous ravit dans *Pierrot Lunaire* et dans *l'Histoire du soldat* - chaque jazz tâche à tirer parti de son mieux de la pièce plus ou moins schématique qui s'ouvre sur ses pupitres. Il n'essaie pas de reproduire à petit effectif la sonorité de l'orchestre symphonique, mais bien au contraire d'en créer une autre, aussi pleine, aussi riche, et qui donne l'illusion de la variété.

C'est d'ailleurs cette illusion dont a été victime M. Jean Cocteau, lorsqu'il nous peint quelque part je ne sais quel « barman de bruit », qui, sous une pergola dorée et chargée des ustensiles les plus hétéroclites, fabriquait des cocktails, « mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges ». Fallait-il que M. Cocteau eût l'esprit conciliant pour ne point s'apercevoir que tous ces petits effets successifs, et qui papillotent devant nos sens, ne sont reliés par aucune unité, et que, somme toute, cet échantillonnage fantaisiste et arbitraire était voisin de l'anarchie ! Carte blanche, c'est bien, pourvu que cela ne conduise pas à l'abus de confiance.

Bien plus que la diversité, ce qui frappe l'oreille, lorsqu'on exécute un jazz normalement constitué, c'est la stricte discipline qui règne en lui, et qui fait que, malgré les différences souvent réelles de talent qui existent entre ceux qui le composent, on le prend tout en bloc, par une opération de synthèse contre laquelle nous ne songeons même pas à nous défendre. Ce n'est qu'à la réflexion qu'on parvient à dissocier ces facteurs, à noter les qualités individuelles d'un saxophone ou d'un trombone, bref, à les situer les uns par rapport aux autres, au lieu de n'envisager que leur ensemble.

On pourrait aller jusqu'à prétendre que le jazz n'a pas été formé pour « réaliser » certaine musique, mais bien au contraire que, étant donné le jazz, l'on a élaboré à son intention une musique qui lui a permis de donner le maximum de son rendement. Je crois, quant à moi, que la vérité est entre ces deux extrêmes, et que la merveille réside dans l'équilibre auquel on aboutit entre les deux tendances, avec tout ce qu'il comporte dans l'ordre de la répartition des responsabilités ; ce qui ne veut pas dire qu'il soit échafaud sur un système trop simpliste de concessions mutuelles.

Ce qui me fortifie dans cette opinion, c'est, d'une part, l'art singulier avec lequel le compositeur ou l'orchestrateur, ce qui revient en définitive au même, sait ajuster la partition de manière à donner à chacun des musiciens un rôle intéressant ; de l'autre, c'est la vérité que l'interprétation confère à la musique, et qu'il faut justement attribuer à la qualité unique de l'émission des sons.

Faites l'expérience vous-mêmes : si vous n'avez pas peur de vous approcher de votre phonographe, de manière à recevoir les ondes, tel un projectile tiré à bout portant, dans toute la force de leur propagation initiale, bref, si vous ne craignez pas de prendre un bain violent mais tonique, vous ne tarderez pas à éprouver un plaisir rare à détailler chaque accord, ou mieux chaque coupe de contrepoint, au sens histologique du terme. Rien n'est beau comme ces sons ivres de liberté, dans leur essence, et s'amusant eux-mêmes de se sentir leurs maîtres. Chaque instrument étant soliste, aucun doublure ne venant gêner la pureté des timbres, la tranche harmonique verticale que vous examinez ainsi garde une saveur inégalable, et dont on ne pourrait retrouver le secret à l'orchestre symphonique que si l'on usait des mêmes procédés d'écriture.

Cette délectation ne vous empêchera pas, au demeurant, de suivre, s'il vous chaut, chacune des voix du contrepoint. Au contraire, les changements de position des instruments, les uns par rapport aux autres, sont beaucoup plus sensibles si vous vous avisez de faire le point à chaque instant, et d'écouter comment se comporte chaque accord, par qui est assuré le service des notes de passage et comment la liaison se fait entre toutes les « tranches de vie » que vous faites défiler ainsi devant vous. À cet égard, la décomposition du son est comparable à celle de la lumière, et, lorsque le profane n'y voit que du blanc, l'homme avisé, par le truchement du prisme qu'il intercale sur le parcours du rayon, tire du faisceau éblouissant toute une gamme, qui va du violet mystérieux au rouge le plus éteint. Le blanc a disparu. Pourquoi le regretter, puisqu'il cède la place au divin arc-en-ciel ?

Ce n'est là qu'une expérience qui doit être brève pour ne pas fatiguer l'ouïe, et qui ne vaut que pour les vérifications qu'elle apporte. Mais elle rend sensible, elle l'habitué à saisir des rapports délicats, elle constitue un critère commode et, mon Dieu, assez exact.

Après avoir analysé ainsi les pièces de jazz, on se rend mieux compte de cet équilibre sur lequel j'ai insisté plus haut, entre les ressources de la musique et les possibilités des instruments. Combinaison extraordinairement riche et féconde, si l'on songe que les unes et les autres sont infinies.

L'un des chefs d'œuvre de notre industrie phonographique, qui, par la nécessité de sa profession, a étudié la question du plus près m'exprimait récemment sa façon de penser sur elle en une formule d'un raccourci puissant : « considérez, me disait-il, les instruments selon qu'ils jouent dans l'orchestre symphonique traditionnel ou dans le jazz : d'un côté, c'est un langage incomplet, bas sur des procédés techniques qui n'ont presque pas évolué, comme sont les idiomes agglutinants des races noires ou davidiennes. De l'autre, c'est une morphologie et une syntaxe poussées à la perfection et capables d'exprimer les moindres nuances ». Voilà le paradoxe : notre vieille musique européenne est assimilée au parler grossier du Cafre ou du Hottentot, et c'est la musique nègre ou réputée telle, qui fait fonction d'être civilisée. Musique nègre ? Procédés nègres ? Décidément, il devient indispensable que nous examinions cela ensemble.



Le mois dernier, nous nous sommes arrêtés, on s'en souvient, au bord d'un paradoxe que, par pudeur, nous énoncions sous la forme interrogative : par opposition à la vieille musique européenne, dont le langage est incomplet, figé dans des formules peu évoluées, la musique nègre, ou réputée telle, représente-t-elle vraiment l'émancipation, la poussée réelle vers la « civilisation » ?

Encore une fois, je m'excuse, au cours de ces études, de revenir trop souvent sur des questions que je n'ai fait qu'aborder, ou de résumer au contraire des développements antérieurs. On ne saurait procéder avec assez de prudence lorsque l'on s'aventure, comme c'es t notre cas, sur un terrain aussi mouvant. La démarche oblique, s'il le faut en zigzag, est d'ailleurs de règle à la chasse, pour le chien ; pour le chasseur aussi.

Je rappelle donc que nous avons fait une juste distinction préalable dans la constitution de l'élément nègre qui semble former la base de la musique de jazz. Mais, même en admettant dans cette dénomination générique tout ce qui appartient à la race noire, aux colons, celtes ou anglo-saxons, nous n'avons pas fait avancer la question d'un pas, car, on ne saurait assez y insister, c'est dans l'espace et dans le temps, en un mot dans le mouvement, qu'existe la musique de jazz, et non point ailleurs. À plus forte raison, desséchée et préparée en coupes histologiques et installée dans le faisceau lumineux de nos microscopes, elle perd ses fonctions vitales. Pour surprendre des secrets, donc, nous risquons de tuer la poule aux œufs d'or. Et pourtant, que faisons-nous d'autre ici ?

Examinons d'abord le problème de l'improvisation. J'ai dit sommairement ce qu'il fallait en penser, mais il me semble utile de raisonner quelque peu mes affirmations. Pour qui connaît les lois du discours musical, non pas celles qu'ont codifiées les académismes des diverses écoles, mais bien celles qui sont inhérentes à la nature même de la musique, qui assurent sa conception, sa genèse, la formation de son squelette et la nourriture de ses tissus, on imagine aisément ce que représente le travail d'invention instantanée de tous ces éléments dans le cerveau d'un seul homme. Les grands improvisateurs ne sont pas légion. Depuis Frescobaldi, Bach et Mozart, on les compte, et si nous en connaissons nous-mêmes quelques-uns parmi les organistes contemporains, ce n'est pas un *Traité d'improvisation* qu'un des plus remarquables d'entre eux, M. Marcel Dupré, a écrit à l'usage des audacieux, qui peut subvenir à toutes les nécessités qui jaillissent chaque seconde, ni fournir à toutes les énigmes une solution immédiate. La science de l'improvisation n'existe pas sans un don préalable, pour ainsi dire génial.

Dans ces conditions, ce qu'un homme en possession de tous ses moyens, capable d'exercer sur lui-même un contrôle rigoureux, n'arrive à réaliser que grâce au concours intime de l'inspiration et de la maîtrise, apparaît comme bien problématique si l'on multiplie les obstacles que crée l'individualité. Pour un *blues*, ces difficultés existent

toutes proportions gardées, comme pour une fugue. Mais si improviser à quatre mains suppose déjà une divination extraordinaire, à plus gros effectif il faudrait admettre que chacun des partenaires, possédant à fond dans sa tête une espèce de table des logarithmes des combinaisons musicales, pourrait évaluer par le jeu de simples réflexes ce qui va advenir à sa droite ou à sa gauche, en même temps que devant et derrière lui. Quelle stratégie ! Et que ne nommons-nous de tels prodiges à des chaires de science théorique à l'École de Guerre !

Nous ne triompherons pas plus longtemps de semblables absurdités. Non seulement un jazz n'improvise pas, mais même il serait impuissant à le faire, s'il avait reçu de Prométhée le feu que ce jeune homme présomptueux avait tenté de ravir aux gens de l'Olympe. Tout ce à quoi il parviendrait, à force de s'appliquer, et ainsi de concentrer sa mémoire et sa volonté aux dépens de son aisance et de ses facultés expressives, ce serait à se construire une série de « tiroirs » schématiques d'ensemble dont il n'aurait qu'à déclencher le mécanisme, et qui s'emboîteraient les uns dans les autres. « Puzzle » peut-être, mais non point jazz. Collection de clichés que l'on aurait vite fait de repérer, et de vouer à la vindicte publique.

Ce n'est donc pas dans ce sens qu'il faut chercher la liberté. Sans doute, dans les réalisations, nous décelons assez souvent de ces « commodités », dont le seul défaut est d'être arbitraires, mais il faut avouer qu'elles sont rares. Le tour de force n'est pas là, Dieu merci, et le jazz, ménager de cette force, l'a réservée pour d'autres effets.

Ici, j'ouvrirai une parenthèse. C'est précisément parce que l'essence du jazz n'est apparue que fort tard et que sa fonction première, dans ses débuts, a été de fournir à l'exigence des danseurs des rythmes infailibles, qu'il a été vacciné de bonne heure contre des expériences dangereuses, et qu'il a passé sans faiblir l'époque inéluctable des maladies de l'enfance. Né au hasard, il a été promu tout de suite à la dignité de soutien de famille, de la grande famille de ceux qui cherchaient un dérivatif aux soucis de ces périodes troubles. Réduit à n'être qu'un objet d'utilité, avant de retenir l'attention par sa valeur intrinsèque, il a franchi, comme nous l'avons remarqué, tous les appareils d'épuration et de décantation, comme s'il était aspiré par la trompe à mercure. On en avait besoin. Tout le monde en avait besoin.

Voilà, à mon avis, la vraie raison de sa liberté, de son flegme, de son désabusement. À l'origine, bien entendu, il y a le nègre, verbe fécond et irrécusable. Mais le nègre ne pouvait suffire à tout. La vogue soudaine des premiers *ragtimes* et autres *Golden fox-trots* exigeait qu'on en entreprît la fabrication en série sans même avoir eu le temps de dresser des épures définitives. Les premiers orchestres, eux aussi, étaient nègres mais la race noire, malgré son humeur prolifique, n'était guère en mesure, surprise ainsi par les événements, de peupler à brûle-pourpoint les estrades que l'on échafaudait en hâte dans tous les locaux disponibles. Ce qui s'est passé pour la composition des morceaux de jazz s'est trouvé réédité pour la composition des bandes, où ont été admis peu à peu des individus de toutes les nations, de préférence des métis, des Américains et des Anglais, qui, pour s'incorporer dans les bataillons de volontaires, n'ont pas abdiqué leurs atavismes hétérogènes.

Naturellement, de dancing à dancing, une immense émulation s'est fait jour, bien humaine, bien excusable d'abord, au fond bienheureuse. Les musiciens allaient s'entendre les uns les autres et s'épier. Celui que l'on observait tâchait à confondre

l'adversaire, et l'adversaire à noter ses « trucs » pour les utiliser et les perfectionner. Pouvaient-ils agir autrement ? On défrichait un sol vierge, et c'était à qui découvrirait la pépite rémunératrice. En l'absence de tradition, les hommes n'ont jamais procédé autrement.

Remercions le Ciel, seulement, qu'ils se soient en l'occurrence débarrassés de tout scrupule, qu'ils n'aient pas essayé d'incorporer à une matière aussi neuve et aussi foncièrement saine les virus qui grouillent dans les bouillons de culture de la musique traditionnelle. Pareil farouche individualisme a développé le sens de l'exceptionnel. C'est lui qui a permis d'élargir la technique des instruments, par l'immense désir que chacun avait de ne point faire comme son rival, et d'intéresser l'auditeur distrait en l'amusant, en forçant son attention. Le jazz n' pas connu ces recherches de laboratoire contre lesquelles M. Émile Vuillermoz s'élevait courtoisement dans un de ses récents articles de *Candide*, qui ne s'adressent qu'aux initiés, et laissent le profane indifférent. Venu au monde dans des pays où le *standard* de vie est élevé et où l'on n'hésite pas à « tirer sur le pianiste », même s'il fait ce qu'il peut, il se devait de réussir d'emblée. Il a poussé vite, sauvagement, en plein air, au milieu des intempéries, sous les coups de fouet de la nécessité, obligé de sourire sous peine de déchéance, de faire rire, et même de charmer les plus blasés.

Un jazz remercié par un « patron » mécontent, dix autres s'offraient pour prendre sa place, et ne mâchons pas les mots, pour toucher ses appointements.

Bénéissons, en même temps les sentiments anarchiques qui, joints au *struggle for life*, façonnant et exaltant la virtuosité des musiciens de jazz, ont retardé au moins jusqu'à présent sa cristallisation. Sans doute, nous le verrons mieux par la suite, des défauts naîtront de quelques-unes de ces initiatives. D'aucunes même parmi elles, virant sous le vent, s'aventureront dans les eaux territoriales de certaines îles de Chats-Fourrés dont les plages accueillantes sont protégées par des remparts de récifs. Les flottes téméraires s'échoueront sûrement.

Sans doute, également, et nous en avons convenu, cette anarchie n'a pas duré plus qu'il ne fallait, et a fait place, toujours sous la menace ambiante, à des disciplines désespérées, hautement rédemptrices. L'on tremble pourtant de penser que tout cela a tenu à des opportunités bien fugaces, et qu'il s'en est fallu de peu que le jazz, sous toutes ses formes, mêmes les meilleures, se stéréotypât rapidement dans les poncifs où s'est anémié et dépravé le reste de la musique de danse, et cessât par là-même, d'intéresser à son sort, voire de passionner les musiciens indépendants et curieux ; tant il est vrai, comme dit Montaigne, que « de toutes choses, les naissances sont faibles et tendres ».

C'est toujours l'histoire du Loup et du Chien. Le jazz, petit-fils des esclaves et qui redoute à juste titre l'esclavage, ne s'est pas encore laissé mettre le collier.

Dans une chronique précédente, nous avons commencé à dégager la philosophie du jazz. La matière a commandé, l'esprit a obéi. Au fond, le jazz, comme la plupart des choses humaines, a donc subi les lois de l'« empirisme organisateur ». Mais c'est là qu'intervient un facteur nouveau, l'essentiel, quant à nous vraiment primordial.

Beaucoup plus que la race nègre, la race israélite a dirigé cette évolution, et l'a orientée en lui donnant cette tournure universelle qui est l'une de ses caractéristiques. Cette remarque, M. Arthur Hoérée, dans l'article auquel j'ai fait allusion, l'a exprimée avant moi, et il ajoute, pour l'illustrer, que la plupart des « compositeurs » de jazz, de ceux qui possèdent le secret de l'utilisation de sa forme spéciale, sont des israélites.

Observation d'autant plus nécessaire que l'adresse, l'habileté animatrice et fécondante que les ennemis même d'Israël sont obligés de reconnaître parmi ses qualités, tant elles son évidentes, trouvent ici une occasion merveilleuse de s'exercer. Voilà donc le vrai ciment qui a enrobé les éléments épars, l'agent opportun qui a assuré la liaison entre eux, et qui a réussi à les mettre en valeur, à tirer d'eux un rendement rapide.

C'est cet agent qui a saisi d'emblée, avec une prescience à laquelle il faut rendre hommage, les qualités et les défauts du jazz, exaltant les unes, s'efforçant de pallier les autres. Sa subtilité naturelle l'a induit à essayer sur lui toutes les menues découvertes que, ici ou là, les instrumentistes faisaient dans la technique de leur instrument, à multiplier les circonstances où l'on pouvait employer ces effets inédits. En définitive, les seules tentatives de codification que l'on ait faites dans cet ordre, c'est lui qui y a présidé, assumant ainsi une responsabilité méritoire que d'autres n'auraient pas eu peut-être le courage de prendre.

Mais maintenant, où en sommes-nous ? Les formes sont tracées. En particulier celles du fox-trot et du blues, qui n'est pas du tout le jazz, mais qui en est tout de même l'un des fondements, a atteint une perfection qui nous satisfait : c'est exactement, adaptée à l'usage que l'on en veut faire, la forme du *rondo* de l'ancien *concerto*, avec ses refrains et ses couplets traditionnels, les uns et les autres soumis à des variations orchestrales, et les couples, notamment, mettant en relief, à tour de rôle, l'un des exécutants de la bande.

On se souvient des observations pertinentes que M. Émile Vuillermoz a faites récemment, précisément à propos de la forme-concerto. Le hasard des concerts nous avait fait entendre, cette saison, une œuvre où tous les procédés rituels sévissaient sans rien qui les vivifiât, et l'on était décemment en droit de se demander s'il convenait d'accorder un sursis à une « entité » qui apparaissait désormais si dangereuse.

Le *concerto*, c'est bien le jazz qui le sauvera, et même, sans doute, qui lui permettra, comme certains indices nous autorisent à l'espérer, de se renouveler dans l'ordre purement symphonique. Il est seulement indispensable que l'on découvre l'équilibre précis entre la substance musicale et les moyens extérieurs que l'on met en œuvre pour la présenter à l'oreille du public. C'est là un problème très vaste, qui échappe désormais à l'objet de notre étude, et qui est d'autant plus important qu'il

gouverne l'un des territoires les plus étendus de la musique. Ici, comme en tout, il y a une part d'immanence, fonction de l'intuition, une part de contingences qui oblige à l'observation. Les solutions que les classiques ont trouvées, et qui s'appliquaient strictement à leur époque, s'avèrent périmées. D'autre part, la forme *concerto* existe, et elle a fait ses preuves. Nous livrons la question aux esprits perspicaces.

Mais revenons au jazz. Lui aussi, il a à se mettre en garde contre les tendances qui l'attirent vers les solutions faciles. Lui aussi, il possède une fonction immanente qui lui a été confiée, et dont on lui demandera de rendre compte. Si l'on ne veut pas qu'il se perde à poursuivre des objectifs qui ne sont pas les siens, il importe de le protéger contre certaines déformations dont il est menacé.

Nous disions plus haut qu'il était en marche, et, somme toute, en croissance. Ces déformations qui l'attendent, s'il ne s'en méfie – et pourtant, de par sa constitution, il ne devrait guère offrir de terrain au rachitisme !- elles sont la rançon de la qualité de sa musique, d'abord, et aussi des « exhibitions auxquelles, par malheur, il ne peut se soustraire.

Je ne veux faire ici le procès de personne. Néanmoins, ce n'est pas un secret que, depuis quelques temps déjà, es musiciens s'inquiètent de voir la tournure que d'aucuns chefs de jazz impriment à cette évolution. Les effectifs nombreux qu'un Paul Whiteman ou qu'un Jack Hylton ont rassemblés autorisent, certes, quantité de combinaisons interdites jusqu'ici aux petits groupes. Ils ont multiplié non seulement les espèces d'instruments, mais aussi les instruments de la même espèce. Or, des deux côtés, l'erreur est manifeste. Il y a là des éléments tout à fait inutiles, qui n'interviennent que très rarement, et disséminent sans raison l'attention, à la façon dont M. Anton Webern l'éparpille entre son harmonium, sa mandoline et ses sonnailles de troupeau dans ses *Cinq Pièces* op. 10, dont l'ensemble ne dure pas trois minutes.

Évidemment, le but premier de cet enrichissement ne laissait pas d'offrir quelque séduction. Quoi de plus délicieux à l'oreille, par exemple, qu'un vibraphone laissant tomber ses larmes de cristal, ou qu'un célesta égrenant son rire ? En réalité, cela condamnait le jazz à devenir le reflet de l'orchestre symphonique, et, plus exactement, de l'orchestration « par plans », où les bois s'opposent aux cuivres, qui eux-mêmes répondent aux cordes ou aux diverses percussions. C'est la grande formule « organistique » de l'orchestre, celle de Wagner aussi bien que celle de Franck : en définitive celle que nous n'aimons pas. C'est aussi celle de la musique militaire- et là, elle est exactement proportionnée à ce qu'on attend d'elle,- mais ce n'est pas celle du jazz.

Dans ce domaine, l'orchestre symphonique conserve sa primauté, qui est incontestable, et, au demeurant, si nous envisageons d'une part un fox-trot, avec sa teneur musicale et les développements dont se contentent certains « arrangeurs » négligents, d'autre part l'interprétation symphonique qu'en donnent un Gabriel Pierné dans les *Impressions de Music-Hall*, un Arthur Honegger, dans le Finale du *Concertino* de piano, et même un Maurice Ravel dans *l'Enfant et les Sortilèges*, nous sommes, en toute conscience, tenus de donner la préférence aux compositeurs symphoniques, qui considèrent la chose comme un jeu, et la traitent sans rien brutaliser. Avant tout, c'est l'« orthodoxie » qu'il faut maintenir.

La véritable conception du jazz, c'est bien davantage celle d'un Ted Lewis ou des Gilt Edged Four. Leurs thèmes ne sont pas un prétexte à la symphonie classique, mais ils

ont été choisis tout simplement pour tenir notre sensibilité en éveil, pendant quelques instants. La langue harmonique, riche, mais sans ostentation ni affectation, met à profit la grammaire la plus récente, celle de Debussy, celle de Stravinsky, - voyez *New Saint Louis Blues* et les étourdissantes fusées de clarinette dans le ton d'*ut* bémol majeur qui s'échappent d'accords de *la* bémol majeur, craint une équivoque absolument imprévue entre le majeur et le mineur dans cette dernière tonalité. Debussy et Stravinsky vivent ainsi en bon ménage avec Franck, les quarte-et-sixtes avec les septièmes irrésolues et les neuvièmes, et il n'est pas jusqu'aux agrégations de triton qui n'apparaissent furtivement, par endroits, comme sur la pointe des pieds, pour s'évanouir dès qu'elles ont rempli leur mission éphémère.

Quant aux timbres instrumentaux, s'ils nous amusent, là comme ailleurs, - et à ce point de vue le trombone, les bugles ou la petite clarinette d'un Ted Lewis n'ont rien à envier à leurs confrères d'autres bandes plus nombreuses - ils n'arrêtent pas le mouvement général comme l'acrobate suspend notre respiration au cirque. Ils s'inscrivent normalement dans l'orbite du morceau, et sans presque sortir du rang. L'alignement ne bronche pas. Même sous leurs plus folles facéties, les lignes contrapunctiques se meuvent avec toute leur attachante souplesse, cependant que le rythme bat ses pulsations régulières. Écoutez la fin de *Lyone* ou celle de *One Sweet Letter from you*, et convenez avec moi que l'on ne saurait imaginer, toute « prépondérance » étant rigoureusement abolie, symphonie plus pleine et plus émouvante. De telles pages sont d'un art raffiné, auprès duquel tout paraît fade.

Mais j'y songe : l'erreur des grosses masses, et tout ce qu'elle entraîne avec elle, ne proviendrait-elle pas du fait que les pays germaniques, retardant en cela sur les pays anglo-saxons- et sur la France, qui, si elle ne produit pas, comprend à merveille - s'ouvrent depuis peu à la musique de jazz, et que les fabricants sont obligés de tenir compte des désirs de cette clientèle mal informée ? D'un côté, la valse danubienne s'est pervertie au point que certaines opérettes viennoises exigent un orchestre quasi-bayreuthien. De l'autre, nous savons, hélas, comment un M. Krenek conçoit le jazz, et de quelle triste façon il s'en est servi dans son *Johnny* qui a triomphé, dit-on, plusieurs centaines de fois entre Rhin et Vistule.

Eh bien, tant pis pour ceux qui n'aiment pas ça et qui préfèrent la bière. Tant pis aussi pour certains industriels trop avisés. Quant à nous, on ne nous défendra pas d'avoir nos goûts, et d'être sévères dans l'intérêt même de ce qui nous est cher. Nous serions au regret si le jazz se vulgarisait, car il perdrait notre estime. Et que l'on oublie point surtout que, dans cet ordre, les lois de l'astronomie n'ont pas de cours. La lumière ne vient pas de l'Est.

On est assez étonné d'entendre aujourd'hui des gens qui « découvrent » le Jazz ! – Cela fait rire. – Il est vrai que ces mêmes gens nous annoncent qu' « il y a quelque chose dans *Le Sacre du Printemps* et reconnaissent - il était temps -, qu'après tout, en cherchant bien, il se pourrait qu'un Honegger ou un Milhaud n'eût pas composé « uniquement » pour se moquer du monde... - Mais il n'y a point de remède : chaque fois qu'on eut la révélation d'un créateur de génie, ou d'une nouvelle grande forme d'art, elle a été reçue par des ricanements, par l'absurde impatience ou la paresse criminelle d'un certain public qui estime qu'on lui doit une certaine sorte de marchandise, et que c'est une véritable impertinence de l'inviter à sortir – si peu que ce soit – de ses chères habitudes.

Dieu merci, ce public, ce n'est pas le grand public : le grand public n'a pas d'idées à l'avance : il a un cœur : il attend, et reçoit, sans parti pris, ni système ; il aimera ou il n'aimera pas, c'est clair et c'est honnête.

Quand, en 1921, j'ai fait entendre, pour la première fois au concert, un Jazz-Band – qui était, à l'époque, un des tous meilleurs – l'élite se fâcha ; une partie de ce public raffiné sortit de la salle (tandis que l'autre partie, d'ailleurs, se montrait enchantée, et on vit certains musiciens éminents se lever bruyamment et s'en aller en claquant les portes).

Mais, quand en 1927, on fit entendre au grand public, l'orchestre de Paul Whitemann [*sic*], ils firent éclater un de ces enthousiasmes les plus spontanés et les plus généreux qui se puissent voir. Sans doute, quelques années avaient passé ; le disque avait agi : mais avant tout, le cher grand public avait immédiatement compris qu'on lui avait proposé une musique merveilleusement saine et tonique, et bien faite en même temps qu'émouvante : et comme il s'agissait enfin d'une musique à mesure d'homme, il acclama cette manière d'expression qui le ravissait, et, d'un seul coup, il l'installa, et la monta au niveau des toutes grandes formes de l'art.

On se demande aujourd'hui quelle a pu être l'influence, quelle sera la place de la forme « Jazz », de la forme « syncopation », dans la production musicale d'à présent, par exemple dans la Musique de Chambre ?

Que cette influence ait été subie consciemment, ou inconsciemment, qu'on la reconnaisse ou qu'on s'en défende, elle est incontestable. Quant à la place que cette forme de la musique a pu prendre dans le mouvement de ces dernières années, chacun sait qu'elle est immense. Il y a eu, dans chaque époque, beaucoup de musique inutile, un peu de musique qui sert, qui est le mouvement même ; il est bien entendu que ce n'est que celle-ci qui peut être touchée, impressionnée, réellement, par une révélation et, partant, en subir l'influence. Et comment aurait-on pu rester indifférent à une telle apparition, et dans un moment où une telle clarté était si providentielle ?

Mais il ne faudrait pas croire que nous souhaitons voir des temps de blues ou de charleston dans toutes les œuvres de Musique de Chambre ou dans chaque Symphonie ! L'influence, dans ce cas, aurait été désastreuse. Nous avons eu pas mal de ces fantaisies « imitatives », et on peut bien dire, qu'en général, elles furent bien regrettables. L'étonnant *Rag-time* de Stravinsky – qui est d'ailleurs une œuvre indépendante – est une des rares bonnes choses. – Une négresse qui chante des chansons à elle, ou des Nègres Songs [*sic*], c'est admirable ; un blues orchestré par Nicholls [*sic*] ou joué par Ted Lewis, c'est un régal ; Gershwin, au piano, nous jouant ses airs, ça, c'est édifiant. – Mais un symphoniste allemand ou un grand Prix de Rome de chez nous qui s'amuse à styliser (c'est leur expression) un fox-trot, c'est vraiment détestable

C'est par l'amour de cette adorable musique qu'on a subi son influence : c'est parce qu'on a su l'écouter, d'abord, la bien analyser, ensuite. Alors, les portes se sont ouvertes : on a eu envie de faire « clair », « solide ». – La régularité du tempo, la mécanicité rythmique nous sont enfin apparues comme un des plus sûrs moyens de rendre la musique accessible à presque tous (le cœur étant un métronome) : on a compris que cette musique plaisait, parce qu'elle est de dimensions agréables, et il est venu à certains cette charmante envie de faire des choses courtes, qui seraient d'une belle matière d'à présent, mêlée aux choses de leur vie, devenant une aide constante.

Certainement, l'esprit des œuvres change, à cause du Jazz, à cause d'une formule qui a éclairé soudainement l'univers sonore, et qui a rudement modifié l'atmosphère, et qui a rapproché les êtres de la musique : voilà la grande chose.

Ais que les compositeurs renoncent une fois pour toutes à introduire dans leurs œuvres des pièces du genre « blues » ou à faire des essais de syncopation [*sic*] polytonale, par exemple. Cela servira toujours à desservir une cause qu'ils croient défendre de tout leur cœur.

Chez nous, d'ailleurs (à part quelques cas exceptionnels, dont M. Maurice Yvain qui – s'étant consacré depuis des années à la musique d'opérette où il excelle d'ailleurs) on commence seulement d'écrire de la musique américaine dans la tradition – (ce qui prouve combien c'est difficile). On fait ça très mal. Il ne me semble pas nécessaire, vu notre merveilleuse situation musicale actuelle, aux yeux du monde, d'attirer l'attention sur cette petite infériorité.



Il serait paradoxal de dire que le Jazz est entré chez nous sans faire de bruit ! Il n'en est pas moins vrai que c'est subrepticement et en catimini qu'il s'est glissé dans nos dancings, car c'est là que l'on vit apparaître les premiers orchestres nègres portant le nom américain de Jazz-Band.

Un regard jeté sur le temps présent suffit à mesurer le chemin parcouru en quelques années : le Jazz a envahi tous les domaines, le dancing public et privé, le restaurant, l'hôtel, le navire, la T.S.F., le gramophone, le music-hall, le cinéma, voire le concert. Il n'est pas une bourgade de province, pas un pays des Antipodes habité par le Blanc où nous ne le puissions rencontrer. Cette modeste importation américaine est devenue une nécessité de la vie moderne, un aspect de notre époque, un miroir de nos états d'âme.

Frivolité ? Engouement ? Caprice de la mode ? qui sait ? le propre d'une mode est qu'elle passe sans rien laisser derrière elle.

Regardons le Jazz d'un point de vue plus profond et plus musical et nous verrons qu'il est, non pas une mode, mais un *mode* d'expression véritablement apte à régénérer la musique moderne.

Et d'abord, remarquons que l'appellation « Jazz » désigne indifféremment l'orchestre qui joue et le morceau joué. Il est impossible en effet pour un bon Jazz de *séparer la composition de l'exécution*. Le morceau est un canevas sur lequel, à l'infini, chaque groupe de musiciens, chaque musicien du groupe, brode sa décoration personnelle. C'est cet apport nouveau de plusieurs personnalités groupées qui donne à l'exécution du Jazz le caractère de création que toute exécution doit avoir à priori.

Cette conception particulièrement vivante du Jazz vient du souci de l'adapter sans cesse à la circonstance présente et à la vie du moment. Le Jazz étant conçu comme une musique de délassement et non d'école, sans prétention autre que de donner à l'heure qu'on passe un cadre, un milieu, un charme particulier, ne se règle sur aucune doctrine et ne suit – pour le moment encore – aucune loi formulée. Cela étant, il se plie à des atmosphères très différentes et ne craint pas, pour les traduire, de faire exprimer aux mêmes thèmes des sentiments très divers. Ces thèmes, dont plusieurs Jazz peuvent s'emparer à la fois, sont traités avec des rythmes toujours variés, des développements toujours neufs ; ils sont battus à deux, trois ou quatre temps, selon la fantaisie d'un Whiteman ou d'un Jack Hylton. Les thèmes eux-mêmes sont cueillis avec une parfaite liberté dans l'« Ancien » ou dans le « Moderne », dans de vieux airs de tous les pays ou dans les sonorités cacophoniques d'une querelle de Nègres, dans un refrain sentimental ou dans le bruit d'une machine. D'où qu'ils viennent, ils sont merveilleusement transformés à notre usage, adaptés au rythme de la vie moderne, « assimilables », pourrions-nous dire, à la mentalité de l'époque.

Chose curieuse, nous ne pourrions rencontrer l'équivalent d'une telle souplesse musicale qu'en remontant à Bach, le plus classique des classiques, et aux grands maîtres

de ce temps qui remaniaient constamment leurs compositions et même celles de leurs confrères pour les mieux adapter aux circonstances de la vie. À ce moment, la parenté entre la composition et l'exécution étant étroite aussi, on écrivait des concertos, mais chaque artiste était tenu d'en improviser la cadence selon son esprit personnel. Aujourd'hui, hélas ! nous savons tous qu'à part quelques rares étoiles du firmament artistique, ce n'est plus parmi les virtuoses qu'il faut chercher une semblable musicalité. Ils plient sous l'exigeante tradition du concert, le rituel de l'entrée en scène, l'exécution prévue d'œuvres consacrées et, selon un mot que M. Cortot écrivait dans un récent article, « décolorées par notre travail quotidien ».

Ce retour à la spontanéité musicale ne serait pas le seul enseignement que nous pourrions puiser dans le Jazz : de même qu'on ne juge pas par le sujet de la valeur d'un tableau, de même qu'un Van Gogh nous émeut plus par une paire de souliers éculés qu'un Lebrun par une vaste allégorie, ces naïfs Américains savent nous émouvoir profondément tout en faisant entrer la musique dans le domaine de la vie moyenne, de l'existence quotidienne, de la plaisanterie habituelle.

On peut goûter ou non à l'humour américain ou la sentimentalité nègre ; mais comment ne pas admirer la façon dont chez eux, le rire, les larmes, les paroles, les chuchotements, les soupirs, les sifflements, les onomatopées de toute nature, en se transformant à peine, nous arrivent réellement MUSIQUE ! Et ceci par la précision merveilleuse de l'attaque, par la gradation savante de la nuance, par le rythme jamais abandonné, par tout ce qui rend cette musique soi-disant secondaire mille fois plus vivante qu'un morceau d'opéra, par exemple, chanté « dans le style » pour employer l'expression consacrée.

Mais qu'est-ce que le style ? – c'est tout ce qui fait que, depuis le commencement de la première note jusqu'à la fin de la dernière, la composition ou l'exécution d'un morceau traduit une forme ou une idée – et maintenant, écoutez un Jazz renommé et dites-moi si, par la parfaite proportion des plans, le fini de chaque inflexion, par toutes les qualités que nous évoquions tout à l'heure, il ne nous donne pas une des meilleurs leçons de style que nous puissions trouver ?

Ah ! Si le mot style est entendu dans le sens de cérémonie, rigidité et contrainte, comme certains pontifes de la musique classique peuvent le faire croire, le musicien de Jazz ne s'en préoccupe guère ! Il ne joue pas sa musique, il la vit, il la marche, il la danse, il la gesticule ! Vous classez de telles manifestations dans le domaine du Music-Hall plutôt que dans celui de la musique ? Mais transposez les sentiments exprimés dans une région plus grave et vous arriverez à la musique dansée et gesticulée des prêtres antiques.

Pour revenir au point de vue de l'exécution musicale, quel est le virtuose de concert capable de jouer parfaitement des traits de concertos dans de telles conditions ? Songeons à la formidable liberté de technique qu'une telle exécution demande et concluons qu'elle doit forcément entraîner une intense communion avec le public.

Quant à la composition proprement dite du Jazz, elle impressionne depuis déjà longtemps les musiciens de tous pays sans qu'ils en aient peut-être encore dégagé une leçon véritable (c'est-à-dire celle qui, sans nous porter à l'imitation, nous aide à trouver en nous-mêmes, de nouveaux éléments).

Les harmonies du Jazz, très spéciales, très libres, jaillissent, semble-t-il, du sol même de l'Amérique, échappent, comme le reste, à toute école et sous la simplicité des thèmes avec laquelle elles contrastent, produisent une atmosphère sentimentale inattendue et d'une enveloppante puissance. Cette tendresse nostalgique, combinée avec des rythmes syncopés et fiévreux qui sont devenus une acquisition de notre esprit et un réflexe de nos nerfs, c'est notre vie elle-même, notre vie moderne traduite mieux que par beaucoup d'inspirations plus intellectuelles de nos maîtres contemporains. Certes, l'orchestration du Jazz ne dédaigne aucune ressource : crins détendus, papier, crécelle, que sais-je encore ! mais ces moyens fantaisistes, tout en ne mettant jamais nos oreilles aux mêmes épreuves que telle ou telle polytonie entendue au concert avec le secours d'un « programme-argument », contiennent assez de complexité cependant, pour satisfaire nos sentiments blasés.

Pour conclure, ces lignes n'ont pas dessein de nous encourager à copier nos voisins d'Amérique ; on ne l'a que trop fait et « à chacun son champ ». Pourtant, cette musique en apparence si exotique est plus proche de nous Français, qu'on ne pourrait le croire. Il y a quelques années, à la suite de certains compositeurs étrangers, les musiciens français s'étaient laissé aller à placer l'idéal de la musique moderne dans de fameuses, quoique bruyantes abstractions. Mais les vraies caractéristiques de notre musique, qui sont celles de tout notre art : concision, légèreté, profondeur jamais lourde et voilée de gaîté, équilibre en l'expression de tous sentiments, ne les retrouve-t-on pas mieux dans le Jazz si peu emphatique, si mesuré dans ses langueurs et sa folie, et qui se blague lui-même ?

Donc, Français nous sommes : restons-le. Mais de même que la musique russe et la musique espagnole nous apportèrent de grandes et utiles richesses, sachons retrouver dans l'observation et l'exemple de ces merveilleux interprètes-créateurs que sont les Jazz, la sève et la fraîcheur nouvelles qui remettront la musique de plain-pied avec la vie.

[p. 9] Toute nouvelle forme d'art, que ce soit en musique, en peinture ou en littérature, ne manque jamais de susciter des oppositions violentes. La musique de jazz n'a pas échappé à cette règle et, constatons-le, l'a subie plus que tout autre puisqu'après de nombreuses années d'existence elle est loin d'avoir triomphé.

Il y a pour cela plusieurs raisons qu'il est bon de rappeler ici. À ses débuts, le jazz n'était qu'une musique informe et sans aucun intérêt, et beaucoup de ceux qui l'ont entendu ainsi n'ont pas voulu voir l'évolution qu'il a suivie et en sont restés à leur première impression, la mauvaise, qui était fort bien motivée.

La persistance du rythme à quatre temps des fox-trots et des blues (car le jazz véritable se ramène essentiellement à ces deux danses) semble apporter un élément de monotonie insupportable. Nous ne croyons guère à cette objection, pas plus que nous ne croirions à la monotonie que la continuité du même rythme pourrait apporter aux fugues de Bach ou que la répétition du vers de même mètre pourrait apporter à des poèmes.

On ne différencie pas encore très bien les bons orchestres de jazz des mauvais et comme c'est l'exécution qui importe le plus, on arrive ainsi à juger le jazz par des côtés qui ne représentent pas son aspect exact. C'est comme si l'on jugeait Wagner par *Rienzi* au lieu de le juger par *Tristan*. Si l'on a joute à ces trois raisons celle qui existe pour tout art nouveau : l'originalité de la forme, on comprend aisément les difficultés en face desquelles se trouve le jazz.

Examinons donc de près les détails qui caractérisent le jazz.

Il diffère de la musique classique par ce trait principal : dans les autres genres musicaux, le rôle important revient au compositeur, les exécutants ne sont que l'un des éléments – indispensable, certes, mais secondaire – la beauté de l'œuvre ne dépendant pas d'eux. Dans le jazz, au contraire, c'est l'exécutant qui fait tout. Le compositeur ne fait que lui offrir un morceau banal qu'il enrichira plus ou moins selon sa valeur.

[p. 10] On doit distinguer dans la musique de jazz deux principaux modes d'interprétation : l'interprétation *straight* et l'interprétation *hot*, pour employer des termes américains intraduisibles en français.

*Straight* signifie droit – mot à mot, jouer *straight* veut dire jouer droit – entendons par là : jouer sans s'écarter d'une ligne droite, définie à l'avance, c'est-à-dire jouer le texte musical tel qu'il a été écrit.

En définitive, le *straight* est ce que l'on a pris coutume d'appeler le « jazz symphonique ». C'est la formule qu'emploient le plus souvent les grands orchestres comme Paul Whiteman, Jack Hylton, Ray Starita, etc... C'est aussi la moins originale, celle qui représente le moins bien la véritable physionomie du jazz.

Au contraire, le jazz *hot*, beaucoup moins connu en France, est la forme du vrai jazz. Les jazz *hot* consistent en une interprétation fantaisiste qui s'écarte entièrement de

la ligne primitive du morceau. À proprement parler, *hot* ne s'oppose pas à *straight* puisqu'il signifie chaud, bouillant ; jouer *hot* = jouer avec chaleur, avec cœur. Aussi, a-t-on pris coutume d'entendre, par jouer *hot*, jouer selon son inspiration, son idée. D'où le contraste avec le *straight* qui consiste, par principe, en une exécution préparée d'avance, ne différant pas de l'exécution classique, l'originalité d'instrumentation mise à part.

Le *hot* est la manière personnelle à chaque joueur d'interpréter le motif principal d'un morceau selon sa conception propre. La traduction française de *variation*, que l'on a été tenté d'appliquer à *hot* convient mal, parce que jouer *hot* n'implique pas seulement l'idée de jouer une variation sur un thème, mais de le faire dans un style très particulier, tout en syncopes et oppositions violentes, mais jamais exagérées. Ajoutons que le *hot* est généralement improvisé.

Nous avons dit plus haut que le jazz *hot* est peu connu en France. Cela tient à ce que tous les bons solistes ou à peu près se trouvent aux États-Unis et que l'on entend chez nous seulement des jazz de classe inférieure. Pourtant, de nombreux disques *hot* ont été enregistrés et sont parvenus jusqu'ici ; le malheur, c'est qu'ils sont passés complètement inaperçus au milieu des grands orchestres d'allure plus séduisante.

Pour donner des exemples de *jazz hot*, nous serons donc obligés de nous en tenir aux disques, puisqu'il n'y a rien de bon dans ce genre actuellement à Paris. (On annonce toutefois, pour le mois de mars, le retour à l'Embassy de Sam Wooding et son orchestre de 11 nègres qui est un des meilleurs groupements *hot* de l'heure actuelle).

Nous possédons plusieurs disques du jazz de Louis Armstrong. Ce nègre qui n'a que 28 ans, peut être considéré comme le plus grand musicien de jazz. Doué de façon extraordinaire, il possède une technique musicale et une science de l'improvisation que lui envient tous les joueurs américains. Louis Armstrong est un spécialiste de la trompette de jazz. IL fait ce qu'il veut de cet instrument si dut et atteint avec une aisance déconcertante des notes suraiguës que les meilleures trompettes ou cornets ne réussissent qu'avec la plus grande difficulté. Dans la série de ses disques, ses nombreux solos sont rendus admirablement. Sur le thème connu de *I can't give you anything but love* notamment et, plus récemment, sur celui de *Some of these days*, il a improvisé des chants *hot* où il montre son véritable génie.

Louis Armstrong est secondé dans l'enregistrement de ses disques par un merveilleux pianiste, Earl Hines, le meilleur qui existe pour le jazz. Earl Hines est un autre grand improvisateur. Sa manière de jouer est extrêmement originale. Il brode avec facilité sur les thèmes les plus ordinaires des phrases de toute beauté, semblant abandonner continuellement le rythme pour retomber toujours de façon impeccable sur le temps voulu. Son jeu harmonique est plein de richesse et donne une impression de solidité parfaite. Comme Louis Armstrong, Earl Hines possède cette sorte d'intuition toute spéciale aux nègres qui fait d'eux les maîtres du jazz.

[p. 11] À côté de ces deux grandes vedettes, il y a un certain nombre d'autres musiciens de valeur, nègres et blancs. Ces derniers s'efforcent tous d'imiter le style nègre. Le meilleur d'entre eux est Bix Beiderbecke qui occupait, il y a quelques temps encore, la place de cornet *hot* dans l'orchestre de Paul Whiteman et que la maladie a obligé à se retirer.

Bix se double d'un excellent pianiste. Il a composé pour piano un morceau très curieux, primitivement appelé *In a Mist*, et qui est devenu célèbre aux États-Unis sous le nom de *Bixology*. Cette petite composition est loin de présenter la banalité des airs américains à la mode. On y trouve un souffle qui dénote un grand talent. Œuvre courte, d'une ligne très simple, mais où s'exprime une pensée profonde.

Parmi les autres grands musiciens *hot*, il faut citer les saxophonistes altos Frankie Trumbauer et Jimmy Dorsey, le saxophoniste Bed (sic) Freeman, les clarinettes Piwie [sic] Russel et Bennie Goodman, les trompettes ou cornets Tommy Dorsey, Mugsy, Rex, Mac Partland, le trombone Jack teagarden, les pianistes Joë Sullivan et Lennie Hayton, etc..., tous à New York ou à Chicago, mais dont de nombreux disques ont été édités en France.

Tous ces joueurs appartiennent à des orchestres réputés comme Paul Whiteman, Ben Pollack, Jean Goldkette, etc... Mais ils se réunissent entre eux pour faire des disques purement *hot*, succession de solos sur le même air par chacun des 6 ou 8 musiciens du petit orchestre ainsi formé. Par exemple, l'orchestre qui enregistre chez Odéon sous le nom de Frankie Trumbauer, est composé par les meilleurs solistes *hot* de l'orchestre de Whiteman.

Les grands orchestres *hot* sont peu nombreux, car il est difficile de réunir une dizaine ou une quinzaine de musiciens de valeur. Les meilleurs d'entre eux sont ceux de Louis Armstrong, de Fletcher Henderson, de Duke Ellington, de Sam Wooding pour les nègres et de Ben Pollack, Jean Goldkette, quelquefois Paul Whiteman pour les blancs.

Il faut noter que si, en France, on prête peu d'attention aux exécutions *hot* et qu'on préfère le jazz symphonique, tout au contraire, aux États-Unis, les orchestres recherchent le plus possible les bons éléments *hot* qui sont très goûtés du public. Paul Whiteman a engagé à prix d'or des joueurs comme Bix, Roy Bargy, Frankie Trumbauer et ce sont eux qui entraînent l'orchestre, qui en font la classe dans les morceaux *hot*.

De même, Jack Hylton, après de bons débuts au point de vue symphonique, a vite compris qu'il fallait remédier à la pauvreté de son orchestre pour le *hot*. Il a engagé, il y a plus d'un an, le trombone français Vauchant qui est un des meilleurs spécialistes du *hot* (car, en Angleterre, il est à peu près impossible de trouver un bon musicien dans ce genre de jazz). Plus récemment, comme cela ne suffisait pas, il a encore engagé un virtuose français, Philippe Brun, qui est notre plus brillant cornet.

Comment ne pas déplorer, et ce, par suite de l'incompréhension qui règne en France quant au jazz *hot*, que nos meilleurs musiciens ne puissent trouver chez nous une situation sérieuse et soient obligés d'accepter des engagements à l'étranger, non seulement s'ils veulent vivre, mais surtout pour pouvoir jouer de la musique qu'ils aiment.

On nous objectera peut-être que le jazz symphonique est plus agréable, plus attirant ; mais il se contente de jouer en les transformant peu des airs dont la banalité lasse vite. La recherche continuelle de la sonorité qui paraît être le seul but de ce genre de jazz devient rapidement très ennuyeuse.

Le jazz *hot*, plus rebutant au premier abord, nous offre une formule musicale vraiment nouvelle et dont les possibilités sont très étendues. Toute une âme s'en dégage, âme pleine de naïveté, mais non de niaiserie, comme on veut bien le dire, âme d'enfant qui pressent déjà les tristesses de la vie.

E.C., « Au grand horizon (théâtre Pigalle), Une conférence sur le jazz », *La semaine à Paris*, 10<sup>e</sup> année, n°408, 28 mars 1930, p. 27<sup>1</sup>

Est-il l'expression musicale de notre temps ? « Il le devient en tous cas, nous dit M. François Piazza, et l'architecture du « Grand Horizon » est bien faite pour le jazz. Il entre » dans notre sensibilité comme l'art nègre y est entré ; comme lui il est né dans l'âme d'une autre race, mais d'une autre race transplantée par force sur un sol étranger ; et peut-être est-il né de ce choc. Qu'est-il à l'origine et tel qu'il nous est transmis par les fervents de son aspect primitif, du *Jazz Hot* ? Nostalgie, plaintes, chants des plantations et débordement sensuel, danses, danse surtout, car tout pour le nègre se traduit par la danse, donc par le rythme. *Blues* et *Rag-times*.

Sous cette forme directe, le jazz est soumis à l'inspiration personnelle et reste un élément. IL a trouvé ses maîtres incontestables en Armstrong, Joe Venuti, Duke Ellington, *etc...*

Le jazz pouvait-il, entre les mains des blancs, ne pas s'intégrer à leur musique et se soumettre en partie à la mélodie ? Œuvres attachantes et empreintes d'un grand charme, et plus satisfaisantes pour certaines oreilles que celles de *Jazz straight*, telles que nous les connaissons par les Rudy Vallee, Lewis et Hylton ».

M. François Piazza donne ces explications pour commenter l'audition de quelques disques choisis parmi la production de l'une et l'autre école. Et enfin de Paul Whiteman en qui on peut saluer un classique du jazz chez qui les deux éléments : *jazz-straight* et *jazz-hot* s'équilibrent harmonieusement. Peut-être lui devra-t-on un jour des œuvres qui ne soient pas indignes de figurer à côté d'un Ravel ou d'un Stravinsky.

---

<sup>1</sup> L'identité de ce critique n'a pu être établie.

[p. 12] La fantaisie artistique des grands cinémas de New-York est infinie. Sans lassitude j'ai pu les fréquenter pendant huit mois. J'y ai vu des spectacles médiocres, quelques-uns grotesques ou pires ; j'en ai admiré un grand nombre préparés et présentés avec une ingéniosité réjouissante. À un musicien on pardonnera de retenir des souvenirs surtout musicaux.

Si le théâtre Paramount a renoncé au grand orchestre pour adopter seulement de petits jazz-bands, les théâtres du Capitole et de Roxy ont conservé de complètes troupes symphoniques, bonnes ou excellentes, réunissant chacune un effectif d'une centaine de musiciens. Le menu musical y est varié jusqu'à l'incohérence : un peu de tout, depuis les chefs-d'œuvre jusqu'aux pires tripatouillages. La présentation en est toujours imprévue et non pas seulement comme on l'a lu en un précédent article, par le costume ou le déguisement des symphonistes.

Un des plus curieux spectacles est celui d'un grand orchestre dirigé, non pas par son chef, mais par l'image de celui-ci. Cent musiciens sont réunis pour jouer l'ouverture de *Tannhäuser*. On va commencer. Le directeur n'est pas à son pupitre habituel. Tout à coup, le voici face au public, et trois fois plus grand que nature : il est là, non pas « en chair et en os », mais en projection cinématographique ! La grande photo vivante frappe sur son pupitre, lève les bras et déclanche (*sic*) le jeu des instrumentistes. L'œuvre toute entière – elle dure un quart d'heure ! – est ainsi jouée sous la conduite d'un énorme fantôme ! Précision sans reproche, très bonne interprétation. Vous pensez bien que, en face de son auditoire, l'image du chef n'oublie pas un geste expressif ! Et les musiciens suivent sans indications avec une stricte fidélité. Avec quelle éloquence ne supplie-t-elle pas les trombones quand ces sonneurs de cuivre doivent, à la fin, lancer à plein souffle, puissamment élargi, le chœur des pèlerins ! L'œuvre achevée, les applaudissements du public éclatent, la grande photo du chef salue, puis disparaît, s'éteint brusquement tandis que, à sa place, se montre, souriant et satisfait, le chef en personne et non plus son ombre... Dieu ! qu'il semble petit.

Expérience pittoresque, certes ! et de haut intérêt. On peut tirer des conséquences pratiques. On en tirera, sans doute : des sérieuses et des cocasses.

L'expérience quotidienne de certains cinémas de New-York, c'est celle du jazz : spécialité du théâtre Paramount qui n'a pas de grand orchestre, mais engage divers *jazz-bands* pour prendre une place plus ou moins importante dans le spectacle régulier de revue, entracte normal des films. Il semble impossible qu'un musicien sans préjugé ne prête pas une attention vive, sinon sympathique, aux mille recherches de cette forme d'art.

Il est difficile, sauf en cette revue, d'en parler dans un esprit sincèrement favorable sans être accusé de parti-pris et par la plupart des musiciens d'Europe qui ne peuvent admettre cette forme d'art, et par les meilleurs musiciens des Etats-Unis, qui trouvent injurieux pour eux et pour l'Amérique musicale la prise en considération



sérieuse du *jazz* et de ses bandes de virtuoses. Il me souvient d'avoir, en 1926, en des séances de la *Musique Vivante* tenues d'abord à Paris puis dans diverses villes de province, eu besoin d'alléguer mon titre de professeur au Conservatoire national de musique pour pouvoir faire accepter sans bruyante protestation une apologie, qui semblait ironique, du *jazz*. La situation n'a pas changé depuis des années, et en [p. 13] dépit de la vogue immense de ce genre, assurée surtout par la diffusion à l'infini des disques.

Sans doute, le *jazz* a des défauts désagréables : d'une part l'opposition continue 'un rythme très carré, imposé par le *tic-tac* des banjos ou du piano, et les déhanchements incessants d'un *rag-time* obstiné ; d'autre part, l'abus des sonorités exceptionnelles et caricaturales : clarinettes miaulantes (*sic*) ou trompettes trop bouchées (pourtant elles se débouchent de plus en plus !). Mais dans le *jazz* que de liberté, que d'originalité, que de jeunesse ! Avec quelle aisance se déploient ces qualités que les musiciens dits sérieux sacrifient au traditionalisme le plus froid, le plus académique, le plus scolaire, le plus absurde ! Quelle belle revanche de la sensibilité sur un intellectualisme inintelligent !

Le *jazz*, quand il est aux mains d'habiles improvisateurs comme certains nègres, ou d'adroits industriels blancs secondés par des virtuoses d'une habileté étonnante, comme on entend chaque jour à New-York dans dix théâtres, cinémas, clubs de nuit, le *jazz* mérite l'attention du musicien sans préjugé, de l'amateur sincère, de l'historien, du musicologue. Je n'ai aucune honte à avouer qu'il m'est arrivé au moins trois fois au cours de cette saison, d'assister à deux représentations successives et ininterrompues de Paramount ou de Roxy, et de m'imposer ainsi, en une séance prolongée pendant cinq heures, deux spectacles du même film, parfois ennuyeux, pour pouvoir entendre deux fois de suite tel ou tel *jazz* renommé partout ou complètement ignoré en Europe. Je n'ai jamais éprouvé une envie analogue en écoutant le meilleur concert symphonique même conduit dans des conditions d'une extraordinaire beauté par Stokowski ou Toscanini.

Quelle imagination, parfois quel génie on a l'occasion d'admirer en les joyeux divertissements qui superposent des spectacles dansés à l'accompagnement des *jazz-bands* ! Là encore, c'est un laboratoire : laboratoire de la danse elle-même qui fond d'une manière souvent harmonieuse les exercices à la prussienne des girls, les pas et les pointes classiques, l'acrobatie clownesque ; laboratoire surtout de musique où un Haydn, un jeune Beethoven, un Debussy prendraient avec joie de ces leçons précieuses que jadis ou naguère ils demandaient sans honte aux musiciens populaires et aux Tziganes. Le *jazz*, malgré ses laideurs fréquentes, ses lourdes mais fugaces niaiseries, ses excès de caricature, c'est peut-être la fontaine de Jouvence où les musiciens pourraient perdre la sécheresse d'une intellectualité trop hautaine et retrouver le goût d'une sensualité indispensable à l'art qu'ils exècrent.

De tous les *jazz-bands*, le plus célèbre du monde est sans doute celui que dirige Paul Whiteman. Il est depuis des années popularisé par le phonographe. On l'a entendu à Paris, et ceux qui ont assisté à des séances du théâtre des *Champs-Élysées* ne perdront pas le souvenir de l'éblouissement que provoqua la sonorité, inouïe jusqu'alors, de la *Rapsodie (sic) en bleu* de Georges Gershwin, confiée aux vingt-quatre boys du gros Whiteman, tandis que, joie des yeux jointe à la joie des oreilles, les projections variées de

couleurs lumineuses inondaient la petite troupe, ses énormes contrebasses de cuivre et ses saxophones d'or.

La bande de Whiteman vient de recevoir, dans des circonstances exceptionnelles, les honneurs du triomphe : ses musiciens, son chef, son art, son principal fournisseur de musique. Quinze années et soixante-dix séances en deux semaines n'ont pas épuisé le succès de l'entreprise. Mais avec quel art le théâtre Roxy avait préparé l'apothéose ! Tous les moyens ont été utilisés pour en étendre l'ampleur, tous, même, semble-t-il, une retraite prolongée de la fameuse société musicale et de son conducteur.

Dans le spectacle de Roxy – on avait licencié pour quelque temps la troupe dansante qui, sous la direction du chorégraphe russe Massine, groupe un corps de ballet classique et trente-deux *girls* acrobatiques, baptisées d'un joli nom français : les *Roxyettes* – tout était au jazz ; tout était à Whiteman : film en couleurs, le *Roi du jazz*, puis, à grand orchestre, concert de jazz.

Le film, à mon sens, est un chef-d'œuvre. Il se compose uniquement d'une « revue » dans [p. 14] le genre des célèbres spectacles des Folies-Bergères, mais sans la moindre exhibition anatomique et d'un ordre exclusivement musical, ou presque : une vingtaine de tableaux en musique, coupés seulement par deux ou trois de ces saynètes que les Français se plaisent à désigner sous le nom de *sketch*. Plus exactement, c'est un grand livre d'images, où une partition plus qu'une main gigantesque feuillette pour nous faire entendre quelques-unes des pages les plus caractéristiques, nouvelles ou anciennes, du répertoire de Whiteman. Répertoire non seulement joué par la bande, mais mis en scène et interprété de brillante façon.

L'agrément en est très vif, d'autant plus que l'enregistrement en est voisin de la perfection, que l'interprétation musicale en est toute confiée à la troupe de Whiteman et que la présentation très diverse permet de contempler le chef, son orchestre, en corps ou en petits groupes isolés, et quelques-uns des virtuoses-acrobates que l'on avait admirés à Paris il y a trois ou quatre ans. D'autre part, le répertoire de la troupe ne se restreint pas à des musiques de rythme américain : toutes les mesures traditionnelles de la vieille Europe trouvent leur place dans la partition.

La scène finale du film, dont chaque page tend à glorifier Whiteman et ses boys, constitue un premier triomphe du jazz. On voit défiler les représentants typiques de divers pays, interprétant des musiques caractéristiques de leur nation : vieille Angleterre, vieille Écosse, vieille Allemagne, vieille Italie, vieille Espagne, vieille France... Seul l'art nègre, pourtant essentiel, est oublié : l'Américain conserve ses préjugés de race ! Quelle injustice artistique ! Après chacun de ces numéros les musiciens de chaque race sont plongés dans le creuset américain. À la fin de tant d'éléments différents fondus dans la chaudière naît le jazz qui tourbillonne, entraîne tout, constitue un art vivant, neuf, jeune, trépidant, en accord avec les tendances de la grande nation. La lourde silhouette de Paul Whiteman ou sa face lunaire domine toute la scène comme les précédentes ; le « roi du jazz » reçoit tous les honneurs...

Ce n'est pas tout. Après le triomphe en effigie, le triomphe « en chair et en os ». À peine le film du *Roi du jazz* a-t-il jeté ses dernières vues qu'un immense orchestre monte des profondeurs. Sous une énorme tête caricaturale de Whiteman, qui a pris la place de l'écran aux images suivantes, voilà, fondus en un seul groupe les vingt-quatre boys du jazz et les cent symphonistes du Roxy. On reste quelques instants en silence. Attente,

évidemment, de quelque événement formidable. Un musicien prend le bâton du chef, déchaîne les dix douzaine d'instrumentistes lançant à toute volée quatre ou cinq mesures de la *Rapsodie (sic) en bleu* de Gershwin : c'est l'entrée sous les applaudissements de Paul Whiteman lui-même. Salut au public, et le célèbre jazzeur qui, à l'époque de ses débuts, se contentait de douze musiciens, qui d'ordinaire n'en dirige que vingt-quatre, se met à la tête de son grand, de son très grand orchestre, auquel vont tout à l'heure s'adjoindre des choristes.

Ce qu'il joue ? des pièces de Gershwin, de Rodgers, des tangos de Nocetti-Hyckman-Dupont (empruntant des mélodies de Rimsky-Korsakoff), de Harling-Coslow. Ce répertoire ne souffre pas de l'élargissement ou du grossissement instrumental. L'équilibre originel est à peu près conservé ; piano et banjo gardent leur place sous l'éclat de six trombones. Le « Roi du jazz » est un habile homme ; il sait l'art de doser les sonorités.

Le triomphe n'est pas encore complet ; il faut y associer le principal auteur de ce genre de musique. Une seconde fois, mais sous la conduite de son chef, l'orchestre lance à deux reprises le leitmotiv de la *Rapsodie [sic] en bleu*. Projecteurs, illumination générale, bravos : au piano vient s'asseoir Georges Gershwin et, conclusion brillante, voici tout entière la *rhapsodie* fameuse que, au cours du film, on avait déjà entendue une première fois dans un enregistrement.

Elle n'a point vieilli, cette œuvre. Rapsodique sans doute, symphonique évidemment, elle reste le chef d'œuvre typique du jazz. À l'entendre à grand orchestre j'ai, pour la première [p. 15] fois depuis huit mois, regretté d'être en disponibilité comme critique musical et de n'avoir pas l'occasion d'écrire à ce sujet un article de musique (je m'en voudrais d'imposer à nos lecteurs un cinquième chapitre sur le cinéma et le jazz d'Amérique...). Cependant que de réflexions sur la musique classique et la moderne provoque une audition de ce genre !

Bon ou mauvais, louable ou condamnable, ce style si souvent célébré dans cette revue s'impose depuis quelques années, et l'on en retrouve des échos jusque dans les partitions les plus sérieuses d'Europe. En assistant à l'apothéose de Paul Whiteman, devenu sans conteste le roi du jazz, on peut, avec quelque ironie, songer à Wagner : il y a un demi-siècle, le grand maître achevait sa glorieuse carrière et offrait aux spectateurs de Bayreuth la preuve vivante de l'existence d'un art allemand ; la foule américaine, elle aussi, possède son art propre, national ; sa joie et sa fierté sont légitimes ; on comprend qu'elle en célèbre le triomphe avec un éclat inusité. Les partisans de l'art traditionnel, ennemis implacables du jazz-roi, n'ont plus qu'une consolation : penser, dire et redire que la Roche tarpéienne est près du Capitole... ou du théâtre Roxy.

## Folksongs et jazz

[p. 63] « Musique volontiers réaliste, qui fait bon marché des frissons métaphysiques. Si elle efface les souvenirs germains avec la gomme slave ou latine, elle est homogène, parce qu'elle a une culture, qui est celle du folksong. L'Amérique du Nord ne peut encore [p. 64] en dire autant. La jeune musique américaine est aux prises avec des problèmes esthétiques et nationaux inconnus des pays où la culture musicale est homogène. En Amérique, on trouve un courant anglo-celte (MacDoweell, Carpenter, Hadley, Cadman, Griffes, Taylor, Withorne, Hammond), auquel viennent se mêler un courant cosmopolite avec Gruenberg, Jacobi, Marion Bauer, et un courant hébraïque avec Ernest Bloch ou Saminski. Le problème est de créer une culture musicale et de créer un style. La loi du moindre effort engage à suivre les sentiers frayés par la vieille Europe : hier par les Allemands et les Cinq russes, aujourd'hui par les Français et Stravinsky. Tantôt c'est Berlioz qui apparaît dans telle *Villanelle du diable* de Loeffler, tantôt c'est Rimsky dans *Kubla Khan* de Charles Griffes, tantôt c'est Wagner mâtiné de Debussy dans la *Veille de Sainte Agnès* de Frédéric Jacobi. Étrange cocktail : Farwell va aux chansons de cow-boys pendant que Clapp ressuscite Mahler ; Cadman bourre de musique indienne son opéra *Shanewis*, tandis que Converse exprime en langage allemand son âme vraiment américaine ; Powell rhapsodise des thèmes nègres, alors qu'Eichleim emprunte à la Chine et au Japon. Il y a quelque chose de poignant à voir un Henry Gilbert se garder farouchement de l'Europe, s'adresser aux Indiens, aux créoles, et n'arriver pas à incarner l'Amérique. Dans la plus jeune génération, même absence de tradition, mais vue plus simpliste des choses : les [p. 65] casse-cous qui tirent à hue (Antheil, Virgil Thomson), les académistes qui tirent à dia (W. Piston, Chanler Elwell), au milieu les libéraux : Aron Copland. Les reflets européens jouent sur leurs jeunes têtes.

Cette tradition qui fait défaut, le jazz pourra la créer. Déjà, il la crée dans la musique légère de théâtre américaine où Irving Berlin, Youmans, Gershwin font figure de chefs. Et s'il la crée, c'est qu'il est une forme d'art populaire. Quand nous ouvrîmes en 1925, André Schaeffner et moi, dans *Paris-Midi* notre enquête sur l'avenir du jazz, quelques grincheux dont les noms ne sont pas tous obscurs nous répondirent : « le jazz, c'est de la musique nègre ». Ils entendaient nous faire mesurer par là le mépris où ils tenaient le monstre enquêté et les frères enquêteurs. Or, ils avaient raison, mais tout autrement qu'ils ne croyaient. Le jazz est bel et bien de la musique nègre, mais là où l'homme de la routine n'entend que bruit et ne discerne que grimaces, l'historien et l'artiste découvrent une source de vie. Le nègre d'Afrique a inventé tous les éléments du jazz, comme l'a démontré Schaeffner qui s'est donné la peine de dépouiller plusieurs dizaines de récits d'explorateurs, telles la *Relation des Costes d'Afrique appelées Guinée* de Villault (1669) ou la flamande *Description de l'Afrique* de Dapper (1686), tels le *Voyage de Guinée* de Guillaume Bosman (1705) ou le *Voyage* [p. 66] *du Chevalier des*

*Marchais en Guinée, isles voisines à Cayenne fait en 1725, 1726 et 1727*, publié par les soins du R.P. Labat, lui-même auteur de relations de voyages en Afrique et aux Antilles.

La percussion est liée à la danse : battements de mains, jeu de castagnettes. Un contrepoint de rythmes y est en puissance, et l'imagination rythmique subtile et complexe est la leçon profonde du jazz. Le jazz, comme le nègre, cueille la moindre vibration sonore pour provoquer, comme dit Schweinfurth, « un susurre, très diversifié, des modulations en sourdine, réellement agréables », avec une ingéniosité qui, malgré la simplicité des moyens, témoigne d'un sens musical très aiguisé. De là l'innombrable variété des tambours nègres dont le balafon représente le stade le plus évolué. Le balafon, frère de notre xylophone, ouvre à côté des tambours une série que ferme le banjo ; la qualité mate de leurs sons se retrouve dans toute la musique nègre, et cette qualité reparaît jusque dans les timbres du jazz-band.

Pour les instruments à vent, l'habileté des nègres à emboucher des trompettes d'ivoire et les trompes géantes est bien connue des voyageurs, comme aussi le penchant du musicien noir à s'adapter au jeu des instruments européens qu'il a pu trouver en Amérique. C'est vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que le nègre a commencé à se familiariser avec nos cuivres et surtout avec toute la famille des saxophones, prélude au jazz contemporain. Grâce à cette [p. 67] habileté dans le jeu des cuivres, le jazz se trouve être « sur la ligne d'exacte coïncidence entre une certaine sorte de sabbat nègre et des procédés de choral ou d'instrumentation issus d'Europe. Entre ce qui a pu ou peut encore figurer le jazz chez les nègres d'Afrique et la forme africo-américaine du jazz d'aujourd'hui, s'est insérée toute une période d'abord d'évangélisme que marque la diffusion du choral protestant, puis d'éducation instrumentale à l'européenne ».

Outre le sens rythmique et le goût de la percussion, le nègre possède un timbre de voix presque inimitable. Un chant nègre, un *coon-song*, perd toute sa personnalité s'il est interprété par un Européen ; la musique nègre ne peut se transmettre par l'écriture ; elle n'est rien sans le style de l'exécution. Ainsi les intonations du jazz nègre ne peuvent être imitées ; elles impliquent une expérience vocale dont a profité le domaine des instruments. Ainsi le jazz en ses formes les plus pures apparaît comme la plus parfaite traduction instrumentale de l'ingénu choral nègre. L'humeur des chants fait l'humeur des timbres ; elle explique la mélancolique gaîté du jazz :

*Tant que nous sommes vivants et bien portants,  
Soyons gais, chantons, dansons et rions ;  
Car après la vie vient la mort ;  
Et alors le corps pourrit, le ver le mange  
Et tout est fini pour toujours.*

[p. 68] Ces *spirituals*, mélodies de caractère primitif, à paroles naïves souvent élémentaires, que les nègres simples et superstitieux chantent en travaillant dans les plantations, sont caractérisés par l'emploi constant de la syncope. Les compositeurs américains, dans leur recherche d'un art neuf et vivace, s'en sont emparés. Le jazz est né de leurs efforts, et Marion Bauer a excellemment retracé à grands traits la genèse de l'aventure :

« Le « jazz » d'aujourd'hui était hier « rag-time », « cake-walk » et « coon-songs » - et en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom. Le mot « jazz » s'emploie depuis plus de vingt ans, tandis que le mot « rag-time » s'emploie depuis plus de vingt ans. Aujourd'hui, les deux mots sont synonymes, quoique à vrai dire « jazz » désigne plutôt une méthode d'orchestration, tandis que « rag-time » désigne un rythme syncopé irrésistible. Le « jazz » apparaît comme une mise en œuvre des éléments mélodiques et rythmiques décelés par le « rag-time », car dans le « jazz » non seulement le rythme est syncopé, mais les harmonies présentent des anticipations ou des retards en syncopes : de là de bizarres effets d'harmonie propres à satisfaire les oreilles les plus modernes. Un autre terme encore plus récent - il est apparu il y a deux ou trois ans - est celui de *blues*, mot d'argot qui désigne un état d'âme confinant à la mélancolie : ce « cafard » qui naît du sentiment de vide de l'existence au milieu même de la trépidante vie contemporaine de New York ».

[p. 69] L'on est donc parfaitement fondé à dire que des musiques violentes d'Afrique aux chants des planteurs des Antilles ou de la Louisiane, aux spirituals, au jazz enfin, il ne s'agit toujours que d'un même fait musical, dont les aspects, au vrai, sont peu variés, et cette expression réduite à un minimum n'en a pas moins conquis trois continents. Au point que les Américains, toujours prompts à franchir le stade pédagogique, ont fondé à New York une école spéciale où sont enseignées trois méthodes de musique populaire, dont l'une est particulière au jazz et aux blues, une place éminente y étant réservée à l'improvisation, caractéristique de la musique de jazz.

Mais, si l'intérêt orchestral du jazz est certain, on n'en peut toujours dire autant de son intérêt strictement musical. La musique de jazz souffre d'une double erreur : celle de la danse et celle de l'arrangement. Musique populaire, le jazz n'a servi d'abord qu'à populariser des danses dont les premiers exemples sont ceux d'Irving Berlin, le plus fécond et le plus adroit des créateurs autodidactes. Du moins y a-t-il toujours chez lui création. Mais, pour plus de commodités, la horde des simples arrangeurs a adapté au jazz les plus fatiguées des romances. Et ainsi se pose au jazz le problème que nous avons vu se poser partout à la musique populaire : à matière neuve, quelle forme ?

La forme de la « musical comedy » est celle qui répond le mieux en Amérique à l'appel du jazz, [p. 70] tour à tour trépidant et mélancolique. Une tradition solide de jazz scénique s'est déjà formée avec Youmans (*No, no, Nanette*, ou *Hit the Deck* qui recèle le célèbre *Halleluyah*), avec Gerschwin (*Lady be Good*, ou *Tip Toes*, ou *Oh Kay*), avec des accompagnements d'opérettes comme *Shuffle Along* de Noble Sissle et Eubie Blake, ou *Liza* de Maceo Pinkard. L'idéal de la musique de jazz doit être une musique directement pensée pour cette forme d'orchestre et les essais que l'Amérique a déjà tentés méritent de retenir l'attention : la *Suite of Serenades* de Victor Herbert, pour orchestre et jazz (mais encore conçue selon les méthodes du style orchestral usuel), les *Trois morceaux américains* d'Eastwood Lane ; la *Rhapsody in Blue* de Gerschwin, sorte de concerto pour piano avec jazz, où la forme traditionnelle du concerto se disloque sous le heurt des sonorités jazzées ; les *Etudes de jazz* (pour deux pianos) d'E. Burlingame Hill ; la *Syncopated* de Leo Sowerby ; la *Juba Dance* du nègre Nathaniel Dett, le *Daniel Jazz* de Louis Gruenberg, l'œuvre entier de Henderson.

Darius Milhaud note fort justement que la force du jazz vient de la nouveauté de sa technique dans tous les domaines. Pour le rythme, l'emploi de la syncope offre une

variété sans cesse renouvelée. Pour l'orchestration, les instruments nouveaux, ou l'emploi nouveau des instruments anciens offrent une richesse inépuisable. Pour l'écriture, les éléments mélodiques, même banaux, ont pris une [p. 71] valeur nouvelle grâce au jeu des dessins rythmiques qui les soutiennent. Si dans cette forme d'art toute neuve, les Américains ne trouvent pas toujours grand'chose à mettre, c'est qu'ils ne se donnent pas suffisamment la peine de chercher quelle pensée peut et doit correspondre à des éléments neufs. S'ils se bornent à y utiliser des thèmes de danses, ou, pis encore, des thèmes classiques et européens, alors ils peuvent bien crier : le jazz est mort. Mais il s'agit pour le jazz, qui peut-être à l'Amérique ce que le folksong est à l'Angleterre, la *cancion* à l'Espagne, la *piesnia* à la Russie, de créer une culture, une tradition, un style. L'autonomie de la musique est à ce prix, pour l'Amérique comme pour tous les pays que nous venons de parcourir.

Hugues Panassié nous propose aujourd'hui un de ces sujets de méditation dont on mesure à quel point nous les connaissons imparfaitement le jour seul, où un livre comme le sien, en les éclairant soudain - avec quelle précision ! nous rappelle à une modestie nécessaire. Il faut lire le volume qu'il vient de publier sur le *Jazz Hot*<sup>2</sup>. J'imagine qu'il ne sera pas sans gêner : pour un vaste public n'y a-t-il point déjà, toutes fixées, tant d'images du jazz ? Et qu'en restera-t-il maintenant après l'étude complète de M. Panassié ?

Saxophones, trombones ou trompettes, piano, cymbale ou tambour frémissants, nous ne nous surprenions plus de leurs sonorités éclatantes ou profondes, de cette intensité expressive qu'ils peuvent ajouter à une mélodie. Au seul mot de *jazz*, s'éveillait vite en nous toute une série d'images, de souvenirs dont pas mal remontent déjà assez loin, mélange encore excitant malgré les années : tels spectacles, telles danses, tels visages dans l'orchestre, la voix de quelque noir détaillant un refrain que nous ne songions pas alors à juger, à comparer, à situer... Il est aisé de faire dans de semblables évocations la part du « sentiment », de tout ce que nous y ajoutons de nous-mêmes, empruntant à ce qu'était alors notre vie d'un soir, d'une heure, d'un fox-trot. De cela, qui peut nous faire rêver, nous ne tirerons pas une substance bien grande. Mais aussi, cédant à un certain éclat trop facile, nous étions en réalité fort loin de ce qui méritait notre attention. Des éléments critiques précis, des exemples de choix permettent enfin de juger clairement un art d'une singularité extrême. Plus de cinquante pages ont été nécessaires à M. Panassié pour dresser une très précieuse liste de disques « hot ». Grâce à eux, un monde sonore s'offre à nous, insoupçonné des amateurs de danses plus ou moins « syncopées ».

« *Le jazz hot*, proclame Louis Armstrong (le jazz où l'on joue *hot* : au sens figuré, avec chaleur, avec cœur), *c'est de la vie et non pas un thème rigide* ». Cette musique emploie pour s'exprimer des moyens absolument particuliers et qui n'ont de sens que dans la mesure où ils servent la personnalité de l'exécutant. M. Suarès en a écrit : « Musique des hommes faits en série ». Le miracle de ce jugement, c'est qu'étant faux, il est formulé avec une netteté qui permet – par sa fausseté même – de mieux comprendre l'extraordinaire du jazz...

Malgré le génie de tel chef d'orchestre ou la qualité de son orchestre, on peut dire d'une œuvre – si elle nous est proposée successivement par quatre ou cinq associations symphoniques – qu'elle se présente alors en « série ». Il n'y a, hélas ! qu'à lire les programmes de la plupart des « festivals » qui composent trop souvent nos réjouissances dominicales pour dénoncer de véritables « séries » de musiques sublimes, mais toujours identiques à elles-mêmes – harmonies, « tempos », mélodies – dans leurs formes immuables. Or, le secret du jazz est, au contraire, de nous présenter des formes toujours en mouvement : les œuvres qui l'inspirent, *nous ne les entendrons jamais deux fois exactement semblables*.

---

<sup>2</sup> Hugues Panassié, *Le Jazz Hot*, Paris, Corrêa, 1934.



Héraclite, en 1934, écouterait avec délices Louis Armstrong ou Duke Ellington : ces deux maîtres du jazz hot, avec eux aussi, nous ne nous baignerons jamais deux fois dans les mêmes ondes musicales ! Et c'est là qu'il fallait démontrer à tant d'auditeurs dupés par les astuces médiocres d'un Jack Hylton, d'un Paul Whiteman promenant leurs orchestres de capitale en capitale. Ne compteront plus désormais pour du jazz les tumultes grossiers des « bands » primitifs (ah ! cette conception du jazz à grand fracas, avec grelots, batteries de cuisine et trompes d'autos !), ne compteront pas davantage les fadeurs équivoques ou les explosions prudemment dosées de tels ensembles *straights* exécutant *juste, droit*, quelque *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Le temps est passé où il suffisait, pour nous étourdir du martellement incessant de la percussion, de la courbe nostalgique ou du bondissement allègre d'un thème. Ces « surprises-là portent désormais une date et nous ne chercherons guère à la préciser. Mais il faut suivre le développement mélodique absolument irrésistible de certains disques d'Armstrong, les magistrales inspirations des musiciens d'Ellington pour percevoir sûrement, au contraire, *ce qui ne périra pas* dans un art proprement incomparable.

Un des grands mérites de l'étude très complète de M. Panassié, c'est de nous fournir les éléments les plus objectifs pour une étude délicate, de les exposer avec un tact, une autorité qui jamais ne rebutent. Armstrong ne se trompe point lorsqu'il nous affirme : « je suis sûr que vous aurez plaisir à lire ce livre, parce que M. Panassié ne se trompe jamais quand il s'agit de juger un disque hot ou un musicien hot. *Et il les connaît tous !...* ».

Découvrez, à votre tour, une musique qui n'est pas *faite en série...*

[...] [p. 526] Je voudrais maintenant vous parler du jazz. Je croyais que cette question n'était plus à l'ordre du jour, mais, tout dernièrement, après un concert, une dame, folle de musique (je cite ses propres expressions), déjà déçue de ce que je ne portais pas cravate Lavallière et cheveux longs, me demanda, d'un ton brûlant, si j'aimais le jazz.

Eh bien non ! je ne l'aime pas, et qu'on ne me parle pas de son influence sur la musique contemporaine. Né à New York d'un ramassis de romances anglaises, de neuvièmes debussystes, d'orchestrations à la Rimski[-Korsakov], de bruismes à la Rachmaninov, cet ersatz m'amuse lorsque j'en écoute des disques en prenant mon bain, mais il m'est franchement odieux de l'entendre dans une salle de concert et, quand on me parle de son apport dans la musique européenne, j'évoque une sorte de *boomerang* lancé d'Europe et qui nous reviendrait dans l'œil. Qu'on me cite une seule œuvre de qualité qu'il ait inspiré ! Je ne crois pas être sévère en déclarant que ce ne sont ni les blues de la *Sonate de piano et violon*, ni le fox-trot de *L'Enfant et les Sortilèges* qui ajouteront beaucoup de gloire à Ravel. Quant à Stravinsky, il n'avait pas besoin du jazz pour découvrir la syncope et la percussion. Je suis certain que, d'ici à très peu d'années, on dira de cette prétendue influence et de la littérature née autour :

- Ce n'est certes pas cet aliment frelaté qui servira de folklore nourricier aux jeunes musiciens américains [...].

[...] [p. 239] C'est une erreur de croire qu'on joue la musique de piano de Ravel comme celle de Debussy et je remercie Février d'interpréter ce concerto avec une grande économie de pédale. Debussy aimait les Steinway et les Bechstein onctueux où il retrouvait l'écho sensuel de son toucher magique. Ravel a toujours travaillé sur un Érard sec et nerveux dont il se servait presque comme une guitare.

C'est sur ce piano qu'il ma esquissé voici des années, à Montfort-l'Amaury, son *Concerto pour la main gauche*.

Cette œuvre est sans conteste un des sommets de son art.

On y retrouve le Ravel de toutes les époques, celui des *Histoires naturelles*, de *l'Heure espagnols*, de *Daphnis [et Chloé]*, et jusqu'au Ravel de 1925 qui se passionnait pour le jazz.

À ce propos je tiens à insister tout particulièrement sur l'épisode central : « Tempo de blues », épisodes qui a été l'objet de maintes critiques.

Dieu sait pourtant que, pour ma part, je n'ai jamais cru à l'influence heureuse du jazz sur la musique européenne.

Je compterais en vain sur les doigts d'une seule main les réussites issues de cette fécondation transatlantique.

Quand j'aurai cité *L'Histoire du soldat* de Stravinsky, le fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges*, je crois que c'est à peu près tout. Ce qui donne au motif central du concerto de Ravel son authenticité, c'est que nullement pastiche, il est le reflet exact de la sensibilité, j'écrirai même de la sensualité de Maurice Ravel.

Qui de nous ne se souvient de ces années 25-28 durant lesquelles Ravel passait presque toutes ses nuits au « Granc Écart » à Montmartre.

Assis à une table, devant un anodin *sherry glober*, Ravel ne s'enivrait que de musique. Tard dans la nuit il regagnait ensuite, à pied, son hôtel de la rue d'Athènes, le plus souvent escorté de son cher Léon-Paul Fargue.

Quels étaient alors ses rêves ?

Que fredonnait-il quand il posait ses bottines à la porte de sa chambre ?

Je suppose quelque air dans le goût du thème de ce concerto, c'est-à-dire une mélodie qui fleure plus les jazz de la rue Blanche et du Casino de Paris que ceux des boîtes de Harlem. Pouvait-il en être autrement ? Ravel, Français cent pour cent, était le contraire du cosmopolite [...].

Georges Migot, *Lexique de quelques termes utilisés en musique avec des commentaires et des développements pouvant servir à la compréhension de cet art*, Paris, Didier, 1946, p. 119

**Jazz :**

N'est-ce pas le descendant de notre charivari ? Le *Romand de Fauvel* (XVI<sup>e</sup> siècle) nous donne la description d'un charivari, exécuté à l'occasion de noces comiques par des pitres habillés de sacs et qui frappaient sur des ustensiles de ménage et des toupains à bestiaux.

En 1668, Louis XIV demande à Dumanoir une semblable composition. Il écrit trois charivaris pour violons, vielles, flûtes, castagnettes, flageolets, un rossignol de terre plein d'eau, et une salière de bois battue avec des baguettes de tambour.

## **ANNEXE n° 1-bis**

**Roland-Manuel, « Les Six devant Ravel. Contribution à l'étude de la stratégie musicale contemporaine »**

**(article dactylographié, BnF-Mus, 4°Vm pièce 369, ca 1925).**

La musique, comme tous les arts, souffre mal que les étrangers s'installent sur ses domaines. Mais, si la politique vient à l'envahir, il faut bien que la politique se mêle de la défendre. Les clameurs qui s'élèvent d'aventure autour de la symphonie font parfois plus de bruit que la symphonie elle-même – surtout quand elle est de nature délicate. À quelque distance on n'entend plus guère que ces clameurs, et, bon gré mal gré, on est bien obligé de se boucher les oreilles, ce qui n'est pas une attitude favorable pour jouir de la musique.

Envisagée de loin, l'École française offre peut-être les apparences du désordre et du malaise. Nous voudrions seulement contribuer à dissiper cette impression ; à décrire sans passion tant de mouvements passionnés ; à mettre, autant qu'il est en nous, les choses au point. La situation d'un Maurice Ravel vis-à-vis de ses jeunes confrères n'a jamais été montrée avec netteté. Elle est singulière, elle est délicate. Il n'est cependant pas impossible de la définir.

Les mélomanes étrangers qui marquent de l'intérêt à l'École française d'aujourd'hui, s'ils tirent leurs renseignements sur nos tendances des écrits et des conférences de Darius Milhaud d'une part et d'autre part des articles de M. Vuillermoz, ne sauraient manquer d'être décontenancés par le choc d'opinions aussi radicalement contradictoires. La vérité se trouvera peut-être moins sur le terrain où Vuillermoz et Milhaud font assaut de véhémence depuis trois ans, avec une énergie semblable et des armes toutes différentes, que dans Des régions plus sereines, où nous aurons plaisir à la solliciter. Historien d'un débat dont les circonstances nous ont fait le témoin très attentif, nous tâcherons de nous montrer aussi impartial, aussi explicite, aussi objectif qu'il est possible.

C'est la guerre qui est à l'origine de ce débat : elle a creusé entre deux générations une profonde crevasse, toujours béante, que rien ne saurait combler, et sur les profondeurs de laquelle on hésite à tendre des échelles.

En 1914, l'École française, où se distinguaient particulièrement Debussy et Ravel, commençait seulement à franchir le cercle des petits cénacles musicaux pour s'imposer au grand public ; les années suivantes étaient promises au triomphe de ces deux maîtres. Elles ont été employées à des travaux et dominées par des soucis bien éloignés de la musique. Pendant ce temps, une nouvelle génération était apparue, deux fois impatiente de vivre et d'agir. Avant toute chose, avant même d'avoir créé quelque chose, elle proclama la déchéance de ses aînés, la faillite de leur esthétique, et tâcha de contrarier la Fortune qui pouvait leur sourire enfin. Il n'y eut dans cette attitude aucune entente préconçue, aucun complot : ce fut généralement un mouvement spontané, inéluctable et *nécessaire*. Le temps perdu se recherche sans doute, mais il se retrouve difficilement. Et la jeunesse est impitoyable. Il faut qu'elle le soit. Imprudente aussi. Notre jeunesse fut tout cela, le plus naïvement du monde.

Comme il est naturel, elle s'en prit moins aux morts qu'aux vivants, et moins aux illustres vieillards qu'aux hommes dans la force de l'âge et du talent. Debussy venait de mourir. Elle afficha pour lui une sorte d'enthousiasme réticent, et pour le grand Gabriel Fauré un respect ému. Son rival désigné devait être nécessairement un musicien qui touchait à la gloire, jeune encore et capable de nouveaux tours de force. Maurice Ravel était précisément ce musicien-là.

Le passage d'une génération à la suivante est marqué par une série de sévices

dont l'ordre est immuable : d'abord l'injure et la provocation. Puis, s'il se peut, l'assassinat, suivi du vol. Après le vol, les meurtriers s'avisent que [les] biens de la victime avaient du bon. Ils s'en parent, et l'histoire recommence.

Pour bien comprendre ce qu'il y a de vraiment singulier dans le cas qui nous occupe, il faut d'abord considérer que la génération montante a souffert de la guerre à sa façon : son apprentissage technique fut nécessairement hâtif et souvent négligé. Sa préparation à la vie eut la brutalité d'une préparation à la guerre. Impatiente, belliqueuse, mais, à peu d'exceptions près médiocrement armée, elle élut pour chef un musicien qui lui ressemblait, artiste singulier, sorte de douanier Rousseau de la musique, qui valut toujours moins par ses œuvres que par celles qu'il [sic] fit écrire. Précurseur éternel, Erik Satie aura été depuis trente cinq ans, l'instigateur de toutes les audaces, le manager de toutes les imprudences. Ce sera son plus beau et, à tout prendre, son seul titre de gloire. Il a trouvé dans l'ingratitude le secret d'une jeunesse durable. Debussy lui doit beaucoup, et Ravel, et le Strawinsky [sic] de *Mavra* ainsi que Poulenc et Auric, sans oublier les élèves de cette nouvelle école, dite d'Arcueil. Étrange destinée que celle de cet homme qui ne laissera peut-être pas une œuvre, mais assurément un grand nom.

Satie fut le grand prêtre des petites chapelles musicales qui s'édifièrent à Paris environ la fin de la guerre [sic]. Il patronna d'abord la société des « Nouveaux jeunes » d'où sortit, en 1919, le fameux Groupe des Six.

Le Groupe des Six fut constitué réellement à l'insu de ses propres membres par un critique parisien, M. Collet, qui après avoir entendu aux concerts du Vieux-Colombier puis chez Darius Milhaud divers morceaux d'Auric, de Durey, de Honegger, de Milhaud, de Poulenc et de Tailleferre, compara ces six français aux *Cinq* russes. Cette naïveté fit fortune. Unis par l'amitié, les Six ne l'étaient aucunement par l'esthétique ; on vit même rarement sous un même bonnet des têtes aussi dissemblables. Ces jeunes gens n'avaient rien en commun. Ils différaient même de sentiment à l'égard de leur parrain Satie et de leur grand ami Jean Cocteau. Un art poétique de ce dernier, extrêmement remarquable d'ailleurs, et qui parut en même temps que les articles de Collet, ne s'accordait pleinement qu'aux tendances de Georges Auric et dans une certaine mesure à celles de Poulenc. Ni Milhaud, ni Durey, ni Germaine Tailleferre n'auraient pu contresigner sans restrictions les aphorismes exprimés dans *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau. Quant à Honegger, ses tendances s'affirmaient exactement à l'inverse.

Le seul désir, bien naturel, de se faire connaître en des temps difficiles unissait donc les Six. Nous avons vu, écrivait Milhaud, dans la formation de ce groupe, un moyen de coordonner notre activité. Toutefois, en dépit qu'ils en eussent, les Six devaient se voir enfermer dans un cercle plus étroit qu'ils ne le souhaitaient. La raison d'État les contraignit souvent à taire leurs désaccords. Silence ou complaisance, ils autorisèrent plus d'une fois leurs ennemis ou leurs envieux à prêter à la collectivité les sentiments d'un seul. *Le Coq et l'Arlequin*, qui eut été reçu avec faveur en tant qu'ouvrage du poète Jean Cocteau, passa pour le catéchisme des Six, et sous cette forme excita la colère de l'éminent critique Vuillermoz qui attribua à ses jeunes victimes un mépris profond pour Debussy et pour Ravel.

Notons qu'il n'est pas question de Ravel dans *Le Coq et l'Arlequin*, où l'esthétique de Debussy est en revanche fortement déprisée. L'origine du mouvement anti-ravélien

est ailleurs, un ailleurs où nous retrouvons Erik Satie, ancien ami, ancien admirateur et ancien obligé de Ravel, mais qui ne parvint jamais à l'entraîner dans le machiavélisme de ses combinaisons politiques et se heurte toujours sur ce point au froid esprit d'indépendance de Ravel.

Publiées par de petites revues d'avant-garde, les attaques de Satie contre Ravel ressortissent habituellement à l'injure. Nous n'avons donc pas à les examiner ici.

Il est maintenant nécessaire de se représenter, en face d'un groupe de jeunes musiciens ardents et remuants comme il est naturel à cet âge, compromis malgré eux par les boutades de Cocteau et les violences d'Erik Satie, un Maurice Ravel ironique, qui s'est fait une loi de sa réserve, et qui masque une naïveté charmante sous le sourire glacé d'une exacte politesse. Ravel est un homme que ses intimes n'ont jamais vu en manches de chemise. Il est trop bien élevé pour tenter d'intéresser le public à ses entreprises. Les grands élans ne sont pas du tout son fait. Il n'est pas volontiers encourageant ; encore moins flagorneur. Il vit à la campagne, à l'écart du tumulte parisien ; ne répond pas aux lettres ; n'écrit pas d'articles ; désespère les photographes et les quémandeurs d'interview [*sic*] ; néglige ses intérêts et soigne si peu sa renommée, qu'il semble l'homme du monde entier le moins dangereux à attaquer. Fort heureusement, sa musique est de taille à se défendre toute seule, et victorieusement. Georges Auric, qui eut plusieurs fois le courage de la combattre de front avec autant de franchise que de courtoisie, a maintenant le courage doublement méritoire de lui rendre hommage.

Ici comme ailleurs, on peut mesurer l'importance de l'œuvre à la vivacité des réactions qu'elle suscite, et sa vitalité à l'allure de sa défense. Jusqu'à présent Ravel oppose un front serein aux accusations dont quelques jeunes gens voudraient l'accabler au nom d'une esthétique qu'il est le seul à avoir illustrée valablement jusqu'à ce jour. La simplicité nue, l'art dépouillé que réclament avec un luxe d'image et un manque de simplicité bien paradoxaux les prophètes de l'esprit nouveau, ne fleurissent pas très souvent dans les broussailles de la prétendue polytonalité et c'est encore chez Ravel qu'on en trouverait les meilleurs exemples. Le rétablissement du culte de Gounod, qui est à l'ordre du jour, correspond assez exactement à l'enfoncement d'une porte ouverte ; ouverte par Chabrier et Fauré, voici quarante ans, et maintenue dans cette position par Debussy et par Ravel.

Dans la mesure où nous recherchons une ligne plus nette, un dessin plus franc, un discours musical plus incisif ; dans la mesure où nous éprouvons le besoin, non pas d'un retour au classicisme, mais d'un nouveau classicisme ; dans la mesure où, las des prestige faciles des faux enchanteurs, nous préférons les rigoureux tours de force des bons acrobates et la loyauté d'un métier sûr de soi à la sincérité d'un cœur aveugle, nous nous engageons sur un sentier périlleux qu'éclaircit seulement aujourd'hui, chacune à sa manière, l'œuvre de Strawinsky et l'œuvre de Ravel. Celle de Ravel marque la continuité d'une esthétique qu'on ne peut pas négliger quand on a le sens de la tradition française. Aussi Darius Milhaud ne nous fait-il aucune peine quand il compare l'auteur de *la Valse* à Saint-Saëns [*sic*]. Ironie à part, le rapprochement ne manque pas de justesse. Il suffirait d'ailleurs à laver pour jamais Ravel de cette imputation d'impressionnisme que ses détracteurs répètent invariablement depuis vingt-cinq ans.

Est-ce à dire que toutes les possibilités de la musique française soient en germe



dans le ravélisme ? En aucune façon. Ravel n'est pas toute la musique. Il est simplement aujourd'hui, auprès de son maître Fauré, le plus remarquable représentant de cette école sensualiste qui a des attaches si puissantes à notre génie national.

Mais si Milhaud nous inquiète et nous irrite quand il s'amuse à supprimer d'un trait de plus le nom de Ravel d'un empyrée de sa fabrication où Mendelssohn, Berlioz, Debussy, Bizet, Magnard et Gounod sont pêle-mêle entassés, Émile Vuillermoz ne nous inquiète pas beaucoup moins quand il se refuse à reconnaître, au milieu du désordre hétéroclite où se démène volontiers la pensée de Milhaud, cette espèce de génie romantique qui éclate aux meilleurs endroits des *Études*, de *Protée* et de la *Création du Monde*, aussi incapable au demeurant de comprendre Ravel que Berlioz l'était de comprendre Mozart.

Les jeunes musiciens français ont le droit et même le devoir de chercher à suivre, hors des chemins battus par Debussy et par Ravel, leurs directions propres en toute indépendance.

On ne peut que louer les Six de l'avoir fait depuis cinq ans avec des bonheurs divers, mais si consciencieusement qu'ils se sont, esthétiquement parlant, perdus de vue. Ils auront ainsi connu les avantages de l'union sans avoir eu trop à souffrir des inconvénients de la promiscuité. Les *Études*, *Pacific* d'Honegger et les *Fâcheux* d'Auric ne sont pas moins différents les uns des autres qu'ils ne le sont chacun de *Daphnis et Chloé*, et rien ne nous montre encore que l'œuvre de Ravel soit à mettre au rang des choses qui furent au siècle passé. On devine seulement que le compositeur des *Poèmes* [sic] de *Mallarmé*, prisonnier de la perfection ravélienne, touche à l'époque climatérique où les grands créateurs sont obligés de se renouveler sous peine de se répéter inutilement. Instant tragique où il faut renoncer à ses plus chères acquisitions, les abandonner aux épigones et repartir les mains vides vers de nouveaux rivages.

Ce n'est pas en brisant les portes que Ravel sortira d'une prison qu'il a lui-même si parfaitement machinée. Sa sonate pour violon et violoncelle montre assez bien le trou de souris qu'il creuse pour s'en évader. Où va-t-il ? Il ne nous l'annonce pas lui-même, n'étant pas homme à vendre la peau de l'ours qu'il ne l'ait préalablement tué.

Les Six ont agi différemment, suivant en cela le conseil de Jean Cocteau : pour s'obliger à tuer l'ours, ils ont commencé par en vendre la peau, et c'est précisément ce qu'Émile Vuillermoz leur reproche, en doutant de surcroît qu'ils puissent arriver à ressembler « à l'image prophétique qu'ont dessinée d'eux des portraitistes extralucides ».

Que plusieurs d'entre les Six y soient déjà parvenus, cela ne fait pas seulement honneur aux portraitistes.



## ANNEXE n° 2

Un exemple d'œuvre « impressionniste » à la fin des années 1910 : « Sur un rythme de zortzico », deuxième mouvement du *Quintette pour piano et cordes* (1919) de Gabriel Pierné (1863-1937)

Inspiré par une danse basque, « Sur un rythme de zortzico », est particulièrement intéressant car il relève de l'exotisme hispanique rêveur cher aux compositeurs alors qualifiés d'impressionnistes, Ravel en tête<sup>1</sup>. Ce mouvement se caractérise tout d'abord par sa durée relativement longue (près de neuf minutes<sup>2</sup>). Le climat exotique et rêveur des premières mesures est particulièrement intéressant. Le temps y semble suspendu, en raison des tenues des quatre instruments à cordes dans une dynamique *pianissimo*, le violoncelle jouant en harmoniques. La sonorité irisée et flottante qui résulte de ce procédé est soulignée par les arpèges rapides et liquides du piano, que l'on imaginerait volontiers orchestrés pour la harpe. La sensation d'une pulsation régulière et nettement marquée s'en trouve considérablement atténuée. Seuls les bribes de thèmes chantés par le premier violon et les changements harmoniques, nous aident à la percevoir. Encore n'est-elle pas régulière : le rythme de zortzico étant un rythme composé à cinq temps et Pierné faisant alterner des métriques à trois, quatre ou cinq croches. Du fait de cette alternance, le rythme harmonique, relativement lent, ne paraît jamais régulier. La musique évolue sagement, sans direction nette, d'autant plus que toute l'introduction de ce second mouvement est construite sur des harmonies de dominante qui se succèdent par glissements<sup>3</sup> plutôt que par des modulations obéissant aux principes de la tonalité fonctionnelle (voir ex. mus. n° 1)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> En 1914, celui-ci avait en effet utilisé un « zortzico » dans le « Modéré » de son *Trio pour violon, violoncelle et piano*, créé à la SMI le 28 janvier 1915.

<sup>2</sup> Les deux mouvements liminaires durent par ailleurs treize minutes chacun.

<sup>3</sup> À la manière de l'harmonie faurénienne et de celle de Debussy.

<sup>4</sup> Pierné fait ainsi se succéder un accord de neuvième de dominante de *si*, renversé sur sa septième (mes. 1), un accord de neuvième de dominante de *ré* renversé sur sa quinte (mes. 3). Après avoir répété cette succession, créant ainsi un balancement harmonique propice à l'instauration d'un climat statique, Gabriel Pierné fait intervenir un accord de neuvième de dominante de *la* bémol à l'état fondamental, avec sa sixte ajoutée dans les arpèges du piano (mes. 10).

**Ex. mus. n° 1 : Gabriel Pierné, *Quintette pour piano et cordes*, « Sur un rythme de zortzico », (Paris, Hamelle, 1919), mes. 1-12.**

Le caractère insaisissable de cette introduction vient également de l'utilisation par Gabriel Pierné d'un thème qui relève plutôt d'un motif que d'une mélodie à proprement parler (ex. mus. n° 2). Debussy utilise cette technique dans certains de ses *Préludes* comme « Voiles » (1909). La combinaison de ces différents paramètres contribue à la création d'un son qui évoque à la fois les jeux d'eau et de lumière de l'impressionnisme et l'héritage de la musique romantique à travers la formation employée par Gabriel Pierné<sup>5</sup>.

**Ex. mus. n° 2 : Gabriel Pierné, *Quintette pour piano et cordes*, « Sur un rythme de zortzico », (Paris, Hamelle, 1919), mes. 2-6.**

D'autres caractéristiques techniques de ce mouvement évoquent certaines techniques associées au wagnérisme. Pierné sollicite le motif thématique principal de l'introduction (ex. mus. n° 2) à la manière d'un *leitmotiv*. Ce motif irrigue tout le mouvement selon un processus de développement continu que critique Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*. L'un des seuls thèmes secondaires qui parvient à s'imposer se caractérise quant à lui par un chromatisme que l'on considérerait volontiers dans les années 1910 comme une influence de Wagner (ex. mus. n° 3).

---

<sup>5</sup> Le quintette pour cordes et piano fut en effet largement utilisé par les compositeurs romantiques allemands et les compositeurs français proches de la SNM à partir des années 1870. Ceux de Robert Schumann (op. 44, 1842), Johannes Brahms (op. 34, 1864-1865), de César Franck (FWV. 7, 1879), de Georges Martin Witkowski (1898) de Gabriel Fauré (n°1 op. 89, 1903-1906) ou encore de Florent Schmitt (op. 51, 1905-1908), pour ne prendre que quelques exemples célèbres. Deux autres grands quintettes avec piano furent créés après celui de Gabriel Pierné : celui de Vincent d'Indy (op. 81, 1924) et celui de Charles Koechlin (op. 80, composé de 1908 à 1921 et créé en 1934).

**Exemple musical n° 3 : Gabriel Pierné, *Quintette pour piano et cordes*, « Sur un rythme de zortzico », (Paris, Hamelle, 1919), thème secondaire du deuxième mouvement du *Quintette* de Gabriel Pierné (mes. 136-141)**

Enfin, le retour du thème principal du deuxième mouvement dans l'introduction du finale trahit une influence du caractère cyclique inspiré à César Franck par la musique de Wagner. Pierné utilise ce principe de construction dans son *Quintette*, de manière plus libre, toutefois. Cet extrait du *Quintette* de Gabriel Pierné ne permet certes pas de rendre compte de la diversité des œuvres réunies sous les catégories trop vagues d'impressionnisme et de wagnérisme. Il nous fournit toutefois un exemple concret du type de musique et de son dont Satie et Cocteau cherchent à se distinguer.





## **ANNEXE n° 3**

**La collaboration de Milhaud et d'Auric à *L'œil cacodylate* de Francis Picabia**

Cette toile réunit des aphorismes signés par plusieurs de ses amis qui venaient alors le visiter dans son atelier (fig. n° 1). Le choix de ces aphorismes et leur disposition sur la toile sont laissés à leur fantaisie. Les mots trouvent leur place autour de photographies préalablement collées et autour du titre et du nom de l'auteur, inscrits en gros caractères rouges qui contrastent avec le reste des inscriptions, utilisant le noir, le vert ou le bleu.

**Fig. n° 1 : Francis Picabia et alii, *L'œil cacodylate* (1921).**

Jean Cocteau se présente comme un « jazz trap drummer », sans doute en référence au vernissage du 9 décembre 1920. Darius Milhaud choisit de se rebaptiser : « je m'appelle DADA depuis 1892 », avoue-t-il avec tout le (faux) sérieux du monde. De son côté, Georges Auric déclare avec éloquence « je n'ai rien à vous dire ». Enfin, Francis Poulenc, que l'on ne retrouve pas dans les principales publications de Dada, mais dont la *Rapsodie [sic] nègre* annonçait le goût dadaïste pour un primitivisme traité sur un mode humoristique frisant l'absurde, affirme « j'aime la salade ». Plusieurs homologues peuvent être relevées entre les premières appropriations savantes du jazz et la toile de Francis Picabia. Ces œuvres remettent en question trois aspects du canon de la peinture alors en vigueur dans le monde de l'art. Le premier concerne le genre de la peinture lui-même. Picabia transforme en effet sa toile, support traditionnel de la peinture, en un lieu festif et carnavalesque où le collage remplace la continuité, où les genres (photographie, dessin, peinture) se mélangent au détriment de leur traditionnelle séparation, où de courtes formules le plus souvent humoristiques et volontairement absurdes s'accumulent au gré des rencontres dans l'atelier du peintre. Œuvre collaborative, *L'œil cacodylate* prend à contrepied l'idée d'un créateur unique et de la figure du génie, toutes deux cristallisées dans l'esthétique romantique. Or, ce contrepied est à l'œuvre dans *Adieu, New-York!* et *Caramel mou*. De même que ces pièces promeuvent, au-delà de leur dimension farcesque, un *ethos* nouveau, fondé sur des formes et sur un langage cohérents, il ressort de *L'œil cacodylate* une unité de ton. Elle provient de la rencontre entre le beige de la toile et le noir, le vert et le vermillon utilisés pour les formules écrites. La conception traditionnelle de l'harmonie est le deuxième canon battu en brèche dans *L'œil cacodylate*. Francis Picabia laisse la toile prendre forme au gré des envies de ses amis, selon une logique qui relève de l'aléatoire bien plus que du contrôle, qui reste toutefois en partie assuré par la manière dont chaque participant insère sa formule dans la toile en prenant en compte les interventions des autres. De fait, le contenu de ces formules donne à la toile une forme *explosive* et pour ainsi dire *bruyante*, puisqu'une multitude de voix se mélangent de manière volontairement désordonnée et ce, dans le même espace. Leur disposition générale contribue ainsi à l'allure vivante et festive de *L'œil cacodylate*. Enfin, l'iconoclasme que constitue le geste de s'approprier

une toile pour en faire autre chose qu'une peinture constitue une rupture avec le canon des grands peintres alors consacrés par l'institution picturale. Cette rupture a été explicitée par Francis Picabia dans une autre de ses œuvres, *Tableau dada*, et publiée dans la revue *Cannibale* (fig. n° 2)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Francis Picabia, « Tableau dada », *Cannibale*, n° 1, 1920, p. 11.

**Fig. n° 2 : Francis Picabia, « Tableau dada », *Le cannibale*, n° 1, 1920, p. 11.**

Francis Picabia y associe Rembrandt, Cézanne et Renoir à des « natures mortes » et en propose un portrait unique, situé au centre du cadre formé par les formules écrites : une photo de singe en peluche, qui semble nous saluer en souriant. Ici prévalent les notions de désacralisation et de farce. Mais comme dans les œuvres de Darius Milhaud et de Georges Auric, la farce n'est pas seulement la négation des normes. Elle est aussi porteuse d'un discours esthétique exprimé sous forme verbale, visuelle ou sonore. Dans *Tableau dada*, ce discours s'exprime à travers des jeux de mots. Cézanne, Renoir et Rembrandt ont en effet tous peint des natures mortes, un genre classique et canonisé par l'histoire de la peinture. Le titre « Natures mortes » est donc à prendre dans deux sens. D'une part, il (dis)qualifie les trois peintres avec irrévérence. D'autre part, il désigne, au propre comme au figuré, le genre lui-même, puisque le singe, animal associé à la nature et même à la primitivité, est effectivement représenté comme à la manière d'un animal empaillé, et donc « mort ». À travers le singe, animal célèbre pour ses mimiques, c'est enfin la notion d'imitation, fondamentale dans le genre de la nature morte et dans toute la peinture traditionnelle, qui est associée à la mort de l'art. Prise à contrepied d'un genre, des techniques qui lui sont traditionnellement associées, du canon des artistes associés à ce genre, valorisation d'une atmosphère à la fois festive et volontiers potache : autant de qualités relevées dans les premières appropriations du jazz. On comprend dès lors pourquoi cette toile a été exposée au *Bœuf sur le toit* à partir de 1922.

## **Annexe n° 4**

**Liste des concerts organisés par Jean Wiéner en France (1920-1927)**

Récital Jean Wiéner, avec le concours de Jane Bathori, 28 avril 1920, salle Érard			
DEBUSSY	Claude	<i>Prélude, sarabande et toccata</i>	Jane Bathori, Jean Wiéner
CAPLET	André	<i>In una selva oscura</i> (R. de Gourmont)	
CAPLET	André	<i>Forêt</i> (R. de Gourmont)	
CAPLET	André	<i>Rondel</i> (R. de Gourmont)	
RAVEL	Maurice	<i>Sainte</i> (Mallarmé)	
RAVEL	Maurice	<i>Sur l'Herbe</i> (Verlaine)	
MOUSSORGSKI	Modeste	<i>Tableaux d'une exposition</i>	
HONEGGER	Arthur	<i>Deux poèmes</i> (Francis Jammes)	
MILHAUD	Darius	<i>Le Rossignol</i> (Léo Latil)	
MILHAUD	Darius	<i>La Tourterelle</i> (Léo Latil)	
WIÉNER	Jean	<i>Deux Fables</i> (Florian) (« Le chien et le chat » ; « Deux chauves »)	
DEBUSSY	Claude	« Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir »	
DEBUSSY	Claude	« Des Pas sur la neige »	
STRAVINSKY	Igor	<i>Études op. 7, 3 et 4</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Histoire de petite fille</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Dancing's Etude</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Huit Pièces faciles</i>	
Récital Jean Wiéner, avec le concours de Marie Olénine d'Alheim, de Darius Milhaud et de Francis Poulenc, 26 novembre 1921, salle Érard			
MILHAUD	Darius	<i>Printemps</i> (n°1, 2 et 4)	
MILHAUD	Darius	"Tango" des <i>Saudades do Brazil</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Poèmes juifs</i>	
MILHAUD	Darius	Fragment des <i>Symphonies pour instruments à vents</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Ragtime pour onze instruments</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Pribaoutki (chansons plaisantes)</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Prélude et Fugue en mi bémol</i>	



ANONYME ( <i>Henry Busse</i> )		<i>Wang Wang Blues</i>	Jean Wiéner, Darius Milhaud, Marie Olénine d'Alheim et Francis Poulenc
ANONYME ( <i>Vance Lowry</i> )		<i>Sausage Liver Blues</i>	
ANONYME ( <i>Carey Morgan</i> )		<i>Broadway Blues</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Mazurka</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Musiques</i> : pour Ricardo Vinès	
WIÉNER	Jean	<i>Musiques</i> : pour Jean Cocteau	
WIÉNER	Jean	<i>Musiques</i> : pour Marie Laurencin	
WIÉNER	Jean	<i>Musiques</i> : pour Igor Stravinsky	
WIÉNER	Jean	<i>Poésies</i> (Jean Cocteau)	
POULENC	Francis	<i>Bestiaire</i> (Appollinaire)	
POULENC	Francis	<i>Mouvements perpétuels</i>	
SATIE	Erik	<i>Embryons desséchés</i>	
CHABRIER	Emmanuel	<i>Paysage</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 6 décembre 1921, salle des Agriculteurs</b>			
L'orchestre américain de Billy Arnold		Non précisé	Darius Milhaud (direction d'orchestre) et Jean Wiéner
STRAVINSKY	Igor	<i>Le Sacre du printemps</i> (fragments joués sur le Pleyela)	
MILHAUD	Darius	<i>Sonate pour piano et instruments à vent</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 15 décembre 1921, salle des Agriculteurs</b>			
STRAVINSKY	Igor	<i>Les cinq doigts</i> (première audition)	Marya Freund, Darius Milhaud (direction d'orchestre) et Jean Wiéner
STRAVINSKY	Igor	<i>Piano-Rag-Music</i>	
SCHOENBERG	Arnold	<i>Pierrot lunaire</i> (extraits), traduction française de Jacques Benoist-Méchin (1ère audition à Paris)	
SATIE	Erik	<i>Trois petites pièces montées</i>	
ANONYME		<i>Blues</i> (danses américaines)	
BARTOK	Béla	<i>Suite op. 14</i> (première audition)	
POULENC	Francis	<i>Suite du Gendarme incompris</i> (première audition)	

Exposition des peintures de Charles Tcherniawsky, du 9 au 22 décembre 1921, galerie de la Licorne (tableaux modernes) (rue de la Boétie)			
POULENC	Francis	<i>Mouvement perpétuels</i>	Francis Poulenc, Georges Auric et Jean Wiéner
STRAVINSKY	Igor	Fragments des <i>Symphonies pour instruments à vent</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Printemps</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Tango</i>	
HONEGGER	Arthur	<i>Poèmes d'Appollinaire</i>	
POULENC	Francis	<i>Suite</i>	
AURIC	Georges	<i>Adieu New-York (fox-trot)</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Musiques : pour Ricardo Vinès</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Musiques : pour Jean Cocteau</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Musiques : pour Marie Laurencin</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Musiques : pour Igor Stravinsky</i>	
SATIE	Erik	<i>Embryons desséchés</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 16 janvier 1922, salle Gaveau</b>			
SCHOENBERG	Arnold	<i>Pierrot lunaire</i> (mélodrame en 21 parties pour voix et orchestre), première audition intégrale	Marya Freund, Darius Milhaud (direction d'orchestre) et Jean Wiéner
<b>4 à 6 musical, 15 février 1922, MM. P. Fol et Jean Wiéner, théâtre Caumartin, 25, rue Caumartin (direction artistique Vladimir Goldschmann)</b>			
KREISLER	Fritz	<i>Caprice viennois</i>	P. Fol, Jean Wiéner
KREISLER	Fritz	<i>Tambourin chinois</i>	
SATIE	Erik	<i>Choses vues sans lunettes</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Deux Tangos</i>	
ANONYME		<i>Blues</i> (danses américaines)	
MILHAUD	Darius	<i>Le Bœuf sur le toit</i> , fantaisie-cinéma (cadence d'Arthur Honegger)	

Concert Jean Wiéner, 10 mars 1922, salle Gaveau			
SCHOENBERG	Arnold	<i>Pierrot lunaire</i> (mélodrame en 21 parties pour voix et orchestre), deuxième audition intégrale	Marya Freund, Darius Milhaud (direction d'orchestre) et Jean Wiéner
Récital Olénine d'Alheim, avec le concours de Érik Satie, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Jean Wiéner, Dorothy Swainson, Georges Auric, 28 mars 1922, salle des Agriculteurs			
WIENER	Jean	<i>Sept Petites Histoires</i> (extraites du <i>Grand Alphabet instantané</i> de M. René des Alyscamps- : K, ragtime	Érik Satie, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Jean Wiéner, Dorothy Swainson et Georges Auric
SATIE	Erik	<i>Trois Poèmes d'amour</i>	
SATIE	Erik	<i>La Statue de bronze</i>	
SATIE	Erik	<i>Daphnéo</i>	
POULENC	Francis	<i>Cocardes</i>	
AURIC	Georges	<i>Les Joues en feu</i> (R. Radiguet)	
HONEGGER	Arthur	<i>Complaintes et dits</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Mélodies</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Poèmes juifs</i>	
SWAINSON	Dorothy	<i>Psaume CXII</i>	
Concert Jean Wiéner, 30 mars 1922, salle Gaveau			
MILHAUD	Darius	<i>Quatrième quatuor à cordes</i> (1918)	Quatuor Pro Arte, Marya Freund, Germaine Tailleferre et Jean Wiéner
STRAVINSKY	Igor	<i>Piano-Rag-Music</i>	
ANONYME		<i>Blues</i> (danses américaines)	
SCHOENBERG	Arnold	<i>Quatuor</i> op. 10 avec voix, en 4 parties (première audition en France)	
SCHOENBERG	Arnold	<i>Feuillage du cœur</i> ( <i>Hertzgewaesche</i> ) op. 20 (Maeterlinck), mélodie avec accompagnement de célesta, harmonium et harpe (première audition)	
HABA	Alois	<i>Quatuor</i> op. 7 d'après le système de quarts de ton, (première audition)	

Séance de danses donnée par Lizica Codreano avec le concours de Mme Romanitza et de M. Jean Wiéner, 23 mai 1922, salle Padeloup, 10 rue des Ursulines			
GUERRA	Oswald	<i>Esquisse</i>	Madame Romanitza, Jean Wiéner
MIHALOVICI	Marcel	<i>Prélude</i>	
POULENC	Francis	<i>Mouvements perpétuels</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Valse</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Les Soirées de Pétrograd</i>	
POULENC	Francis	<i>Le Bestiaire</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Pastorale</i>	
PROKOFIEV	Sergei	<i>Moments fugitifs</i>	
MIHALOVICI	Marcel	<i>Danse burlesque et tendre</i>	
SATIE	Erik	<i>Polka-Marche</i>	
AURIC	Georges	<i>Trois interludes</i>	
DELAGE	Maurice	<i>Trois poèmes hindous</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Fragments des Symphonies pour instruments à vent</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Saudades do Brazil</i>	
WIÉNER	Jean	« Ragtime » des <i>Musiques</i>	
Récital Jean Wiéner - René Benedetti, 30 octobre 1922, salle Gaveau			
DEBUSSY	Claude	<i>Sonate pour violon et piano</i>	Darius Milhaud, Jean Wiéner
POULENC	Francis	<i>Impromptus</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Piano-Rag-Music</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Sonatine syncopée</i> (première audition)	
SATIE	Erik	<i>Descriptions automatiques</i>	
HAYDN	Joseph	<i>Sonate n°2 pour violon et piano</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Printemps</i>	
ANONYME ( <i>W.C. Handy</i> )		Deux danses américaines : <i>Saint Louis Blues</i>	
ANONYME ( <i>Percy Wenrich</i> )		Deux danses américaines : <i>Skeleton Rag</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Le Bœuf sur le toit</i> (pour violon et piano)	

<b>Concert Jean Wiéner - Festival Darius Milhaud, 23 novembre 1922, Théâtre des Champs-Élysées</b>			
MILHAUD	Darius	<i>Première Symphonie</i> (Le Printemps) (1917) pour 9 instruments	La Société d'Instruments à Vent, Jane Bathori, Darius Milhaud (direction d'orchestre) et Jean Wiéner
MILHAUD	Darius	<i>Trois Rag-caprices</i> pour piano (1922), première audition	
MILHAUD	Darius	<i>Le Retour de l'enfant prodigue</i> (1917) d'André Gide, (cantate en 5 parties pour 5 voix et 21 instruments)	
<b>Concerts Marya Freund - Jean Wiéner, 5 décembre 1922, salle des Agriculteurs</b>			
BACH	Jean-Sébastien	<i>Premier concerto</i>	Marya Freund, Jean Wiéner
SCHUMANN	Robert	<i>Les Amours du poète</i>	
FAURÉ	Gabriel	<i>Capriccio</i>	
FAURÉ	Gabriel	<i>Adagietto</i>	
FAURÉ	Gabriel	<i>Improvisation</i>	
FAURÉ	Gabriel	<i>Fugue en la mineur</i>	
FAURÉ	Gabriel	<i>La Bonne Chanson</i>	
<b>Concert Jean Wiéner - Festival Schoenberg et Webern, 14 décembre 1922, Théâtre des Champs-Élysées</b>			
WEBERN	Anton	<i>Cinq Pièces pour quatuor à cordes</i> (première audition)	Quatuor Pro Arte, Marya Freund, Darius Milhaud (direction d'orchestre) et Jean Wiéner.
SCHOENBERG	Arnold	<i>Six petites pièces pour piano</i>	
SCHOENBERG	Arnold	<i>Pierrot lunaire</i> (mélodrame en 21 parties pour voix et petit orchestre)	
STRAUSS	Josef	<i>Les Hirondelles d'Autriche</i> (valse)	

<b>Concert Jean Wiéner - Festival Igor Stravinsky, 26 décembre 1922, Théâtre des Champs Élysées</b>			
STRAVINSKY	Igor	<i>Symphonies pour instruments à vent</i> (à la mémoire de Claude Debussy), première audition à Paris	Quatuor, Société Moderne d'Instruments à Vent, Ernest Ansermet (direction d'orchestre) et Jean Wiéner
STRAVINSKY	Igor	<i>Concertino pour quatuor à cordes</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Pétrouchka</i> , sonate pour piano (première audition)	
STRAVINSKY	Igor	<i>Mavra</i> (première audition de concert), livret de M. Kochno, d'après Pouchkine, version française de M. Jacques Larmanjat	
STRAVINSKY	Igor	<i>Pulcinella</i> , suite d'orchestre	
<b>Concert Jean Wiéner - Erik Satie et Francis Poulenc, 4 janvier 1923, Théâtre des Champs-Élysées</b>			
SATIE	Erik	<i>La Belle Excentrique</i>	André Caplet (direction d'orchestre), Jean Wiéner
POULENC	Francis	<i>Mouvements perpétuels</i>	
SATIE	Erik	<i>Nocturne n°4</i>	
SATIE	Erik	<i>Descriptions automatiques</i>	
POULENC	Francis	<i>Sonate pour clarinette et basson</i> (première audition)	
SATIE	Erik	<i>Socrate</i> , drame en trois parties pour voix et orchestre d'après les dialogues de Platon (traductions de Victor Cousin)	
POULENC	Francis	<i>Sonate pour cor, trompette et trombone</i> (première audition)	
<b>Concert Jean Wiéner, 18 janvier 1923, Théâtre des Champs-Élysées</b>			
Programme non détaillé			
<b>Concert Jean Wiéner, 29 janvier 1923, Théâtre des Champs-Élysées</b>			
TAILLEFERRE	Germaine	<i>Sonate</i>	Société Moderne d'Instruments à Vent, Germaine Tailleferre et Jean Wiéner
STRAVINSKY	Igor	<i>Le Chant du rossignol</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Sonatine pour flûte et piano</i> (première audition)	
AURIC	Georges	<i>Sonatine</i> (première audition)	
ROSSINI	Gioachino	<i>Quatuor à vent</i>	

<b>Récital Jean Wiéner - René Benedetti, 24 février 1923, salle des Agriculteurs</b>			
Programme non détaillé			
<b>Récital Jean Wiéner - René Benedetti, 15 mars 1923, salle Victor Hugo</b>			
DEBUSSY	Claude	<i>Sonate pour violon et piano</i>	René Benedetti, Jean Wiéner
BACH	Jean-Sébastien	<i>Suite en mi pour violon et piano</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, mai 1923, salle des Agriculteurs</b>			
AURIC	Georges	<i>Caprice pour instruments à vent</i> (première audition)	Société Moderne d'Instruments à Vent, Érik Satie et Jean Wiéner
SATIE	Erik	<i>Morceaux en forme de poires</i>	
POULENC	Francis	<i>Sonate pour clarinette et basson</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Octuor pour instruments à vent</i> (première audition)	
GOUNOD	Charles	<i>Quatuor pour instruments à vent</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, mai 1923, salle des Agriculteurs</b>			
WIÉNER	Jean	<i>Suite pour violon et piano</i> , première audition	René Benedetti, Jean Wiéner
STRAVINSKY	Igor	<i>Pièces pour clarinette</i>	
HONEGGER	Arthur	<i>Contrepoints pour flûte, hautbois, violon et violoncelle</i> (première audition)	
WEBERN	Anton	<i>Pièces pour piano et violon</i> (première audition)	
MILHAUD	Darius	<i>Sixième Quatuor à cordes</i> (première audition)	
MOZART	Wolfgang-Amadeus	<i>Sonate pour 2 pianos</i>	
<b>Récital Jean Wiéner - René Benedetti, 24 mai 1923, Théâtre des Champs-Élysées</b>			
WIÉNER	Jean	<i>Suite pour piano et violon</i> (première audition)	René Benedetti, Jean Wiéner
BACH	Jean-Sébastien	<i>Premier Concerto</i> d'après Antonio Vivaldi	
ANONYME		<i>Trois Blues</i> transcrits par Jean Wiéner	
HAYDN	Joseph	<i>Deuxième sonate pour violon et piano</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Sonatine syncopée</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Pétrouchka</i> , danse russe	
MILHAUD	Darius	<i>Le Bœuf sur le toit</i>	

<b>Concert Jean Wiéner, 2 juin 1923, salle Pleyel</b>			
WEBERN	Anton	<i>Pièces pour quatuor à cordes</i>	Quatuor Pro Arte, Jean Wiener
SATIE	Erik	<i>Quatrième nocturne</i>	
SATIE	Erik	<i>Chapitres tournés en tous sens</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Sixième quatuor</i>	
SATIE	Erik	<i>Morceaux en forme de poire</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Concertino</i>	
GOUNOD	Charles	<i>Quatuor à cordes</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 5 juin 1923, salle Pleyel</b>			
WIÉNER	Jean	<i>Suite pour piano et violon</i>	René Benedetti, Jean Wiéner
BERG	Alban	<i>Pièces pour clarinette</i> (première audition)	
HONEGGER	Arthur	<i>Pièces pour clarinette et piano</i> (première audition)	
BIZET	Georges	<i>Mélodies</i>	
ANONYME ( <i>Mina Monroe</i> )		<i>Bayou Ballads</i> (chants de Louisiane): « Gardez piti milatte là »	
ANONYME ( <i>Mina Monroe</i> )		<i>Bayou Ballads</i> (chants de Louisiane): « Pauvr' piti Mom'zelle Zigi »	
ANONYME ( <i>Mina Monroe</i> )		<i>Bayou Ballads</i> (chants de Louisiane): « Tan patate là tchuite »	
ANONYME ( <i>Mina Monroe</i> )		<i>Bayou Ballads</i> (chants de Louisiane): « Suzanne jolie femme »	
ANONYME ( <i>Mina Monroe</i> )		<i>Bayou Ballads</i> (chants de Louisiane): « Vous t'è in Morico »	
WEBERN	Anton	<i>Pièces pour violon et piano</i> (première audition)	
STRAVINSKY	Igor	<i>Pièces pour clarinette</i>	
AURIC	Georges	<i>Alphabet</i> (première audition)	
POULENC	Francis	<i>Sonate pour clarinette et piano</i>	
<b>Concert Jean Wiéner - Festival Igor Stravinsky, 7 novembre 1923, salle des Agriculteurs</b>			
STRAVINSKY	Igor	<i>Histoire du soldat</i>	Non précisé
STRAVINSKY	Igor	<i>Air de Mavra</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Octuor</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Berceuse du chat</i>	



Concert Jean Wiéner, 13 novembre 1923, salle des Agriculteurs			
MILHAUD	Darius	<i>Sixième Symphonie</i> (première audition), direction Milhaud	Manuel de Falla (direction d'orchestre), Darius Milhaud (direction d'orchestre) et Jean Wiéner
FALLA (de)	Manuel	<i>Le Retable</i> (première audition)	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Concerto brandebourgeois en fa mineur</i>	
Concert de Simone Ferrer et de Jean Wiéner, 11 décembre 1923, salle des Agriculteurs			
CHABRIER	Emmanuel	<i>L'Île heureuse</i>	Simone Ferrer et Jean Wiéner
POULENC	Francis	<i>Villanelle des petits canards</i>	
POULENC	Francis	<i>Le Bestiaire</i> (Appolinaire)	
CHABRIER	Emmanuel	<i>Feuillet d'album</i>	
CHABRIER	Emmanuel	<i>Habanera</i>	
CHABRIER	Emmanuel	<i>Scherzo-valse</i>	
AURIC	Georges	<i>Alphabet</i> (Radiguet)	
GOUNOD	Charles	<i>Venise</i>	
GOUNOD	Charles	<i>Chanson de printemps</i>	
GOUNOD	Charles	<i>L'Absent</i>	
GOUNOD	Charles	<i>Où voulez-vous aller?</i>	
SATIE	Erik	<i>Gymnopédie</i>	
POULENC	Francis	<i>Mouvements perpétuels</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Deux tangos</i>	
BIZET	Georges	<i>Chanson du fou</i>	
BIZET	Georges	<i>Adieux de l'hôtesse arabe</i>	
BIZET	Georges	<i>Chanson d'avril</i>	
BIZET	Georges	<i>Berceuse</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Poèmes juifs</i>	
ANONYME		<i>Deux Blues</i> (danses américaines)	
STRAVINSKY	Igor	<i>Petrouchka</i> (danse russe)	
MILHAUD	Darius	<i>Les Soirées de Péetrograd</i>	
SATIE	Erik	<i>Daphénéo</i>	

<b>Concert Jean Wiéner - Festival Érik Satie, 20 décembre 1923, salle des Agriculteurs</b>			
SATIE	Erik	<i>Trois Morceaux en forme de poire</i>	Jean Wiéner, Érik Satie
SATIE	Erik	<i>Première Gymnopédie</i>	
SATIE	Erik	<i>Descriptions automatiques</i>	
SATIE	Erik	<i>Embryons desséchés</i>	
SATIE	Erik	<i>Deuxième Sarabande</i>	
SATIE	Erik	<i>Sports et divertissements</i>	
SATIE	Erik	<i>Mélodies</i>	
SATIE	Erik	<i>Chapitres tournés en tous sens</i>	
SATIE	Erik	<i>Quatrième Nocturne</i>	
SATIE	Erik	<i>Sonatine bureaucratique</i>	
SATIE	Erik	<i>Préludes flasques pour un chien</i>	
SATIE	Erik	Vieux Sequins, vieilles cuirasses	
SATIE	Erik	<i>Belle Excentrique</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 9 janvier 1924, salle des Agriculteurs</b>			
BÉRIOT (de)	Bénédicte	<i>Duo brillant sur les motifs de la Somnambule</i>	Non précisé
WIÉNER	Jean	<i>Suite pour violon et piano</i>	
PAGANINI	Niccolò	<i>Trois Caprices pour violon</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Étude op. 7</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Prélude et fugue</i>	
HARRINGTON-GIBBS	Arthur	<i>Running Wild (Blues)</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Le Bœuf sur le toit (violon et piano)</i>	
SATIE	Erik	<i>Choses vues à droite et à gauche</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 15 janvier 1924, salle des Agriculteurs</b>			
BERG	Alban	<i>Quatuor à cordes</i>	Quatuor Pro Arte
STRAVINSKY	Igor	<i>Concertino</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Alphabet</i>	
AURIC	Georges	<i>Alphabet (7 mélodies sur des poèmes de Raymond Radiguet)</i>	
VERDI	Giuseppe	<i>Quatuor à cordes</i>	

<b>Récital Jean Wiéner, Daniel Herrmann et Marty Zipélius, 18 février 1924, salle Pleyel</b>			
MILHAUD	Darius	<i>Sonate pour deux violons et piano</i>	Daniel Herrmann, Marty Zipélius et Jean Wiéner
MOZART	Wolfgang Amadeus	<i>Adagio et rondo pour violon et alto</i>	
POULENC	Francis	<i>Mouvements perpétuels</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Prélude et fugue</i>	
ANONYME		<i>Deux Blues (danses américaines)</i>	
TARTINI	Giuseppe	<i>Trio n°3 pour deux violons et piano (première audition)</i>	
HONEGGER	Arthur	<i>Sonatine pour deux violons (première audition, redemandée)</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Trio-sonate en do majeur</i>	
<b>Récital Jean Wiéner et René Benedetti - Œuvres de Jean-Sébastien Bach, Théâtre des Champs Elysées, 7 avril 1924</b>			
BACH	Jean-Sébastien	<i>Troisième Sonate pour violon et piano</i>	René Benedetti, Jean Wiéner
BACH	Jean-Sébastien	<i>Airs et variations</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Chaconne pour violon seul</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Quatre Chorals</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Prélude et fugue pour orgue (arrangé par Jean Wiéner pour violon et piano)</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Concerto pour violon en la mineur</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 9 avril 1924, salle des Agriculteurs</b>			
BAUR	A.	<i>Trio sur les Vêpres siciliennes, pour hautbois, clarinette et basson</i>	Véra Janacopoulos, Jean Wiéner
WEBER	Carl Maria von	<i>Concerto pour basson</i>	
VILLA-LOBOS	Heitor	<i>Trio pour hautbois, clarinette et basson</i>	
VILLA-LOBOS	Heitor	<i>Trois Mélodies</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Quatre Poèmes de Catulle</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Pastorale - Tiimbom</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Trois Blues chantés (première audition)</i>	

<b>Concert Jean Wiéner, 8 mai 1924, salle des Agriculteurs</b>			
SCHUBERT	Franz	<i>Sonate pour piano à quatre mains</i>	Youra Guller, Jean Wiéner
POULENC	Francis	<i>Sonate pour clarinette et basson</i>	
POULENC	Francis	<i>Sonate pour piano à quatre mains</i>	
POULENC	Francis	<i>Sonate pour cor, trompette et trombone</i> (transcrite pour piano par l'auteur)	
POULENC	Francis	<i>Mouvements perpétuels</i>	
MOZART	Wolfgang-Amadeus	<i>Sonate pour deux pianos</i>	
<b>Soirée Igor Stravinsky chez la Princesse de Polignac (direction musicale : Jean Wiéner), 14 mai 1924</b>			
STRAVINSKY	Igor	<i>Histoire du soldat</i>	Igor Stravinsky et Jean Wiéner
STRAVINSKY	Igor	<i>Concerto pour piano et orchestre d'harmonie</i> (première audition)	
STRAVINSKY	Igor	<i>Octuor</i>	
<b>Les ressources nouvelles de la musique : jazz-band et instruments mécaniques, 22 mai 1924, amphithéâtre Descartes</b>			
Audition phonographique de deux disques nègres		<i>I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate</i>	Vera Janacopulos, Darius Milhaud et Jean Wiéner
		<i>The Wicked Five Blues</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Trois Blues</i> (danses américaines) transcrites pour piano	
ANONYME		<i>Bayou Ballads</i> (chants de Louisiane): « Gardez piti milatte là »	
ANONYME		<i>Bayou Ballads</i> (chants de Louisiane): « Vous t'è in Morico »	
STRAVINSKY	Igor	<i>Cinq pièces faciles pour Pleyela</i>	
STRAVINSKY	Igor	<i>Deux mélodies</i> : « Les Canards, les cygnes et les oies »	
STRAVINSKY	Igor	Deux mélodies : « Tilimboom »	
STRAVINSKY	Igor	<i>Ragtime pour onze instruments</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Deuxième Rag-Caprice</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Sonate syncopée</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Trois Blues chantés</i>	
MILHAUD	Darius	<i>La Création du monde</i>	

<b>Concert Jean Wiéner, 14 juin 1924, salle des Agriculteurs</b>			
MILHAUD	Darius	<i>Cinquième Symphonie</i>	Société moderne des instruments à vents, René Benedetti, Darius Milhaud (direction d'orchestre), Jean Wiéner
SAUGUET	Henri	<i>Sonatine pour flûte et piano</i>	
GOUNOD	Charles	<i>Dixtuor à vents</i>	
POULENC	Francis	<i>Cocardes</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Concerto en ré</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 22 décembre 1924, salle des Agriculteurs</b>			
ANONYME		<i>Trois mélodies jouées à la scie par Andolfi</i>	Darius Milhaud (direction d'orchestre), Jean Wiéner
BYRD	William	<i>Fantasia</i>	
BACH	Jean-Sébastien	<i>Cantate « Non sa che sia dolore »</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Unknown Eros</i> , deux mélodies sur des poèmes de Coventry Patmore	
BURLEIGH	Harry Thacker	<i>Quatre Negro Spirituals</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Concerto franco-américain</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, 20 janvier 1925, salle des Agriculteurs</b>			
SATIE	Erik	<i>Je te veux...</i>	Germaine Tailleferre, Jean Wiéner.
BEETHOVEN	Ludvig van	Extraits de la <i>Neuvième Symphonie</i> , pour grosse caisse, cymbale, tamour, triangle et piano	
BEETHOVEN	Ludvig van	<i>Tois Equali pour 4 trombones</i>	
TAILLEFERRE	Germaine	<i>Concerto pour piano</i>	
<b>Concert Jean Wiéner, avril 1925, salle des Agriculteurs</b>			
COUPERIN	François	<i>Apothéose de Corelli</i>	Jane Bathori, Bériza, Roger Désormières (direction d'orchestre) et Jean Wiéner
DELAGE	Maurice	<i>Deux Mélodies</i>	
SATIE	Erik	<i>Ludion</i>	
MILHAUD	Darius	<i>Saudades do Brazil</i>	
ANONYME		<i>Songs From Dark Continent</i> , transcrites par M. Curtis	
HONEGGER	Arthur	<i>Sonatine pour deux violons</i>	
WIÉNER	Jean	<i>Trois Airs pour Arc-en-ciel</i>	

<b>Exposition internationale "L'art d'aujourd'hui", 4 décembre 1925, 18, rue de la Ville l'Evêque, Paris</b>				
BACH	Jean-Sébastien	<i>Trois Chorals</i>	Claire Croiza, Jean Wiéner	
ANONYME		<i>Deux Blues</i> (danses américaines)		
GOUNOD	Charles	<i>Absence</i>		
GOUNOD	Charles	<i>Venise</i>		
GOUNOD	Charles	<i>Sérénade</i>		
AURIC	Georges	<i>Trois Mélodies</i> (Gérard de Nerval)		
STRAVINSKY	Igor	<i>Sonate pour piano</i>		
POULENC	Francis	<i>Cinq poèmes de Ronsard</i>		
FALLA (de)	Manuel	<i>Chinoiseries</i>		
FALLA (de)	Manuel	<i>Deux Chansons populaires espagnoles</i>		
<b>Récital Jean Wiéner, avec le concours de Marcelle Meyer et de Louis Fleury, 17 mai 1926, lieu non précisé</b>				
HINDEMITH	Paul	<i>Quintette à vents</i>	Cahusac, Dherin, Entraigue, Louis Fleury, Lamorlette, Marcelle Meyer, Jean Wiéner	
AURIC	Georges	<i>Fragments des Fâcheux</i>		
DEBUSSY	Claude	<i>Soirée dans Grenade</i>		
ALBENIZ	Isaac	<i>Navarra</i>		
MILHAUD	Darius	<i>Sonatine</i>		
STRAVINSKY	Igor	<i>Concerto</i>		
KOECHLIN	Charles	<i>Sonate pour deux flûtes</i>		
IBERT	Jacques	<i>Deux Mouvements</i>		
WIENER	Jean	<i>Deux Blues</i>		
<b>Madeleine Grey et Jean Wiéner - Musique hébraïque et nègre, 3 mai 1927, salle des concerts du Conservatoire</b>				
<i>Musique hébraïque</i>				
PROKOFIEV	Sergei	<i>Ouverture sur des thèmes hébraïques</i>	Madeleine Grey et Jean Wiéner	
RAVEL	Maurice	<i>Kaddisch</i>		
AUBERT	Louis	<i>Kol Nidrei</i>		
ANONYME		Chants religieux traditionnels		
<i>Musique nègre</i>				
RAVEL	Maurice	<i>Trois chansons madécasses</i>		
POULENC	Francis	<i>Rapsodie [sic] nègre</i>		
BURLEIGH	Harry	Negro spirituals songs		
RADDICK	-	Negro spirituals songs		
GIHON	-	Negro spirituals songs		

## Annexe n° 5

Partition de *Bathori's Blues* de Jean Wiéner

(manuscrit de Jean Wiéner, archives Jean Wiéner, Marie de Bobigny)









## Annexe n° 5-bis

Partition de *The Vance's Banjo* de Jean Wiéner

(manuscrit de Jean Wiéner, archives Jean Wiéner, Marie de Bobigny)





