



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

19 | 2014

« L'Atlantique Noir » de Nancy Cunard. *Negro Anthology*
1931–1934

L'inscription de la musique dans l'anthologie *Negro*

Music in the Negro Anthology

Yannick Séité



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2787>

DOI : 10.4000/gradhiva.2787

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

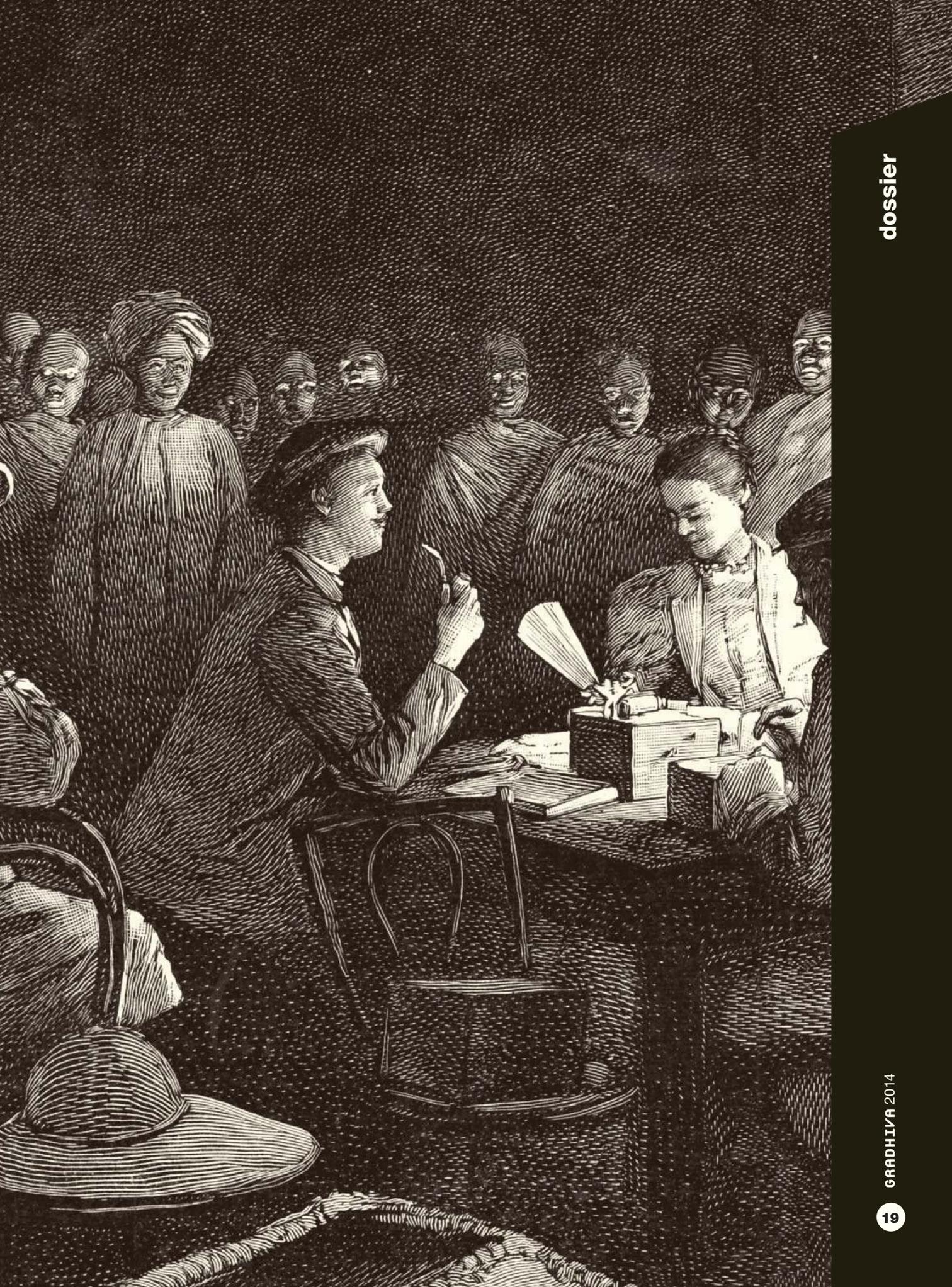
Pagination : 72-103

ISBN : 978-2-35744-073-9

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Yannick Séité, « L'inscription de la musique dans l'anthologie *Negro* », *Gradhiva* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2787> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2787





L'inscription de la musique dans l'anthologie *Negro*

par Yannick Séité

Associée à tous les aspects de la vie des Africains et des membres de la diaspora, la musique occupe logiquement une place éminente dans l'anthologie *Negro*. L'article tente de rendre compte de cette omniprésence en envisageant successivement les inscriptions logique, idéologique et enfin médiologique de cet art dans le discours proliférant de l'anthologie. L'effort de Nancy Cunard et de George Antheil pour restituer la diversité des « musiques noires » est sans équivalent en son temps. Les choix éditoriaux opérés reflètent les tensions esthétiques et sociologiques qui traversent la diaspora, en particulier sa composante étatsunienne.

mots clés

musique, littérature,
phonographe, anthropologie
panafricanisme

1. Toutes les traductions sont de notre fait, sauf mention contraire. Les références à l'anthologie, placées directement dans le corps de l'article entre parenthèses, renvoient à son édition originale, publiée à Londres en 1934 chez Wishart & Co.

2. Parmi les lecteurs noirs contemporains de *Negro*, ce reproche d'inefficacité est le plus sensible.

I still have Negro snug on my shelves, unlike most of what I once had.
Samuel Beckett, lettre à Nancy Cunard, 5 avril 1956.

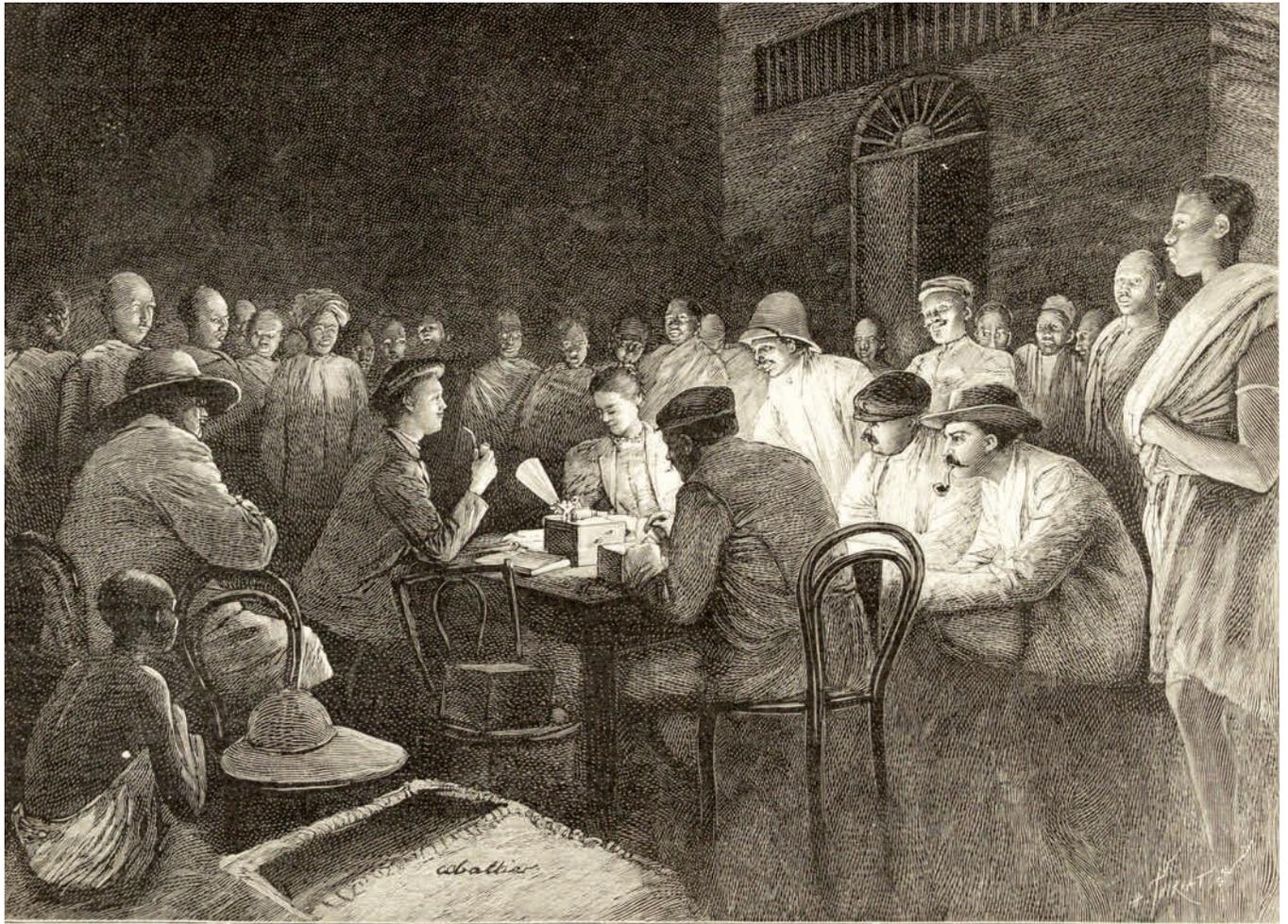
À peine parue, l'anthologie *Negro* voulue par Nancy Cunard est l'objet, à côté de rares compliments, de critiques acerbes, à commencer par celles du pianiste américain Henry Crowder, compagnon de Cunard, premier informateur et, de l'aveu même de l'animatrice de cette vaste entreprise, cause d'un ouvrage dont il est le dédicataire. En 1935-1936, lorsqu'il dresse le bilan de ses années passées auprès de Cunard, celui-ci est sans concession : « Je pense sincèrement que, dans l'ensemble, le livre est un échec¹. » (Crowder et Speck 1987 : 183) Cunard n'était pas qualifiée pour mener à bien cette folle entreprise, sans compter qu'elle avait communiqué au tout « une saveur indiscutablement communiste » (*ibid.*) qui n'était pas du goût de Crowder. Un demi-siècle plus tard, l'anthologie n'est pas plus prisée de Michael North, qui déplore à son tour « la lourde main éditoriale » (North 1994 : 192) de Cunard et un sectarisme communiste qui, l'emprisonnant dans une conception excessivement étroite de l'action politique, aboutissent à exclusion du champ politique des performances artistiques par ailleurs célébrées par l'ouvrage.

Au premier rang de celles-ci, on doit compter la musique, qui occupe une place centrale dans le livre même si, compte tenu des critiques récurrentes adressées à *Negro* sur son caractère éclectique et mal organisé, le mot « central » est peut-être mal choisi. La même main lourde de Cunard serait ainsi devenue fâcheusement légère au moment d'ordonner la connaissance rassemblée dans l'anthologie en un tout cohérent. Dans son autobiographie, *A Long Way from Home* (1937), Claude McKay peut par exemple évoquer l'« étrange, lourde et inefficace méga-anthologie² » (McKay 2001 : 360) de Cunard, quand North décrit pour sa part « un débordement livresque composite, désorganisé et transcendant tous les genres » (North 1994 : 177).

Ce caractère hirsute et instable s'impose comme une difficulté à laquelle on souhaite examiner la manière dont la musique s'inscrit dans *Negro*, inscription à entendre dans de multiples sens : quelle est sa place dans la structure et l'économie de cet énorme volume ? Quelle conception de la musique sous-tendent, par-delà leurs différences, l'ensemble des discours sur la musique de l'anthologie ? Enfin, comment donner à entendre la musique, art du son, dans un livre, objet muet dans lequel l'audible n'a d'autre choix que de passer par le lisible ou le visible ? Nous pourrions résumer les pages qui suivent comme une tentative pour examiner tour à tour l'inscription logique, l'inscription idéologique et enfin l'inscription médiologique de la musique dans *Negro*.

L'ensemble « musique » dans *Negro*

On l'a dit, le mode d'ordonnement de *Negro* est d'abord déconcertant, et ce dès son titre : pourquoi Cunard a-t-elle désigné son ouvrage par le terme *anthology* et non *encyclopedia* ? Car *Negro*, hormis l'absence d'ordre alphabétique, constitue à bien des égards une encyclopédie, une encyclopédie du monde noir. Le geste anthologique, qui concerne à l'origine le domaine littéraire, consiste en la sélection puis la réunion, par un



Une séance de graphophone à Djibouti.

**page précédente
et ci-dessus**

fig. 1
« Une séance de graphophone à Djibouti », *L'illustration* n° 2824 du 10 avril 1897. Dessin de Louis Sabattier accompagnant l'article d'Edmond Frank « La Mission du prince Henri d'Orléans en Abyssinie ». Collection de l'auteur, D.R.

3. Sur le format *anthologie* et son usage par l'internationalisme noir, on lira Mangeon : 2009.

4. Dans dernier chapitre « Coda: The last anthology » de son livre, Brent Hayes Edwards présente cet ordonnancement comme « a hodgepodge [un fatras] of regional, thematic, and generic designations » (Edwards 2003 : 311).

5. Sur le critique et écrivain Anthony J. Buttitta, compagnon de route blanc et sudiste de la Renaissance de Harlem, voir l'entrée qui lui est consacrée par Amanda M. Lawrence dans *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, vol. I, New York-Londres, Routledge, 2004.

6. Paris, Éditions R.-A. Corrêa, 1934. Sur Panassié, voir en particulier Tom Perchard, « Tradition, modernity and the supernatural swing: Re-reading 'Primitivism' in Hugues Panassié's writing on jazz », *Popular Music XXX* (1), 2011, p. 25-45 et Philippe Gumpłowicz, « Hugues Panassié 1930-1934 : une cause et un système », in *La Catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, textes réunis par Vincent Cotro, Laurent Cugny et Philippe Gumpłowicz, Paris, éditions Outre Mesure, 2013, p. 113-119.

7. Cette ignorance mutuelle rend d'autant plus intéressante une conception que l'on dira *présentéiste* des Noirs et que Cunard et Panassié ont en partage. « Remarquez à quel point les Blancs sont irréels en Amérique. Ils sont effacés. Le Nègre est tout à fait réel ; il est là », écrit la première (*Negro* : 69) ; quand le second remarque : « le Noir vit le présent. Il le prend pour ce qu'il est, bon ou mauvais, mais il le vit au lieu de se le gâcher par la crainte de l'avenir (à laquelle il est pourtant aussi sensible que le Blanc) ou de le fuir en se réfugiant dans une sentimentale et vaine hypothèque sur le lendemain. C'est pourquoi le Noir moyen a tellement plus de vitalité que le Blanc moyen. Il est présent. Le Blanc devient, de plus en plus, un perpétuel absent. » (Hugues Panassié, « Le mal blanc », *Présence Africaine* 1, 1947, p. 147)

8. Paris, Éditions du Sagittaire, 1932. Sur Robert Goffin, voir Yannick Séité, « Lecture », postface à la réédition de Robert Goffin, *Nouvelle Histoire du jazz*, Loverval, Labor, 2006, p. 475-511.

9. Alain Locke, dans son essai *The Negro and His Music* (Washington, ANFE, 1936), s'il enregistre l'apport d'un Panassié dont le livre vient d'être traduit aux États-Unis, traite Goffin comme une autorité critique pour tout ce qui a trait au jazz. Pour mesurer les progrès (évolution du jazz, progrès des discours qui en rendent compte) accomplis en moins de dix ans, on pourra comparer les articles de Goffin dans *Negro* au texte de James A. Rogers « Jazz at home » publié dans l'anthologie éditée par Locke, *The New Negro. An Interpretation*, New York, Albert & Charles Boni, 1925, p. 216-224.

éditeur, de textes ayant souvent déjà connu la publication. L'entreprise encyclopédique, par son caractère totalisant, s'oppose au geste anthologique qui suppose au contraire sélection et choix, voire subjectivité. La perplexité que l'on ressent face à *Negro* est à la mesure de la richesse et de la complexité d'un objet foisonnant qu'il serait vain de chercher à résumer³.

Comme elle nous l'explique dans son avant-propos, sa promotrice a réparti l'énorme masse documentaire de l'anthologie en sept sections : America, Negro stars, Music, Poetry, West Indies and South America, Europe, Africa. Il ne relève qu'indirectement de notre propos de souligner l'étrangeté de cet alliage de catégories thématiques et géographiques et les défauts logiques de cet ordonnancement qui place sur un même plan des espaces continentaux, des discours biographiques et des pratiques artistiques⁴. D'autant que, pour ce qui nous concerne, la question semble réglée : pour la musique, voyez « Music ». Or les choses ne se passent pas ainsi car celle-ci apparaît autant et plus dans le reste du volume que dans la partie qui lui est consacrée. À l'origine de cette dissémination, on trouve d'abord la volonté de donner à entendre (à lire, à voir) les musiques noires dans toute l'étendue de leur variété. La section est ainsi divisée en quatre sous-sections « America », « Creole », « West Indies » et « Africa » dont la troisième, à titre d'exemple, regroupe huit contributions et nous fait voyager de Porto-Rico à la Martinique, de la Jamaïque en Haïti. Cet encyclopédisme, qui fait la difficulté de *Negro*, en constitue aussi tout l'intérêt. Au moment où paraît l'anthologie, le jazz mobilise presque entièrement l'attention de ceux qui écrivent sur les musiques de ce qui ne s'appelle pas encore la diaspora africaine. Le jazz, c'est-à-dire la forme la plus facilement assimilable par les Blancs de la culture noire. Le critique et écrivain Anthony J. Buttitta⁵ ne s'y trompe pas qui, à la fin de sa contribution, « Negro folklore in North Carolina », ne souligne la variété des moyens d'expression du Noir que pour mieux désigner comme une forme de paresse l'intérêt des Blancs envers cette musique : « Dans sa danse, le Nègre est aussi original qu'il l'est dans la création de ses "mélodies" blues. Le jazz constitue l'un de ses modes d'expressions adaptables que le Blanc a essayé d'absorber. » (*Negro* : 66)

Jazzmen...

En 1934, au moment même où *Negro* paraît en Angleterre, est publié en France le premier livre d'un tout jeune critique musical, Hugues Panassié. Quel que soit le progrès décisif que *Le Jazz hot*⁶ a représenté dans le discours sur la musique afro-américaine, et en dépit de l'influence considérable que ce livre va exercer dans le monde entier, pas question pour Cunard de s'assurer les services d'un homme qui ne fait pas partie de ses cercles et dont le maurrassisme est incompatible avec ses propres options politiques⁷. Les positions de Robert Goffin, l'avocat et poète belge qui signe dans l'anthologie les deux textes « The best Negro jazz orchestras » et « Hot jazz », sont plus en phase avec celles de Cunard. Paru en 1932, son *Aux frontières du jazz*⁸ est lui aussi un ouvrage pionnier. Au moment où l'anthologie se prépare, Goffin est sans doute, pour Cunard, le meilleur expert imaginable⁹. Sa collaboration accentue la présence de la Belgique dans un ouvrage qui donne aussi la parole au poète surréaliste Ernest Moerman – dont le poème sur Louis Armstrong, traduit par Samuel Beckett, est l'un des rares textes poétiques en français qui résistent un tant soit peu à la musique qu'ils

célèbrent. Dans ses articles pour *Negro*, Goffin, sans rien rabattre de son égotisme, va contribuer à fixer le canon de ce qui commence à peine à être appelé *jazz hot* – catégorie dont il est, avec Panassié, l'un des introducteurs et qui vise à séparer le jazz désigné comme authentique, joué par les Noirs et adossé au blues, des hérésies *straight* toujours incarnées, en ce début des années 1930, par un Paul Whiteman. Louis Armstrong et Duke Ellington sont bien sûr à l'honneur, mais aussi :

les orchestres de Fletcher Henderson, Don Redman et Baron Lee ; sans oublier les [McKinney's] Cotton Pickers, Luis Russell, Cab Calloway, Chick Webb, King Oliver, Bennie Carter, Noble Sissle, Sam Wooding, Earl Hines, Jimmie Noe [*sic* pour Noone], dont la vitalité fait assurément sonner la pétulance des orchestres blancs comme une bien pauvre chose, à la seule exception de l'orchestre Casa Loma et de l'ensemble de Red McKenzie. (*Negro* : 293)

Armstrong, Fletcher Henderson, Don Redman, Sam Wooding, les McKinney's Cotton Pickers : beaucoup des noms ici cités se retrouvent dans le vaste panorama des arts de la scène que Floyd G. Snelson, chroniqueur théâtral pour le *Pittsburgh courier* ou le *Chicago Defender* et l'un des principaux informateurs de Cunard, brosse pour sa part dans la section « Negro stars ».

Cet effort critique, cette efflorescence bibliographique du milieu des années 1930 accompagnent une installation du jazz sur tous les continents (au moins dans leurs franges colonisées) comme la musique populaire inévitable, celle qui périmé et supprime toutes les autres. Dans le même temps, ce n'est pas tant que l'ethnomusicologie se soit à peine constituée comme discipline ou que les folkloristes négligent délibérément les productions musicales issues des communautés noires (les Lomax sont déjà en train de sillonner Amérique et Caraïbe), que les *negro spirituals* n'aient pas attiré l'attention (au contraire, depuis la fin du XIX^e siècle, les témoignages écrits de l'intérêt suscité par ce chant se comptent par centaines) ou que les noceurs n'aient pas entendu l'appel impérieux des biguines jouées par Ernest Léardée au Bal nègre de la rue Blomet, ce n'est pas, en somme, que des discours et des pratiques sociales ne se multiplient pas à propos ou à l'occasion des musiques noires. C'est surtout qu'il ne s'est pas trouvé d'écrivain, d'essayiste, de musicologue pour accomplir le geste synthétique fort d'un livre marquant consacré à tel ou tel de ces modes d'expression : le blues, le son, la biguine ou les *negro spirituals* sont en attente, au milieu des années 1930, de leurs Panassié, de leurs Goffin. Et c'est de ce foisonnement que *Negro*, vaillamment, entreprend de rendre compte.

Pour remarquable qu'elle soit, cette tentative de donner aux musiques créées par les Noirs toute leur extension n'est pourtant pas absolument isolée. Chacun à sa façon, les tournées européennes du Southern Syncopated Orchestra en 1919, l'essai *The Negro and His Music* qu'Alain Locke publie en 1936, les concerts *From Spirituals to Swing* que John Hammond organise au Carnegie Hall en 1938-1939¹⁰ témoignent de l'intuition d'une unité, de la conscience d'une variété et de la volonté de les faire connaître, c'est-à-dire de faire sortir le musicien noir de la cage dorée du jazz. Mais il faut porter au crédit de Cunard et du compositeur George Antheil¹¹, auquel elle

10. Écouter le coffret *From Spirituals to Swing* : 1999. Le critique John Hammond avait beau être membre de la famille Vanderbilt, le programme des concerts n'en précisait pas moins : « *The New Masses* presents an evening of African American Negro music *From Spirituals To Swing* dedicated to Bessie Smith ». *The New Masses* (1928-1948), revue marxiste originellement liée au Workers Party of America, a très tôt ouvert ses colonnes aux écrivains afro-américains. Bien des noms qui apparaissent sur la couverture du journal se retrouvent au sommaire de *Negro*, à commencer par celui de Michael Gold, qui en assura la rédaction en chef, mais aussi ceux de Josephine Herbst, Langston Hughes, Theodore Dreiser, Louis Zukofsky, William Carlos Williams ou des frères Lawrence et Hugo Gellert.

11. Du moins si l'on en croit la circulaire qu'elle adresse à tous les auteurs pressentis, texte reproduit dans Chisholm 1980 : 191-192.



a délégué la partie musicale de son livre, d'avoir tenté de livrer une vision aussi globale et riche que possible, pour la première fois dans un livre, de la musique écrite ou interprétée par les Noirs.

... ou «creative musicians» ?

En particulier, il est paradoxal que Cunard, dont les relations avec McKay ont été exécrables, accomplisse le programme d'un des personnages créés par celui-ci dans son admirable roman *Banjo*. Apprenant qu'un de ses camarades d'errance tient son nom du fait même qu'il joue de cet instrument, Goosey se révolte :

Le banjo, c'est l'esclavage. C'était l'instrument des négriers. Le banjo, c'est Dixie. Le Dixie des plantations de coton, de « maître » et « maîtresse » et des nounous noires. Nous, les gens de couleur, nous devons nous débarrasser de *tout ça*, à notre époque de progrès et d'instruction. Jouons du piano et du violon, de la harpe et de la flûte. Que les Blancs jouent du banjo s'ils veulent continuer à garder le souvenir de tous les bons Nègres qui chantaient et de l'enfer dans lequel ils les faisaient vivre¹².

Goosey, qui vient du Sud, joue de la flûte. Cunard et Antheil, sans remettre le banjo au même clou que la chicotte, donnent, dans *Negro*, toute leur place au violon, à la harpe, à la flûte. Frappe en effet la volonté des éditeurs de faire la promotion de la musique de tradition savante écrite ou interprétée par des musiciens noirs. De la « Negro music taken seriously », pour employer une formule qu'Edward G. Perry applique au compositeur John Rosamond Johnson (*Negro* : 357). C'est là un des traits marquants de l'inscription de la musique dans l'anthologie.

Sans s'en tenir à la figure d'un Samuel Coleridge-Taylor, qui est l'arbre qui cache la forêt, plusieurs contributions mettent l'accent sur les compositeurs noirs de musique savante. Dans son article « The musical genius of the American Negro », la tentative de Clarence Cameron White pour dissiper les préjugés et compliquer l'idée que son lecteur se fait de la « musique noire » repose sur une distinction entre musique nègre et musique jouée ou créée par des Noirs :

Bien des gens, lorsqu'il est question de musique nègre, ont tendance à penser qu'elle se résume aux *negro spirituals*. Ils sont probablement ignorants de la richesse des compositions nègres, tout à la fois celles fondées sur les *spirituals* et autres thèmes nègres et la musique qui n'est pas négroïde dans son caractère ni à aucun égard reliée à ou significative de quelque sentiment ou idiome racial que ce soit. (*Negro* : 353)

Élève de Will Marion Cook puis de Coleridge-Taylor à Londres en 1906, enfin à Paris, au moment même où se prépare *Negro*, du compositeur Raoul Laparra, White est un violoniste virtuose. C'est aussi un compositeur. Son œuvre la plus célèbre est l'opéra *Ouanga*¹³, mais il écrit également de la musique de chambre. L'interprétation par un quatuor à cordes, à l'École normale de musique en 1931, d'une sélection d'airs d'opéra dont il est l'auteur

12. Claude McKay, *Banjo*, trad. fr. Michel Fabre, Marseille, André Dimanche éditeur, 1999, p. 89-90.

13. Sur cette œuvre, lire Michael Largey, « 'Ouanga!': An African-American Opera about Haiti », *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, vol. II, 1996, p. 35-54. Plus généralement, sur White, voir le chapitre que lui consacre Tim Brooks dans son ouvrage *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry 1890-1919*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, p. 492-496.

ci-contre

fig. 2
Portraits du saxophoniste Coleman Hawkins, « who more than any other has influenced saxophone playing » (*Negro Anthology*, p. 293), Belgique, vers 1935, ancienne collection Albert Bettonville. Collection de l'auteur, D.R.

14. Voir « Paris acclaims White's opera », *The Afro-American* 39, 1931, p. 18.

15. Les emplois successifs de l'expression « creative musicians » reflètent l'évolution de la pensée et des rapports entre musique et politique dans le champ des musiques noires. On la retrouvera trente ans après la publication de *Negro* au cœur de l'acronyme mais aussi du projet de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) fondée en 1965 à Chicago. Aujourd'hui, en contraste absolu avec l'emploi qu'en fait Edward G. Perry dans *Negro*, une expression comme *creative music* renvoie aux formes de musique contemporaine les plus attachées à la *free improvisation*.

16. Duke Ellington, « My hunt for song titles », *Rhythm*, 1933, repris dans Mark Tucker (éd.), *The Duke Ellington Reader*, Oxford-New York, Oxford University Press, p. 87-89, citation p. 89.

17. Sur l'essence théâtrale du jazz des années 1920-1930, sur l'impossibilité alors de concevoir, hors les disques, ce que Michel Leiris appelle un « jazz pur », une performance purement musicale du jazz, voir Séité 2010 : 220-222.

reçoit un accueil chaleureux¹⁴. À le lire, on comprend que des préoccupations personnelles entrent en jeu dans son article ; White prêche pour l'école qu'il représente et qui est infiniment moins eurocentrée qu'il n'y paraît : tout comme le *In Dahomey* de son maître Cook, pour frotté de ragtime qu'il ait été, amenait son spectateur au pays de Béhanzin, de même *Ouanga* est une œuvre de la diaspora qui nous transporte dans le Haïti de Dessalines en 1804.

À certains égards, la contribution de Perry, « Negro creative musicians », relève du même type d'analyse. Perry, qui n'est pas musicien mais chroniqueur mondain, produit un texte plein d'aperçus pénétrants et d'aveuglements étranges. Lorsqu'il comprend que le titre de l'article renvoie à la seule musique composée, le lecteur est invité à entendre que les jazzmen ne sont pas des « creative musicians¹⁵ ». Or, en 1934, cela fait près de dix années qu'Armstrong a lancé la première salve de ses Hot Five puis Seven, et presque aussi longtemps qu'Ellington enregistre. Manière de dire qu'au moment où écrit Perry, le jazz a hissé l'exigence musicale de ses interprètes, mais aussi et surtout de ses auditeurs, à des standards auparavant jamais atteints et même jamais imaginés. Perry ne l'ignore pas, qui mentionne Ellington. Mais il est significatif que, parmi toutes les compositions de ce dernier, ce soit *Mood Indigo* qu'il choisisse de citer, la première de ses pièces « à climat », morceau qui se distingue moins par l'instrumentarium qu'il promet (un trio de vents classique dans le jazz de La Nouvelle-Orléans) que par la manière dont en use le compositeur (cuivres bouchés et exposé du thème confié à la clarinette). C'est une pièce impressionniste (son titre premier était *Dreamy Blues*), peu propice à la danse et dans laquelle le travail sur les timbres et les couleurs instrumentales prime sur toute recherche de swing. « La première mélodie que j'ai composée spécialement pour être radiodiffusée via le microphone¹⁶ », confiera Ellington en 1933. La remarque trahit un orchestre qui tente timidement d'échapper à la jungle du Cotton Club et à une écriture prioritairement centrée sur la scène et la danse.

Cette entreprise de promotion des musiciens noirs « créatifs » est contrebalancée par la place considérable accordée par Cunard dans son anthologie aux « Negro stars », et donc aux arts de la scène, cabaret, « vaudeville » et revues, notamment par le truchement des photographies et des contributions de Snelson. Cette idée du jazz comme art scénique correspond à la réalité esthétique et sociologique de la musique afro-américaine de cette époque, à la façon dont elle s'est diffusée dans le monde à la faveur des grandes « revues nègres¹⁷ ». Du même coup, l'opération à laquelle se livre *Negro* à propos de deux musiciens de cabaret est particulièrement significative de l'effort idéologique qu'accomplit l'anthologie en faveur d'une nouvelle figuration de la musique noire.

Ces deux musiciens, Vance Lowry et Crowder, se signalent d'abord par la modestie de leur renommée, le peu d'ampleur de leur discographie et le fait que l'essentiel de leurs carrières se soit accompli en Europe. Crowder est pianiste, Lowry banjoïste et saxophoniste. Ils sont connus de tous les noceurs du Bœuf sur le Toit pour leur talent à jouer (pas trop fort) les airs jazzés à la mode et même, dans le cas de Lowry, arrivé en Europe avec Louis Mitchell dès 1914, le ragtime. Entre les deux guerres, ils ont fait danser les mondains à Londres et à Venise, à Paris, Cannes ou Bruxelles. Le cas

Crowder étant désormais bien connu grâce aux travaux d'Anthony Barnett¹⁸, attardons-nous un instant sur Lowry.

Pas de musicien plus intégré à la vie nocturne et culturelle parisienne que Lowry¹⁹. Lorsqu'en 1954 André Hodeir confie aux *Temps modernes* son article «L'influence du jazz sur la musique européenne», il y présente Lowry comme un mythe, «l'un de ces génies légendaires qui, au reste, abondent dans l'histoire du jazz²⁰». Un mythe qui a pourtant bel et bien existé. En témoignent ces lignes de Pierre de Massot, publiées trente années auparavant dans *Paris-Journal* à l'occasion de la sortie du roman de Mireille Havet *Carnaval*:

Mireille Havet, petite sœur, j'évoque votre curieuse silhouette penchée sur un whisky, au Bœuf sur le Toit, quand Wance [*sic*] jette toute son âme à des êtres qui ne sont pas dignes d'un tel sacrifice. Et je vous offre ainsi l'épigraphe de Ducasse: «Triste comme l'univers, belle comme le suicide²¹.»

Ce Lowry *entertainer* qui plonge dans le vague des âmes infiniment moins profondes que celles de Havet ou de Cunard est bel et bien présent dans *Negro*: on le retrouve photographié à la page 330, au sein d'un quartette qui anime les nuits cannoises et associe, à trois pionniers de l'introduction du ragtime en Europe, le pianiste Paul Delacour. Toutefois, ce n'est pas ce Lowry-là que *Negro* choisit de mettre en valeur mais celui qui, «compositeur à ses moments perdus», selon l'expression d'un Léon-Paul Fargue qui l'a bien connu, fait paraître à compte d'auteur en 1931, alors même qu'il est en résidence au Bœuf sur le Toit de Cannes, un recueil de *Lamentations nègres*²². La troisième, brève pièce en mi bémol majeur, choisie par Cunard ou Antheil, est absolument représentative de cette «musique fondée [...] sur les *spirituals* et autres thèmes nègres» qu'évoque White dans sa contribution. Un exemple de «neo spiritual», si l'on préfère parler le langage de Zora Neale Hurston, un *spiritual* dont l'énonciateur lyrique s'exprime en dialecte: «l'se wait in fo' de' L'awd fo' to call me in to de' prom'usd lan'», etc. Le rôle joué par Lowry dans la vie culturelle française est sans commune mesure avec son œuvre de compositeur. En préférant l'auteur à l'improvisateur mondain, en choisissant de reproduire un *lamento* plutôt que l'un des morceaux de variété pour lesquels Lowry est d'abord connu, Cunard transforme l'*entertainer* en musicien respectable. S'agissant de Lowry et quel que soit l'agrément de sa musique, cette entreprise tient un peu du gauchissement.

Cunard se livre à une opération analogue avec son compagnon, Crowder, débarqué en Europe quinze ans après Lowry au sein de l'orchestre du violoniste Eddie South. Elle choisit de reproduire *Creed*, une mélodie qu'elle a éditée elle-même chez Hours Press, dans le recueil *Henry-Music*. Son auteur est présenté à la page 393 de *Negro* comme «pianiste et compositeur» alors que, musicien de jazz, Crowder, quelles que soient ses qualités musicales, demeure lui aussi fondamentalement un musicien de cabaret. Certes, par sa musique comme par le poème qui lui sert de support et qui, signé Walter Lowenfels et dédié à la mémoire de Sacco et Vanzetti, se tient à mille lieues de tout folklore nègre, *Creed* incline davantage vers le genre de la mélodie que vers le *neo spiritual* à la Lowry.

18. Anthony Barnett, *Listening for Henry Crowder*, Lewes, Allardyce, Barnett, 2007.

19. Sur le personnage culturel de Vance Lowry, voir Séité 2010 : 52-57.

20. André Hodeir, «L'influence du jazz sur la musique européenne», repris dans *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses, 1981, p. 227.

21. Pierre de Massot, «Livres», *Paris-Journal*, 18 nov. 1923, repris dans Mireille Havet, *Carnaval*, Paris, Éd. Claire Paulhan, 2005, p. 223.

22. *Lamentations nègres*, paroles et musique de Vance Lowry. Chant et piano. À Cannes (4, rue Georges Clemenceau), chez l'auteur, 1931.

23. Sur ces questions, voir Alexandre Pierrepoint, « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la "great black music" selon les membres de l'AAACM », *Volume! VIII* (1), 2011, p. 195-221.

24. Expression intraduisible (Françoise Brodsky a cependant risqué la traduction « haut jaunet ») par laquelle on désigne les Noirs à la complexion très claire. On dit aussi « high yellow ». Dans le glossaire d'argot qu'elle annexe à sa nouvelle « Story in Harlem Slang : *Jelly's Tale* » (1942), Zora Neale Hurston insère l'« échelle des couleurs » suivante : « high yaller, yaller, high brown, vaseline brown, seal brown, low brown, dark black ». Voir aussi la note 2, à la p. 45 de *Negro*.

25. Hurston fait ici un usage ironique des pseudo-concepts de la doctrine théosophique.

26. « Shake that thing » et « Tight like this » sont deux tubes du milieu des années 1920, le premier popularisé par Ethel Waters sur disque Columbia, le second par Louis Armstrong chez Okeh. Inutile de souligner le sens grivois de leurs titres et paroles.

ci-contre

fig. 3
Partition de *Congo Song*, retranscrite par George Antheil in Cunard (éd.), *Negro Anthology*, 1934, p. 419.

Il reste que les deux musiciens sont l'objet d'une entreprise de légitimation qui, en parfaite cohérence avec l'effort général de l'anthologie concernant la musique des Noirs et les représentations ordinaires qui s'y attachent, fait basculer de talentueux *entertainers* dans le champ des « creative musicians ».

Vertus et faiblesses de l'encyclopédisme

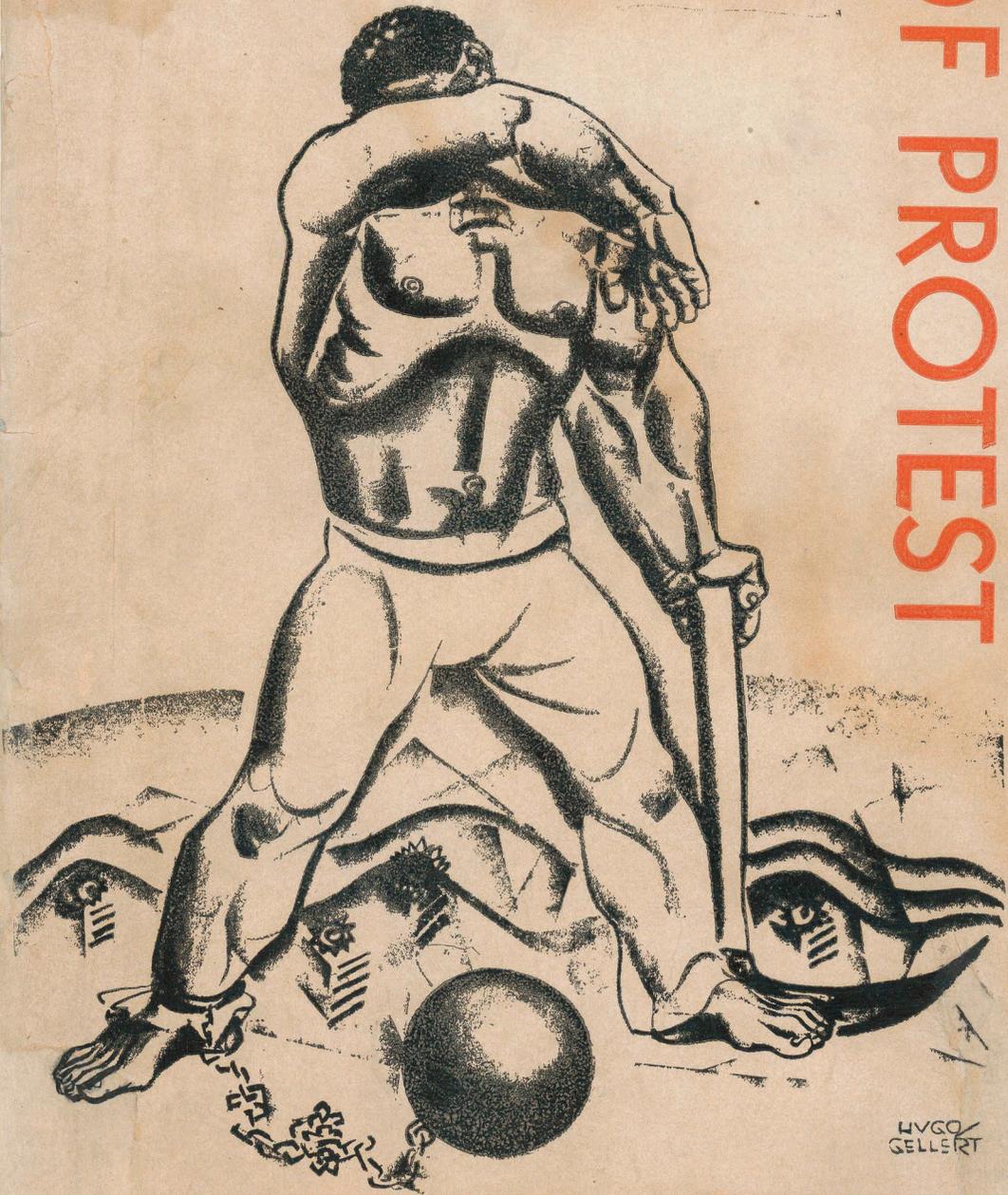
La volonté de nuancer le paysage musical noir ne se traduit pas seulement par une promotion de ceux que Locke, dans son essai *The Negro and His Music*, appellera les « formal musicians », mais aussi par une restriction de la place discursive – il en va autrement de l'iconographie (voir l'encadré) – laissée au jazz. Cependant, un autre fait est encore plus surprenant : le blues est pratiquement absent de l'anthologie. Pas une transcription, pas un portrait de bluesman. Seulement vingt lignes d'une note signée du poète et africaniste uruguayen Ildefonso Pereda Valdés, et la présence insistante de W.C. Handy, « father of the blues », dont les plus fameux blues n'en sont pas... Expliquer cette minoration par le refus de s'en tenir à la « folk music of the race » (Locke) n'éclaire qu'en partie le problème : le *negro spiritual*, version sacrée du blues, est bien représenté.

L'anthologie recèle bien d'autres surprises et pose bien d'autres questions. Mais force est de reconnaître la richesse d'un ouvrage dont l'effort pour embrasser l'entier de la musique jouée par les Noirs n'est pas vain : le panorama dessiné par Cunard est unique à son époque et ce que *Negro*, avec trente années d'avance sur l'Association for the Advancement of Creative Musicians, vise à offrir au lecteur n'est rien d'autre qu'une version entendue au sens large de la « great black music²³ ».

Une telle ambition panoramique ne saurait s'entendre sans oublis, sans injustices, sans déséquilibres. Mais de cela, qui relève de la déploration, il y a peu à dire. Plus intéressantes sont les divergences idéologiques qui traversent inévitablement la communauté des collaborateurs de *Negro* dans l'idée qu'ils se font d'une musique noire, voire, plus fondamentalement encore, au sujet de la légitimité qu'il y aurait à parler d'une musique noire. Dans l'anthologie, les regrets qu'exprime Hurston de voir le *spiritual* authentique supplanté par des *neo spirituals* trop léchés à son goût cohabitent avec la plaidoirie de White en faveur d'une musique qui n'a ou n'aurait de noire que la couleur de peau de ses compositeurs ou exécutants. Si le champ musical embrassé par *Negro* est un champ de bataille où se livre une guerre du goût et s'exacerbe l'antagonisme entre savant et populaire, c'est parce qu'il reflète les fractures de l'espace social afro-américain. Le portrait cruel que Hurston fait des « high yallers²⁴ » qui se feraient tuer plutôt que de reconnaître qu'ils apprécient l'art magnifique et obscène d'Armstrong dessine en creux l'image d'une communauté afro-américaine fragmentée, traversée d'intérêts contraires :

Même le groupe de ceux qui ne se reconnaissent pas comme Nègres, mais comme appartenant à la « sixième race²⁵ », achète des disques tels que « Shake tat thing » ou « Tight lak tat²⁶ ». Ils apprécient vraiment d'entendre le prêche d'un évangéliste illuminé [a « Bible-beater »] mais, même écartelés par des chevaux sauvages, ils n'en reconnaîtraient rien. Leur expression toute faite est : « Tout ça est derrière

NEGRO SONGS OF PROTEST



nous maintenant.» Quelques-uns refusent d'encourager la musique noire parce qu'elle relève du néganisme et qu'on devrait de ce fait en finir avec elle. Roland Hayes a été sévèrement critiqué pour ses interprétations de *spirituals* jusqu'à ce qu'il ait été accepté par des publics blancs. Langston Hughes n'est pas considéré comme un poète par les représentants de ce groupe parce qu'il traite dans ses poèmes du miséreux [*the man of the ditch*], qui est plus largement représenté, plus réel parmi nous, que n'importe quel autre type humain. (*Negro*: 43)

Lire *Negro* à partir de sa musique, du point de vue de sa musique, révèle les débats indissociablement politiques et esthétiques qui traversaient alors la population afro-américaine et, plus profondément encore, l'hétérogénéité de ses conditions sociales, raciales, dont l'opposition entre un Sud ségrégué et un Nord-Est embourgeoisé n'est que la donnée la plus visible. Envisagés sous l'angle esthétique aussi bien que sous celui de la sociologie de leurs publics, quel rapport entre un *society orchestra* de New York et un chanteur de blues du delta ? Un *glee club* de Washington et un *spasm band* de Perdido ? Entre la *black concert music* et les *songs of protest* auxquels, sous la plume de Lawrence Gellert, *Negro* fait une très large place ? En 1934, cela fait bien longtemps déjà que, dans sa variété, «la musique noire» est devenue difficile à cartographier. L'anthologie, pourtant, se lance courageusement à l'assaut d'une montagne qui n'a pas grand-chose à envier, en termes de taille et de difficultés, à celle des préjugés raciaux. Encore restreignons-nous ici notre propos au seul espace afro-américain. Mais *Negro* va très au-delà en embrassant la Caraïbe, l'Afrique, l'Amérique du Sud et même à certains égards l'Europe.

La dispersion de la matière musicale dans tous les recoins de l'ouvrage correspond à l'état de la diaspora africaine qui, dans chaque lieu où elle s'est trouvée implantée à son corps défendant, a donné naissance à une, voire plusieurs musiques nouvelles. Mais l'omniprésence de la musique dans *Negro* et sa dissémination ont un autre sens encore, qui a peu à voir avec les supposés défauts de conception du volume mais tout avec une conviction : la musique est partie prenante de l'ensemble de la vie des Noirs où qu'ils soient. Elle est pour ainsi dire consubstantielle à leur être. Un discours sous-tend l'ouvrage dans son ensemble qui affleure parfois explicitement : l'idée du Noir comme être ontologiquement artistique.

Essentialisme musical ?

La phrase de Du Bois qui se lit en tête de l'article de White, «The musical genius of the American Negro», peut servir d'enseigne à cette thèse : «The Negro is primarily an artist²⁷.» Non pas un artiste premier, un artiste primitif, mais premièrement un artiste. Avant toute autre caractéristique, un artiste. Le Noir, poursuit White, «est doué de talents spécifiques qui méritent d'être développés de toutes les manières possibles et ajouteront quelque jour à la gloire de ce pays» (*ibid.*: 351). Pour Du Bois et ses suivants, il se définit par son *artistry*, son sens esthétique, spécialement musical. À la question que pose le titre de son article, «Is the African musical ?», le Nigérian Oluwole Ayodele Alakija, avocat de formation, répond oui sans ambages : le Yoruba, le Sérère, le Pygmée sont nés pour la musique ; «the African is a born musical» (*ibid.*: 407).

27. Cette phrase, «le Nègre est avant tout un artiste», ouvre l'article «The Negro in literature and art» publié par Du Bois dans le vol XL des *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, n° spécial *The Negro's Progress in Fifty Years*, septembre 1913, p. 233-237.

ci-contre

fig. 4
Lawrence Gellert, *Negro Songs of Protest*, 1936.
Éditeur : American Music League. Collection musée du quai Branly, inv. RA 4902.



Photo Watéry

L'ORCHESTRE DU BAL ANTILLAIS

ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DE DANSE

Dajos Bela, dont le violon est si voluptueusement tzigane, Dajos Bela, dont les interprétations semblaient illustrer chaque fois le vers fameux de Baudelaire :

Valse mélancolique et langoureux vestige.

Dajos Bela se livre aujourd'hui à corps perdu au tango ! Il y apporte l'attrait de son **vibrato** tzigane, qui correspond parfaitement à cet instant voluptueux où les lumières du dancing, devenues mauves, n'en sont que d'une intensité plus troublante.

Mais qu'advierait-il si Canaro jouait des valse ? On a peine à l'imaginer, en vérité : c'est que Canaro est sans conteste le plus pur officier du Tango d'Argentine. Implacable, le rythme d'habanera est, par lui, extraordinairement suggestif, et son innombrable public, à travers le monde, ne s'y trompe pas !

Tout aussi suggestif, mais non certes de cette Amérique espagnole, est l'orchestre antillais de Stellio. Nous venons d'applaudir, au théâtre de la Porte Saint-Martin, l'étonnante troupe nègre des Black Flowers : L'ensemble nègre de Stellio, d'une spontanéité si puérile et profonde, vous apporte avec entrain l'harmonie si colorée des " Iles "

MUSIQUE DE DANSE

L'ORCHESTRE DU BAL ANTILLAIS

Direction : STELLIO

- 165.896 [**QUAND MÊME.** Biguine créole. STELLIO
25 %_m bleue [**NANA ou GROS ZOZO.** Biguine créole. —

LE MAESTRO

DAJOS-BELA ET SON ORCHESTRE VIENNOIS

- 238.019 [**MA PETITE MANDOLINE BRUNE** Karl MAY
25 %_m bleue [Fox-trot.
[**O DONNA CLARA.** Tango. PETERBURSKI
- 238.020 [**C'EST MON GIGOLO.** Tango CASUCCI
25 %_m bleue [**JALOUSIE.** Tango tzigane. J. GADE

L'ORCHESTRE ARGENTIN CANARO

- 238.016 [**MIAU.** Tango L. TEISSEIRE
25 %_m bleue [**DE TODO TE OLVIDAS.** Tango. S. MERICO
- 238.017 [**EL BARBIJO.** Tango A. R. DOMENECH
25 %_m bleue [**TRAVESIA.** Tango M. SALINA

Primarily an artist, born musical: on est tenté de croire que Du Bois et ses suiveurs ne font ici que reprendre et amplifier une thèse dont la plus nette formulation est due au comte de Gobineau. Sans revenir sur l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* (1855) et sur l'influence considérable que ce livre, immédiatement traduit, a exercée des deux côtés de l'Atlantique, on insistera sur le fait que le gobinisme affecte aussi et même d'abord la sphère musicale: il constitue la version polie, chargée de toute l'apparence de la science et de tout l'apparat du style, du fameux *rythme dans la peau*.

Paré des signes extérieurs de la logique la plus impassible, Gobineau écrit, à la fin du chapitre septième et dernier de la deuxième partie de son *Essai*:

Nous avons vu que, pour les deux civilisations primitives [d'Assyrie et d'Égypte], ce qui organisa, disciplina, inventa des lois, gouverna à l'aide de ces lois, en un mot, fit œuvre de raison, ce fut l'élément blanc, chamite, arien et sémite. Dès lors se présente cette conclusion toute rigoureuse que la source d'où les arts ont jailli est étrangère aux instincts civilisateurs. Elle est cachée dans le sang des Noirs. (Gobineau 1884 : 358-359)

Voici donc, groupé autour «du Nègre, [...] le chœur harmonieux des Muses» (*ibid.* : 359). Celui-ci apparaîtrait à bon droit «comme le poète lyrique, le musicien, le sculpteur par excellence» (*ibid.* : 360), n'était son incapacité congénitale à accéder au Beau, au principe du geste artistique, qu'il s'agisse d'entendre les vers d'Homère ou d'être touché par la Junon de Polyclète: «Il faut chez tous les êtres, pour que la sympathie éclate, qu'au préalable l'intelligence ait compris, et là est le difficile avec le Nègre, dont l'esprit est obtus, incapable de s'élever au-dessus du plus humble niveau, du moment qu'il faut réfléchir, apprendre, comparer, tirer des conséquences.» (*ibid.* : 359-360) Loin d'être un langage, dans la conception que s'en fait Gobineau, la musique est un art alogique. Il est donc normal qu'entre toutes les Muses, Euterpe soit élue par «le Nègre»:

Parmi tous les arts que la créature mélanienne préfère, la musique tient la première place, en tant qu'elle caresse son oreille par une succession de sons, et qu'elle ne demande rien à la partie pensante de son cerveau. Le Nègre l'aime beaucoup, il en jouit avec excès; pourtant, combien il reste étranger à ces conventions délicates par lesquelles l'imagination européenne a appris à ennoblir les sensations! (*ibid.* : 360)

Or de tels propos semblent d'abord entrer en résonance avec des énoncés qui se retrouvent sous la plume de certains des contributeurs de l'anthologie. Au terme de son article, Alakija écrit:

L'Africain peut créer à volonté de la belle musique pour peu qu'il se soumette au dictamen de son âme, et lorsqu'il restreint sa musique vocale à des thèmes fondés sur aussi peu de notes que possible, l'explication en est que ce qui provient de l'âme n'a de compte à rendre que devant l'âme seule, car la nature profonde, l'être de l'Africain, sont intensément musicaux. (*Negro* : 409)

**double page
précédente**

fig. 5
L'orchestre antillais de Stellio,
supplément du magazine des
Disques Odéon, juillet 1930.
Collection de l'auteur, D.R.

En désignant «l'âme» comme seule source de la musique africaine et unique tribunal susceptible d'en juger, l'auteur de l'article occulte ou néglige le rôle, dans la création et la perception musicale, y compris pour telle berceuse zouloue reproduite dans *Negro* et que son transcripateur prend soin de signaler comme «primitive», de ce que Gobineau appelle «la partie pensante du cerveau». Ne nous hâtons pas pourtant de faire de ces lignes une preuve de ce que «le gobinisme» se serait dès 1930 «immiscé chez les intellectuels noirs eux-mêmes²⁸» : à distance de tout «rythme dans la peau», c'est dans la vie sociale et non «le sang des Noirs» qu'Alakija situe la source de cette omniprésence de la musique en Afrique.

La tendance actuelle semble être à restreindre l'influence de la pensée de Gobineau sur l'Occident des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles²⁹. Possible dans le domaine politique, cette restriction ne vaut pas pour ce qui concerne la musique, le jazz en particulier ; en France, il n'est pas un seul des écrivains ou des observateurs sociaux qui ont accueilli le jazz avec ferveur qui ne développe à son propos un discours dont Gobineau n'ait fourni les outils. Pierre Mac Orlan, Jean Cocteau, Paul Morand, etc.³⁰ : tous décrivent et conçoivent, souvent dans le vocabulaire du sang, l'arrivée du jazz en Europe comme l'apport d'un primitivisme régénérateur.

On a beaucoup critiqué la contribution d'Antheil sur laquelle s'ouvre la section «Music³¹». Antheil, ami de longue date de Cunard, est un des représentants les plus flamboyants de l'avant-garde artistique anglophone qui a choisi de s'installer en Europe continentale entre les deux guerres. On conçoit que son article ait pu surprendre. Dès la première ligne de «The Negro on the spiral» en effet, ce n'est pas en gouttes mais en litres que se compte la transfusion par laquelle ce que Gobineau appelle le «principe mélanien» serait parvenu à régénérer l'art musical exsangue de l'Occident : «Depuis Wagner, la musique a connu deux gigantesques transfusions sanguines : d'abord la slave et, à date récente, la négroïde.» (*Ibid.* : 346) Et tant qu'à puiser dans les fluides corporels, Antheil, avec un sens de la provocation qui est le trait commun à toutes les avant-gardes qui se croisent dans le Paris de l'entre-deux-guerres, ne s'en tient pas au sang et se réjouit que la vieille musique européenne ait été engrossée par le vitalisme nègre : «Le Nègre n'est pas absorbé *mais* il absorbe. Qu'un Blanc couche avec l'octavonne la plus claire qui soit, même après deux enfants blancs un enfant entièrement noir est susceptible de naître. L'Europe a été engrossée, profondément engrossée. Nos rejetons noirs n'ont plus rien pour surprendre.» (*Ibid.* : 349) Et de citer parmi ces poupons noirs le concerto pour violon d'Igor Stravinsky et «le dernier opéra de Schönberg». Il aurait pu y joindre son propre *Transatlantic*. Le gobinisme d'Antheil est tellement outré, tellement poussé à ses limites qu'il se renverse en son contraire : trois gouttes de sang blanc dans un univers musical entièrement négroïde...

Si l'article d'Alakija, notamment lorsqu'il désigne les affects comme seul tribunal pertinent depuis lequel juger de la musique africaine, peut sembler côtoyer d'assez près la pensée de Gobineau, il est évident que, sous la plume de White, le *genius* musical de l'«American Negro» ne saurait faire l'économie de l'intelligence. Pas question pour l'auteur d'*Ouanga* de s'inscrire dans le discours selon lequel «la créature mélanienne», musicienne-née,

28. Dominique Jarassé, «Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art», in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA-musée du quai Branly («Les actes»), 2009, §36 ; <http://actesbranly.revues.org/96> (consulté le 10 septembre 2013). Dans son article, Jarassé prend le terme *gobinisme* non dans le sens ordinaire, qui renvoie à la pensée et à l'idéologie de Gobineau dans leur globalité, mais dans celui, restreint et propre au domaine de l'art, qui désigne la «croyance dans le rôle primordial joué par le "sang noir" dans l'éveil de l'imagination et de la créativité artistique des peuples "supérieurs"» (§3). Pour notre part, nous en usons dans un sens en quelque sorte médian pour renvoyer aux pensées qui font du Noir un être dont l'*artistry* est un fait de biologie.

29. Voir Steven Kane, «Gobineau, racism, and legitimism: A royalist heretic in Nineteenth-Century France», *Modern Intellectual History* VII (1), 2010, p. 33-61.

30. Sur les deux premiers, voir Yannick Séité «Mac Orlan jazz writer», *La Catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France, op. cit.*, p. 57-66, et «Sur un texte retrouvé de Jean Cocteau», Jean-Yves Debreuille et Philippe Régner (dir.), *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 265-280.

31. Notamment Michael North (1994 : 192) ; dans sa biographie, *Nancy Cunard*, Paris, Pauvert, 2010, p. 277, François Buot la juge pour sa part «très étonnante».

32. Gayatri Chakravorty Spivak, « Subaltern studies: Deconstructing historiography » (1985), repris dans Ranajit Guha et G.C. Spivak (éd.), *Selected Subaltern Studies*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 13, notre traduction. La formule originale est « *strategic use of positive essentialism in a scrupulously political interest* ». La traductrice du volume de Spivak, *En d'autres mondes, en d'autres mots. Essais de politique culturelle*, Paris, Payot, 2009, la restitue en « usage stratégique de l'essentialisme positiviste dans un intérêt politique scrupuleusement visible » (p. 254).

33. Nancy Cunard, *These Were the Hours. Memories of My Hours Press. Réunionville and Paris, 1928-1931*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969.

34. Et dont on rappelle ici l'item 2: « Section musicale. Compositions noires américaines du siècle dernier jusqu'à nos jours (*spirituals*, jazz, blues, etc.) – seront reproduites. Autant de musique tribale africaine qu'il sera possible d'en recueillir – sera reproduite. Cette section est confiée au compositeur George Antheil. », cité par Chisholm 1980 :191.

35. Sur Reuben Tholakele Caluza, lire David Bellin Coplan, *In township tonight! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, trad. fr., Paris, Karthala-Credu, 1992, p. 114-121.

serait par nature incapable de se livrer aux opérations intellectuelles par lesquelles l'Occidental parvient à spiritualiser une musique que sa dépendance envers les sons ancre fâcheusement dans le concret et la matière, lui interdisant une capacité immédiate à représenter. Quant à Antheil, il carnavalise tout bonnement par ses outrances l'idéologie de Gobineau. Le recours multiforme, par l'anthologie, à des conceptions qui s'apparentent au gobinisme constitue donc un bon exemple d'« usage *stratégique* d'un essentialisme positif à des fins strictement politiques³² » pour employer une formule fameuse de Gayatri C. Spivak. Affirmer *l'artistry* du Noir constitue un préalable, un point d'ancrage depuis lequel d'autres terrains (politiques, économiques, scientifiques, etc.) seront susceptibles d'être conquis. Dans ce cadre, l'image que *Negro* restitue de la musique africaine revêt une importance précisément stratégique et se pose d'abord en termes éditoriaux, pour ne pas dire médiologiques. Comment mettre de la musique dans un livre ? Pour un ouvrage qui place cet art au cœur de son projet intellectuel et politique, il s'agit là d'un défi. Reproduire un poème de Hughes se fait sans perte. Reproduire un masque kongo ou un chant de guerre gourounsi est une autre affaire.

Qu'on enregistre la musique africaine !

Cunard est avant tout une femme du livre. En intitulant ses mémoires *These Were the Hours*, du nom de la maison d'édition Hours qu'elle a créée à Paris en 1928³³, elle choisit de placer sa vie sous le signe des manuscrits et des presses à imprimer. Tant et si bien que l'art musical africain lui-même se voit fixé dans *Negro* sous forme livresque, plomb, encre, papier et ficelle : Cunard en effet se montre particulièrement heureuse de donner à entendre dans son ouvrage the « unrecorded splendour of African rhythms » (*Negro* : iii).

Une possibilité s'offrirait pourtant à elle, dont un ouvrage paru quatre années après *Negro* devait donner la formule. En 1938, Marcel Griaule poursuit la publication des données collectées lors de l'expédition Dakar-Djibouti par un livre magistral : *Masques dogons*. Dans cet ouvrage, il a le souci – souci scientifique et non militant – de faire entendre à son lecteur, au moins en partie, la « voix » des masques. C'est pourquoi il y annexe un disque, un 78 tours, et produit ce faisant un ouvrage à l'existence sémiotique triple : textuelle, graphique et acoustique. Les sillons gravés donnent accès non pas à une transcription du phénomène sonore qu'est la musique mais à la chose même. Femme du livre, Cunard, en conformité avec le programme dessiné par la lettre circulaire d'avril 1931³⁴, préfère quant à elle donner à lire ce qui s'écoute : dans *Negro*, la musique existe d'abord sous forme de partitions.

Pourtant, *Negro* a contracté une dette importante auprès du support « disque ». Si les beautés de la musique africaine n'ont jamais été enregistrées, quelles sont alors les sources des musicologues auxquels on doit les transcriptions de musique africaine ? Certains des collaborateurs de *Negro* peuvent se réclamer d'une expérience de terrain et de contacts directs avec ces musiques. C'est évidemment le cas de Reuben Tholakele Caluza, le plus fameux compositeur de musique chorale zouloue, qui transcrit pour Cunard « Three zulu songs³⁵ ». Antheil pour sa part a voyagé en Afrique durant les années 1920 et collecté sur le terrain de



fig. 6
Pochette et disque 78 t. de
Rhapsodie créole, The Jungle
Band, Brunswick, enreg. 1931.
Collection de l'auteur, D.R.

36. George Antheil, *Bad Boy of Music*, New York, Doubleday, Doran & Co, 1945, p. 125.

37. On trouvera une sélection de ces enregistrements sur le CD *Caluza's Double Quartet, 1930*, Heritage, HT CD 19, 1994.

38. Sur John Frederick Matheus, voir Michel Fabre, *La Rive noire*, Marseille, André Dimanche éditeur, 1999, p. 127-130.

l'« authentic ancient music³⁶ ». Mais la lecture de ses mémoires confirme que ses voyages n'ont pas dépassé l'Afrique du Nord, si bien que l'on s'interroge sur la source des « Congo songs » que l'on trouve transcrits de sa main. Il n'y a pas lieu en revanche de s'interroger sur celle à laquelle recourt George Herzog, l'un des pères fondateurs de l'ethnomusicologie, dans ses transcriptions de musiques d'Afrique australe ou encore l'insituable « E. Kohn », auquel on doit toute une série de brefs relevés de chants d'Afrique de l'Est et de l'Ouest : l'un comme l'autre sont entièrement dépendants du disque. On ne saurait mieux prouver que, contrairement à ce qu'avance l'auteur de l'anthologie, la musique africaine n'est pas demeurée *unrecorded*.

La masse des enregistrements patrimoniaux de ce qui porte aujourd'hui le nom absurde de *world music* commence à peine à être explorée. Ces enregistrements ont deux sources : les travaux des chercheurs qui, depuis Vienne, Berlin, puis l'ensemble des capitales occidentales, parcourent le monde dès les dernières années du XIX^e siècle munis d'un rustique phonographe pour enregistrer les musiques ethniques et les langues en voie de disparition – à moins qu'ils ne patientent dans l'attente de l'exposition coloniale ou universelle qui installera à portée de cornet acoustique les objets de leurs curiosités musicales. La *libido sciendi* n'est pas seule à l'origine des collectes de ce que l'on nomme alors « musique primitive » : dans le même temps que les savants et dans des conditions similaires, les *talent scouts* des plus grandes firmes phonographiques courent les pistes et les océans armés de leur rudimentaire appareillage pour capter les *musiques du monde*. Au contraire de celui des savants, le geste des Gaisler et autres Sinkler Darby n'a rien de désintéressé ; il s'agit de produire des phonogrammes de façon à vendre des phonographes aux Russes, aux Indiens, aux Chinois, pourquoi pas aux Africains. Or c'est dans le stock de ces phonogrammes commerciaux que, pour faire mentir Cunard, ses collaborateurs puisent. Durant les années 1920, Parlophone, Zonophone, Decca ou encore Columbia enregistrent par centaines des faces de musique africaine en tout genre. Les quelques lignes dont Caluza fait précéder ses transcriptions de musique zouloue dans *Negro* battent en brèche l'idée d'une musique qui demeurerait *unrecorded* : « En 1930, j'ai accompagné à Londres un chœur zoulou pour enregistrer des disques pour His Master's Voice Gramophone Co. Là, nous avons enregistré 150 chansons dont certaines étaient mes propres compositions et arrangements, le reste consistant en chants populaires et en cantiques³⁷. » (*Negro* : 415)

Par un paradoxe typique des aveuglements idéologiques et des alliances contre nature si fréquents lorsque questions anthropologiques et esthétiques se confondent, Cunard n'est pas la première à se désoler de l'absence de disques africains et à militer pour leur multiplication. En septembre 1928, l'année même où il fait paraître *Magie noire*, Morand publie dans la revue *Arts phoniques* un texte bien à sa manière intitulé « Qu'on enregistre la musique africaine ». Morand – « un autre profiteur du capital noir », comme le désigne Cunard dans sa contribution « Harlem revisited » – est un des anti-héros de *Negro*. Son nom revient souvent dans le volume, singulièrement dans la contribution de John Frederick Matheus, alors professeur de langues romanes au West Virginia College Institute³⁸, qui

s'insurge contre la représentation du Noir américain délivrée par la jeune littérature française en général et par l'œuvre de Morand en particulier :

Paul Morand a consacré ses talents à l'étude du Nègre aux États-Unis, en Afrique et aux Antilles. Quel est le bilan de ses impressions ? Que, même « civilisé », le Nègre demeure un émotif superficiel prêt à faire retour aux pratiques, sinon au culte, des dieux de la jungle ; qu'il n'est pas si éloigné du Nègre « brut » ni parvenu très au-dessus de ses ancêtres du Congo ou de l'Afrique de l'Ouest. Une seule goutte de sang africain est fatale, si bien que M. Morand fait retourner à la jungle, en proie à un irrésistible atavisme, l'un de ses personnages, une octavonne, Mrs Pamela Freedman. (*Ibid.* : 108)

Outré par l'anthropologie de l'écrivain, Matheus l'interpelle vigoureuusement : « Où, M. Morand, avez-vous appris votre psychologie ? » C'est pourtant précisément cette psychologie, en tant qu'elle procède d'une idéologie, qui est à l'origine du plaidoyer de Morand en faveur de la musique africaine. Comme nous le rappelle cette « seule goutte de sang africain » parfaitement repérée par Matheus, Morand, indiscutable disciple de Gobineau, est un raciste. Mais son primitivisme contrebalance son racisme, le complice, à certains égards le contredit et le met en position de réclamer des enregistrements africains. Tout comme l'article d'Antheil, « The Negro on the Spiral », celui de Morand inscrit les « Nègres de jazz » dans une série qui constitue un lieu commun de l'époque³⁹. Non pas exactement celle qui les voit succéder aux musiciens slaves, mais celle qui les voit supplanter les Tziganes dans le rôle des représentants à la mode de l'exotisme musical :

Trente ans séparent les Tziganes du jazz, et quelles années ! Le violon est une arbalète, la mélodie un lasso ; mais le jazz, c'est le coup de poing, le corps à corps. Repoussons le saxophone, charmant et plein d'humour nostalgique : c'est un instrument de compromis ; depuis mon séjour en Afrique, rien ne me satisfait que la percussion. Il est difficile de faire un livre sur les Antilles après avoir été en Afrique, tant l'Amérique est pâle et oubliable après la lumière du Soudan ou l'ombre de la Côte d'Ivoire : tout l'artificiel des accordéons de Harlem, des spirituels de Virginie, s'est évanoui : mes oreilles ne résonnent maintenant que des coups de tambours et des cris-cris de tam-tams. N'est-il pas injuste que tant d'argent, d'efforts soient dépensés pour nous donner ce qui n'est qu'imitation, qu'écho affaibli et que si peu soit fait pour nous initier à l'harmonie primitive, pour remonter aux sources africaines ? Assez de disques, même arrangés habilement au goût du jour par des israélites galiciens ou des Russes de New York ; nous demandons désormais de l'authentique. Qu'on enregistre directement la musique africaine⁴⁰.

Ce paragraphe s'achève comme il a commencé, sur un discours répandu : l'idée que les Afro-Américains et leurs réalisations artistiques constituent une version édulcorée, affadie, des Africains et de leur art⁴¹. Une telle position recouvre à certains égards celle d'une anthologie *Negro* qui privilégie les musiques africaines et les « musiques créatives » au détriment, on l'a dit, d'un jazz supposé bien connu, considéré comme un

39. Sur cette série, voir Yannick Séité, *Le Jazz, à la lettre*, op. cit., p. 34-41.

40. Paul Morand, « Qu'on enregistre la musique africaine », *Arts phoniques* 7-8, 1928. Cette revue étant introuvable en bibliothèque, je cite ce texte d'après la version qu'en donne Charles Wolff dans son ouvrage *Disques. Répertoire critique du phonographe*, Paris, Grasset, 1929, p. 364-366 ; citation p. 364.

41. On la trouve par exemple chez Leiris, dans une lettre à sa femme du 28 février 1932 : « À l'échelle de l'Afrique, le jazz est une ravissante petite polissonnerie artiste, alors que l'Afrique, à l'échelle brillante du jazz, est un amas de choses sombres, plates, parfois clinquantes mais presque toujours misérables (et c'est tout ce qui fait sa beauté). » (Cité dans Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Jean Jamin [éd.], Paris, Gallimard, 1996, p. 362)



fig. 7
Disque 80 t. *Le réveil du nègre*, solo de banjo par Sam Collins, Pathé n° 6304, enreg. av. 1912. Collection de l'auteur, D.R.



fig. 8
Disque 78 t. *L'harpo-banjo*,
solo de banjo par Vance
Lowry du *Bœuf sur le toit*,
avec au piano M. Delacour,
disque Columbia L2.077
DF 46, enreg. 1929.
Collection de l'auteur, D.R.

42. Voir par exemple la contribution du groupe surréaliste «Murderous humanitarianism», qui déplore que les Noirs aient «été purement et simplement contraints de dénaturer en termes de jazz à la mode l'expression naturelle de leur joie à se sentir en communion avec l'univers» (*Negro* : 575).

43. Par *coon songs*, on désigne un genre musical très populaire aux États-Unis et au-delà entre 1880 et 1914. Bien que souvent interprétées et même composées par des afro-américains, les *coon songs* ont contribué à diffuser voire à constituer un répertoire de stéréotypes racistes sur le Noir, ce qui ne préjugait pas de leurs qualités musicales.

«compromis» et dont la place est en conséquence minorée par l'anthologie. Mais les motifs de cette position apparemment commune sont absolument antagonistes. C'est précisément du fait de son racisme, *depuis* son racisme, que Morand demande que l'on enregistre les musiques primitives que cache l'Afrique, trésors jusqu'alors occultés par la supercherie du jazz.

Diasporique, dialogique

Si la musique est partout présente dans *Negro*, bien au-delà des seuls articles qui en traitent effectivement, c'est parce qu'elle informe et accompagne tous les aspects de la vie matérielle et spirituelle des représentants de la diaspora. C'est même un des rares traits communs aux membres d'une communauté si profondément dispersée que toute recherche d'unité culturelle s'avère complexe, sitôt que l'on tente d'aller au-delà de la couleur de la peau et de l'expérience historique des persécutions. La dissémination du discours musical dans l'anthologie correspond *de facto* à la dispersion du peuple noir sur trois continents et plus. Il est à peine excessif de dire que le panafricanisme de *Negro* se manifeste au moins autant par la place qui y est faite à une musique omniprésente que par l'ampleur donnée aux questions politiques et raciales. À restreindre les choses au seul espace des États-Unis, l'apparent désordre de *Negro* est à l'image de la complexité d'une communauté bien davantage préoccupée par l'invention de ses communs, notamment musicaux, qu'elle n'est encline à se reposer mollement sur la certitude de ses appartenances et l'identité de ses choix esthétiques.

Du même coup, pour la première fois, le lecteur peut avoir une idée de la variété des modes d'expression musicaux des Noirs et des circulations complexes qui leur ont donné naissance. Car il est un autre trait remarquable de l'anthologie: le volontarisme de Cunard en faveur de la musique africaine se traduit rarement par un traitement de l'Afrique comme foyer. S'il arrive à l'anthologie de décrire le jazz comme un affadissement coupable de la musique noire authentique⁴², recherche des origines et primitivisme n'ont que marginalement droit de cité dans un ouvrage qui, bien avant l'heure, assume sur le plan musical des options *atlantiques*. Caluza est la parfaite incarnation de ces options. *Trained musician* célébré pour ses compositions chorales, les chansons qu'il choisit de transcrire pour *Negro* sont pourtant «of a primitive type»: «Je les pense plus intéressantes que les autres chansons populaires à quatre parties, explique-t-il, parce qu'elles remontent à la nuit des temps. Tous les enfants zoulous les connaissent.» (*Negro* : 415) Or son art choral est profondément marqué par la musique populaire afro-américaine, *coon songs*⁴³ compris, qu'il découvre au Natal dès les années 1900, si bien que la présence du ragtime est patente dans son œuvre, y compris dans certaines des faces qu'il enregistre à Londres en 1930... Caluza incarne de manière exemplaire ce qu'il serait déplacé d'appeler un «commerce triangulaire» entre Afrique, Europe et Amérique. Mais c'est pourtant bien de cela qu'il s'agit: un commerce esthétique et intellectuel qui voit, en ce début du xx^e siècle, des formes et des hommes sillonner l'Atlantique en tout sens. Caluza étudie d'ailleurs aux États-Unis au moment où il transcrit pour Cunard ses «Three zulu songs».

Dernière caractéristique de la façon dont l'anthologie conçoit la présentation des savoirs, singulièrement des savoirs musicaux : son dialogisme. À la fin de son article « The Negro theater – A dodo bird », Ralph Matthews, chroniqueur vedette du *Baltimore Afro-American*, écrit ceci :

Seuls se sont acquis un grand nom parmi les artistes de la scène noire ceux qui ont répondu aux fantasmes de la race blanche en se conformant à l'idée qu'elle se fait de ce à quoi un Noir devait ressembler.

Ceux qui ont strictement limité leurs activités à ce que nous pourrions nommer le théâtre noir ont soit complètement disparu de l'arène soit se vautrent dans la médiocrité. L'homme noir américain honore seulement ceux que les dieux ont choisis. (*Ibid.* : 314)

Matthews, lui-même dramaturge, est un rigoriste⁴⁴ : l'idée qu'il se fait du théâtre est celle, classique, d'un théâtre à texte qui ne serait pas noyé dans de plus généraux *Arts de la scène*. Un théâtre d'auteurs, pas de revuistes ; de comédiens, pas de *chorus girls*. Ses réflexions, qui n'épargnent pas la communauté afro-américaine dans son ensemble, prennent à revers toute la section « Negro stars » de l'anthologie, à commencer par ses choix iconographiques. Mais loin de voir dans cette tension un échec ou une preuve d'incohérence de l'anthologie, il faut y lire la marque de Cunard. C'est sa grandeur que d'avoir permis la juxtaposition des discours de Snelson et de Matthews, d'en avoir orchestré les dissonances. Rien n'est plus étranger à Cunard, plus antipathique à son tempérament, que le geste de censure – surtout quand il s'agit d'autocensure⁴⁵. Pour inélégante qu'elle soit, sa fameuse sortie contre Du Bois dans l'article « A reactionary Negro organisation » (*Negro* : 142-147) par lequel elle attaque la NAACP n'a rien de déplacé, moins encore de stalinien. Elle procède d'une *concordia discors*, d'un effet délibéré d'antiphonie : sa diatribe trouve réponse et contrepartie dans le texte de Du Bois, publié à la suite du sien, de même que Matthews répond à Snelson, que les conceptions musicales de White mettent en perspective les observations musicologiques d'Alakija, etc.

La musique s'inscrit dans *Negro* sur un mode délibérément diasporique et dialogique. Cette intention n'a pas échappé à l'un de ses meilleurs lecteurs et contributeurs. Le 14 avril 1934, le philosophe Alain Locke écrit à Cunard :

Je vous félicite – presque avec envie, pour la meilleure anthologie dans tous les sens du terme jamais compilée sur le Noir. Quand j'ai vu les annonces, j'ai craint une simple collection [a *scrap book*], mais par un miracle d'agencement, vous avez créé une unité d'effet et une force cumulée d'éclaircissement subtile et qui prévient toutes les contradictions et autres esquives⁴⁶.

Que ce « miracle d'agencement » soit compatible avec quelque désordre, c'est ce que nous rappelle pour sa part Raymond Michelet, le tout jeune homme de 19 ans, protégé des surréalistes, qui a succédé à Crowder dans les amours de Cunard et qui est l'un de ceux auxquels l'anthologie doit le plus :

44. Sur Ralph Matthews, voir Hayward Farrar, *The Baltimore Afro-American, 1892-1950*, Westport, Greenwood Press, 1998, p. 11 sq.

45. En témoigne la note en bas de page sur laquelle Anne Chisholm a, la première, attiré l'attention, par laquelle Cunard dit brutalement, à propos de Du Bois et de la NAACP, son désaccord avec Matheus sans rien censurer du texte de celui-ci ; voir *Negro* : 107.

46. Souvent cité, notamment par Winkiel 2008 : 184.

47. Cité par Chisholm 1980 : 190.

48. Claude McKay, *Un bon bout de chemin*, *op. cit.*, p. 358.

49. William T. Lhamon, *Raising Cain. Représentations du blackface, de Jim Crow à Michael Jackson* (1998), trad. fr. Paris, Kargo, 2004 ; Spike Lee, *Bamboozled*, (en français : *The Very Black Show*), New Line Cinema-40 Acres & A Mule Filmworks, 2000.

Negro ne fut jamais une entreprise raisonnée [...]. Il n'y eut jamais de plan directeur. [...] Il ne fut jamais question de bâtir une thèse sur le mode universitaire, d'entreprendre des recherches dans toutes les archives connues, ni de dresser un catalogue des sources possibles. Ce fut avant tout une œuvre de passion et une œuvre passionnée⁴⁷.

Pas raisonné, peut-être même déraisonnable, *Negro: An Anthology* n'en est pas moins un monument d'une confondante richesse qui parie sur la raison, l'intelligence de son lecteur.

Université Paris Diderot, Sorbonne, Paris Cité, CERILAC
yannick.seite@univ-paris-diderot.fr

Photographier la musique ?

Un des modes de présence les moins aperçus de la musique dans *Negro* ne relève ni du son ni du texte, fût-il musical (partition), mais de l'image. Dans la circulaire préparatoire à son livre, Nancy Cunard insiste sur la place qu'y occupera l'iconographie. Pour convaincre Claude McKay de contribuer à *Negro*, elle lui assure par exemple qu'elle accompagnera son texte d'« une photo de [lui] en pleine page, faite par son amie Berenice Abbott⁴⁸ ». Photographe déjà cotée, Abbott n'est pas étrangère au monde afro-américain : son célèbre portrait de Buddy Gilmore apparaît à la page 309 de l'anthologie. Mais il semble que ce soit la seule photographie d'Abbott dont Cunard ait fait usage. En France, à la fin des années 1920, revues d'avant-garde (*Documents*, *Jazz*) mais aussi médias plus populaires (l'hebdomadaire *Vu*) s'ouvrent largement à la photographie. Leurs directeurs artistiques (Michel Leiris pour *Documents*, Carlo Rim pour *Jazz* puis *Vu*) font volontiers appel aux jeunes artistes internationaux qui ont afflué à Paris entre les deux guerres : Abbott, Man Ray, Germaine Krull, etc. Montages, double exposition, mises en pages hétérodoxes : avec eux, l'image sort de sa fonction illustrative et fait armes égales avec un texte dont elle concurrence la portée esthétique aussi bien que la valeur d'information.

Face à ces audaces, les pratiques de Cunard, pourtant amie des photographes les plus fameux des années 1930, paraissent bien sages, tant sur le plan de la mise en page que pour ce qui concerne ses sources : si le portrait de Nora Holt, à la page 305, est signé Cecil Beaton, rares sont dans *Negro* les clichés originaux, auxquels ont été préférées des photographies de studio collectées auprès d'entrepreneurs de spectacles (C.B. Cochran) et surtout de Floyd G. Snelson. Sans doute l'iconographie de *Negro* est-elle critiquable. Ce disant, je ne fais pas seulement allusion à la présence de la patte de lapin dans le portrait du *tap dancer* Bill « Bojangles » Robinson (page 303), à la pastèque géante de la page 310 ou au visage de Tim Moore en *minstrel* qui se découvre à la page 304 : de cette iconographie, de ces accessoires attachés à l'image dégradante du *coon*, les travaux de William T. Lhamon⁴⁹ et les

ci-contre

fig. 9
George Dewey Washington, supplément au catalogue général de Columbia, 15 juillet 1929. Collection de l'auteur, D.R.



**G E O R G E
D E W E Y
W A S H I N G -
T O N**

●
**EXCLUSIVITÉ
C O L U M B I A**

●

**THE SPELL OF THE
BLUES
THE SUN IS AT MY WIN-
DOW.. .. .
5364 - 25 N**

**I'LL NEVER ASK FOR
MORE.
POOR PUNCHINELLO ..
5365 - 25 N**

●

**● LE SUCCÈS
DES AMBAS-
SADEURS ●**



films de Spike Lee nous ont appris à mesurer les significations multiples autant qu'à nous défier⁵⁰. Mais il reste regrettable que la détestation de Cunard envers Carl Van Vechten («Le pire ami que les Nègres aient jamais eu», selon Michael Gold⁵¹) lui ait interdit de puiser dans les portraits que l'auteur controversé du *Paradis des Nègres* a faits des artistes noirs durant l'entre-deux-guerres, dont ceux, admirables, de Bojangles⁵².

On peut encore déplorer que *Negro*, étant une publication à certains égards eurocentrée, fasse une part trop belle, dans le choix des artistes retenus, aux revues des Blackbirds qui, sous la conduite de Lew Leslie, on déferlé en Europe à partir de 1926. Cela a pour conséquence immédiate de ne mettre en valeur que les «stars» de la scène afro-américaine. À la supposer délibérée, cette promotion des vedettes internationales s'expliquerait bien sûr par la nécessité de développer la «fierté de race», mais elle s'opère assurément au détriment de l'important tissu des artistes moins connus. Il reste que les portraits pleine page de Louis Armstrong, de Cab Calloway et des autres *entertainers* retiennent surtout l'attention par leur académisme⁵³: on se trouve là plongé dans la grande tradition de la photographie de spectacle, pas si loin d'un studio Harcourt justement fondé en 1934. Les portraitistes d'Ethel Waters et d'Armstrong mobilisent les mêmes codes que ceux qui photographient Geraldine Farrar ou Fédor Chaliapine. Pris au sérieux, dépouillés de leurs ceintures de bananes et autres peaux de panthère, ou au contraire saisis dans leur geste scénique (voir les deux photographies de Florence Mills, celle de la page 320 où elle est montrée «en civil» et celle de la page 321 qui nous la présente vêtue de son costume de scène, au beau milieu de son numéro de la revue de 1923 *Dover Street to Dixie*), les artistes prennent la pose au même titre que des vedettes de la scène lyrique dont les séparent à la fois la couleur de la peau et la minorité du genre artistique qu'ils pratiquent. Les choix esthétiques académiques de Cunard suggèrent une équivalence des statuts artistiques, sociaux et raciaux dont la signification est ultimement politique.

50. On peut aussi s'étonner de l'absence dans *Negro* des travaux de James Van der Zee qui, depuis 1916 et la fin de sa carrière de musicien, photographie le petit peuple de Harlem mais aussi ses célébrités. Maître de la photographie posée, Van der Zee, dont la reconnaissance a été tardive, n'appartient d'évidence pas au réseau de Nancy Cunard et de ses informateurs.

51. Cité par Robert E. Washington dans son livre *The Ideologies of African American Literature: From the Harlem Renaissance to the Black Nationalist Revolt*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2001, p. 65. Lire le chapitre I de cet ouvrage pour des réactions critiques au *Nigger Heaven* de Carl Van Vechten.

52. On rappellera qu'en 1940 Duke Ellington compose puis enregistre son propre *Bojangles (A Portrait of Bill Robinson)*. Florence Mills, Bojangles, Louis Armstrong : la galerie des portraits musicaux composés par Ellington tout au long de sa carrière rassemble les mêmes modèles que *Negro*.

53. Pour une analyse d'une autre manière de photographier Armstrong, voir Yannick Séité, « L'Effet *Classiques Larousse* », in *Les Formes du temps. Rythme, histoire, temporalité*, textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 367-378.

ci-contre

fig. 10
Carl Van Vechten, *Bill «Bojangles» Robinson*, 25 janvier 1933. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., The Carl Van Vechten Photographs Collection [LC-USZ62-114512]
© Carl Van Vechten Trust.

Bibliographie

Barnett, Anthony

2007 *Listening for Henry Crowder*, Lewes, Allardyce.

Chisholm, Anne

1980 *Nancy Cunard*, trad. fr. Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso. Paris, Olivier Orban.

Crowder, Henry et Speck, Hugo

1987 *As Wonderful As All That? Henry Crowder's Memoir of His Affair with Nancy Cunard, 1928-1935*. Navarro, Wild Trees Press.

Cunard, Nancy

1969 *These Were the Hours. Memories of My Hours Press. Réanville and Paris, 1928-1931*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

Discographie

Black Europe, Bear Family Records, BCD16095, 2014. Coffret de 44 CD, livret de 300 pages. L'ensemble des enregistrements effectués par des Noirs en Europe avant 1927, tous genres confondus.

Living Is Hard. West African Music in Britain, 1927-1929, Honest Jons Records, HJRC33, 2008.

Caluza's Double Quartet, 1930, Heritage, HT CD 19, 1994.

From Spirituals to Swing, The Legendary 1938 And 1939 Carnegie Hall Concerts Produced By John Hammond, Vanguard Records, VCD 169/71-2, 1999. Coffret de 3 CD.

L'inscription de la musique dans l'anthologie *Negro*

Par Yannick Séité

Edwards, Brent Hayes

2003 *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press.

Ford, Hugh (éd.),

1968 *Nancy Cunard: Brave Poet, Indomitable Rebel 1896-1965*, Philadelphie, New York, Londres, Chilton Book Company.

Gobineau, comte de

1884 *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 2^e éd., t. I. Paris, Librairie Firmin Didot.

Locke, Alain

1936 *The Negro and his music*, Washington, Associates in Negro Folk Education.

Mangeon, Anthony

2009 « Miroir des littératures nègres: d'une anthologie l'autre, revues », *Gradhiva* 10, p. 41-63.

McKay, Claude

2001 *Un sacré bout de chemin*, trad. fr. Michel Fabre. Marseille, André Dimanche éditeur.

North, Michael

1994 *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature*. Oxford et Londres, Oxford University Press.

Séité, Yannick

2010 *Le Jazz, à la lettre*, Paris, Presses Universitaires de France.

Winkiel, Laura

2008 *Modernism, Race and Manifestos*, Cambridge, Cambridge University Press.



ci-contre

« Une séance de graphophone à Djibouti », *L'illustration* n° 2824 du 10 avril 1897. Dessin de Louis Sabattier accompagnant l'article d'Edmond Frank « La Mission du prince Henri d'Orléans en Abyssinie ». Collection de l'auteur, D.R.

