

Les Cahiers
de l'École du Louvre

Les Cahiers de l'École du Louvre

Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations,
archéologie, anthropologie et muséologie

1 | 2012
Cahiers 1

Penser la musique, Écouter les images. Lectures de *Cahiers d'art, Jazz et Documents* sur le jazz et le cinéma américains

*Thinking about Music, Listening to Images : Cahiers d'art, Jazz and
Documents on American Jazz and Cinema*

Diane Turquety



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/663>
DOI : 10.4000/cel.663
ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Référence électronique

Diane Turquety, « Penser la musique, Écouter les images. Lectures de *Cahiers d'art, Jazz et Documents* sur le jazz et le cinéma américains », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/663> ; DOI : 10.4000/cel.663



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Penser la musique, Écouter les images. Lectures de *Cahiers d'art*, *Jazz* et *Documents* sur le jazz et le cinéma américains

Diane Turquety

« [Art], cet affreux mot à majuscule qu'on ne devrait écrire qu'avec une plume pleine de toiles d'araignée »¹

De 1926 à 1931, les revues d'art ou plus largement d'actualité intellectuelle, *Cahiers d'art*, *Jazz* (fig. 1) et *Documents*, en couvrant l'actualité du jazz et du cinéma, participent d'une « rupture choquante avec les usages »². Et pour cause, alors que la presse spécialisée n'en est qu'à ses balbutiements, dans ces revues, la musique de jazz et le cinéma cohabitent avec des disciplines de choix : peinture, sculpture, architecture, art ancien. Les beaux-arts sont donc frottés à des formes artistiques, revendiquées et vantées comme populaires. Au sujet du cinéma, on peut ainsi lire : « art immédiatement transmissible, sans traduction, universel. Forme d'art vraiment populaire »³.

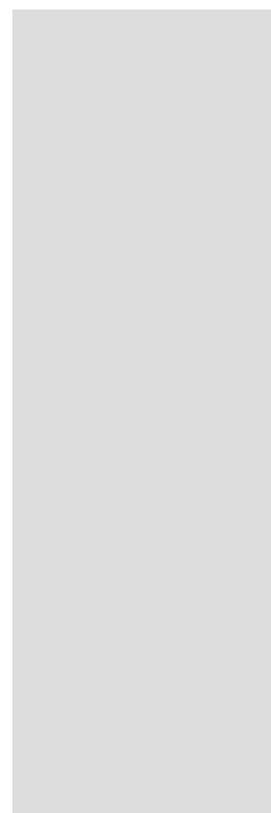


FIGURE 1 :

D'APRES JAZZ, PREMIÈRE DE COUVERTURE
MARS 1930, N° 3
PARIS, BIBLIOTHÈQUE FORNEY

On utilisera CA pour désigner *Cahiers d'art* et Docs pour désigner *Documents* dans les notes de bas de page.

¹ Michel Leiris, « Civilisation », dans *Documents*, sept. 1929, n° 4, p. 222. L'intégralité du reprint de *Documents*, Jean-Michel Place, Paris, est disponible en ligne sur www.gallica.bnf.fr

² M. Leiris, « De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents* », dans M. Leiris et Georges Bataille, *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, 2004, p. 24.

³ André Maurois, « À propos du "Cirque" de Charlot », dans *Cahiers d'art*, 1928, n° 1, p. 43.

Il s'agit alors, dans ces milieux de l'avant-garde parisienne, de mettre au défi les valeurs bourgeoises, celles de la culture dominante, celles d'un monde jugé austère et nationaliste. L'entreprise de réhabilitation des cultures populaires trouve son pendant dans l'intérêt porté aux cultures « primitives », dont la place réservée dans ces mêmes revues témoigne de la recherche d'un « ailleurs », destiné à revitaliser l'« Europe chaque jour plus sordide dans laquelle nous vivons »⁴ et à reconsidérer les hiérarchies consacrées par l'introduction d'« autres » références artistiques.

L'étude des principaux contributeurs permet de saisir, déjà, les approches distinctes qu'adopte chacune des revues à l'égard de l'actualité du cinéma et du jazz. Malgré son intitulé, *Jazz*, dont le titre désigne plus, à la manière d'un Scott Fitzgerald, une époque toute entière que la musique de jazz en elle-même, ne lui réserve qu'une portion congrue au profit de la musique classique. C'est Louis Laloy, musicologue et secrétaire général de l'Opéra de Paris, qui y est chargé de la rubrique disques. Il résume par ce parti pris le positionnement alors courant des spécialistes qui considèrent le jazz avec suffisance⁵. Ce sont donc des amateurs passionnés, souvent touche-à-tout, qui se transforment en critiques. Dans *Cahiers d'art*, Henri Monnet (issu du monde de la finance) et Jacques Fray ont la responsabilité des chroniques de disques. Fray, qui entretient un lien direct avec le monde de la musique – il forme avec Mario Braggiotti un duo de pianistes de jazz très populaire –, se distingue, à la différence de Monnet⁶, par ses commentaires musicologiques. En matière de cinéma, Jacques Brunius, pour *Cahiers d'art*, et Pierre Scize, pour *Jazz*, commentent des films choisis. Tout deux sont autant écrivains que journalistes, et seul Brunius, également acteur et réalisateur, peut dans une certaine mesure être considéré comme relativement légitime dans ce rôle de critique de cinéma. Si *Cahiers d'art* et *Jazz* font donc le choix d'attribuer presque exclusivement la charge des chroniques de musique et de cinéma à des auteurs spécifiques, *Documents* se distingue par un parti pris inverse, révélateur de son non-conformisme. Des auteurs récurrents interviennent indifféremment pour chacune des disciplines. Le jazz et le cinéma sont aussi bien abordés par Michel Leiris, Georges Bataille, Georges-Henri Rivière, André Schaeffner que Jacques Fray. Schaeffner, avec deux contributions musicales⁷, traite l'actualité du jazz dans un sens anthropologique. Ethnomusicologue, auteur du *Jazz*⁸, il est, avec Rivière, acteur de la réorganisation du musée du Trocadéro. Enfin Robert Desnos et Georges Ribemont-Dessaignes, poètes et écrivains, signent chacun une contribution cinématographique importante⁹. L'ensemble de ces auteurs partage une approche profondément subjective et souvent teintée de lyrisme. Exception faite de Bataille, Rivière et Schaeffner, ils sont ou ont été des acteurs du mouvement surréaliste, d'abord autour d'André Breton puis indépendamment. Point commun à ces trois revues, la grande majorité des articles relève d'une critique impressionniste, faible dans l'information et l'analyse esthétique. Le cinéma et le jazz sont alors des véhicules appropriés pour évoquer d'autres questions.

⁴ M. Leiris, « Revue des publications », dans *Docs*, 1930, n° 6, p. 375.

⁵ Même constat fait par les journalistes américains : « The French have too keen a sense of satire to approach it with sufficient seriousness », dans Karl Koenig (dir.), *Jazz in print (1856-1929) : An Anthology of selected early readings in jazz history*, New York, Pendragon Press, 2002, p. 540.

⁶ Chez Monnet, une approche anthropologique du jazz domine, l'étude du jazz renvoyant à celle du peuple africain.

⁷ André Schaeffner, « Les "Lew Leslie's Black Birds" au Moulin Rouge », dans *Docs*, sept. 1929, n° 4, pp. 223-225 et « Eddie South et ses chanteurs », dans *Docs*, 1930, n° 6, p. 372.

⁸ Ouvrage fondateur dans l'étude de la genèse du jazz, publié en 1926. Jean Jamin et Patrick Williams (dir.), « Jazz et anthropologie », dans *L'Homme*, avril/sept. 2001, p. 247.

⁹ Robert Desnos, « Cinéma d'avant-garde », dans *Docs*, déc. 1929, n° 7, pp. 385-387 ; Georges Ribemont-Dessaignes, « "Hallelujah", film de King Vidor », dans *Docs*, mai 1930, n° 4, pp. 237-238.

L'Amérique, la modernité idéale

« Quoi qu'il en soit de nos résistances, nous subissons l'ordre venu par-delà les mers occidentales. Notre vie se déroulera nécessairement sur un ton aigu. [...] Tours qui s'élèvent, lumières qui nous happent et nous éclaboussent, danses : c'est le rythme nouveau.¹⁰ »

À l'issue d'une brève étude comparative¹¹ de la place réservée aux autres pays en termes d'actualité musicale et cinématographique, il apparaît clairement que, dans chacune des revues, les États-Unis dominent. La proportion la plus frappante est celle de *Documents* : près de 80 % des articles et notes consacrés au cinéma concernent l'école américaine et 64 % la musique de jazz. Cette tendance générale est de fait en totale cohérence avec l'esprit de ces revues d'avant-garde qui se tournent vers la nouveauté, la modernité. Aussi, lorsque les productions françaises sont évoquées, c'est bien souvent dans le cadre d'une comparaison dépréciative avec celles des États-Unis : « Chacun de nos essais affirme davantage la supériorité des peuples jeunes sur nous autres »¹². Indéniablement, le Nouveau Monde fascine une Vieille Europe d'après-guerre où « Londres souffre d'un refoulement [...], Berlin d'une rougeole rentrée, Rome [de] la folie des grandeurs et Paris [...] d'une crise de foie »¹³. Cette américanophilie extrême (fig. 2) dont témoignent de nombreux articles indistinctement consacrés aux spectacles, aux femmes, aux gratte-ciel de New York, à la débauche qui y règne malgré la prohibition, est spécifique à ces revues d'avant-garde et se démarque d'un discours conservateur où l'Amérique est associée à une forme de crise morale et de menace pour la place de la France dans le monde¹⁴.

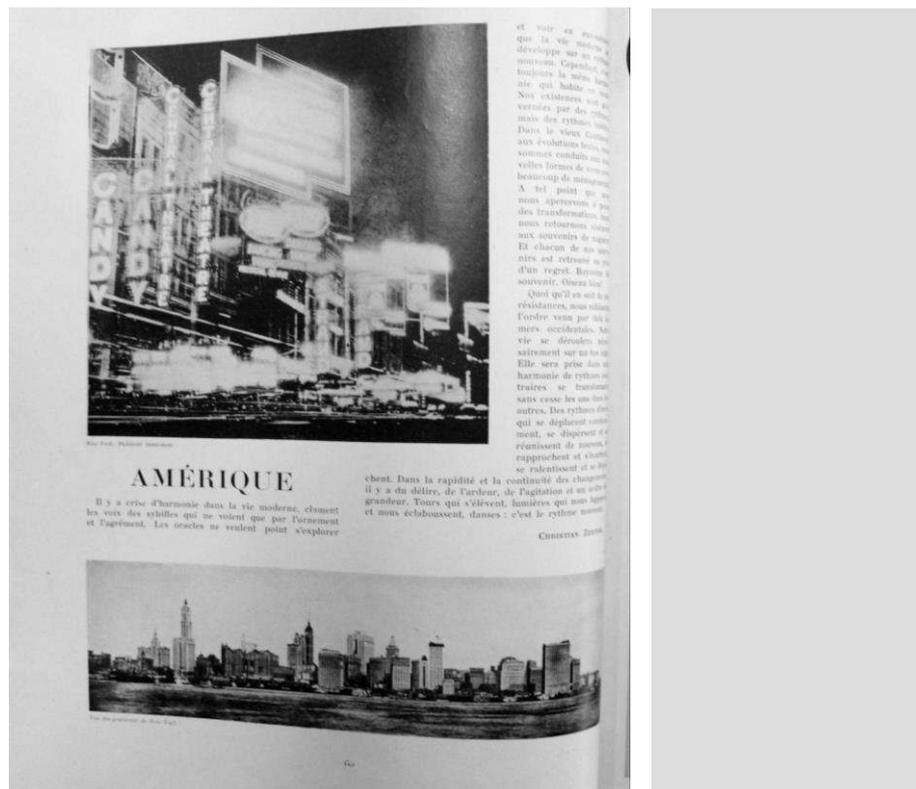


FIGURE 2 :

D'APRÈS CHRISTIAN ZERVOS
« AMÉRIQUE »
CAHIERS D'ART, 1926, N° 3, P. 60
PARIS, BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY

¹⁰ Christian Zervos, « Amérique », dans *CA*, 1926, n° 3, p. 60.

¹¹ Les pourcentages qui suivent ont été calculés de cette manière : pour une discipline donnée, l'ensemble des articles et mentions concernant un pays en particulier a été comptabilisé. Nous renvoyons ici à notre mémoire d'étude, sous la direction d'Hélène Klein et Daniel Soutif, « Jazz, cinéma et music-hall américains à travers trois revues : *Cahiers d'art*, *Jazz* et *Documents* », Paris, École du Louvre, 2010-2011.

¹² Jacques Brunius, « Cinématographe », dans *CA*, 1927, n° 3, p. 3.

¹³ Titaïna, « Visage de New York », dans *Jazz*, mars 1930, n° 3, p. 651.

¹⁴ Denis-Constant Martin et Olivier Roueff, *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 12.

Surtout, à la croisée d'un legs européen revitalisé et d'un apport africain qu'incarneraient les afro-américains, l'Amérique du Nord représente aux yeux de ces revues la modernité idéale. Le jazz, qui exprime le mieux cette ambivalence, en devient ainsi le nouveau parangon. En effet, la logique de la race à laquelle n'échappent pas les revues veut que, même américain, le noir demeure attaché à l'Afrique. Aussi, dans un contexte de forte négrophilie, où selon un renversement de logique, ce qui était jusque-là associé à un retard mental ou à une infériorité signifie désormais une libération, une reconquête des sources archaïques, qui donne paradoxalement accès à la véritable modernité¹⁵, cette musique nouvelle est alors perçue par les revues d'avant-garde comme une contre-culture séduisante, étendard de ce primitivisme moderniste. Véritable signe de ralliement des extrêmes de la société, le jazz y est ainsi compris comme la synthèse moderne d'une puissance industrielle en pointe et de son envers, au moment même où, pour d'autres, il ne demeure « qu'un vacarme trivial »¹⁶ et la manifestation vulgaire d'une primitivité animale :

« Si la danse de Saint-Guy et les ébats des chimpanzés relèvent de l'art chorégraphique, le jazz-band relève de l'art musical – ni plus ni moins.¹⁷ »

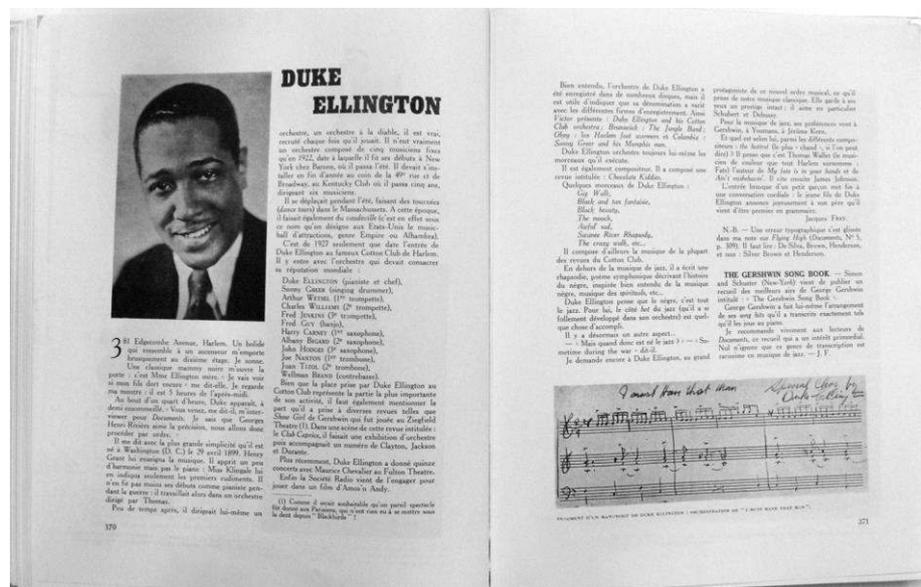


FIGURE 3 :

D'APRÈS JACQUES FRAY
« DUKE ELLINGTON »
DOCUMENTS, 1930, N^o 6, PP. 370-371
REPRINT J.-M. PLACE
PARIS, BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY

« Le Jazz-Band est-il pour vous "de la musique" ?¹⁸ »

À cette question, Laloy, dans *Jazz*, par son silence, répond clairement non. En revanche, *Cahiers d'art* et *Documents* répercutent cette interrogation en y apportant, à l'instar de leurs contemporains¹⁹, des réponses ambivalentes. Les résultats de l'enquête de Schaeffner et Cœuroy indiquent que, pour la plupart, le jazz n'est pas vraiment de la musique, ou alors il se situe à la frontière entre le bruit et la musique. À l'inverse, dans *Cahiers d'art*, les commentaires musicologiques de Fray indiquent sa compréhension du jazz comme musique à

¹⁵ James Clifford, « Négrophilie », dans Denis Hollier (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 844.

¹⁶ « Enquête sur le jazz-band », menée par Schaeffner et Cœuroy auprès de 44 acteurs du monde de la musique et publiée dans *Paris-Midi* de mai à juillet 1925, dans J. Jamin et P. Williams (dir.), *op. cit.* note 9, p. 37.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Au même moment en Amérique du Nord, des interrogations équivalentes ont lieu : George Antheil, « Jazz is Music », *Forum*, July 1928 ; Sigmund Spaeth, « Jazz is not music. A reply to G. Antheil in the July Forum », *Forum*, August 1928, dans K. Koenig (dir.), *op. cit.* note 5, pp. 537 et 542.

part entière. *Documents* poursuit en partie cette approche (fig. 3). En partie, car, dans ses pages, le jazz comme objet musical, souvent, se confond par erreur, avec celui d'objet ethnographique :

« La présence parmi nous de ces nègres est de la plus haute importance, puisqu'elle intéresse autant l'ethnographie que l'histoire et l'esthétique musicales : à peu de prix elle nous permet d'étudier sur place ce que seuls des voyageurs lointains nous auraient procuré.²⁰ »

Autrement dit, et ce aussi bien dans *Documents* que dans *Cahiers d'art*, on entend comprendre les spécificités de la musique de jazz par l'atavisme qui existerait entre la musicalité des Afro-américains et celle des Africains, indifféremment regroupés sous le vocable « nègre » :

« Ainsi donc, le rôle de l'Afrique dans la musique serait resté pour nous sans plus d'importance que pour nos pères, si les musiciens nègres jouant de la musique américaine, n'avaient forcé l'attention du monde.²¹ »

Cependant, le jazz n'est alors pas tout à fait synonyme de folklore – désignant les arts et traditions populaires des noirs en tant que groupe humain – car, relevant à la fois de l'exotisme et du moderne, il atteint un potentiel universel. Toutefois, plus spécifiquement pour Leiris, notons que la relation très intime qu'il entretient avec le jazz et qui transparait dans ses articles peut nous amener à considérer cette musique comme relevant d'un folklore personnel²², profondément intégré à son être et à son œuvre. De même, la singularité du jazz amène Leiris à comprendre qu'il faut à cette musique, pour la saisir vraiment, ses propres critères de jugement et donc qu'il s'avère nécessaire de modifier, redéfinir, le concept même d'Art. Le contributeur de *Documents* se fait alors penseur du jazz en tant que phénomène esthétique²³. Plutôt qu'un art, le jazz est en effet perçu comme un « en deçà de l'art »²⁴, c'est-à-dire qu'il opère non une régression mais un retour aux origines, au primitif, aux fondements de toute expression artistique. Dès lors, le jazz est pour lui l'essence même de l'art et incite l'Occident à repenser ce que recouvre véritablement cette notion.

À ce titre, à partir d'une étude plus précise de la nature des concerts et des disques de jazz dont *Cahiers d'art* et *Documents* rendent compte, il ressort un aperçu de la réception du jazz en France à cette époque et la façon dont il est peu à peu devenu objet d'étude musicale. *Cahiers d'art* s'interroge sur l'identité de la musique de jazz : musique américaine ? noire ? ou afro-américaine ? Très progressivement, on en vient à analyser les apports respectifs des deux continents. *Le Jazz* de Schaeffner, publié en 1926, en étudiant les apports africains, contribue à transformer l'identification du jazz d'une musique américaine à une musique noire-américaine (aux racines africaines)²⁵. Cependant, en 1927, Monnet dans son étude « Le nègre et la musique américaine »²⁶ (fig. 4), entend réhabiliter et donner la priorité à l'apport européen car, s'il reconnaît un certain substrat « nègre », on comprend rapidement qu'à ses yeux, il n'est pas suffisant, et que la musique « nègre » devait nécessairement « pour briller [...], trouver une matière sur quoi s'exercer », puisque :

« [...] sous sa forme purement nègre, [elle] était impuissante à créer une échelle mélodique [...] et [elle] devait donc rester bornée à un emploi plus ou moins grandiose des percussions et des bruits. Mais transportée par la race blanche en Amérique, la race noire y trouve la matière musicale créée par l'Europe ».

²⁰ A. Schaeffner, « Eddie South et ses chanteurs », dans *Docs*, 1930, n° 6, p. 372.

²¹ Henri Monnet, « Le nègre et la musique américaine », dans *CA*, n°s 7-8, p. 259.

²² Yannick Séité, « L'Âge du jazz », dans *Gradhiva*, 1999, n° 25, p. 39.

²³ *Ibid.*, p. 217.

²⁴ M. Leiris, art. cit. note 1, p. 222.

²⁵ J. Jamin et P. Williams (dir.), art. cit. note 17, p. 247.

²⁶ H. Monnet, « Le nègre et la musique américaine », art. cit. note 21, pp. 259-260.

LE NÈGRE ET LA MUSIQUE AMÉRICAINNE

Moins heureux que nos spécialistes des Arts Plastiques que rejouissent les masques et les statues africaines, océaniques ou chinoises, nous avons de

si étroite que nous sommes à peu près insensibles à la musique des peuples de l'Asie ou de l'Afrique, sauvages ou civilisés. De la même façon nous sommes sourds, ou à peu près, à la musique de l'antiquité grecque comme à celle du Japon moderne, car la limitation de notre intelligence musicale est vraie à la fois dans l'espace et dans le temps ; nous ne datons la musique européenne (sauf l'anticipation du plain-chant (1) que du xv^e siècle. La confusion des langues dans notre Babel s'étendrait donc à la langue sonore pour s'arrêter à la plastique ? Belle question pour le psychologue. Peut-être faut-il voir la raison du cloisonnement des arts musicaux dans le rôle limité qu'y joue l'imitation. Peut-être aussi la langue parlée est-elle parfois limitée par la musique. On conçoit qu'alors le fait esthétique qui en résulte s'intéresse qu'un pays ou une race.

Ainsi donc, le rôle de l'Afrique dans la musique serait resté pour nous sans plus d'importance que pour nos pères, si les musiciens nègres jouant de la musique américaine, n'avaient forcé l'attention du monde. La musicalité latente des nègres était pourtant connue depuis longtemps ; on savait qu'elle est une forme sociale primitive avec tout ce qu'elle comporte de manifestations collectives, religieuses, sexuelles ; on con-

naissait leurs qualités rythmiques, leurs étonnantes voix. Mais cette faculté musicale devait, pour briller et, en supposant qu'elle conservât ses qualités, trou-

ver une matière sur quoi s'exercer ; en effet, sous sa forme purement nègre, elle était impuissante à créer une échelle mélodique, partant un système harmonique, et elle devait donc rester bornée à un emploi plus ou moins grandiose des percussions et des bruits. Mais, transportée par la race blanche en Amérique, la race noire y trouve la matière musicale créée par l'Europe. Elle se l'approprie, contribue à l'invention d'une musique baptisée tantôt nègre, tantôt américaine, dont se montre avide le monde entier. Or, si l'on veut faire le compte des apports européens, noirs et américains, on peut se demander si ces derniers n'ont pas un rang éminent. Il serait juste, alors, de parler de musique américaine et non de musique nègre. Cette musique serait emprunteur chez le nègre et chez l'européen, mais serait douée d'une vie propre. Je me rallie d'autant plus volontiers à cette idée, qu'elle fixerait une méthode de travail et permettrait de demander aux musicologues de mesurer les rapports respectifs de cet art avec les races européennes et avec la race noire.

Et il serait agréable de penser que l'Amérique nous envoie ainsi, sinon le premier, du moins un des plus valables des messages artistiques d'une civilisation dans laquelle l'Europe doit beaucoup espérer.

On a donné sur la question maints avis intéressants, mais il n'existe pas d'étude générale. L'apport



Instrument de musique en peau humaine. Coll. J. Hérold.

259

FIGURE 4 :

D'APRÈS HENRI MONNET
« LE NÈGRE ET LA MUSIQUE AMÉRICAINNE »
CAHIERS D'ART, N^{OS} 7-8, P. 259
PARIS, BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY

Et de conclure : « Il serait juste, alors, de parler de musique américaine et non de musique nègre »²⁷. Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire du jazz en tentant de déterminer les apports de l'Afrique et de l'Europe. En revanche, cet extrait est révélateur d'une position alors courante chez les commentateurs. Souvent, pour que le jazz soit reconnu en tant que tel, à savoir comme une musique et non un folklore, il est annexé aux arts occidentaux. C'est par ce procédé plus ou moins conscient qu'on légitime l'intérêt porté à cette musique. D'où, longtemps encore, une préférence pour le jazz blanc symphonique ou de variétés. Aussi, en 1927 dans *Cahiers d'art*, la rubrique des disques de jazz relaie et vante exclusivement des enregistrements de jazz blanc. En 1928, un changement s'opère. Monnet et Rivière, dans un article consacré à « Jack Hilton and his boys »²⁸, à la faveur de l'analyse de leur performance, distinguent les apports respectifs de l'Angleterre (d'où sont originaires les membres du groupe) et de l'Amérique. Et en déduisent que cet aspect hybride de la musique américaine « issu d'un mélange de races particulièrement explosif »²⁹ est neutralisé par Hilton. Il y a donc là une certaine prise de conscience de l'existence de deux formes de jazz : un jazz blanc et un jazz noir. Et Titaïna,

²⁷ H. Monnet, *op. cit.* note 26, p. 259.

²⁸ H. Monnet et Georges-Henri Rivière, « Jack Hilton and his boys », dans *CA*, 1928, n° 1, pp. 28-29.

²⁹ *Ibid.*

en mars 1930 dans *Jazz*, de souligner la différence entre le jazz noir joué dans certains clubs de Harlem et le jazz importé à Paris :

« D'autres nuits, nous partions à Harlem et comme de vrais New-yorkais, nous évitions le Cotton-Club ou le Small Paradise, dont le public était presque entièrement blanc. Pourtant les revues que l'on y donnait deux fois par nuit étaient d'une qualité telle que, près d'elles, les "Black Birds" du Moulin Rouge semblaient le Casino de Carpentras près des Folies-Bergère [...]. Nous cherchions plutôt ces boîtes secrètes "où ne sont pas les blancs".³⁰ »

L'ensemble de ces réflexions révèle donc un progressif intérêt porté au jazz en tant qu'objet musical et une certaine évolution de perspective : du jazz blanc comme seul valable, au *jazz hot*³¹, métisse par essence. Cependant, cette objectivation reste très limitée. Certes, la faible diffusion des enregistrements de musiciens noirs peut en partie expliquer cette lacune. Pour autant, le jazz ne fut jamais un objet d'étude, d'enquête menée sur place³². Aucun de ces commentateurs ne fera le voyage à la Nouvelle-Orléans, Chicago ou Harlem. Ainsi, c'est surtout le pouvoir évocateur du jazz – non sans fantasma – qui est préféré à une étude plus poussée de sa genèse. Cette vision prévaudra d'ailleurs jusqu'à la fin des années 1940³³.

Écouter-Voir : le passage au cinéma parlant



FIGURE 5 :

D'APRÈS PIERRE SCIZE
« LORSQUE CHARLOT PARUT... »
JAZZ, AVRIL 1929, N° 4, PP. 209-210
PARIS, BIBLIOTHÈQUE FORNEY

Alors qu'aussi bien dans *Cahiers d'art* et *Jazz* que *Documents*, Buster Keaton et Charlie Chaplin (fig. 5) sont reconnus comme les génies du cinéma, l'arrivée du

³⁰ Titaÿna, art. cit. note 13, p. 651.

³¹ Expression qui sera consacrée par Hugues Panassié dans *Le Jazz hot* publié en 1934. Le *jazz hot* est notamment employé pour désigner le style d'Armstrong en opposition au *straight style* de Whiteman.

³² J. Jamin et P. Williams (dir.), art. cit. note 26, p. 19.

³³ En 1938, Panassié, qui est alors sans doute l'un des meilleurs connaisseurs du jazz en France et peut-être dans le monde, n'est pourtant jamais allé aux États-Unis. D.-C. Martin, *op. cit.* note 14, p. 262.

cinéma parlant vient au contraire diviser nos revues. Traditionnellement, c'est la projection de *The Jazz singer* (1927 aux États-Unis et 1929 en France) qui inaugure cette nouvelle ère, en même temps qu'elle consacre symboliquement l'union officielle du cinéma et du jazz. Le procédé inédit favorise également l'apparition de films musicaux directement inspirés des grandes revues de Broadway. Les réactions sont alors différentes et permettent de mesurer la teneur avant-gardiste des revues. À ce titre, dans *Jazz*, les prises de positions de Scize sont révélatrices des débats et tergiversations qui animent le milieu du cinéma. En décembre 1928, bien qu'encore aucun film parlant n'ait été diffusé en France, l'auteur se fait le relais des interrogations présentes et débute son article ainsi :

« [...] rien n'est plus inquiétant que l'opposition immédiate que manifestent tous les amis du cinéma au seul prononcé de ces deux mots : films parlants »³⁴.

Dans un souci de partialité, il présente ensuite les arguments des deux partis d'ores et déjà déclarés. Au miracle de cette invention qui en est encore à ses débuts et nécessite donc de faire confiance aux progrès rapides de la technique, Scize oppose la crainte, exprimée par les puristes, d'une régression du cinéma (car relevant désormais autant du théâtre, de l'opéra que de la pantomime). S'il y a méfiance, il n'y a pas encore cependant opposition franche. Cependant, en mars 1929, après avoir vu *The Jazz singer*, la position de Scize a sensiblement changé : « Voilà un film franchement médiocre et qui ne doit sa médiocrité qu'à la nouvelle invention.³⁵ » À sa décharge, il est vrai que ce film musical sentimental, à l'intrigue sobre et prévisible, est loin d'être un film moderne³⁶. Pour autant, ses faiblesses sont du ressort de la mise en scène plutôt que du procédé inédit de synchronisation des sons. En réalité, ce que pointe ici sans doute l'auteur, c'est la tentative de synthèse peu convaincante entre un spectacle auditif et une esthétique visuelle qui relève encore du muet. Scize n'est donc pas un adversaire farouche et sectaire du cinéma parlant puisque, en novembre 1929³⁷, il considère *Broadway-Melody* comme « un très beau film » où le « caractère sonore et parlant est un plus ». Ce que condamne surtout l'auteur, se sont les poussives tentatives du cinéma français de se convertir avec brio au cinéma parlant³⁸. À la réserve d'un Scize vis-à-vis du cinéma parlant, *Documents* oppose un enthousiasme immédiat et sans faille³⁹. Notons cependant que la revue fait l'impasse totale sur la production française et se consacre exclusivement aux réalisations américaines et, parmi elles, plus particulièrement aux films musicaux.

Un film parlant et sonore remporte toutefois l'adhésion aussi bien chez les contributeurs de *Documents* que chez ceux de *Jazz* : *Hallelujah !* de King Vidor (fig. 6). Ce succès critique peut s'expliquer par deux éléments. Pour la première fois, le procédé n'est plus considéré comme un phénomène annexe, mais la précision de sa synchronisation permet de l'intégrer à la signification du film (le rythme sonore servant le visuel et participant de fait à l'émotionnel⁴⁰). Le deuxième élément concerne le casting – acteurs noirs exclusivement – et, par là même, l'histoire interprétée : celle d'une communauté noire du sud des États-Unis. Les thèmes relayés rencontrent alors l'adhésion d'une avant-garde négrophile :

« Récit mystique et sanglant, histoire violente, tendre et sauvage où le meurtre s'unit à la prière, le crime à la rédemption et où s'avoue dans toute son ardeur mélancolique, frénétique, pitoyable, l'âme des fils de Cham, leur soumission panthéiste à la nature, au rythme, à la douleur, à l'effusion publique.⁴¹ »

³⁴ Pierre Scize, « Le cinéma », dans *Jazz*, déc. 1928, numéro unique, p. 27.

³⁵ P. Scize, « Le cinéma », dans *Jazz*, mars 1929, n° 3, p. 191.

³⁶ Jürgen Müller, *Films des années 20*, Cologne, Taschen, 2007, p. 336.

³⁷ P. Scize, « Cinéma », dans *Jazz*, nov. 1929, n° 10, p. 502.

³⁸ P. Scize, « Cinéma », dans *Jazz*, fév. 1930, n° 2, p. 619.

³⁹ M. Leiris, art. cit. note 25 ; G.-H. Rivière et M. Leiris, « Folklore théâtral », dans *Docs*, 1930, n° 5, p. 306.

⁴⁰ Brigitte Gauthier, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, 2006, p. 32.

⁴¹ P. Scize, art. cit. note 39.



FIGURE 6 :

PUBLICITÉ POUR HALLELUJAH !
DOCUMENTS, OCTOBRE 1929, N° 5, P. 307
REPRINT J.-M. PLACE
BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY

Malgré les apparences, cette variation sur les combats entre le Bien et le Mal, la volupté et la religion, la ville tentatrice et la campagne paradisiaque, présente un évident souci de vérité, inédit pour l'époque⁴². *Hallelujah!*, comédie-folklore, est donc appréciée et saluée pour ses qualités documentaires. Sans échapper à une forme de paternalisme, il faut donc reconnaître à ce film le mérite de ces qualités. Au risque, cependant, qu'il soit considéré par ces revues comme un document authentique sur la culture noire.

Jazz et cinéma américains, catalyseurs de nouvelles valeurs

Notamment dans *Cahiers d'art* et *Documents*, le réalisme et l'« humanité » sont des qualités particulièrement appréciées dans certains films américains et contribuent à les distinguer du reste de la production cinématographique. En 1927, l'article de *Cahiers d'art* intitulé « La vérité du cinématographe », donne le ton :

« La majorité, gros public, considérés par les autres comme des imbéciles [...] et qui, par leur simplicité, sont dans le vrai [...] veulent trouver sur l'écran la reproduction fidèlement imprimée de la vie avec ses vicissitudes, ses faiblesses [...] et voir des êtres à leur image [...] puisque le cinéma est la vie même.⁴³ »

⁴² Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 26.

⁴³ Allatini, « La vérité du cinématographe », dans *CA*, 1927, n° 4-5, p. 188.

À nouveau, Chaplin et Keaton remportent la palme en matière de « vérité cinématographique » : « Keaton est chargé d'humanité »⁴⁴, ses films doivent servir « pour donner des leçons à la réalité même »⁴⁵, « Charlot est homme, non pas celui-ci, ni cet autre, mais chacun des hommes »⁴⁶, son « comique [est] d'essence humaine »⁴⁷. Le constat est identique pour *La Symphonie nuptiale* de Stroheim :

« Voilà bien le film le plus humain dans toute son émouvante et tragique beauté [...]. Et c'est précisément parce que Stroheim a le courage de nous montrer l'amour tel qu'il est, qu'il se trouve aujourd'hui le plus révolutionnaire des metteurs en scène et le plus humain.⁴⁸ »

Dans ces mêmes revues, le vocabulaire employé pour qualifier et vanter la musique de jazz se réfère, à l'inverse, au monde animal et à la sauvagerie :

« Les paroles qui accompagnent la musique nous paraissent souvent comme dépourvues de sens. Mais la musique est persistante et sauvage.⁴⁹ »

Au sujet de Duke Ellington et son orchestre :

« Les pulsations tout à fait animales [...] confèrent un caractère d'horreur grandiose, inquiétant, comme des larves qui grouillent obscurément en nous [véhiculant la] férocité d'un rythme.⁵⁰ »

Bien que les domaines soient différents, on peut légitimement s'interroger sur la cohérence de la position des contributeurs à s'enthousiasmer de façon égale pour, d'une part, un cinéma qui prône une forme d'humanité et d'autre part, une musique, le jazz, qui est perçue, au contraire, comme moyen d'évasion vers l'animal, la sauvagerie ; c'est-à-dire un univers *a priori* à l'antithèse de la réalité quotidienne entendue comme relevant de l'Humain. Or ces références – l'Animal et l'Humain – sont chacune d'elles aussi éloignées de la réalité de l'entre-deux-guerres, celle comprise à travers le prisme de l'avant-garde qui s'exprime par ailleurs dans nos revues. De même que, pour mieux souligner la qualité des productions américaines, la médiocrité des productions françaises est souvent évoquée en contrepoint, nombre d'articles consacrés de près ou de loin aux cultures « primitives », sont prétextes à dénoncer leur négatif : la société européenne et son système de valeurs bourgeoises. Aussi, aux yeux de cette avant-garde, la réalité quotidienne occidentale n'est pas plus humaine qu'elle n'est d'ailleurs animale, et tend plutôt au monstrueux : « machinisme et civilisation purement utilitaire »⁵¹ où le seul rite de l'argent règne⁵². En 1931, un contributeur de *Jazz* le rappelle :

« La grande guerre a été une formidable secousse, ébranlant jusqu'au tréfonds un monde qui menaçait de se scléroser dans la satisfaction, dans l'obéissance aux usages »⁵³.

De là, on comprend qu'un cinéma « humaniste » représente une évasion au même titre qu'une musique « animale ». Il s'agit donc d'un retour au réel *via* deux possibilités différentes, mais moins contradictoires qu'il n'y paraît : la recherche d'une réalité profondément ancrée dans l'humain, le véritable et/ou

⁴⁴ Luis Buñuel, « Cinématographe », dans *CA*, 1927, n° 10, p. 7.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Blaise Cendrars, Louis Delluc, Jean Cocteau (coll.), « À propos du "Cirque" de Charlot », dans *CA*, 1928, n° 1, p. 40.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁸ R. Desnos, « Cinéma d'avant-garde », dans *Docs*, déc. 1929, n° 7, p. 386.

⁴⁹ H. Monnet et Paul Nelson, « Notes sur les chansons nègres », dans *CA*, 1927, nos 7-8, p. 261.

⁵⁰ M. Leiris, « Disques nouveaux », dans *Docs*, 1930, n° 1, p. 48.

⁵¹ M. Leiris, « L'île magique », dans *Docs*, nov. 1929, n° 6, p. 334. À la faveur de ce compte-rendu du livre de Seabrook sur les mystères Vaudou, Leiris dénonce le matérialisme occidental.

⁵² Magdeleine Vincelo, « Les danses rituelles », dans *Jazz*, mars 1930, n° 3, p. 667. Dans cet article sur les significations de la danse dans le monde, en soulignant sa fonction d'intercesseur avec « l'harmonie du monde », l'auteur s'interroge sur l'avenir de la danse en Europe, dans un monde où le spirituel semble avoir disparu.

⁵³ Francis de Miomandre, « Mirages d'Éscales », dans *Jazz*, 1931, numéro spécial sur l'exotisme, p. 49. Selon l'auteur, l'époque bouleversée qui hérite du traumatisme de la guerre explique en grande partie le besoin d'exotisme, ce « mirage » où la réalité, plus fantasmée que vécue, satisfait « un sentiment du *là-bas* ».

la recherche d'une réalité plus exotique, primitive et entendue comme originelle. Ainsi que le suggère Scize à propos de Chaplin, l'authenticité en est alors le point commun :

« Ses drames burlesques avaient la simplicité et la sincérité de la tragédie. Les sentiments primitifs y paraissaient à l'état pur : la faim, l'amour, le dénuement, la fatigue.⁵⁴ »

FIGURE 7 :

« GEORGE BANCROFT DANS
LES NUITS DE CHICAGO »
D'APRÈS ROBERT DESNOS
« CINÉMA D'AVANT-GARDE »
DOCUMENTS, DÉCEMBRE 1929, N° 7, P. 385
REPRINT J.-M. PLACE
PARIS, BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY

De son côté, Desnos, dans « Cinéma d'avant-garde », affirme : « Il n'y a de révolutionnaire que la franchise »⁵⁵. Enfin, ce souci d'authenticité semble trouver un écho dans la spontanéité et l'improvisation appréciées dans la musique de jazz. Cette caractéristique contraste d'autant plus avec la production française, voire européenne, notamment en matière de cinéma, qui abuserait de procédés jugés péremptaires et artificiels. Brunius condamne ainsi *Metropolis* ou « plein la vue » de Fritz Lang⁵⁶, il dénonce chez le français Abel Gance, réalisateur de *Napoléon*, son recours au symbolisme qu'il trouve de mauvais goût et qui fait tort au cinéma⁵⁷. Enfin, Desnos s'attaque aux films d'une avant-garde française portée par Marcel L'Herbier, où la comparaison

⁵⁴ P. Scize, « Lorsque Charlot parut... », dans *Jazz*, avril 1929, n° 4, p. 210.

⁵⁵ R. Desnos, art. cit. note 49, p. 387.

⁵⁶ J. Brunius, « Cinématographe », dans *CA*, 1927, n° 2, pp. 4-5.

⁵⁷ J. Brunius, « Cinématographe », dans *CA*, 1927, n° 3, p. 3.

entre les photos des acteurs George Bancroft (dans *Les Nuits de Chicago* de Sternberg) et Jacques Catelain (tirées de *L'Inhumaine* de L'Herbier), « suffit à montrer le grotesque et la vanité de ce dernier que nous pouvons prendre comme le prototype de l'acteur d'avant-garde », c'est-à-dire « ridicule »⁵⁸ (fig. 7 et 8).

Il y a donc ici une nécessité de « recoller au temps présent », de fuir un monde d'avant-guerre coupé de la réalité⁵⁹. Cet appel à un renouvellement des valeurs – l'authentique face à l'intellectualisme et l'artifice – s'appuie sur une réactualisation des références artistiques. Les arts populaires et « exotiques » apparaissent comme les creusets de la « véritable réalité ». La simplicité et la primitivité qu'ils engagent sont au service de cette authenticité que *Cahiers d'art*, *Jazz* et *Documents* appellent de leurs vœux. Dès lors, le jazz et le cinéma américains, plus que de nouveaux objets esthétiques, sont également compris comme les véhicules potentiels d'un système de valeurs alternatif.

FIGURE 8 :

« JACQUES CATELAIN DANS *INHUMAINE* »
D'APRÈS ROBERT DESNOS
« CINÉMA D'AVANT-GARDE »
DOCUMENTS, DÉCEMBRE 1929, N° 7, P. 386
REPRINT J.-M. PLACE
PARIS, BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY

Pour citer cet article

Référence électronique

Diane Turquety, « Penser la musique, Écouter les images. Lectures de *Cahiers d'art*, *Jazz* et *Documents* sur le jazz et le cinéma américains », *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie* [en ligne] n°1, septembre 2012, mis en ligne le 15 septembre 2012

<http://www.ecoledulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero1septembre2012/Turquety.pdf>



⁵⁸ R. Desnos, art. cit. note 56, p. 385.

⁵⁹ D.-C. Martin et O. Roueff, *op. cit.* note 14, p. 97 et p. 139.

L'auteur

Diane Turquety est élève en deuxième année de master à l'École du Louvre. Elle a soutenu en 2011 un mémoire sous la direction d'Hélène Klein et de Daniel Soutif, sur le « Jazz, cinéma et music-hall américains à travers *Cahiers d'art, Jazz et Documents* ». Elle est également l'auteur d'un article publié dans le n° 119, printemps 2012, des *Cahiers du Mnam* : « Dissidence de la pensée : jazz, cinéma et music-hall américains dans *Jazz et Documents* ». Elle s'intéresse plus largement aux frontières artistiques et culturelles, en France, pendant l'entre-deux-guerres.