

L'exotisme en question

Le cas de la réception du jazz dans la musique savante française de l'entre-deux-guerres

Martin Guerpin

Volume 3, Number 1, 2016

Musique et exotisme en France au tournant du XXe siècle. Altérités recomposées

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060119ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060119ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

OICRM

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guerpin, M. (2016). L'exotisme en question : le cas de la réception du jazz dans la musique savante française de l'entre-deux-guerres. *Revue musicale OICRM*, 3(1), 1–15. <https://doi.org/10.7202/1060119ar>

Article abstract

The development of jazz in 1920s France, as well as its importation in art music, have often been considered as the development of a new kind of exoticism, in the broad sense of fascination with the “Other.” Such an association of jazz with exoticism tends to downplay the diversity its reception into art music circles in interwar France. This article aims at enhancing this diversity by examining two representative compositions by Darius Milhaud and Jean Wiéner in light of the discourse on exoticism during the interwar. The analysis of these works also draws upon the jazz repertoires which inspired the two composers, and the meanings these repertoires conveyed. Once reconsidered, exoticism provides an interesting tool in order to enlighten a range of uses of jazz in art music. These uses can be distributed between two poles. On the one hand, some composers use jazz in order to construct what will be called “exotic Negro music.” On the other hand, borrowing from jazz features can simply be a way to assert new aesthetics.

L'exotisme en question. Le cas de la réception du jazz dans la musique savante française de l'entre-deux-guerres

Martin Guerpin

Résumé

L'introduction du jazz en France et son utilisation dans la musique savante sont souvent assimilées à l'émergence d'un nouvel exotisme, compris au sens large de rapport fasciné à l'Autre. Ainsi utilisée, cette catégorie tend à masquer la diversité bien réelle, et remarquable pour l'époque, de la réception du jazz dans la musique française de l'entre-deux-guerres. Afin de mettre en évidence cette diversité, deux œuvres représentatives de Darius Milhaud et de Jean Wiéner font l'objet d'une analyse qui, s'appuyant sur des définitions de l'exotisme en vigueur dans les décennies 1920 et 1930, prend en compte les sources musicales utilisées par ces compositeurs ainsi que les connotations extra-musicales qu'elles véhiculent. Une fois reconsidéré, le prisme de l'exotisme permet de proposer, au sein des œuvres savantes empruntant au jazz, une distinction entre celles qui relèvent de ce qu'on définira comme un « exotisme nègre » et celles qui ne recourent à cette musique que dans le cadre de l'exploration de nouveaux procédés musicaux.

Mots clés : entre-deux-guerres ; exotisme ; France ; jazz ; transferts culturels.

Abstract

The development of jazz in 1920s France, as well as its importation in art music, have often been considered as the development of a new kind of exoticism, in the broad sense of fascination with the "Other." Such an association of jazz with exoticism tends to downplay the diversity its reception into art music circles in interwar France. This article aims at enhancing this diversity by examining two representative compositions by Darius Milhaud and Jean Wiéner in light of the discourse on exoticism during the interwar. The analysis of these works also draws upon the jazz repertoires which inspired the two composers, and the meanings these repertoires conveyed. Once reconsidered, exoticism provides an interesting tool in order to enlighten a range of uses of jazz in art music. These uses can be distributed between two poles. On the one hand, some composers use jazz in order to construct what will be called "exotic Negro music." On the other hand, borrowing from jazz features can simply be a way to assert new aesthetics.

Keywords: interwar; Exoticism; France; jazz; cultural transfers.

En ouverture d'un numéro de la *Revue internationale de musique française* consacré à l'exotisme musical, Danièle Pistone considère l'utilisation du jazz dans la musique savante française à partir de la fin des années 1910 comme l'émergence d'un nouvel exotisme musical : un exotisme américain (Pistone 1981). Près de 30 ans plus tard, Ralph P. 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 Européens¹ » (Locke 2010). Quant à l'historien du jazz Gunther Schuller, il affirme en 1998 qu'« en Europe, tout particulièrement, les compositeurs, les autres artistes et les intellectuels devaient considérer le jazz comme un supplément à leur musique » (Schuller 1998, p. 289). Les trois références qui viennent d'être évoquées constituent l'ossature d'une tradition historiographique selon laquelle, dans les premières décennies du xx^e siècle et plus particulièrement dans l'entre-deux-guerres, le recours au jazz dans la musique savante relèverait de l'exotisme musical.

Cette tradition mérite d'être interrogée sous trois angles. D'une part, elle se fonde sur une définition large de l'exotisme musical, considéré comme une évocation, au moyen de la musique elle-même ou encore d'éléments paratextuels² d'un ailleurs proche et lointain avec lequel l'auditeur n'est pas familier³. D'autre part, la définition large de l'exotisme ne fait pas elle-même l'objet d'un travail de thématization. En effet, l'« exotisme » en tant qu'outil théorique employé dans les études littéraires et dans le domaine de l'anthropologie (Affergan 1987) n'y est pas distingué de l'« exotisme » en tant que catégorie historique dont l'emploi dans la langue française remonte à 1552, dans le *Quart livre* de François Rabelais, et se perpétue de nos jours dans les guides touristiques (Fléchet 2007, p. 15-26). Enfin, les trois articles évoqués ne font référence au corpus des œuvres savantes recourant au jazz que de manière générale, sans examiner d'exemples particuliers ni convoquer de sources faisant état de la réception de ce corpus.

En partant de ce triple constat, ce travail se donne pour but d'interroger la conception que les acteurs du monde musical savant français se font de l'exotisme dans les décennies 1920 et 1930⁴. La presse musicale de l'époque (tout particulièrement l'influente *Revue musicale* fondée en 1920 par Henry Prunières) et l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Laurencie et Lavignac 1920-1931) constituent des sources précieuses à cet égard. Elles permettent de constater et de comprendre pourquoi le jazz ne fut en réalité que très rarement associé à un nouvel exotisme, qu'il soit « américain » ou « nègre⁵ ». Ce n'est qu'après avoir étudié les définitions de

1 « In the 1920s early jazz [...] held a particularly exotic appeal for Europeans. »

2 Ralph P. Locke ajoute à ces éléments les paroles, dans le cadre de la musique vocale, mais également les costumes et le décor dans le domaine de l'opéra (Locke 2010).

3 L'exotisme peut également désigner le sentiment suscité chez l'auditeur par cette évocation.

4 Ce faisant, il s'agit de rendre compte de la réception du jazz par les acteurs du monde musical savant français des années 1920. L'expression « monde musical savant » désigne ici l'ensemble des acteurs et des œuvres produites et rendues publiques par le biais d'institutions telles que le Conservatoire, les grandes salles de concert parisiennes, les éditeurs de partitions, ou encore les revues musicales spécialisées.

5 L'expression « exotisme nègre » est couramment employée dans la presse musicale des années 1920 et 1930.

l'exotisme en vigueur dans le monde musical français de l'entre-deux-guerres, qu'il devient possible de questionner à nouveaux frais la dimension exotique que revêtent les œuvres savantes qui empruntent au jazz. Deux pièces exemplaires feront l'objet de ce questionnement : le « Blues » de la *Sonatine syncopée* (1923) de Jean Wiéner (1896-1982) et le premier des *Trois Rag-caprices* (1922) de Darius Milhaud (1892-1974). Leur étude n'a pas pour finalité de déterminer si le qualificatif « exotique » doit ou non leur être apposé. Au-delà d'une simple question d'étiquetage, il s'agit bien plutôt de les distinguer en fonction de la spécificité de leur contenu « étranger » et des modalités particulières selon lesquelles elles font référence au jazz.

Le jazz constitue-t-il *en lui-même* une source musicale étrangère potentiellement exotique du point de vue d'un auditeur français ? Et plus encore, tout recours au jazz dans la musique savante relève-t-il de l'exotisme ? Telles sont en somme les questions posées dans cet article.

LE JAZZ : UN EXOTISME PASSÉ INAPERÇU DANS LA FRANCE DES ANNÉES 1920 ?

Répondre à la première question oblige à prendre en considération les écrits critiques de l'époque afin de comprendre, d'une part, l'usage qui est fait du terme « exotisme » et, d'autre part, la manière dont ce terme est (ou non) employé au sujet du jazz et des œuvres savantes qui s'en inspirent.

L'exotisme du jazz : une association rare dans le monde musical savant

Une lecture attentive de *La Revue musicale* incite à relativiser l'idée selon laquelle le jazz aurait été perçu comme un nouvel exotisme pendant l'entre-deux guerres⁶. Dans les recensions de disques rédigées par Henry Prunières à partir du numéro de juillet 1926, les enregistrements de jazz figurent d'abord dans la catégorie « danse » ou « musiques de danse » avant d'être regroupés dans une rubrique autonome à partir du numéro de mai 1927. Avant et après cette date, le jazz est systématiquement distingué de la catégorie « musique exotique⁷ ». La même distinction entre jazz et « musiques exotiques » est à l'œuvre dans la principale revue française consacrée à la musique enregistrée : *L'Édition musicale vivante*⁸. On la retrouve également dans les catalogues de nouveautés discographiques publiés chaque mois par les éditeurs Brunswick, Columbia, la Compagnie française du Gramophone, Edison-Bell, Odéon, Parlophone ou encore Pathé. La géographie de l'« exotisme » dans la France

6 Des conclusions similaires pourraient être tirées d'une étude menée sur la même période dans les autres publications spécialisées dans le domaine de la musique savante : *Le Ménestrel*, *Le Courrier musical*, *Le Monde musical*, la *Revue Pleyel*, ou encore le *Guide du concert*.

7 Les disques de « musique exotique » sont ainsi largement consacrés à l'Espagne, à l'Afrique noire ou à l'Afrique du Nord, alors sous domination française. On trouvera par exemple une longue évocation des disques de noubas et d'airs marocains de la « garde noire » du sultan du Maroc dans la chronique « Les disques » d'Henry Prunières du numéro de mai 1930 (Prunières 1930). Cette revue mensuelle paraît du mois de décembre 1927 au mois de juillet 1934.

8 Cette revue mensuelle paraît du mois de décembre 1927 au mois de juillet 1934.

de l'entre-deux-guerres ne comprend donc pas toutes les contrées étrangères mais seulement certaines d'entre elles.

Une étude quantitative ne fait que confirmer ce constat : si plusieurs musico-graphes abordent, de manière centrale ou non, la notion d'exotisme, force est de constater que son application au jazz est rare. Sur plus de 270 articles qui évoquent cette musique dans *La Revue musicale* de 1920 à 1939⁹, seuls trois (deux recensions de créations d'œuvres et un article de fond consacrés à des œuvres savantes influencées par le jazz) font mention de l'exotisme (Lévy 1931 ; Goldbeck 1933 et 1937). Cette notion y est convoquée pour désigner des références musicales à une identité culturelle « nègre¹⁰ ». L'association s'explique par la représentation de cette identité comme primitive. Le critique musical René Lévy parle ainsi des « hullements exotiques » du jazz, l'associant à une expression musicale naturelle, animale (Lévy 1931). À ce primitivisme du jazz considéré comme un exotisme nègre est associé un *ethos* mélancolique que le chef d'orchestre et musicologue Fred Goldbeck associe tantôt, en mauvaise part, à la religiosité des *negro spirituals* (l'exotisme du jazz est alors moins africain qu'afro-américain¹¹), tantôt, en bonne part, à la nostalgie de la musique tzigane, elle-même considérée comme exotique dans l'entre-deux-guerres¹².

Aux yeux de certains auditeurs français de l'entre-deux-guerres, le jazz semble donc bien relever de l'exotisme, dans la mesure où il exprime la nostalgie d'un monde perdu et corrompu par la civilisation, dans la mesure où il évoque la musique des « nègres » d'Afrique et d'Amérique du Nord. Toutefois cet exotisme fait figure d'exception : il ne constitue qu'une facette de la réception des œuvres savantes qui empruntent au jazz. On n'en retrouve nullement la trace dans les recensions du « Ragtime du Paquebot » d'Erik Satie (1917) ou encore du « Fox-trot » de *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel (1925), pour ne citer que deux exemples célèbres d'œuvres savantes influencées par le jazz.

En 1933, une recension d'un concert de Duke Ellington donné à Paris, salle Pleyel, par Louis Aubert (1877-1968) ne fait que confirmer le constat d'une assignation *sélective* et *partielle* du jazz à l'exotisme. Le compositeur, pianiste et critique musical s'attache en effet à distinguer le jazz « symphonique » (celui de Paul Whiteman, Jack Hylton et Ray Ventura), considéré comme un apport moderne à la musique de

9 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 dénombrier 273, mais ce dépouillement manuel implique une marge d'erreur qui incite à utiliser un arrondissement à la dizaine la plus proche.

10 Malgré ses connotations racistes, nous utilisons volontairement ce 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.

11 « 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 » (Goldbeck 1937, p. 426).

12 « Il semble bien que chez Ravel, un rubato saxophonique [*sic*] 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 1933, p. 200).

danse européenne, du jazz « hot » de l'orchestre de Duke Ellington, perçu comme une musique exotique et qualifié comme telle :

De cette soirée subsiste avant tout une impression aiguë d'exotisme. Aux antipodes de l'art de Ray Ventura, art latin, tout de mesure et de gaieté contrôlée par l'esprit, l'art d'Ellington est véhément, truculent, hyperbolique, avec des oppositions de douceur mélancolique et méditative d'une adorable suavité [...]. Tablant sur l'instinct sous tous ses aspects, il étonne et séduit, parfois même il émeut, mais jamais il ne s'adresse à l'esprit (Aubert 1933, p. 5).

Afin d'expliquer cette absence de lien systématique entre jazz et exotisme, il convient de comprendre le sens que les acteurs du monde musical savant français de l'entre-deux-guerres assignent à cette notion. À cet égard, l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* fournit une somme de renseignements d'autant plus utiles qu'ils permettent de mieux comprendre la distinction établie par Louis Aubert.

L'exotisme comme catégorie esthétique dans les années 1920

La notion d'exotisme fait l'objet d'une entrée dans cet ouvrage monumental. Elle fait partie de l'article de Charles Koechlin sur « Les tendances de la musique moderne française » (Koechlin 1925). Cette entrée est particulièrement intéressante à deux titres. Premièrement, le jazz n'est y jamais mentionné. Inversement, la partie consacrée au « jazz » dans l'article d'Esther Singleton sur la musique américaine ne fait aucunement appel à la notion d'exotisme (Singleton 1922). Deuxièmement, Charles Koechlin définit de manière synthétique l'« exotisme » tel que le monde musical savant de l'entre-deux-guerres le comprend au début du xx^e siècle¹³ :

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 tahitienne¹⁴ [...]. Il faudrait accorder une place spéciale à l'*orientalisme*¹⁵ [...]. 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 [...]

13 Le caractère synthétique voire didactique de cette définition doit sans doute aux exigences du genre d'ouvrage pour lequel il écrivait alors : une encyclopédie musicale envisagée comme une somme des savoirs musicaux de l'époque. La première phrase de la préface de l'éditeur de l'encyclopédie ne dit pas autre chose : « 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 » (Laurencie et Lavignac 1921, p. V).

14 [ndla] « Celle-ci, paraît-il, des plus séduisantes ».

15 C'est Koechlin qui souligne.

semblons hantés par l'extrême diversité et l'intense poésie d'avant les « siècles industriels », de toutes ces manifestations d'art exotique (Koechlin 1925, p. 99).

Cet extrait permet d'identifier cinq caractéristiques de l'exotisme musical qui le distinguent d'autres modalités de l'emprunt à une culture musicale étrangère¹⁶.

Tout d'abord, la place de la page consacrée par Charles Koechlin à l'exotisme musical montre qu'il est alors considéré comme l'un des aspects de la modernité musicale et qu'il concerne principalement l'harmonie.

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 |
| 1.5 Exotisme | 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

Figure 1 : Plan de l'article de Charles Koechlin (1925) consacré aux tendances de la musique moderne française dans l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire.

La deuxième caractéristique de l'exotisme réside dans le mode de connaissance des musiques étrangères qu'il suppose : dans le monde musical savant, l'exotisme se traduit par une relative méconnaissance des sources musicales étrangères. Au mieux, le contact avec ces musiques est présenté par Koechlin comme indirect, à travers les premiers travaux de collectages ; les éléments manquants sont complétés par un imaginaire principalement littéraire. Charles Koechlin dessine, en outre, une géographie de l'exotisme qui ne comprend pas toutes les contrées étrangères ni même « lointaines ». En effet, ni l'Amérique ni l'Afrique (à l'exception de l'Afrique du Nord, mentionnée implicitement à travers l'orientalisme) ne sont mentionnées¹⁷. En quatrième lieu, l'éloignement géographique constitue donc une condition nécessaire mais pas suffisante pour parler d'exotisme musical : l'exotisme est également associé à une mise à distance historique et culturelle. Il réfère à ce qui précède les « siècles industriels ». Dans une France marquée depuis le XIX^e siècle par la Révolution industrielle, l'exotisme évoque un lieu imaginaire, un âge d'or, un paradis perdu encore

16 Dans le cadre de cet article, nous ne nous interrogerons pas sur la question de l'authenticité de ces emprunts.

17 Dans cette même encyclopédie, on notera également que l'entrée « jazz », qui fait partie de l'article d'Esther Singleton (1922) sur la musique américaine, ne fait aucunement appel à la notion d'exotisme.

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^e siècle et au début du XX^e siècle¹⁸ par un *ethos* particulier : un *ethos* poétique, naïf¹⁹ (qu'il soit joyeux ou triste) et sensuel – parfois violemment.

Plus qu'une simple référence à l'étranger, plus que la seule fascination pour l'altérité, l'exotisme implique donc un mode d'évocation *particulier* de certaines contrées. Traduit en musique, notamment par des moyens mélodiques et harmoniques, l'exotisme se caractérise par un champ expressif et poétique particulier, dont l'horizon commun réside en deçà de la civilisation moderne et industrielle²⁰. On comprend dès lors pourquoi Koechlin n'associe pas jazz et exotisme, lui qui tient les « maudits airs de jazz » entendus à bord du paquebot qui l'emmène aux États-Unis pour une incarnation musicale de la « société actuelle », du « populaire moderne » et de la « vulgarité » (Koechlin 1929, p. 7).

Toute référence à une musique identifiée comme étrangère ne relève donc pas nécessairement de l'« exotisme ». On peut dès lors comprendre pourquoi l'utilisation du jazz dans la musique savante n'est qualifiée d'« exotique » qu'à trois reprises dans *La Revue musicale* de 1920 à 1939. À partir de ce constat et de cette définition affinée de l'exotisme, il devient possible d'aborder les œuvres savantes qui empruntent au jazz et d'examiner les modalités de ces emprunts au prisme de l'exotisme.

DE L'ÉVOCATION DE L'EXOTISME NÈGRE AU MATÉRIAU RYTHMIQUE MODERNE : L'AMBIVALENCE DES EMPRUNTS AU JAZZ

Certaines pièces encore peu étudiées dans le corpus des œuvres savantes empruntant au jazz peuvent être considérées comme partie prenante d'une tradition d'exotisme musical nègre inaugurée en France par l'arrivée du cake-walk au début du siècle, et prolongée par son adaptation par Debussy²¹, puis par la *Rhapsodie nègre* (1917) de Francis Poulenc (bien que cette pièce ne recoure pas au jazz)²². Tout en s'inspirant d'une partie du répertoire de jazz diffusé en France à partir de la fin des années 1910, le « Blues » de la *Sonatine syncopée* du compositeur et organisateur de concerts Jean Wiéner²³ s'insère dans cette tradition de l'exotisme nègre (voir figure 2).

18 Cette périodisation correspond à celle qu'esquissent les exemples choisis par Charles Koechlin dans son article.

19 Et en cela « séduisant », pour reprendre l'adjectif utilisé par Charles Koechlin dans sa note.

20 Cette définition serrée de l'exotisme correspond à l'emploi de cette catégorie dans les revues consacrées à la musique savante. Le texte de Charles Koechlin se distingue toutefois d'une autre conception en vigueur dans le domaine de la littérature : celle, plus large, de l'exotisme comme « esthétique du Divers » proposée par Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*, rédigé de 1904 à 1918 (Segalen [1904-1918]1978).

21 Notamment dans « Golliwog's Cake-walk » et *Le Petit Nègre*.

22 Une rhapsodie exotique au même titre que la *Rhapsodie norvégienne* d'Édouard Lalo (1879) ou la *Rhapsodie espagnole* de Maurice Ravel (1908), et aussi nègre que la première est norvégienne et la seconde espagnole.

23 Les concerts Jean Wiéner organisés à Paris de 1920 à 1925, imposèrent le jeune compositeur comme l'un des fers de lance de l'avant-garde musicale française.

I. Blues

Très calme, très tendre, très piano, très en mesure, la même formule (douce) de sonorité

$\text{♩} = 138$

sans pédales

très lié

Figure 2 : Jean Wiéner, « Blues » de la Sonatine syncopée (Paris, Max Eschig et Cie Editeurs, 1923), mes. 1-17. Avec l'aimable autorisation des Editions Durand-Salabert-Eschig.

Le « Blues » de Jean Wiéner : un prolongement de la tradition de l'exotisme « nègre »

Le caractère naïf et souriant du début de cette pièce doit grandement à la régularité des carrures, à des profils mélodiques s'achevant sur des chromatismes descendants, à la superposition humoristique d'une note et de son appoggiature inférieure (*si* et *do* bécarres, mes. 4, par exemple) et à un jeu caractéristique du blues sur les tierces mineure (*sol* bécarre) et majeure (*sol* dièse) de la tonalité principale (voir aussi mes. 17). Ces caractéristiques harmoniques et mélodiques du blues contribuent ainsi à l'exotisme nègre de la pièce, déjà suggéré par son titre (le « Blues » est alors associé avec une musique jouée par des musiciens afro-américains) et par la dédicace de Jean Wiéner aux « chers orchestres nègres d'Amérique, aux magnifiques jazz-bands » qui lui inspirèrent sa pièce.

La naïveté souriante de cette pièce retrouve celle qui se dégage de l'iconographie des partitions de cake-walk diffusées en France depuis le début du siècle (voir figure 3).

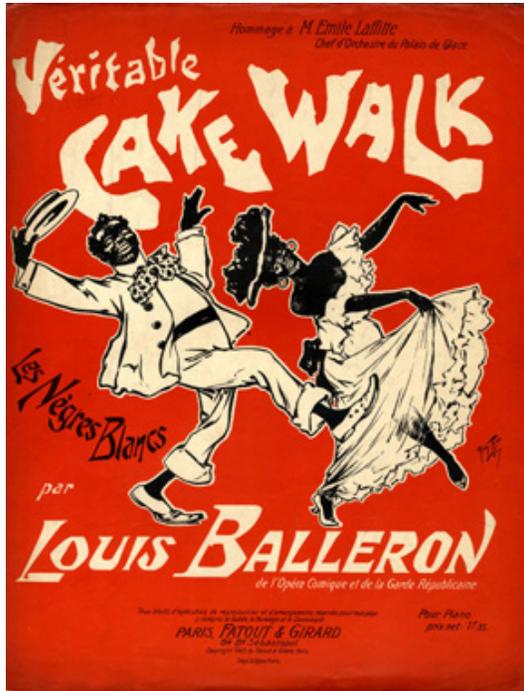


Figure 3 : Première de couverture du Véritable Cakewalk de Louis Balleron (Paris, Fatout et Girard, 1903).

Elle correspond aux éléments caractéristiques de l'exotisme évoqués dans le texte de Charles Koechlin et dans *La Revue musicale* : mise à distance spatiale (l'Afrique et les États-Unis), mise à distance temporelle et culturelle (à travers l'évocation des nègres en « bons sauvages ») et mise à distance musicale (loin de pasticher le blues, Jean Wiéner en reprend une caractéristique principale qui sert de tremplin à sa propre imagination)²⁴.

À ce stade, il apparaît donc que seule une partie du corpus des œuvres savantes empruntant au jazz relève de l'exotisme. Mieux, les œuvres en question s'insèrent dans une tradition de l'exotisme nègre à l'œuvre avant l'arrivée des premiers jazz-bands en France, en 1917. Si elles n'ont certes pas créé cette tradition, du moins la renouvellent-elles. Revenons à présent au constat de l'absence de l'exotisme dans les articles de *La Revue musicale* consacrés au jazz. Pour quelles raisons la plupart des œuvres savantes inspirées par cette musique n'ont-elles pas été associées à l'exotisme, qu'il soit « nègre » ou « américain » ?

Le jazz sans l'exotisme

Répondre à une telle question implique d'interroger les répertoires de jazz à partir des cinq caractéristiques relevées dans l'article de Charles Koechlin.

²⁴ En ce qui concerne l'*ethos* exotique des « nègres », ce « Blues » reprend la vision qu'en donne un roman contemporain, *Batouala, véritable roman nègre* (1921) qui valut à son auteur, René Maran, le prix Goncourt. Plus généralement, l'association du jazz avec l'Afrique noire doit beaucoup à l'ouvrage d'André Schaeffner et d'André Cœuroy publié en 1926 : *Jazz* (Paris, C. Aveline).

1. Une musique étrangère, américaine et moderne

Si le compositeur des *Heures persanes* situe clairement l'exotisme du côté de l'harmonie, c'est principalement le rythme du jazz²⁵ qui a retenu l'attention des compositeurs, des critiques et des mélomanes. Une autre différence de taille réside dans le degré 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, une méconnaissance qui permet à l'imagination de compositeur de prendre son essor en s'appuyant parfois sur des souvenirs littéraires²⁶, 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, entendre des enregistrements réalisés en France ou importés des États-Unis et surtout écouter les jazzmen qui se produisent chaque soir dans les nombreux dancings de la capitale. Avec la méconnaissance, c'est donc la dimension fantasmatique et imaginaire de l'exotisme du jazz qui se dissipe, d'autant plus qu'à partir de 1920, cette musique peut être entendue chaque soir sous sa forme originale dans de nombreux dancings à Montmartre et à Montparnasse, jouée par des musiciens de jazz afro-américains (Guerpin 2013). La mise à distance géographique caractéristique de l'exotisme se voit dès lors 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 née dans les années 1910 (voir par exemple Bauer 1924 et Hoérée 1927). De plus il devient rapidement le symbole de la modernité américaine, une modernité industrielle et mécaniste. Parmi les nombreux textes consacrés au jazz dans la France de l'entre-deux-guerres, ceux de Georges Duhamel dans les *Scènes de la vie future* expriment ce lien de manière aussi limpide que critique : « C'est de la [...] musique de conserve. Cela sort de l'abattoir à musique comme les saucisses du déjeuner sortaient de l'abattoir à cochons [...]. C'est de la musique en boîtes de conserve » (Duhamel [1930]2003, p. 35)²⁷.

Enfin, l'*ethos* de jazz ne correspond pas à celui de l'exotisme²⁸. Pendant l'entre-deux-guerres, ragtimes, fox-trots et charlestons sont le plus souvent associés dans les

25 Celui notamment du ragtime, du fox-trot et du charleston. Notons ici que le ragtime est aujourd'hui considéré comme un genre distinct du jazz, et plus précisément comme l'un des genres qui l'ont engendré. Dans les années 1920, cependant, les critiques musicaux français incluent le ragtime au sein des répertoires alors qualifiés de « jazz ». Nous avons donc choisi de l'inclure dans notre réflexion, qui se fonde sur les catégories employées par les acteurs étudiés.

26 Comme le précise plus haut la citation de Charles Koechlin. La musique qu'il composa pour *Les Heures persanes* repose précisément sur des souvenirs littéraires liés à l'univers décrit par Pierre Loti (1850-1923) dans *Vers Ispahan* (1904), bien plus que sur une étude approfondie de la musique persane.

27 Une recension de l'opérette *No, No, Nanette*, de Vincent Youmans, publiée par André Cœuroy dans *La Revue musicale* en juin 1926, fournit le pendant laudatif de cette association : « les rouages sont simples mais ça galope et on rigole. La mécanique remplace la psychologie » (Cœuroy 1926).

28 À l'exception du blues.

revues musicales à un *ethos* joyeux, empreint d'une énergie vitale débordante²⁹ et parfois burlesque³⁰. De ce retour sur les cinq caractéristiques de l'exotisme musical, il ressort que la plupart des musiques de jazz³¹ diffusées en France pendant l'entre-deux-guerres ne relèvent pas de cette catégorie.

2. Le jazz comme matériau musical

Les *Trois Rag-caprices* composés en 1922 par Darius Milhaud et créés le 23 novembre de la même année lors d'un concert organisé par Jean Wiéner³², constituent un exemple révélateur d'emprunt au jazz ne relevant pas de l'exotisme. La première pièce tire explicitement parti de l'un des genres alors associés au jazz, le ragtime. Le traitement qu'en fait le compositeur ne relève pas plus de l'exotisme musical que la source à laquelle il emprunte.

En effet, si certains éléments caractéristiques du ragtime sont convoqués par Darius Milhaud (les rythmes syncopés, la scansion systématique de chaque temps par la main gauche du piano), leur utilisation est à la fois trop peu systématique et trop perturbée par des procédés harmoniques (usage de la tonalité élargie) et formels (ruptures imprévisibles, de métrique de carrures et de modèles d'écriture, introductions de variantes) étrangers au ragtime pour que la référence à ce genre – et par conséquent à son contenu extra-musical – puisse être perçue par l'auditeur (voir figure 4). Comme Igor Stravinsky dans le *Ragtime pour onze instruments* (1918) et *Piano-Rag-Music* (1919), Darius Milhaud cherche moins à évoquer le modèle auquel il emprunte qu'à exploiter à son gré, et pour son propre compte, les particularités rythmiques qu'il y décèle.

29 Ce n'est pas un hasard si des rythmes de jazz furent utilisés par Darius Milhaud dans la fugue de la *Création du monde* (1923). 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 1926).

30 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).

31 Notamment le ragtime, le fox-trot et le charleston.

32 C'est d'ailleurs à Jean Wiéner, précisément, que les *Trois Rag-caprices*, sont dédiés.

I. à Jean Wiener

Sec et musclé

Figure 4 : Darius Milhaud, *Trois Rag-caprices* (Londres, Universal Edition, 1923), mes. 1-15.

© Copyright 1923 by Universal Edition A. G., Wien/UE 6562.

Ainsi peut-on comprendre pourquoi, dans une recension de ces pièces, Boris de Schlöezer n'évoque ni l'Amérique, ni la musique « nègre », ni même le jazz, mais s'attache plutôt à montrer en quoi une telle pièce constitue une « brillante manifestation en faveur de l'art moderne à Paris » (Schlöezer 1924). Dans cet article, le critique associe même le second *Rag-caprice* aux « mazurkas de Scriabine » et signale, à propos du troisième « l'influence de Stravinsky ». Près d'un an plus tard, dans le numéro de mars 1925, Boris de Schlöezer loue une nouvelle fois les *Trois Rag-caprices* et les oppose à l'« exotisme [...] donné à l'état brut [...], sans une transposition personnelle suffisante » des *Saudades do Brasil*, pièce du même compositeur inspirée par la musique populaire brésilienne (Schlöezer 1925, p. 271).

Au début des années 1920, il s'agit en effet pour un Darius Milhaud alors proche des positions esthétiques revendiquées par Jean Cocteau dans *Le Coq et l'arlequin*, de produire une musique dont la vigueur rythmique permette d'échapper au « brouillard » debussyste et à la « brume » wagnérienne (Cocteau 1918, p. 28). Convoquer le jazz,

le ragtime en l'occurrence, non pas comme une référence susceptible de faire émerger un imaginaire exotique³³, mais comme un matériau permettant de créer une musique nouvelle, dont le caractère dansant réside dans l'usage intensif de rythmes syncopés ; tel est le premier but que semble se donner Darius Milhaud lorsqu'il emprunte à cette musique³⁴. À l'image de cette œuvre exemplaire, la plupart des œuvres savantes qui empruntent au jazz pendant l'entre-deux-guerres ne relèvent pas des modalités particulières de l'exotisme musical. Parmi ces œuvres figurent, entre autres, *Adieu New York !* de Georges Auric (1919), le *Fox-trot* pour piano à quatre mains d'Alfredo Casella (1922), le « Spiritual » de la *Sérénade* pour orchestre de Pierre-Octave Ferroud (1927), ou encore le « Charleston » de la *Revue de cuisine* pour orchestre de chambre de Bohuslav Martinů (1927).

* * *

Au terme de cette réflexion, il apparaît que le jazz ne constitue pas nécessairement une musique exotique aux yeux du monde musical français. Le blues constitue à ce titre une exception en ce que les commentateurs l'associent à un lieu, à un temps et à une identité culturelle éloignés et en partie fantasmés. Mais toute contrée ou toute culture étrangère ne relève pas systématiquement de l'exotisme. C'est pourquoi certains répertoires de jazz, plus volontiers associés aux États-Unis modernes qu'à une musique « primitive » liée à l'Afrique ou à la communauté afro-américaine, ne sont pas considérés comme tels. En outre, l'exotisme ne constitue qu'une modalité parmi d'autres des emprunts au jazz. Le « Blues » de la *Sonatine syncopée* de Jean Wiéner et les *Rag-caprices* de Darius Milhaud y recourent de manière fort différente. Non seulement Darius Milhaud ne cherche pas à faire référence à l'origine géographique et culturelle du ragtime, mais cette origine se démarque elle-même de l'univers spatial, temporel et culturel de l'exotisme.

Si les deux compositeurs empruntent bel et bien à un genre musical alors identifié comme étranger pour enrichir leur propre langage musical, ils le font donc de manière

33 Cet imaginaire exotique se déploiera en partie dans *La Création du monde*, ballet composé l'année suivante. Le changement d'attitude de Darius Milhaud au sujet du jazz vient en partie de son voyage à New York, pendant lequel il découvre d'autres répertoires pratiqués par des musiciens et des chanteuses afro-américains à Harlem. Cette découverte l'incite, dix ans avant Louis Aubert, à faire le départ entre le jazz du pianiste *novelty* Zez Confrey et de Paul Whiteman, et celui entendu à Harlem, dont le « caractère africain et sauvage » s'oppose au « caractère purement de musique "mondaine" que nous trouvons trop uniquement chez les jazz d'Américains », et avec lequel « nous touchons à la source même de cette musique, au côté profondément humain qu'elle est capable d'avoir » (Milhaud 1923, p. 164).

34 Dans le « Blues » de la *Sonatine syncopée*, Jean Wiéner utilise lui aussi le jazz dans la perspective d'un renouvellement de la musique française : il loue dans la préface de la *Sonatine syncopée* la « bienfaisante influence » du jazz sur la « vraie musique de [son] temps ». La différence entre sa démarche et celle de Darius Milhaud réside dans sa volonté d'emprunter à un genre de jazz propice à l'exotisme, et de réemployer certaines de ses caractéristiques musicales, de manière à créer l'effet référentiel nécessaire à l'émergence du sentiment exotique.

différente. Au regard du corpus des œuvres savantes françaises qui font appel au jazz dans les années 1920, leurs deux œuvres constituent deux pôles, l'un, exotique, et l'autre, « technique », d'un spectre recouvrant l'ensemble des différentes modalités d'emprunts à des traditions musicales exogènes. En dernière analyse, la réflexion sur le caractère exotique du jazz et des emprunts savants au jazz constitue un angle d'attaque et un point de départ possibles pour une étude qui mettrait en évidence le caractère non pas monolithique, mais en réalité pluriel de la réception et de l'utilisation de cette musique dans le monde musical savant français de l'entre-deux-guerres.

BIBLIOGRAPHIE

- Affergan, Francis (1987), *Exotisme et altérité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Aubert, Louis (1933), « La semaine musicale », *Le Journal*, n° 14898 (1^{er} août), p. 5.
- Bauer, Marion (1924), « L'influence du Jazz-Band », *La Revue musicale*, 5^e année, n° 6 (avril), p. 31-36.
- Cocteau, Jean (1918), *Le Coq et l'arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène.
- Cœuroy, André (1926), « Opérettes, *No, No, Nanette*, théâtre Mogador », *La Revue musicale*, 7^e année, n° 8 (juin), p. 302.
- Duhamel, Georges ([1930]2003), *Scènes de la vie future*, Paris, Mille et une nuits.
- Fléchet, Anaïs (2007), « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 1, p. 15-26.
- Goldbeck, Fred (1933), « Sur Ravel et ses concertos », *La Revue musicale*, 14^e année, n° 134 (mars), p. 193-200.
- Goldbeck, Fred (1937), « Concert Munch, Milhaud, *Cantate pour louer le seigneur* », *La Revue musicale*, 18^e année, n° 177 (octobre), p. 426.
- Guerpin, Martin (2013), « Bricktop, le jazz et la mondanité », dans Vincent Cotro, Laurent Cugny et Philippe Gumpłowicz (dir.), *La catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, Paris, Outre Mesure, p. 33-56.
- Hoérée, Arthur (1927), « Le jazz », *La Revue musicale*, 8^e année, n° 11 (octobre), p. 213-241.
- Koechlin, Charles (1925), « Les tendances de la musique moderne française », dans Lionel de la Laurencie et Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, deuxième partie, « 1. Tendances de la musique, technique générale », Paris, Delagrave, p. 56-145.
- Koechlin, Charles (1929), *Journal de bord. Traversée du Havre à Houston* (vendredi 24 mai), p. 7 (bibliothèque Mahler, Fonds Charles Koechlin, boîte 10).
- Laurencie, Lionel de la, et Albert Lavignac (1921), « Avertissement », dans Lionel de la Laurencie et Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, première partie, « 1. Antiquité – Moyen-Âge », Paris, Delagrave, p. V.
- Lévy, René (1931), « Musique de scène pour *Donogoo*, de Jacques Ibert, Théâtre Pigalle », *La Revue musicale*, 12^e année, n° 111 (janvier), p. 64.
- Locke, Ralph P. (2010), « Exoticism », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, version révisée du 26 mai 2010, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644>, consulté le 27 mars 2013.
- Milhaud, Darius (1923), « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, 25^e année, n° 9 (1^{er} mai), p. 163-164.
- Pistone, Danièle (1981), « Les conditions historiques de l'exotisme musical français », *Revue internationale de musique française*, n° 6 (novembre), p. 11-22.

- Prunières, Henry (1930), « Les disques », *La Revue musicale*, 11^e année, n° 104 (mai), p. 475-477.
- Schlœzer, Boris de (1924), « Œuvres de Milhaud, Poulenc, Auric », *La Revue musicale*, 5^e année, n° 6 (avril), p. 77.
- Schlœzer, Boris de (1925), « Darius Milhaud », *La Revue musicale*, 6^e année, n° 51 (mars), p. 251-276.
- Schuller, Gunther (1998), « Jazz and Musical Exoticism », dans Jonathan Bellman (dir.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, p. 281-291.
- Segalen, Victor ([1904-1918]1978), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana.
- Singleton, Esther (1922), « États-Unis d'Amérique », dans Lionel de la Laurencie et Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, première partie, « 5. Russie – Pologne – Finlande – Scandinavie... Pérou – Équateur – Bolivie », Paris, Delagrave, p. 3245-3332.