

# Les Cahiers

de la Société québécoise de  
recherche en musique

VOLUME 16 – NUMÉROS 1 & 2 – 2015

*Transferts culturels  
et autres enjeux  
stylistiques*

COLLOQUE INTERNATIONAL

## Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950): études des transferts culturels

SALLE B-484  
FACULTÉ DE MUSIQUE  
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

[WWW.DICRM.ORG](http://WWW.DICRM.ORG)



Observatoire interdisciplinaire  
de création et de recherche  
en musique

Université  
de Montréal

Fonds de recherche  
en culture  
Québec



**S Q R M**

Société québécoise de  
recherche en musique



***Transferts culturels et autres enjeux stylistiques***

**AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO**

Éditorial. . . . . 7  
Jean Boivin

***Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950) : Études des transferts culturels***

Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II . . . . . 9  
Annegret Fauser

Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York. . . . . 23  
Malou Haine

*Within the Quota* de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain . . . . . 39  
Jacinthe Harbec

Catherine Urner, Charles Koechlin and *The Bride of God* . . . . . 51  
Christopher Moore

Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906) . . . . . 63  
Fiorella Sassanelli

Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz . . . . . 77  
Anne Legrand

À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle ? . . . . . 85  
Marie-Thérèse Lefebvre

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français . . . . . 97  
à Paris (1911-1943)  
Marie Duchêne-Thégarid

Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States . . . . . 113  
James R. Briscoe, en collaboration avec Chloé Huvet

***Et davantage qu'en complément :***

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre . . . . . 121  
pour piano de la maturité de Hensel  
Laurence Manning

Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music : Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin . . . 133  
Anthony Papavassiliou

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son <i>Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano</i> Aleksy Shegolev	147
---	-----

#### COMPTES RENDUS

Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.). <i>Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur</i> . . . . . Andrew Wilson	163
---	-----

Monique Desroches, Sophie Stévanca et Serge Lacasse (dir.). <i>Quand la musique prend corps</i> . . . . . Lothaire Mabru	165
---	-----

Brian Christopher Thompson. <i>Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891</i> . . . Mireille Barrière	168
--	-----

Résumés . . . . .	173
-------------------	-----

Abstracts . . . . .	177
---------------------	-----

Les auteurs . . . . .	181
-----------------------	-----

#### NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM): [www.sqrm.qc.ca](http://www.sqrm.qc.ca).

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à [info@sqrm.qc.ca](mailto:info@sqrm.qc.ca).

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique  
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal  
Case postale 8888, succursale Centre-ville  
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal  
1440, rue Saint-Denis, local F-4485  
Montréal (Québec) H2X 3J8  
Téléphone : 514-987-3000, poste 4075  
[info@sqrm.qc.ca](mailto:info@sqrm.qc.ca)

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2015  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et  
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2015

Tous droits réservés pour tous les pays.

Les **Cahiers**  
de la Société québécoise de  
recherche en musique  
VOLUME 16 – NUMÉROS 1 & 2 – 2015

*Transferts culturels et autres enjeux stylistiques*

#### NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

#### NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

- Vol. 1, n<sup>os</sup> 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n<sup>o</sup> 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n<sup>o</sup> 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n<sup>os</sup> 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n<sup>o</sup> 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n<sup>o</sup> 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.
- Vol. 5, n<sup>os</sup> 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n<sup>os</sup> 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »
- Vol. 8, n<sup>o</sup> 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n<sup>o</sup> 2, juin 2006 : Réminiscences
- Vol. 9, n<sup>os</sup> 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception
- Vol. 10, n<sup>o</sup> 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec
- Vol. 10, n<sup>o</sup> 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-crédation
- Vol. 11, n<sup>os</sup> 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music
- Vol. 12, n<sup>os</sup> 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie
- Vol. 13, n<sup>os</sup> 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement
- Vol. 14, n<sup>o</sup> 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique
- Vol. 14, n<sup>o</sup> 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)
- Vol. 15, n<sup>o</sup> 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international
- Vol. 15, n<sup>o</sup> 2, automne 2014 : Le style et l'idée: De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

# Les Cahiers

de la Société québécoise de  
recherche en musique

VOLUME 16 – NUMÉROS 1 & 2 – 2015

## RÉDACTEUR EN CHEF

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

## SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Julie Mireault

## RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Federico Lazzaro (Université de Montréal)

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Jérôme Blais (Université Dalhousie)

Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)

Paul Cadrin (Université Laval)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)

Sylvie Hébert (Université de Montréal)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Christopher Moore (Université d'Ottawa)

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trotter (Université du Québec à Montréal)

## **RELECTEURS EXTERNES**

Louise Bail (Chercheuse indépendante/Université du Québec à Montréal)  
Mireille Barrière (Chercheuse indépendante/Université de Montréal)  
Liouba Bouscant (Université de Montréal)  
Claudine Caron (Chercheuse indépendante/Orchestre symphonique de Montréal)  
Mark Carroll (University of Adelaide)  
Philippe Cathé (Université Paris-Sorbonne)  
Gérald Côté (Université Laval)  
Michel Duchesneau (Université de Montréal)  
Annegret Fauser (University of North Carolina)  
Rebecca Geoffroy-Schwinden (University of North Texas)  
Jon-Thomas Godin (Brandon University, Manitoba)  
Martin Guerpin (Université d'Évry Val d'Essonne/ Université de Montréal)  
Philippe Gumplowicz (Université de Bourgogne)  
Federico Lazzaro (Université McGill/Université de Montréal)  
Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)  
Angela Mace Christian (Colorado State University)  
Robert Orledge (University of Liverpool, professeur émérite)  
Christophe Pirenne (Université de Liège)  
Caroline Potter (Kingston University, Londres)  
Catherine Rudent (Université Paris-Sorbonne)

## **DIRECTRICE ADMINISTRATIVE**

Marie-Hélène Breault

## **MAQUETTE ET MISE EN PAGE**

Bruno Deschênes

## **ILLUSTRATION DE COUVERTURE**

Affiche du colloque. Concepteur : Jean-Simon Robert-Ouimet

## **DISPONIBLE**

**é**rudit

Promouvoir et diffuser la recherche et la création  
Promoting and disseminating research and creation

[www.erudit.org](http://www.erudit.org)

## Éditorial

Jean Boivin  
(Université de Sherbrooke)  
— avec la collaboration de  
Sylvain Caron  
(Université de Montréal)

Une large part de ce numéro des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* (SQRM) fait écho à une série de communications présentées lors d'un colloque international ayant pour titre «Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950): Étude des transferts culturels». Organisé par l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), ce colloque réunissant des chercheurs européens et nord-américains s'est tenu en février 2015 à l'Université de Montréal<sup>1</sup>. Dans le domaine de la musicologie francophone, la question des transferts culturels est relativement nouvelle, alors que deux importantes publications en anglais ont permis de poser de solides balises, en particulier en ce qui concerne les échanges et dialogues entre les continents européen et américain. Annegret Fauser et Mark Everist ont ainsi dirigé l'ouvrage collectif *Music, Theater and Cultural Transfer – Paris, 1830-1914* (Chicago, University of Chicago Press, 2009, 456 p.). Quelques années plus tard paraissait un autre ouvrage collectif substantiel, dirigé par une équipe menée par Felix Meyer et intitulé *Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900-2000* (Grande-Bretagne, Woodbridge, 2014, 520 p.). Deux auteurs qui collaborent au présent numéro des *Cahiers*, Annegret Fauser et Christopher Moore, étaient d'ailleurs impliqués respectivement dans le premier et dans le deuxième de ces ouvrages; nous sommes particulièrement heureux de leurs contributions. Le dossier que nous vous proposons ici se veut un complément, certes modeste en dimensions mais que nous espérons significatif, à ces récents travaux.

La notion de transfert culturel suppose à la fois une transformation de la culture d'accueil et une nouvelle contextualisation de la culture d'origine. Selon Annegret Fauser et Mark Everist, l'objet culturel n'est plus considéré comme une donnée fixe et immuable, mais il devient au contraire possible d'en élargir les frontières spatio-temporelles, dans un contexte de circulation internationale

de la culture où les identités nationales sont en constantes reconfigurations (2009, 6). Comme le souligne bien Marie Thégarid dans son article sur les boursiers canadiens-français à Paris, cette notion «sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la culture d'accueil» et l'objet importé doit «génér[er] des phénomènes d'imprégnation, d'appropriation, ce qui implique du temps» (Robert Frank, *Les Relations culturelles internationales au xx<sup>e</sup> siècle: De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Anne Dulphy *et al.*, dir., Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 671). Appliquée par exemple à la réception de la musique franco-européenne en Amérique du Nord, cette orientation méthodologique autorise une approche particulièrement dynamique et interactive des différentes cultures musicales qui entrent ainsi en interaction.

En ce sens, ce numéro des *Cahiers* présente une originalité certaine. D'abord, six des neuf textes reliés à ce dossier sont en français et deux d'entre eux abordent la question du point de vue du Québec. Le Canada, les États-Unis et l'Europe y sont représentés à part égale et l'interdisciplinarité (politique, journalisme, littérature, danse, illustration, décors, etc.) y trouve largement place. Plus concrètement, quatre textes abordent la pénétration de la musique française de la première partie du xx<sup>e</sup> siècle à partir de sa réception (Annegret Fauser, Fiorella Sassanelli, James R. Briscoe) et de sa représentation dans la populaire revue *Vanity Fair* (Malou Haine<sup>2</sup>). À l'inverse, d'autres contributions mettent en lumière la manière dont ont été reçus en France les musiciens américains et la musique américaine au sens large (le qualificatif étant ici généralement compris dans le sens d'«états-unien») (Jacinthe Harbec et Anne Legrand). Le jazz, qui a joué un rôle fondamental dans l'affirmation de la culture musicale américaine à cette époque, particulièrement en Europe, est d'ailleurs dans la mire de plusieurs auteurs (Legrand, Harbec, Haine). Christopher Moore examine pour sa part l'association peu usuelle du

<sup>1</sup> Le comité organisateur de ce colloque comprenait Sylvain Caron, professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, soutenu par Jacinthe Harbec professeure titulaire à l'Université de Sherbrooke, ainsi que moi-même, également professeur de musicologie à Sherbrooke. Je remercie Sylvain Caron pour son concours au présent texte.

<sup>2</sup> C'est d'ailleurs à la réputée musicologue belge Malou Haine que revient l'idée première du colloque tenu à Montréal en 2015 (un autre, en Europe, devait en être le miroir mais ce projet ne s'est pas concrétisé), et finalement d'une portion notable de la présente livraison des *Cahiers de la SQRM*.

compositeur et pédagogue français Charles Koechlin et d'une compositrice américaine méconnue, Catherine Urner. Koechlin se trouve également impliqué dans le ballet de Cole Porter étudié par Jacinthe Harbec. Enfin, les articles de Marie-Thérèse Lefebvre et de Marie Thégarid situent le Québec et les musiciens qui en sont issus dans un regard croisé entre européenité et américanité, la France étant alors une destination de choix pour les artistes en quête d'un complément de formation ou d'expérience. La contribution de Thégarid prouve bien que le Québec, principal bastion francophone en terre d'Amérique, peut se révéler un riche sujet d'étude pour la musicologie européenne — française, dans le cas qui nous occupe — alors que celui de Lefebvre met justement en doute l'existence d'une réelle réciprocité. Ne s'agirait-il pas là justement d'un exemple de transferts culturels à développer ?

Ce numéro double vous propose ensuite trois textes indépendants les uns des autres, mais s'inscrivant fort bien dans une réflexion globale sur le style et les échanges divers qui conduisent, chez tout artiste créateur, à son élaboration progressive. Laurence Manning aborde le style avant-gardiste de Fanny Hensel (1805-1847), sœur de Felix Mendelssohn, et découvre d'intrigantes résonances wagnériennes dans certaines œuvres de maturité de cette compositrice encore mal connue. Antony Papavassiliou s'intéresse pour sa part à l'Intelligent Dance Music, une frange de la musique électronique expérimentale se voulant davantage qu'une simple incitation à se mouvoir ; il explore les spécificités rythmiques de l'œuvre du compositeur britannique connu sous le nom d'Aphex Twin. Enfin, le compositeur et arrangeur Aleksey Shegolev expose les défis auquel il a été confronté lorsqu'on lui a proposé de se glisser dans les souliers d'un prédécesseur et d'achever une œuvre d'Auguste Descarries (1896-1958), compositeur-pianiste canadien-français dont l'œuvre, sciemment rattachée

au postromantisme russe, mériterait d'être plus souvent entendue et commentée.

Enfin, trois comptes rendus complètent cette livraison des *Cahiers*. Dirigé par deux musicologues québécoises, Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie, un ouvrage collectif consacré à Darius Milhaud — dont l'œuvre et la carrière offre un autre bel exemple de transferts culturels ! — a été lu avec attention par Andrew Wilson, doctorant à Bâle. Un second ouvrage collectif, dirigé par deux autres universitaires du Québec, Monique Desroches et Sophie Stévanca, explore divers modes de présence et de participation du corps dans des musiques tout aussi diverses ; Federico Lazzaro, le responsable des comptes rendus pour les *Cahiers*, en a confié la lecture au chercheur Lothaire Mabru, rattaché à l'Université de Bordeaux Montaigne. Enfin, une biographie attendue de Calixa Lavallée (1842-1891), due à la plume patiente de Brian Christopher Thompson, a été lue avec attention par Mireille Barrière, chercheuse indépendante et spécialiste de cette période de l'histoire musicale québécoise.

Toute l'équipe des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* est fière de vous présenter cette nouvelle livraison tout en déplorant à nouveau le retard sérieux avec lequel il vous parvient. Veuillez croire, cher lecteur ou chère lectrice (et chers auteurs !), que ces délais sont bien involontaires et que nous travaillons à les réduire. Mais qualité et quantité vont rarement de pair, et nous demeurons avant tout soucieux du travail bien fait. D'ailleurs trois récentes nominations en vue du Prix de l'Article de l'année remis en février 2017 par le Conseil québécois de la musique nous ont confirmé que le souci du détail peut être récompensé. Félicitations aux trois auteurs en lice, Chloé Huvet, Jeanne Doucet et Alexis Perron-Brault, tous publiés dans le volume 15, n° 2 des *Cahiers* ! Et bonne lecture !

## Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II

Annegret Fauser (University of  
North Carolina at Chapel Hill)

**W**orld War II was not only a global military conflict: it was also a globally fought cultural war in which art—music included—played an important role in positioning friendly or enemy nations in relation each to the other. In order for such an enterprise to work, however, actors on any side of this conflict depended on reductive taxonomies that distilled what was perceived as a culture's essence in, for instance, the transnational reception of its art. In the United States, this form of identity politics—musical or otherwise—was closely aligned, on the one hand, with American constructions of ethnic identities both within and outside of the nation and, on the other, with the ideology of American exceptionalism as founded on the frontier spirit, egalitarianism in the face of shared adversity, and defense of liberty.<sup>1</sup> This very complicated form of identity politics had a long history in the United States, where inclusion and exclusion was (and is) often based on American constructions of race and ethnicity, and where shifts in global politics can turn U.S. citizens of a particular ethnic or national origin into outsiders at the spur of a moment.<sup>2</sup> World War II presented one such crisis point that crystalized American musical identity politics and its relationship to ideologies of American exceptionalism by a conspicuous return to emphasizing national and ethnic origins that marked individuals either as foreigners or as Americans with so-called hyphenated identities, for instance as a Polish-American or a Mexican one.

This precarious form of identity politics has been well enough studied for some such constructions of cultural identity by way of nationality or other affinities (German or Jewish, for example) that raised obvious issues during World War II. But it also framed the performance and reception of French music and musicians in the United States in the same

period. Newspapers and concert programs emphasized the nationality of the repertoire and performers, often relating musical features to national stereotypes (Fauser 2014). For their part, French musicians—whether in American exile like the composer Darius Milhaud or already in place, like the soprano Lily Pons, through their prewar career choices—were complicit in this reductionist enterprise for their own reasons, foregrounding their Frenchness in both cultural production and day-to-day performance of identity. Moreover, because World War II involved an international propaganda war, stereotyping blossomed not only in caricatures of such enemy nations as Germany or Japan but also where Allies were concerned. And while the plucky British made for easy engagement, the French situation was somewhat different.

Indeed, international politics was often a significant game changer. A review from July 1940 provides a telling example. The British-Canadian critic, Thomas Archer, reported for the illustrated magazine, *Musical America*, about the great success achieved by Claude Debussy's opera *Pelléas et Mélisande* (1902) at the Montreal Music Festival that June. Not only was this very first Canadian performance attended “by an illustrious audience with the French Minister to Canada occupying the vice-regal box,” but the evening's quasi-official status was also confirmed by the fact that it started with three national anthems in a row: the French, the Canadian, and the British.<sup>3</sup> And yet, Archer remarked rather pointedly, this première had taken place “just in time”: “Had it been known that France had applied for an Armistice, the thing would undoubtedly have had to be called off” (Archer 1940, 1). This brief political aside creates a sharp dissonance in an article that otherwise celebrated the Montreal performance of *Pelléas* as a landmark event of

<sup>1</sup> For a general introduction to the politics of American exceptionalism, see Godfrey Hodgson's book, *The Myth of American Exceptionalism* (2009).

<sup>2</sup> For an overview of the issues, see *Race and Ethnicity in America*, edited by Ronald H. Bayor (2003). *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race* (Jacobsen 1998) is a foundational study of ethnicity in the United States that reveals how complex and fraught identity politics were in the United States in the nineteenth and twentieth centuries.

<sup>3</sup> “French Minister to Canada” refers to the René Ristelhueber (1881–1960), the French Envoy Extraordinary and Minister Plenipotentiary (“envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire”) between 1940 and 1942.

francophone culture in North America. While written from a Canadian perspective for a U.S. readership during a time when the United States was not yet a combatant nation in World War II, Archer's text nonetheless encapsulated the multifaceted and often problematical intersection of music and politics in Franco-American relations during World War II.

The presence of French music and musicians in the United States during that period was, indeed, very complex, not only because of the current situation but also because of the interwar years. For sure, French music often found a warm reception during World War II itself as the sophisticated cultural production of a close ally. Whether adopted for Hollywood soundtracks or performed in concerts by the New York Philharmonic Orchestra, Debussy in particular was a steady presence in the soundscape of U.S. classical music, especially through two of his *Nocturnes*: "Nuages" and "Fêtes" (1899). Writers from Aaron Copland to Virgil Thomson extolled the virtues of French music past and present. French musicians active in the United States presented themselves, and were seen, as carrying the flame of French musical culture across the Atlantic. And French repertoire was a staple of the U.S. Navy Band Symphony Orchestra in its regular Washington concerts that were aimed at government workers and foreign diplomats.

Still, things were rendered complicated in this transatlantic transfer of French music not only by politics but also in terms of aesthetics. As scholars such as Jessica Gienow-Hecht and numerous others have shown, even despite the strain that World War I had placed on American-German relationships, the ideologies associated with the Austro-German canon dominated U.S. musical aesthetics throughout the interwar years (Gienow-Hecht 2009). Faced with the possibility that Beethoven, Brahms, and other concert favorites were in danger of being boycotted after the outbreak of World War II, U.S. critics worked to empty that canon of specific national associations and, instead, to cast it as universally human and therefore detached from expressing nationality. And yet, a universalized composer such as Beethoven could also be presented as an American at heart—the paradox was, inevitably, ignored—because he embodied such fundamental national values as the love of freedom or the ability to triumph over adversity (Fauser 2013, 138–141).

The U.S. reception and appropriation of French music during World War II was thus caught in an aesthetic and

political double bind. On the one hand, it was celebrated as expressing national character: it ensounded Frenchness for its American audiences. On the other hand, however, it had to measure up to the ideology of aesthetic universalism now embedded in concert programming and that stood in direct opposition to the celebration of national specificity. This situation was not unique: Russian, Polish, or Italian compositions had to contend with related issues. Where French music became set apart, however, was in the horizon of expectations associated with France as a country of cultural sophistication, fashion, and elegance. Nevertheless, such refinement could be seen as a liability, especially from a perspective of American exceptionalism with its emphasis on egalitarianism. Archibald MacLeish's characterization, in 1942, made the point shockingly clear when he wrote that in "the years between the wars, and particularly during the later years between the wars, French art was not a people's art in America but a rich woman's fashion" (MacLeish 1942, 6). Moreover, Franco-American relationships had deteriorated in the interwar years, not least because of the acrimonious discourse swirling around France's war-debt (Rhodes 1969; Roger 2002). Parisian elegance might have been admired by Americans, but it was also seen as effeminate and treated with suspicion. And after the Armistice signed between France and Germany on 22 June 1940, the United States found itself confronted with two versions of France: that of collaborationist Vichy and that of resistant de Gaulle, neither of which was viewed as attractive.<sup>4</sup> This fraught political situation framed the reception of a culture whose music was often feminized in American eyes and thus not necessarily suited as nationalist symbol. Indeed, in the context of war—and especially after the Armistice—these stereotypes were not always an advantage and led to often problematic reconfigurations of French music and culture for American audiences.

I approach this field of cultural transfer through three connected issues.<sup>5</sup> Given that Debussy was the most prominent French composer in American concert life of this period, I examine strategies through which his music was rendered into a repertoire suitable for U.S. wartime concerns. Second, this matter also affected broader American representations of France and their politics, especially where the contradictory visions of cosmopolitan Paris (and its often nostalgic evocation) and the belligerent character of the *Marseillaise* were concerned. Third, these American reconfigurations of France and her culture led to complex

<sup>4</sup> For a discussion of Franco-American relations in World War II through the lens of exile studies, see Nettelbeck 1991; Mehlman 2000; and Loyer 2005. The situation was complicated by Roosevelt's well-known dislike for Charles de Gaulle. See, for example, Rossi 1993.

<sup>5</sup> Over the past twenty-five years, I have drawn on, and explored for musicological inquiry, the concept of cultural transfer as a critical tool following the publication of Espagne and Werner (1988). In the thirty years since the publication of this foundational text, the concept of cultural transfer has been critiqued, expanded, and reconfigured, including by Espagne and Werner themselves. For an informative overview of these developments in conversation with theories of transnational historiography, see Ther 2009, 90–101.

maneuvers of aesthetic justification on the part of French musicians in the United States. Throughout my discussion, I evoke questions of American identity politics as driven by agendas emerging from the nation's cultural imperialism, an aspiration sharpened in the crucible of World War II.

### Claude de France

Perhaps the most prominently discussed French composer during World War II was Claude Debussy, not only because of the presence of his music on concert programs but also given the much publicized revival of *Pelléas et Mélisande* at the Metropolitan Opera in New York. It had not been staged there since 1935, and the first of the two performances on 7 and 13 March 1940 attracted—as Oscar Thompson wrote in *Musical America*—“probably the largest ever” audience for the work at the Met; “Possibly it was also the most enthusiastic” (Thompson 1940, 10). Compared to other operas from that period—from Giacomo Puccini's *Tosca* (1900) to Richard Strauss's *Salome* (1905)—*Pelléas* was rarely heard in the United States, although it had acquired the reputation as an exquisite French masterwork.<sup>6</sup> A particularly interesting aspect of Thompson's review lies in its discussion of the performers' nationalities, which was a discursive strategy usually only employed to celebrate American-born singers at the Met. Here, however, Thompson emphasized the multinational cast:

There was but one French singer in the group, Mr. Cathelat. *Mélisande* was an American, as was Geneviève. *Golaud* was sung by an Australian, *Arkel* by a Russian. The *Physician* was a Greek, *Yniold* a Russian-American. The conductor was Austrian-born and, so far as the Metropolitan was concerned, had been identified solely with German opera, though he had conducted “*Pelléas*” in San Francisco (Thompson 1940, 10).<sup>7</sup>

Thompson then proceeded to stress not the French quality of the work but, rather, its universal appeal “as one of the most profoundly human of stage compositions and one of the most essentially musical” (Thompson 1940, 10).

Thompson was not alone in this turn towards universalism in order to define *Pelléas* as a timeless masterwork. Olin Downes, the long-standing music critic for *The New York Times*, shifted strategy progressively over the years of World War II. In 1940, he still drew on tropes of symbolism and medievalism when he presented Debussy's opera as “a music drama indispensable to a modern and comprehensive repertory” (Downes 1940a). Nonetheless, he inferred

the work's national background not only by highlighting its “sensitivity” and “strangely delicate and mysterious sonorities” but also by criticizing Erich Leinsdorf as a conductor for whom “the opera would appear to be at present quite far outside his consciousness” (Downes 1940a). In December that same year, when *Pelléas* was revived (on the 20<sup>th</sup>), Downes still referred to it as a “master piece,” but he was now writing after the German invasion of France. Thus he reverted to stressing the uniquely French nature of Debussy's music before commenting that Leinsdorf

totally misses the quality of the score... Whether a conductor of the German school ever could feel the special sensitiveness of this music is a question not to be answered here. We never heard a conductor of such antecedents attempt it. But we have never heard such a heavy-handed, unglamorous and laborious reading of the score as Mr. Leinsdorf's (Downes, 1940b).

Not only did this remark turn Leinsdorf—known for his Wagner and Strauss interpretations—into a goose-stepping Teutonic figure, but it also characterized *Pelléas*, by contrast, as a truly Gallic work. In his zeal to claim *Pelléas* for the anti-Germanic side of the musical equation, Downes's association of Leinsdorf (born Erich Landauer) with the “German school” was all the more injurious given that the conductor was among the numerous Jewish musicians in American exile.

After a hiatus of two seasons, that production of *Pelléas* returned to the stage of the Metropolitan Opera on 26 January 1944, but with a new cast and—crucially for Downes—a Russian-born but now American conductor, Emil Cooper. This was clearly a deliberate strategy on the part of the Met, for according to Thompson, Cooper “was called in especially to conduct this revival” (Thompson 1944). In the weeks leading up to the première, Downes presented Cooper's rethinking of Debussy in an article where some missing quotation marks make it impossible to distinguish Downes's voice from the conductor's. The text offered an unabashed revision of Debussy as a Russian-inspired, masculinist composer whose dramatic vitality had been suppressed by an insipid French performance tradition (Downes 1944a). Two weeks later, Downes portrayed Cooper and his cast as successfully reconfiguring *Pelléas* for the United States. “The original traditions of the opera were principally conspicuous by absence” in a performance that “departed so strikingly from the accepted rules for the work and so stirred the public. Indeed, the reception of it was one of the most impressive testimonials we ever have

<sup>6</sup> For a discussion of the early reception in the United States of *Pelléas et Mélisande*, see Briscoe 2011, especially pages 241 to 250; and Kahan 2013. Debussy found a fascinating reception through John Philip Sousa in the early 1920s (Fasshauer 2014).

<sup>7</sup> The cast consisted of Georges Cathelat (*Pelléas*), Helen Jepson (*Mélisande*), John Bownlee (*Golaud*), Alexander Kipnis (*Arkel*), Doris Doe (*Geneviève*), Natalie Bodanya (*Yniold*), and Nicolo Moscona (a *Physician*). The performance was conducted by Erich Leinsdorf.

met with to the universality of a great work of art” (Downes 1944b).<sup>8</sup> Not only did Downes judge this as a performance that “affirmed,” as he wrote, “where Debussy infers,” but he also ascribed “complete authority” to Cooper, with the result that in this interpretation “the score of Debussy became one of compelling vitality and irresistible power” (*ibid.*).

Downes’s positive response was in close alignment with most views published both by other Americans and by French musicians in exile. Ronald F. Eyer, for instance, celebrated the fact that Cooper had found “virility” in Debussy as well as “robust passion and fire and muscular forthrightness” (Eyer 1944, 15). Even Oliver J. Gingold, the theater critic for *The Wall Street Journal* who declared *Pelléas* a work for “musical pundits” rather than “very popular with the average opera goer”, found that Cooper’s powerful handling of the orchestra made the opera more accessible to a wider public (Gingold 1944). In the end, the conductor’s success with *Pelléas* was rewarded with the assignment of the same season’s performance of *Parsifal* (*The New York Times* 1944). For the Francophile Virgil Thomson, on the other hand, Cooper’s approach to the score clearly posed problems; to attack the production would obviously have been counterproductive, however, and so he sidestepped the issue, in an elegant essay published in response to the 1944 performance, by focusing on a discussion of the character of Mélisande in the opera’s plot development, and how Bidu Sayão, who took the role, came “nearer to making the opera her show than any singer I know of has done, excepting always Garden and Teyte” (Thomson 2014, 169).<sup>9</sup>

Still more fascinating is the coverage of the 1944 *Pelléas* in *Pour la victoire*—the premiere French-language newspaper, published out of New York—which dedicated two long articles to the revival (Nettelbeck 1991, 76–87). On 29 January, the newspaper’s music critic, Edgard Feder, reported from the dress rehearsal, employing martial rhetoric and turning this revival into a quasi-military campaign:

A “premiere” of such importance resembles a battle: having taken on the defense of a cause—or a work—it is now the case to render it triumphant. Like a general inspecting his forces before combat, Cooper looks after the smallest detail, corrects even the slightest

imperfection, and thus assures the homogeneity of action by his troupes (Feder 1944b, 9).<sup>10</sup>

Here the reconfiguration of Debussy’s music is unequivocally tied to the current war, a theme picked up the following week when he consigned any dispute over Cooper’s Americanized version as a “Querelle d’Allemand”—a “German dispute.” As a Frenchman, Feder wrote, he could only congratulate Cooper for the great service rendered to French music (Feder 1944c, 9).<sup>11</sup> When the Met brought this production back early in 1945 (still with Cooper conducting), Olin Downes closed the discursive circle by connecting musical universalism with world politics, describing *Pelléas* as a “universal masterpiece” that “falls on the ears in these days of turmoil and catastrophe like a blessed benediction from another world” (Downes 1945).

Just as Cooper rendered Debussy’s music more muscular in his interpretation of *Pelléas*, so did other artists in the later war years. One particularly salient example is the score for *Frenchman’s Creek*, a film released by Paramount in September 1944, starring Joan Fontaine and Arturo de Córdova. The movie, set on the coast of Cornwall, England, in the eighteenth century, tells the love story between a noble French pirate and an honorable English aristocrat. Produced at the time of the landing in Normandy and released less than one month after the liberation of Paris, the film’s message was tailor-made for contemporary concerns, with a plot that celebrated ingenuity in the face of the enemy, and dialogue that emphasized over and over again the need to sacrifice life and happiness for the ideal of freedom.<sup>12</sup> The music for the film was written by Victor Young, who based his score in large part on Claude Debussy’s *Clair de lune* (c. 1890), by that time perhaps Debussy’s best known work in the United States, not only because it figured prominently in the amateur piano repertoire but also because such ensembles as the Philadelphia Orchestra played its orchestrated version regularly in their concerts and radio broadcasts. Even average movie-goers could not fail to make the sonic connection to Debussy and to the musical embodiment of Frenchness. Moreover, *Clair de lune* is here associated exclusively with the French pirate, his ship, and his crew. The English, including Joan Fontaine, are accompanied by a

<sup>8</sup> The cast consisted of Martial Singher (*Pelléas*), Bidu Sayão (*Mélisande*), Lawrence Tibbett (*Golaud*), Alexander Kipnis (*Arkel*), Margaret Harshaw (*Geneviève*), Lillian Raymond (*Yniold*), and John Gurney (*a Physician*). The performance was conducted by Emil Cooper.

<sup>9</sup> In a later review of the Paris performance in 1945, Thomson celebrates the “complete orchestral transparency” that Roger Désormière had achieved, with strings sounding “like nothing in this world that has substance. Even the wind harmonies floated in the air like veils” (Thomson 2014, 503).

<sup>10</sup> “Une ‘première’ de cette importance ressemble à une bataille: ayant assumé la défense d’une cause — ou d’une œuvre — il s’agit de la faire triompher. Tel un général inspectant ses effectifs avant le combat, Cooper s’occupe des moindres détails, corrige les plus petites imperfections, assure l’homogénéité d’action de ses troupes.” All translations by the author, unless stated otherwise.

<sup>11</sup> “Cooper a donc eu raison de faire ce qu’il a fait sans compter qu’il a rendu à la musique française un service insigne, en la plantant si profondément dans les cœurs de ses auditeurs.”

<sup>12</sup> While the script dripped with these tropes, the reception of the film was prepared by a press release that presented the movie as a tale of “gallantry and chivalry” (Bell 1944). Response in the press focused on the splendid camera work and costumes and presented it as a buccaneer adventure tale. See, for example, Cassidy 1944; and Schallert 1945.

score without external sonic reference, unless music is used diegetically, as part of the film's narrative.

In the context of the perceived feminization of French music at the time, it is striking that Victor Young's adaptation of *Clair de lune* masculinized the beginning of the Debussy's famous melody by adding an upbeat that gives the motive a fanfare-like character. And while at first that motive serves as a signal between the pirate and his secret support network, it is later transformed into one for attack. The short score of the film at the Library of Congress meticulously acknowledges Debussy's authorship in each citation—ostensibly for reasons of copyright but simultaneously turning the score into a transatlantic collaboration across time and space (Young 1944).

It may not be a coincidence that both Cooper, in his 1944 *Pelléas*, and Young in his film score for *Frenchman's Creek* that same year, adapted Debussy's music for the aesthetic priorities of wartime music by changing his sound-world. The latter turned *Clair de lune*—customarily treated as a dream-like fantasy—into something approaching a military fanfare. The former broke with French performance traditions in which a “supine conception” of Debussy—as Eyer put it rather blatantly—treated the music “like a wisp of tinted chiffon—nebulous, pastel, chimerical” (Eyer 1944, 15). While in 1940, French music could still be framed as refined and even nostalgic, in the wake of the campaign in North Africa and the D-Day landings, France and her culture needed to come closer to other allies such as the Soviet Union. Yet this reconfiguration of Debussy flags up a range of issues that marked the music of France, for Americans, in a manner that made it more complicated to instrumentalize it wholesale for the war effort than in the case of, say, Poland or Russia. One particular challenge for such a propagandistic use lay with the longstanding association of French music with elegance and simplicity if not frivolity, and, still more, with the atmospheric sonorities of impressionism.

### American Representations of France

Among the many examples of such American constructions of French music is a 1944 concert review by the Chicago music critic Albert Goldberg, who had attended a performance of “French music” by the Chicago Symphony Orchestra.<sup>13</sup> He defined it as “characterized by clarity, by economy, by precision of detail, by proportion, by perfection of form.”

Later in his article, Goldberg evoked also “the evanescent hues of French impressionism” (Goldberg 1944). Goldberg thus picks up on the American transfer of French aesthetic discourse, one that prizes refinement and clarity over Germany heavy-handedness. This was a trope with roots well back in the eighteenth century, and American musicians from Aaron Copland and Virgil Thomson to Marion Bauer had encountered these aesthetic binaries during their student days in Paris with Nadia Boulanger.<sup>14</sup> In 1941, for instance, Copland played on them in *Our New Music* when he praised Debussy as the composer overcoming the vulgar sentimentality of nineteenth-century German music and, especially, that of Wagner: “Debussy's was the romanticism of an introvert” (Copland 1941, 25). The same argument could also be applied to contemporary composers, as for instance in 1941 when Donald Fuller contrasted the music of Arnold Schoenberg and Paul Hindemith with that of Milhaud in a concert review published in *Modern Music*:

A relief from all this came at the concert and reception tendered Darius Milhaud by The League of Composers. His music has qualities which German music of today so infrequently gives us—imagination, delicacy, gayety, seriousness without heaviness, great purity and simplicity of approach and style, fine technic that never degenerates into mere display (Fuller 1941, 108).

Fuller clearly thought that Milhaud had something to teach modernist composers. But the “qualities” he identifies could easily shift from positive to negative. The dangers are apparent in Henry Cowell's dance suite, *American Melting Pot* (1940). This has seven movements, each dance drawing on stereotypical repertoire located in the region of origin, whether a rumba for Latin America or a square dance to represent Celtic music:

1. Chorale (Teutonic-American)
2. Air (African-American)
3. Satire (French-American)
4. Alapria (Oriental-American)
5. Slavic Dance (Slavic-American)
6. Rumba with an added eighth note (Latin-American)
7. Square Dance (Celtic-American)

The movement titles make the hyphenated construction of identity obvious. They hint at new claims about the capacity of American culture to absorb and manage diversity, though not in the sense developed during World War I when pluralism was subsumed under one national identity marker, that of

<sup>13</sup> The program consisted of the following works (in the order of their performance): Vincent d'Indy, *Le Camp de Wallenstein* (from *Wallenstein*, op. 12, 1881), Ernest Chausson, *Symphony in B flat major*, op. 20 (1890), Maurice Ravel, *Ma Mère l'Oye* (1911), Claude Debussy, *Ibéria* (1908), and Manuel de Falla, *Three Dances from El sombrero de tres picos* (1919).

<sup>14</sup> The musical world that these Americans encountered in interwar Paris has formed the subject of a rich body of secondary literature. See, for example, Kelly 2013. Both Carol J. Oja (2000) and Nadine Hubbs (2004) have discussed the impact of French music and aesthetics on American composers during the interwar years.

“American” (as in the famous “Hyphenated American” speech by Theodore Roosevelt in 1916).<sup>15</sup> Rather, it speaks to a new kind of cultural imperialism that absorbed foreign cultures as part of American culture through its transfer into a new and vibrant environment, where American values could only improve a given nation’s cultural production.<sup>16</sup> What unites these separate movements is Cowell’s authorial American voice, even as he segregates different ethnic sounds that would otherwise clash rather than melt.<sup>17</sup> But the old tropes remain: the “Teutonic-American” is ensounded through a solemn, dignified chorale whose harmonic rhythm and melodic gesture evoke the music of Johann Sebastian Bach. By contrast, the dance representing France, called “Satire,” offers a lighthearted, skipping melody that evokes Erik Satie as well as the dance music of Montmartre, rather than the jazz of New Orleans.

Indeed, here and elsewhere in the American imagination, Paris stands in for France. The city is “gay Paree,” to quote Cole Porter’s song: urban, cosmopolitan, sophisticated, and carefree, but hardly serious whether in military terms or in musical ones. It is a place evoked both nostalgically and imaginatively in American popular culture, be it in George Gershwin’s upbeat symphonic poem, *An American in Paris* from 1928 (which was to become a staple in wartime concert programs), or in so haunting a song as “The Last Time I Saw Paris” by Jerome Kern, with lyrics by Oscar Hammerstein II, written in late 1940 after the fall of Paris and used in the 1941 MGM film, *Lady Be Good*. When the chorus returns at the end, Ann Sothorn’s screen performance of the song is overlaid with images of pre-war Paris, her sequined veil enveloping them in a dreamlike sparkle.

For Americans, one problem with “gay Paree,” and with France in general, was that it had succumbed very early, and seemingly easily, to Hitler’s advance through Western Europe. Moreover, it seemed to function well under German occupation: the French resistance movement needed to work hard to persuade the Allies that it had the strength of will, and the force of character, to fight.<sup>18</sup> Yet another problem was that the very gayness that tinged nostalgic evocations of Paris in the 1920s and ’30s could be read as indicative of a moral decay that had infected Europe, leading to the rise of fascism in the first place. In effect, to some American

eyes, the French—unlike the Poles and the Russians—had brought their fate upon themselves. This shows through, for instance, in the reviews of Elliot Paul’s spicy memoir, *The Last Time I Saw Paris*, published in 1942, that borrowed Hammerstein’s title—and thanked the author for it.<sup>19</sup> Hélène Harvitt, in *The French Review*, did not mince words criticizing what she called “a pernicious book”<sup>20</sup>:

It took World War I to half dispel the false impression that most Americans had of what France stood for. “Gay Paree” was the only image that the average American had of that most beautiful, most intellectual and perhaps the most industrious city in the world. And now when France needs to be rehabilitated in the minds of those who do not know her, an author with a facile pen, who no doubt loves France, again paints a picture which will make the ignorant and unsuspecting think that Paris is a city of foul smells (which the author seems to like), brothels, “souteneurs,” etc. (Harvitt 1942, 70)<sup>21</sup>

For supporters of France, then, the “gay Paree” of the Belle Epoque and interwar years needed to be replaced by a very different vision of the country and what it stood for.

The key issue that musicians—in contrast to other cultural actors—faced when trying to fly the musical *Tricolore*, however, was that the American public had an image of French music fostered not only through popular views of Paris but also through decades of program notes and music-appreciation books that focused on that nation’s elegance and charm, most prominently associated with Debussy the impressionist.<sup>22</sup> Contrary to modernist music from the Soviet Union, especially that of Shostakovich, French music once again seemed to run counter to wartime needs. As is well known, Shostakovich’s Seventh Symphony and the story of its composition in a besieged Leningrad—interrupted only by the composer’s duties as a fireman—became a successful part of Soviet propaganda efforts during World War II (Gibbs 2004). In France, however, no such iconic composer with quasi-military credentials existed. News from occupied France were almost impossible to obtain after the Armistice, and musicians like Francis Poulenc were seen through the lens of their prewar compositions. Nor did French wartime musicians write works such as William Walton’s *Spitfire Prelude and Fugue* (1942) that brought the patriotism of

<sup>15</sup> The speech was given, on 31 May 1916, in St. Louis (Roosevelt 1916).

<sup>16</sup> A blatant example for this view can be found in Elliott Carter’s and other critics’ assessment of music by European composers in American exile as having developed a more powerful idiom than their original one due to their exposure to the American way (Fauser 2013, 91–92).

<sup>17</sup> I am grateful to James Loeffler for this observation. Cowell later disowned the work, only to reconfigure it, in 1952, into a reduced and reworked sequence of movements (Lichtenwanger 1986, 213–214).

<sup>18</sup> See, in particular, Mehlman 2000.

<sup>19</sup> The acknowledgment on the fly leaf thanks the authors for this “song that touched men’s hearts the world over” (Paul 1942).

<sup>20</sup> Emphasis original.

<sup>21</sup> For a similar response, see Albert Guérard’s review of the book (1942). Guérard calls the book “dangerous” and reckons: “If he be a friend, God preserve France from such friends!”

<sup>22</sup> While Debussy the impressionist filled music-appreciation texts, contemporary composers cast Debussy as a modernist. See, for example, Engel 1921, 267; and Copland 1941, 25.

the Battle of Britain onto Allied concert stages. In short, turning France into a musically belligerent ally became a strangely fraught enterprise. In the end, while the Soviet Union had Shostakovich, and Poland, for example, became ensounded through such eternal favorites as Chopin's "heroic" *Polonaise* in A flat major op. 53 (1842), the only "military" music able to represent France in this context was not a traditional concert work but the national anthem. The newspaper story that featured the encounter, in New York, of the African American contralto Marian Anderson with General Charles de Gaulle in July 1944 not only told of the singer leading a crowd of 22,000 concert goers in rendering the *Marseillaise*, but was accompanied by a photograph that captured this exact moment, a homage to the leader of the Free French when U.S. diplomatic recognition remained still elusive (Edwards 1944).<sup>23</sup>

The audience in the Lewisohn Stadium, like the newspaper's readers, would have had, as a point of reference, an iconic scene from the 1942 blockbuster film, *Casablanca*: the victory of the *Marseillaise* over the German soldiers' song, "Die Wacht am Rhein" ("The Watch on the Rhine"). Not only do the French guests in the nightclub owned by Rick Blaine (played by Humphrey Bogart) take the German soldiers down by way of their greater musical belligerence. The scene also ends with Yvonne (played by Madeleine Lebeau) shouting out: "Vive la France! Vive la démocratie!" This choice of words reflects an Americanized take on the French political rhetoric by replacing the more familiar "Vive la République!" with the evocation of a core tenet of American exceptionalism: the foundational role of democracy.<sup>24</sup> Neither "Vive la France!" nor "Vive la démocratie!" were used in the (unproduced) 1940 stage play, *Everybody Comes to Rick's*, by Murray Burnett and Joan Alison, on which *Casablanca* was based.<sup>25</sup> But these patriotic exclamations mark a crucial moment in the film.

The *Marseillaise* found its way into numerous cultural manifestations in wartime America, especially after Pearl Harbor, and it was often combined with a no less militaristic

anthem, the *Star-Spangled Banner*. The opening of the 1942–43 season of the Met in November 1942 presented Gaetano Donizetti's *La Fille du Régiment* (1840), with Lily Pons in the title role, wearing a red-white-and-blue costume. Olin Downes speculated that the work was chosen "because of its topical association with military tactics." He continued by pointing to "the fact that with French Africa—now, in the morning dispatches, including Dakar—gone over to the United Nations, the sight of a heroine in the Tricolor, beating a drum, marching about and chanting the glories of military life, the scene would serve as appropriate reminder of glorious events overseas" (Downes 1942). The highpoint of the performance was, of course, the opera's finale, which on opening night combined a rendering of the *Marseillaise*, with Lily Pons in the lead and carrying the fighting flag of the Free French, with that of the *Star-Spangled Banner*, sung together by the cast and a capacity audience "with rousing feeling," as Howard Taubman put it (1942). And yet, not all was well with this event. It was originally planned that an American Army color guard from Fort Jay would carry the American flag on the stage. Yet, as Taubman revealed, Lily Pons's choice to wave a Tricolor decorated with the Gaullist Cross of Lorraine raised some hackles and brought on the specter of a diplomatic incident by too close an encounter between the American flag and "the Fighting French emblem." And so the appearance, on stage, of the American military was called off.

It was newsworthy when a celebrity performed the *Marseillaise*, whether Marian Anderson and Lily Pons, or Igor Gorin, an Austrian baritone in American exile, who sang it on Bastille Day [i.e. 14 July] 1943 at a concert at the Watergate in Washington, D.C., "while the French Tricolor was saluted by a guard of marines and the thousands of auditors stood at attention" (Brown 1943). The *Marseillaise* continued its political role as sonic stand-in for all of France in American cultural productions. Not only was it part of a number of films produced by the United States Office of War Information (OWI)—including *Salute to France* (1944), with a score by Kurt Weill, and another

<sup>23</sup> In an obituary of Marian Anderson, Naomi Bliven recalled the event, on 10 July 1944, from the moment Mayor Fiorella La Guardia and General Charles de Gaulle arrived during the intermission of Anderson's concert at Lewisohn Stadium: "The audience, astonished and thrilled, started cheering. We knew that de Gaulle was in the city after having visited Washington, where he had conferred with President Roosevelt, and from our cheering you could tell that we wished their talks had ended the long diplomatic dissension between FDR [Franklin D. Roosevelt] and the Free French leader. They hadn't; they had just settled a few issues that arose after our forces had landed in Normandy a month earlier. We couldn't accord de Gaulle formal diplomatic recognition, but we gave him an ovation. Eventually the mayor calmed the demonstration and said a few words. The conductor raised his baton, and, accompanied by the New York Philharmonic, Marian Anderson led us in singing the *Marseillaise*" (Bliven, 1993, 28).

<sup>24</sup> After the advent of Vichy, it made sense, of course, to replace the more familiar "Vive la République!" with "Vive la démocratie!" given that the former celebrated the republican, but now compromised French state. The phrase "Vive la France! Vive la République!" has a history that dates back to the Revolutionary wars (and the sinking of the French battle ship, *Vengeur*, by the English in 1794), with moments of particular prominence during the 1848 revolution and the Dreyfus Affair. Charles de Gaulle only used the phrase "Vive la République!" after World War II, but reversed the familiar order and habitually closed his public speeches celebrating the Fourth Republic with "Vive la République! Vive la France!" I am grateful to the members of the "Francophone Music Criticism Network" listserv for tracing the history of this phrase.

<sup>25</sup> I am grateful to Peter Bloom for this information. A copy of the stage play is available digitally (Burnett and Alison 1940). See pp. 2–2–30 to 2–2–31 for the scene discussed here. The film also replaces the "Horst Wessel" song ("Die Fahne hoch") with the nineteenth-century song, "Die Wacht am Rhein," which has its origin in Franco-German disputes of ownership over the Rhine region.

that presented Giuseppe Verdi's *Hymn of Nations* with an appropriate American addition (1944)<sup>26</sup>—but it also featured in the *French American Pageant of Liberation* in February 1945, when Edgard Varèse conducted the Greater New York Chorus in what was touted as the first U.S. performance of Hector Berlioz's famous arrangement (Fauser 2013, 202).

### French Music and Musicians in the United States

Certainly, a wide range of French music was performed in the United States during World War II, often in concerts with Allied themes or for the benefit of such causes as the Fighting French Relief Committee.<sup>27</sup> Yet French musicians and critics in particular often wondered why it was not more present, either in the concert hall or in the public discourse and journalism, in particular when contrasted with that of Russia or Latin America. In January 1944, *Pour la victoire* included in its regular column about music a report on a survey taken at the concerts of the New York Philharmonic Orchestra concerning the audience's favorite works which they would like to hear. Not surprisingly, Beethoven and Brahms led the list, leaving the symphonists of other nations, including Sibelius and Rachmaninoff, in the dust. For Edgard Feder, the writer of the column, this posed a problem:

And in all of this, where is the place for French music? With the exception of César Franck (who in reality is Belgian), the list does not contain the name of a single French musician. Let's leave aside Debussy and Ravel who did not write "symphonies"; let us leave aside Berlioz, whose *Fantastique* has already been played this season; but Fauré? Chausson? Dukas? Vincent d'Indy? Were there not, among the two thousand voters, even fifty to show some curiosity in getting to know works of value, great interest, and which are almost never performed? (Feder 1944a, 9)<sup>28</sup>

Feder's diatribe points to an idiosyncrasy of American concert life that affected the reception of French music rather dramatically: the "symphony" as a group of musicians, as the place where they performed, and as a genre dominated the U.S. musical world, reinforcing the construction of a canon of classical music that had the German symphonic repertoire

at its heart. While such works as Debussy's "Nuages" or *Prélude à "L'après-midi d'un faune"* (1894) featured on a number of orchestral programs, they were overwhelmed both numerically and aesthetically by symphonies proper, a genre—so far as French music was concerned—associated mainly with one composer: César Franck. Yet Franck, as Feder pointed out, was Belgian—though American concert organizers and critics regularly counted him among the French. Nor was there an alternative to symphonic music, for example through opera: Puccini, Wagner, and Verdi were leading American taste in that genre. It did not help that the most performed French opera in the United States was *Carmen*; its subject and reception history were too fraught with issues related to race and sexuality to be easily reconfigured in support of a more positive view of France.<sup>29</sup> The Met made some effort in favor of French music by putting on a handful of performances of such works as Charpentier's *Louise* (1900) or Massenet's *Manon* (1884), but they were also dwarfed by the crushing presence of the German and Italian repertoire.<sup>30</sup> Even though French music was somewhat more present in piano recitals and chamber-music concerts, here, too, it was overshadowed, not only by German composers but also by the warhorses of the piano repertoire, from Chopin to Liszt and Rachmaninoff. Nor could Debussy's and Ravel's single string quartets make much impact on their own. French music could not easily be exoticised in ways that were becoming typical of the works of Latin American composers (in part as a consequence of President Roosevelt's "Good Neighbor" policies). Moreover, it could not be politicized in the manner of the Russians. And nothing new was coming out of wartime France, it seemed. It was a losing battle.<sup>31</sup>

One might say the same for actual French performers in a musical world dominated by American performers as well as by the likes of Eastern European virtuosos from Artur Schnabel to Gregor Piatigorsky. Both the French government—through the Association française d'expansion et d'échanges artistiques, founded in 1922—and such individuals as E. Robert Schmitz through his Pro Musica Society worked tirelessly during the interwar years to heighten the visibility of French musicians in the United

<sup>26</sup> The musical work of the OWI is discussed in Fauser 2013, 77–93.

<sup>27</sup> See, for example, "Schmitz Aids French at Piano Recital," (R. P. 1943), which was for the benefit of the Fighting French Relief Committee, or "French Concert Colorful," (Jones 1944), a concert including "songs of the French Partisans" that were "obviously products of the war".

<sup>28</sup> "Et dans tout cela, où se place la musique française? César Franck excepté (encore qu'en vérité il soit belge), la liste ne contient le nom d'aucun musicien français. Écartons Debussy et Ravel, puisqu'ils n'ont pas écrit de 'symphonies'; écartons Berlioz, dont la 'Fantastique' a déjà été jouée cette saison; mais Fauré? Chausson? Dukas? Vincent d'Indy? Il ne s'est donc pas trouvé, parmi les deux mille votants, une cinquantaine qui auraient eu au moins la curiosité de lier connaissance avec des œuvres de valeur, de grand intérêt et qui ne sont presque jamais jouées?"

<sup>29</sup> On one important moment of American wartime engagement with *Carmen*, see Fauser 2010a. For a discussion of *Carmen* in the American imagination at the turn of the century, see Turner 2015, 349–394.

<sup>30</sup> For a discussion of American repertoire choice during World War II, including a list of operas performed at the Metropolitan Opera between 1941 and 1945, see Fauser 2010b.

<sup>31</sup> Olivier Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps*, perhaps the most famous French wartime composition, remained unknown in the United States until its American première, at Hunter College, New York, on 30 January 1946. See Taubman 1946.

States and, as a matter of fact, Canada. While Maurice Ravel, Nadia Boulanger, and other such musicians were garnering strong interest and support, they lacked the mass appeal of a Sergei Rachmaninoff. The issues are clear in the annual “Special Forecast” issue of *Musical America*, which was always published in February. By the late 1930s, this would contain well over one hundred pages of advertisements from the chief concert agencies of the nation.<sup>32</sup> Prominent artists like Lotte Lehmann or Yehudi Menuhin were featured in glamorous full-page advertisements; lesser ones were either grouped with other musicians represented by the agency or relegated to smaller-size notices later in the issue. It is indicative that during World War II, only three French musicians appeared regularly in prominent position in these pages: the pianist Robert Casadesus, the cellist Marcel Hubert, and the soprano Lily Pons. Others such as the soprano Marcelle Denya or the pianist Émile Baume were included only sporadically.<sup>33</sup> While this might be a somewhat crass commercial indicator, it points to the underlying issue of French presence in U.S. musical life. Many prominent French musicians had remained in Paris, and some like the soprano Germaine Lubin and the pianist Alfred Cortot (Swiss by birth) were collaborating openly with the German occupiers.<sup>34</sup> Among the 30,000 French in American exile, only a small number were prominent composers and performers.<sup>35</sup> In this regard, musicians were in a distinctly different position from sculptors and painters such as Fernand Léger who had already been highly prominent in American art circles before the war (Nettelbeck 1991, 72–73).

Despite the uphill struggle, French musicians and critics in the United States worked hard to effect as much change in American attitudes as possible, whether through lecturing and performing, or through their composing. Denya, for instance, toured American colleges with a program on French song as a deliberate gesture to strengthen the presence of French music in the United States. As she explained in a 1943 article, she realized quickly after crossing the Atlantic

“that French vocal music was neglected in favor of German and Italian music, especially the first” (Denya 1943).<sup>36</sup> For Denya, the “relative disgrace of French music in the United States”<sup>37</sup> had two reasons. One was just an unfamiliarity with French music which led to self-replicating distortions: if only the American public could hear Rameau or Chausson instead of Wagner, it would clamor for more French music. Denya laid the second reason at the feet of singers: their pronunciation of French was so bad that the music’s essential quality was lost. Her cause then was to champion French vocal music both through musical education and through increasing its number of performances.

The sense of urgency that, without a strong presence on American concert and opera stages, French music might be in danger of disappearing altogether interlaced other French comments, too. A short article announcing a concert by Lily Pons addressed this threat head on with the comment that “French culture could be eclipsed” (*Pour la victoire* 1943).<sup>38</sup> This was no idle fear. Headlines such as “‘America and Russia Will Lead in Music’ Says Serge Koussevitzky” reflected a widespread discourse among American composers and performers that cast their musical future as an autochthonous development measured, if at all, against the success of music in the Soviet Union.<sup>39</sup> This position was shared by musicians as different as Marc Blitzstein and Roy Harris. In contrast to the interwar years, when American composers had looked to Paris for their education, French music was no longer seen as the main alternative to German. Nor did it help that composers associated with cosmopolitan Paris during the interwar years—most prominently Igor Stravinsky, but also such members of the so-called School of Paris as Bohuslav Martinů and Aleksander Tansman—were now, in the United States, defined through their nationality of birth rather than through their aesthetic allegiance. In the wartime United States, they all were seen as Russian and Eastern European, even though the lion’s share of their prewar careers were spent in Paris.<sup>40</sup>

<sup>32</sup> While the *Musical Courier* also carried a significant number of such advertisements, by the late 1930s it had been relegated to the position of a clear second, with increasingly fewer advertisements.

<sup>33</sup> Similarly, only Casadesus, Hubert, and Pons found themselves featured regularly in the “pictorial pages” on the inside of the front and back covers, both in *Musical America* and the *Musical Courier*, that grouped snapshots from prominent musicians under such themes as travel or hobby.

<sup>34</sup> Musical life in Vichy Paris has been discussed in a number of publications. Two edited volumes include essays on Cortot and Lubin, respectively: *La vie musicale sous Vichy*, edited by Myriam Chimènes (2001) and *La musique à Paris sous l’Occupation*, edited by Myriam Chimènes and Yannick Simon (2013).

<sup>35</sup> An advertisement, on 2 January 1943, in *Pour la victoire* for a concert series titled “French Music by French Artists” and organized by the Coordinating Council of French Relief Societies, names the following musicians: Emil Baume, Emma Boynet, Gaby and Robert Casadesus, Zino Francescatti, Marcel Grandjany, Daniel Guilet, Marcel Hubert, Lucien Kirsch, Wanda Landowska, Lily Pons, René Le Roy, Joseph Rogatchewsky, Germaine Tailleferre, Yves Tinayre, and Jennie Tourel.

<sup>36</sup> “Quand je suis arrivée dans ce pays hospitalier en 1939, je m’étais vite rendu compte que la musique vocale française était négligée au profit de musiques allemande et italienne, et surtout la première.”

<sup>37</sup> “la disgrâce relative de la musique vocale française aux États-Unis [...]”

<sup>38</sup> “La culture française pouvait être en éclipse.”

<sup>39</sup> This was the headline on the second page of an article spread over two pages in *Musical America* exploring the future of music in this nation. (Koussevitzky and Berezowsky 1944, 98)

<sup>40</sup> I am discussing the position of Eastern European music in wartime America in Fauser 2016.

Contemporary French music in the United States was represented first and foremost through a single composer: Darius Milhaud. His compositions written in exile—which he spent teaching composition at Mills College in Oakland, California—reveal a heightened awareness of his position both as an ambassador of French culture and as a composer trying to break into the American market.<sup>41</sup> With the symphony as the musical form of choice in the United States, Milhaud turned, for the first time in decades, to the genre and produced two works for American orchestras in 1939 and 1944 respectively. But perhaps his most famous effort in musical diplomacy was (and is) his *Suite française* of 1944, written for high-school band. As Milhaud wrote in his autobiography, the suite was based on “folk melodies from Normandy, the Bretagne, the Ile de France, Alsace-Lorraine, and Provence in order to familiarize students with the folk music from the regions where the allied armies were fighting to liberate my country” (Milhaud 1973, 239).<sup>42</sup> Here he verbalized outright the position of cultural mediator—in his case through composition—that other musicians like Denya had taken on as performers.

Milhaud’s defense of French music both to general audiences (as in the band piece) and in articles aimed at the musical establishment was all the more important as such key periodicals as the League of Composers’ *Modern Music* kept a close eye on developments in Europe and were quick to expose musicians who appeared to collaborate with Nazi Germany. In early 1942, for instance, Minna Lederman wrote an article that announced the launch of *L’information musicale*, a music journal “authorized for circulation in the non-occupied zone and in foreign countries.”<sup>43</sup> She offered a scathing assessment of the new publication’s cultural politics as indicative of unacceptable compromise with the German occupier. Her final paragraph went so far as to dismiss every single musician involved in the journal, independently of whether or not he was recognized as a collaborator:

It is not important, even significant to grade their allegiances, to point out that [Alfred] Cortot is a member of the Pétain Government, that [Serge] Lifar works for the German controlled Paris opera and [Daniel] Lesur for the Vichy radio, that [Arthur] Honegger and [Robert] Bernard, two Swiss musicians, should voluntarily attend a festival for Franco-German collaboration in

Vienna, or, on the other hand, that [Henri] Sauguet and [Francis] Poulenc remained politically aloof. Aware or unwitting, eager or indifferent, collaborationist, complaisant or merely “correct,” their heads are now impaled on the façade of a “French-culture-as-usual” in which frontal position they serve their conqueror well. From here the view is as disheartening as news of more remote countries left green and unscorched (Lederman 1942, 235).

Lederman’s sharp words reveal how compromised French music had become in many American eyes. When Milhaud, Denya, and Feder clamored for greater attention in the United States for their art, they spoke in a context where moral binaries put French music, especially contemporary French music, on the wrong side of the equation. From the position of a nation which claimed freedom and democracy as core values to be spread to the rest of the world, French art as it existed was no longer viable. Yet the old ties remained. Only a few months after Lederman published her attack on French artists, MacLeish tried to identify a solution in an article titled “America’s Duty to French Culture.” The culture of America would not only give artists in exile force and direction that they had lacked thus far, but also “a purpose and a will which are in truth and in fact the purpose and the will of his own nation, of the people to which he belongs” (MacLeish 1942, 18). Just as Cooper and Young brought true masculinity to Debussy, so would a sojourn in America, “the fatherland of all in every country who place freedom first,” lead to the blossoming of a French culture not compromised by wartime collaboration (MacLeish 1942, 18).

The historiographical implications in telling the story of French music and musicians in the United States during World War II reaches further than simply untangling the various strands of reception or deconstructing their intersections with American constructions of gender and ethnicity. Rather, because France was an ally and not an enemy nation, these games of identity politics open a fascinating window on American cultural translation and its parameters. It is easy to see how American imperialism shaped the nation’s engagement with, for example, Japan or the Philippines during and after World War II. But such agendas, driven by the ideology of American exceptionalism, also suffused the

<sup>41</sup> For an extensive and document-rich discussion of Milhaud in the context of his World War II exile, see Maher 2016, especially Chapters 1 and 2.

<sup>42</sup> “Un éditeur m’ayant demandé un morceau facile pour ‘Band’ pouvant être joué dans les écoles, je fis ma *Suite française* en me servant des thèmes du folklore de Normandie, de Bretagne, de l’Ile-de-France, d’Alsace-Lorraine et de Provence pour familiariser les étudiants avec le folklore où les armées alliées se battaient pour libérer mon pays.” In his note that accompanied the published score, Milhaud’s comment addressed the same topics more expansively: “The five parts of this *Suite* are named after French Provinces, the very ones in which the American and Allied armies fought together with the French underground for the liberation of my country: Normandy, Bretagne, Ile-de-France (of which Paris is the center), Alsace-Lorraine, and Provence. I used some folk tunes of these Provinces. I wanted the young Americans to hear the popular melodies of those parts of France where their fathers and brothers fought to defeat the German invaders, who in less than seventy years have brought war, destruction, cruelty, torture and murder, three times, to the peaceful and democratic people of France” (Milhaud 1946). For a detailed identification of the eleven folk songs in Milhaud’s *Suite française*, see Garofalo 1998, 25–34.

<sup>43</sup> Information flyer sent to Minna Lederman, cited in Lederman 1942.

reception of French music during that period, especially when—as I have shown with Debussy—music became translated to fit local ideologies. These views of French music had long-lasting impact in American discourse and performance practice, and they forged interpretations of that nation’s music in the United States that can be traced well through the Cold War into the twenty-first century.

## REFERENCES

- ARCHER, Thomas (1940). “‘Pelléas’ Given at Montreal Festival,” *Musical America*, vol. 60, July, pp. 1, 11.
- BAYOR, Ronald H. (ed.) (2003). *Race and Ethnicity in America*, New York, Columbia University Press.
- BELL, Nelson B. (1944). “Earle to Prerelease ‘Frenchman’s Creek’; Notes of the Theater,” *The Washington Post*, 16 October, p. 3.
- BLIVEN, Naomi (1993). “A Song for All,” *American Heritage*, vol. 44, September, pp. 28–29.
- BRISCOE, James R. (2011). “Debussy in Daleville: Toward Early Modernist Hearing in the United States,” in Elliott Antokoletz et Marianne Wheeldon (eds), *Rethinking Debussy*, New York, Oxford University Press, pp. 225–258.
- BROWN, Ray C. B. (1943). “Gorin Sings ‘La Marseillaise’ as Salute to Bastille Day,” *The Washington Post*, 15 July p. B1.
- BURNETT, Murray, et Joan ALISON (1940). *Everybody Comes to Rick’s*, typescript, 1940, doi: [http://www.pages.drexel.edu/~ina22/splaylib/Screenplay-Everybody\\_Comes\\_to\\_Rick's.pdf](http://www.pages.drexel.edu/~ina22/splaylib/Screenplay-Everybody_Comes_to_Rick's.pdf), accessed 1 February 2016.
- CASSIDY, Claudia (1944). “Spirited Movie of Adventure Worth Seeing,” *Chicago Tribune*, 23 December, p. 9.
- CHIMÈNES, Myriam (ed.) (2001). *La vie musicale sous Vichy*, Brussels: Complexe.
- CHIMÈNES, Myriam, and Yannick SIMON (eds) (2013). *La musique à Paris sous l’Occupation*, Paris, Fayard/Cité de la Musique.
- COPLAND, Aaron (1941). *Our New Music: Leading Composers in Europe and America*, New York, Whittlesey House.
- CURTIZ, Michael (1943). *Casablanca*, Burbank, California, Warner Bros. Entertainment. Released 23 January 1943.
- DENYA, Marcelle (1943). “La musique française à l’étranger,” *Pour la victoire*, 16 January, New York, New York, p. 7.
- DOWNES, Olin (1940a). “‘Pelleas’ Revived After Five Years,” *The New York Times*, 8 March, p. 28.
- DOWNES, Olin (1940b). “‘Pelleas’ Is Heard at Metropolitan,” *The New York Times*, 21 December, p. 23.
- DOWNES, Olin (1942). “Lily Pons Heard at Metropolitan,” *The New York Times*, 24 November, p. 19.
- DOWNES, Olin (1944a). “‘Pelleas’ Returns,” *The New York Times*, 9 January.
- DOWNES, Olin (1944b). “‘Pelleas’ Revival Is a Huge Success,” *The New York Times*, 27 January, p. 14.
- DOWNES, Olin (1945). “Cooper Conducts a Superb ‘Pelléas,’” *The New York Times*, 5 January, p. 12.
- EDWARDS, Thyra (1944). “French Patriot Greet Diva,” *Chicago Defender*, 22 July.
- ENGEL, Carl (1921). *Alla Breve: From Bach to Debussy*, New York, Schirmer.
- ESPAGNE, Michel, and Michael WERNER (1988). “Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand: Eine Problemskizze,” in Michel Espagne and Michael Werner (eds), *Transferts: Les relations interculturelles dans l’espace franco-allemand (xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, pp. 11–34.
- EYER, Ronald F. (1944). “Debussy Opera Distinctively Restored,” *Musical America*, vol. 64, 10 February, p. 15.
- FASSHAUER, Tobias (2014). “Bridging Musical Worlds: Arrangements of Works by Debussy in the Repertoire of the Sousa Band,” *La Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 1, <http://ancien.revuemusicaleoicrm.org/bridging-musical-worlds-arrangements-of-works-by-debussy-in-the-repertoire-of-the-sousa-band>, accessed 23 October 2016.
- FAUSER, Annegret (2006). “Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an ‘American’ Composer,” *The Musical Quarterly*, vol. 89, pp. 524–555.
- FAUSER, Annegret (2010a). “‘Dixie Carmen’: War, Race, and Identity in Oscar Hammerstein’s *Carmen Jones* (1943),” *Journal of the Society for American Music*, vol. 4, pp. 127–174.
- FAUSER, Annegret (2010b). “*Carmen in Khaki*: Europäische Oper in den Vereinigten Staaten während des zweiten Weltkrieges,” in Sven Oliver Müller, Philipp Ther, Jutta Toelle, and Gesa zur Nieden (eds), *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Vienne, Oldenbourg and Böhlau, pp. 303–329.
- FAUSER, Annegret (2013). *Sounds of War: Music in the United States during World War II*, New York, Oxford University Press.

- FAUSER, Annegret (2014). "Music for the Allies: Representations of Nationhood during World War II," in Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert, and Anne C. Schreffler (eds), *Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900–2000*, Woodbridge, U.K., Boydell and Brewer, pp. 247–258.
- FAUSER, Annegret (2016). "Lessons in Musical Geography: Imagining Eastern Europe in the United States during World War II," in Valentina Sandu-Dediu (ed.), *Music in Dark Times: Europe East and West, 1930–1950*, Bucharest, Editura UNMB, pp. 19–60.
- FEDER, Edgard (1944a). "La musique," *Pour la victoire*, 8 January, New York, New York, p. 9.
- FEDER, Edgard (1944b). "Pelléas et Mélisande," *Pour la victoire*, 29 January, New York, New York, p. 9.
- FEDER, Edgard (1944c). "Pelléas et Mélisande au Metropolitan," *Pour la victoire*, 5 February, New York, New York, p. 9.
- FULLER, Donald (1941). "Forecast and Review: Mid-Season, New York, 1940–41," *Modern Music*, vol. 18, January, pp. 107–113.
- GAROFALO, Robert J. (1998). *Suite Française by Darius Milhaud*, Fort Lauderdale: Meredith Music Publications.
- GIBBS, Christopher H. (2004). "'The Phenomenon of the Seventh': A Documentary Essay on Shostakovich's 'War' Symphony," in Laurel E. Fay (ed.), *Shostakovich and His World*, Princeton, Princeton University Press, pp. 59–113.
- GIENOW-HECHT, Jessica C. E. (2009). *Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- GINGOLD, Oliver J. (1944). "The Theatre: Pelleas et Melisande," *The Wall Street Journal*, 31 January, New York, New York.
- GOLDBERG, Albert (1944). "Defauw Gives his Reading of French Music," *Chicago Tribune*, 20 October, p. 19.
- GUÉRARD, Albert (1942). Review of Elliot Paul's *The Last Time I Saw Paris* (1942), *Books Abroad*, vol. 16, Fall, p. 404.
- HARVITT, Hélène (1942). Review of Elliot Paul's *The Last Time I Saw Paris* (1942), *The French Review*, vol. 16, October, p. 70–71.
- HODGSON, Godfrey (2009). *The Myth of American Exceptionalism*, New Haven, Yale University Press.
- HUBBS, Nadine (2004). *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press.
- JACOBSEN, Matthew Frye (1998). *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- JONES, Isabel Morse (1944). "French Concert Colorful," *The Los Angeles Times*, 10 July, p. 10.
- KAHAN, Sylvia (2013). "'Bent Scales and Stained-Glass Attitudes': La réception critique de la musique de Debussy aux États-Unis (1884–1918)," in Myriam Chimènes and Alexandra Laederich (eds), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, pp. 449–462.
- KELLY, Barbara (2013). *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*, Woodbridge, Suffolk, Boydell and Brewer.
- KOUSSEVITZKY, Serge, and Alice BEREZOWSKY (1944). "What is America's Musical Future?," *Musical America*, vol. 64, 10 February, pp. 5, 98.
- LEDERMAN, Minna (1942). "A Letter from Paris," *Modern Music*, vol. 19, May, pp. 233–235.
- LEISEN, Mitchell (1944). *Frenchman's Creek*, Paramount Pictures. Released 20 September 1944.
- LICHTENWANGER, William (1986). *The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog*, New York, Institute for Studies in American Music.
- LOYER, Emmanuelle (2005). *Paris à New York: Intellectuels et artistes français en exil (1940–1947)*, Paris, Bernard Grasset.
- MACLEISH, Archibald (1942). "America's Duty to French Culture," *The Saturday Review of Literature*, vol. 25, 14 November, pp. 5–6, 18.
- MAHER, Erin (2016). "Darius Milhaud in the United States, 1940–71: Transatlantic Constructions of Musical Identity," Ph.D. thesis, University of North Carolina at Chapel Hill.
- MCLEOD, Norman Z. (1941). *Lady Be Good*, Metro-Goldwyn-Mayer Studios. Released 18 September 1941.
- MEHLMAN, Jeffrey (2000). *Emigré New York: French Intellectuals in Wartime Manhattan, 1940–1944*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- MILHAUD, Darius (1946). *Suite française*, New York, Leeds Music Corporation. Partition d'orchestre.
- MILHAUD, Darius (1973). *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond.
- NETTELBECK, Colin W. (1991). *Forever French: Exile in the United States, 1939–1945*, New York, Berg, coll. "Berg French Studies."
- The New York Times* (1944). "Cooper to Conduct 'Parsifal,'" 12 February.
- PAUL, Elliot (1942). *The Last Time I Saw Paris*, New York, Random House.

- Pour la victoire* (1943). "Lily Pons et Alexander Uninsky au 'Coordinating Council of French Relief Societies,'" 20 March, New York, New York, p. 7.
- OJA, Carol J. (2000). *Making Music Modern: New York in the 1920s*, New York and Oxford, Oxford University Press.
- RHODES, Benjamin D. (1969). "Reassessing 'Uncle Shylock': The United States and French War Debts, 1917–1929," *The Journal of American History*, vol. 55, pp. 787–803.
- ROGER, Philippe (2002). *L'ennemi américain: Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROOSEVELT, Theodore (1916). "America for Americans," *The Progressive Party: Its Record from January to July, 1916, Including Statements and Speeches of Theodore Roosevelt*, New York, Press of the Mail and Express Job Print.
- ROSSI, Mario (1993). *Roosevelt and the French*, Westport, Connecticut, Praeger.
- R. P. (1943). "Schmitz Aids French at Piano Recital," *The New York Times*, 14 January, p. 26.
- SCHALLERT, Edwin (1945). "Buccaneers Invade Two Paramounts," *The Los Angeles Times*, 9 January, p. 9.
- TAUBMAN, Howard (1942). "War Fervor Keys Opening of Opera," *The New York Times*, 24 November, p. 1.
- TAUBMAN, Howard (1946). "Music of Messiaen, New Figure in France, Featured at Hunter College Playhouse," *The New York Times*, 31 January, p. 33.
- THER, Philipp (2009). "The Transnational Paradigm of Historiography and Its Potential for Ukrainian History," in Georgiy Kasianov and Philipp Ther (eds), *A Laboratory of Transnational History: Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, Budapest and New York, Central European University Press, pp. 81–114.
- THOMPSON, Oscar (1940). "'Pelléas et Mélisande' Restored After Five Years," *Musical America*, vol. 60, 25 March, pp. 10, 44.
- THOMPSON, Oscar (1944). "'Pelléas' Revived Again," *Christian Science Monitor*, 5 February, Boston, Massachusetts.
- THOMSON, Virgil (2014). *Music Chronicles, 1940–1954*, edited by Tim Page, New York, The Library of America.
- TURNER, Kristen M. (2015). "Opera in English: Class and Culture in America, 1878-1910," Ph.D. thesis, University of North Carolina at Chapel Hill.
- YOUNG, Victor (1944). "Excerpts from Claude Debussy's *Clair de lune* as utilized in the score of *Frenchman's Creek*, arranged for orchestra by Victor Young," Philadelphia, Elkan-Vogel. Mimeographed score.



## **Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York**

Malou Haine  
(Université libre de Bruxelles)

**L**a première partie de cet article s'occupe de présenter le magazine américain *Vanity Fair* (1913-) (ci-après *VF*) : il sera notamment question des circonstances de sa création en 1913, qui expliquent les raisons pour lesquelles ce mensuel se consacre à la modernité des arts en général ; de l'origine de son titre, qui justifie qu'on y parle aussi des faits de société et de la vie quotidienne ; et des caractéristiques de sa présentation et de son contenu, qui traduisent sa volonté de former le goût de ses lecteurs. La deuxième partie s'attache à montrer la prépondérance de la France dans tous les domaines couverts par la revue jusqu'en 1925. La troisième partie souligne l'émergence et l'ancrage de la culture américaine, réduisant fortement, dans les sujets abordés dans la revue, la proportion de ce qui vient d'outre-Atlantique. Qu'il s'agisse de la France ou des États-Unis, l'accent sera mis essentiellement sur le traitement des avant-gardes musicales, tout en resituant celles-ci parmi les autres domaines traités.

### **Présentation du magazine**

Le magazine *Vanity Fair* a vu le jour suite à l'exposition internationale d'art moderne, l'Armory Show, tenue à New York du 15 février au 15 mars 1913, puis à Chicago et à Boston. La participation française est importante avec quelque 1 400 œuvres illustrant les esthétiques symbolistes, impressionnistes, postimpressionnistes, fauves et cubistes (Kushner et Orcutt 2013 ; Lunday 2013 ; Musée d'Orsay 2013). Le retentissement est considérable ; tant les critiques féroces et acerbes des uns s'opposent à l'enthousiasme des autres. Cette exposition révolutionne les esprits : l'art américain trouve à se régénérer, la critique d'art s'émancipe, les galeries d'art moderne se multiplient à New York<sup>1</sup>, les

collectionneurs se tournent avec enthousiasme vers le marché français de l'art, et le Museum of Modern Art de New York voit le jour en 1929.

Le magnat de la presse Condé Montrose Nast (1873-1942), déjà propriétaire du magazine *Vogue* depuis 1905, et son ami Frank W. Crowninshield (1872-1947), actif comme critique d'art de l'Armory Show, comprennent qu'il existe un public intéressé par cet art moderne qui alimente les conversations. Ils lancent un magazine dont les quatre premiers numéros, de septembre à décembre 1913, portent le titre de *Dress and Vanity Fair* avec pour sous-titre : *Fashions. The Stage. Society. Sports. The Fine Arts*<sup>2</sup>. À partir de janvier 1914, le titre du magazine se réduit à *Vanity Fair*, mais la mode reste un thème très présent (et pas seulement dans les publicités) : le mensuel ouvre ses pages non seulement à l'art moderne, mais également aux autres domaines culturels, artistiques et sociaux de l'époque.

Plusieurs artistes français modernes ayant participé à l'Armory Show se retrouveront dans les pages du magazine : Henri Matisse, Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Puvis de Chavannes, Georges Seurat, Édouard Manet, Toulouse-Lautrec, Monet, Renoir, Braque, Picasso, et plusieurs autres<sup>3</sup>. Il n'est malheureusement pas possible de développer ici leur présence massive qui donne à voir leurs œuvres dans des reproductions en couleur et dans des articles de fond.

Le titre du mensuel est emprunté au roman très populaire de William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair*<sup>4</sup> : *A Novel without a Hero* (1848) qui dépeint la société anglaise de son époque de manière humoristique. Thackeray reprenait là une expression présente dans le roman anglais de John

<sup>1</sup> Citons notamment le Penguin Club en octobre 1916 avec des artistes anglais associés au courant du vorticisme. La Galerie 291, ouverte en 1905 par les photographes Alfred Stieglitz et Edward Steichen, exposent parallèlement des peintres et sculpteurs européens d'avant-garde. Le premier, ayant vécu à Paris, sert d'agent américain pour Matisse, Cézanne, Picasso, Braque, Brancusi et d'autres. En décembre 1916 déjà, *VF* écrivait : « Galleries on Fifth Avenue are now full of the works of the Post Impressionists » (Gregg 1916, 61).

<sup>2</sup> L'abonnement annuel coûte alors 3 dollars.

<sup>3</sup> Alors que les couvertures sont majoritairement illustrées par des dessins ou des caricatures, deux peintres français y voient leurs tableaux à l'honneur : Marie Laurencin en février 1928 et mai 1929, et Raoul Dufy en août 1934. Par ailleurs, une dizaine d'illustrateurs français sont sollicités à plusieurs reprises pour leurs caricatures ou dessins divers : Pierre Brissaud, André E. Marty, George Barbier, Eduardo Garcia Benito (d'origine espagnole, mais installé à Paris), Jean Pagès et Jean Carlu. En mai 1921, plusieurs d'entre eux figurent dans l'exposition organisée par la Wildenstein Gallery.

<sup>4</sup> Traduction française du titre : *La Foire aux vanités*.

Bunyan, *The Pilgrim's Progress*<sup>5</sup> datant de 1648: Vanity Fair est le nom d'une ville excentrique, où les personnages se distinguent des autres par leur dialecte, la manière de s'habiller et leur refus de respecter les coutumes. Les caractéristiques principales de ces romans se retrouvent à l'identique dans le nouveau magazine qui, d'un côté, s'attache à décrire les caractéristiques de la société de son époque; d'un autre côté, il se positionne comme le lieu même où se focalise la différence, à savoir la promotion de la modernité dans tous les domaines. Les lecteurs se sentiront eux aussi différents et flattés de se distinguer des autres.

De septembre 1913 à sa fusion avec *Vogue* en mars 1936, *VF* a publié 270 numéros que j'ai systématiquement dépouillés<sup>6</sup>. Je ne peux évidemment donner ici qu'un aperçu des articles consacrés à la musique et aux arts français, tout en soulignant la présence de plus en plus marquée — à partir de la seconde moitié des années 1920 — de leurs homologues américains.

Arrêtons-nous un instant sur la présentation du magazine, car elle permet, d'une part, de situer le niveau de critique qui y circule et, d'autre part, de percevoir son rôle de formateur de goût et d'opinion. Chaque numéro comprend une couverture en couleur sur papier glacé<sup>7</sup> de grande qualité artistique dessinée par les meilleurs illustrateurs de l'époque<sup>8</sup>.

Ce magazine a pour vocation de s'adresser à un public aisé d'hommes et de femmes intéressés par les produits de luxe et l'actualité culturelle, principalement celle des mouvements modernes. En septembre 1930, une page publicitaire destinée à renouveler les abonnements utilise neuf fois le terme «nouveau» et quatre fois celui de «moderne», martelant ainsi les objectifs essentiels du magazine. Celui-ci joue sur ces deux concepts et les présente comme synonymes auprès de ses lecteurs. Or les nouveautés (celles qui sont à l'affiche) ne s'identifient pas nécessairement aux avancées modernistes (celles qui s'écartent de l'orthodoxie).

Les domaines traités vont de la littérature à la mode, en passant par le théâtre, la poésie, le roman, la peinture, la sculpture, le dessin, la gravure, la danse et les ballets, la musique (celle-ci couvrant l'opéra, la comédie musicale, la chanson populaire, le jazz et les *negro spirituals*), la photographie, le cinéma, ainsi que tout autre spectacle de divertissement. La revue porte également sur les nouvelles technologies<sup>9</sup> (pianos automatiques, phonographes, gramophones, radio), les nouveaux moyens de transport (avions, voitures), la gastronomie, les sports (polo, tennis, golf) et les voyages touristiques — pratiques nouvelles s'il en est en ce début du xx<sup>e</sup> siècle. Le monde des idées, les premiers mouvements féministes, l'émergence d'une culture afro-américaine et d'autres changements de société y trouvent un écho. En revanche, les mondanités (mariages royaux) et les faits divers sont quasiment absents.

La politique n'est pas oubliée. Jusqu'au début des années 1920, la Première Guerre mondiale est omniprésente par des croquis réalistes ou humoristiques ou par les récits de ceux qui la font, notamment les musiciens (*VF* 1914c<sup>10,11</sup>). À raison d'une dizaine d'approches par numéro qui sont entrecoupées d'informations culturelles, *VF* joue un rôle important en préparant les esprits à l'entrée en guerre des Américains. Signalons la présence de Saint-Saëns en juillet 1915 lors d'un concert de gala de *Carmen* au Metropolitan Opera, organisé par le magazine *Vogue* qui récolte 600 000 dollars pour aider les femmes parisiennes (*VF* 1915). À partir de 1922, plusieurs voix s'élèvent pour dénoncer le problème des réparations imposées à l'Allemagne. Trois ans plus tard, quelques esprits éclairés annoncent déjà le prochain désastre, et les textes de fond se multiplient. En 1932, les couvertures de Miguel Covarrubias caricaturant Mussolini et Hitler en disent long à côté de quelques rares articles laudatifs envers le régime nazi et celui de Mussolini<sup>12</sup>.

Chaque sujet traité fait l'objet d'une mise en page efficace et attrayante: le texte lui-même assez court se répartit sur deux ou trois colonnes dépassant rarement une ou

<sup>5</sup> Traduction française du titre: *Le Voyage du pèlerin*.

<sup>6</sup> [NDLR: Le travail de dépouillement a été effectué à partir des originaux papiers conservés à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Les lecteurs curieux peuvent accéder à la version numérisée de la revue, de 1913 à 1922, disponible sur le site de l'Hathi Trust Digital Library (<https://catalog.hathitrust.org/Record/000493895>, consulté le 15 décembre 2016).]

<sup>7</sup> Plusieurs sites web reproduisent des couvertures, dont ceux-ci: *Vanity fair (1913-1936) Magazine Price Guide-XYZCollectibles* (2012) et *Vanity Fair Magazine Covers Prints at the Condé Nast Collection* (2011).

<sup>8</sup> Citons entre autres Anne Harriet Fish, Ethel M. Plummer, Sidney Joseph, Eduardo Garcia Benito, William Bolin et surtout Miguel Covarrubias.

<sup>9</sup> Dans le cadre de cet article, il n'est guère possible de s'étendre sur le développement de nouvelles technologies et leur promotion via les publicités de *VF*, qui sont pourtant particulièrement riches.

<sup>10</sup> Dans cet article, on défend l'idée que les artistes seraient mieux à leur place dans leur art qu'à la guerre, et de citer Fédor Chaliapine sur le front russe; Fritz Kreisler dans l'armée autrichienne; la basse Léon Rothier et le baryton Gustave Huberdeau dans l'armée française; le baryton Otto Göritz et Siegfried Wagner dans les tranchées allemandes. Une note indique que leurs photographies sont une courtoisie du magazine de musique classique *Musical America*, publié depuis 1898.

<sup>11</sup> [NDLR: les articles non signés parus dans *Dress and Vanity Fair* et dans *VF* et mentionnés dans la liste des références seront cités ainsi: (Nom du magazine année, page lorsqu'applicable). En bibliographie, ils sont regroupés sous les entrées *Dress and Vanity Fair* ou *Vanity Fair*, en ordre chronologique de parution. Dans les cas où l'auteur a signé son article, c'est à son nom que la référence a été faite.]

<sup>12</sup> Citons, par exemple, un article de Cummings qui «cause beaucoup d'anxiété au sein de *Vanity Fair*», signale une note de l'éditeur (1925b, 60: «The receipt of this article in the offices of *Vanity Fair* caused a high degree of perturbation and anguish»). Toutes les traductions sont de l'auteure, sauf indication contraire.

deux pages avec, si nécessaire, ses derniers paragraphes reportés en fin de volume parmi les colonnes de publicités. Une seule illustration pleine page ou quelques vignettes peuvent s'avérer suffisantes pour attirer l'attention sur une personnalité, un spectacle ou un événement. Aucune monotonie dans la disposition des images, qui se renouvelle à chaque nouveau sujet.

La majorité des thèmes ne font d'ailleurs l'objet d'aucun texte suivi: ce sont les photographies, les reproductions en couleur d'œuvres d'art, les dessins humoristiques ou les caricatures (parfois des bois gravés ou des silhouettes) qui parlent d'elles-mêmes grâce à leurs légendes brèves, mais explicites<sup>13</sup>. Plus d'une quarantaine de titres différents occupent chaque numéro — on ne peut pas parler d'articles puisque certains sont dépourvus de texte — ; plusieurs abordent parfois un même sujet, c'est dire si les commentaires sont concis, voire inexistant: ils n'en sont pas moins percutants. *VF* peut se définir comme un magazine où le visuel prime sur l'écrit, mais où celui-ci est assuré par des personnalités de premier plan, comme on le verra bientôt.

L'organisation de la table des matières a évidemment évolué entre 1913 et 1936<sup>14</sup>. Plusieurs rubriques thématiques se maintiennent sans discontinuer sous des titres à peu près semblables: «Théâtre», «Monde de l'art», «Monde des idées», «Littérature<sup>15</sup>», «Poésie», «Humour et quiz», «Mode vestimentaire», «Célébrités du mois<sup>16</sup>» avec portraits photographiques assurés. La rubrique «Musique» n'est présente que dans les trois premiers numéros du magazine (septembre à novembre 1913), mais la musique elle-même est abordée dans le monde de l'art, celui de l'humour ou de la satire. De nouvelles rubriques voient le jour: «Cinéma» (1926), «Sports et jeux» (1931), «Nominés à l'oubli<sup>17</sup>» (1930), «Courrier des lecteurs<sup>18</sup>» (1930) et les «Entrevues impossibles<sup>19</sup>» croquées par Covarrubias (1932).

À l'intérieur d'un même numéro, les sujets ne sont pas regroupés par thème, mais dispersés sans hiérarchie: une page consacrée à une œuvre d'art peut côtoyer une autre sur l'aviation ou la mode. Les titres mentionnés dans la table des matières, plus resserrés pour capter l'attention, sont

souvent différents de ceux utilisés pour traiter le sujet. Ceux-ci s'articulent souvent en deux parties: un titre accrocheur avec un sous-titre en plus petits caractères ou en italiques (addition due à la rédaction) résumant le contenu. Il n'y a aucun numéro à thème: chacun d'eux se veut largement ouvert sur divers propos artistiques et sur une variété de sujets de société.

Les textes «sérieux» prennent place à côté de dessins léchés ou humoristiques, de caricatures ou de photographies et offrent ainsi différents niveaux de lecture. Les domaines plus élitistes (opéra, théâtre, littérature, musique classique) sont abordés par ces diverses approches; il en va de même des domaines plus populaires (cabaret, music-hall, jazz, cinéma). Ce mélange de genres et de niveaux de lecture hisse ces domaines populaires à un niveau artistique, tandis que la «haute culture» devient accessible à un lectorat plus étendu.

Ce mensuel, abondamment illustré, compte à l'origine 168 pages pour se stabiliser à 118 pages (avec un cahier de 8 pages en plus ou en moins selon les cas). Les annonces publicitaires occupent une place prépondérante, car ce sont elles qui font vivre le magazine (les représentations en couleur coûtent très cher à l'époque): 32 pages compactes avant même la table des matières du magazine, augmentées d'une dizaine de pages en fin de volume qui regroupe, à cet endroit, la fin des articles trop longs, comme je l'ai précisé précédemment. Les pages de publicité possèdent même leur propre table des matières!

*VF* n'est pas seulement un magazine qui véhicule la modernité; il s'ancre lui-même dans la modernité par sa conception révolutionnaire, par sa mise en page d'une grande efficacité et par ses techniques de marketing alors plus avancées que celles usitées en Europe. Avec un tirage mensuel de 69 000 exemplaires en 1917 et un maximum de 88 000 en 1935 (Hoffman 1979, 54), *VF* n'est certes pas un journal de grande diffusion, mais c'est la revue chic par excellence, d'un grand prestige. Son rédacteur en chef Frank W. Crowninshield est un homme du monde qui fréquente les milieux intellectuels et la haute société américaine<sup>20</sup>; collectionneur d'art moderne français et d'art africain, ce

<sup>13</sup> Dans ces cas, aucune signature ne figure sous ces sujets.

<sup>14</sup> En 1983, le magazine américain *VF* connaît un nouveau départ, mais les sujets se portent davantage sur la politique, la mode et les vedettes de cinéma. Bref, il s'agit désormais d'un magazine *people*. Une édition française voit le jour en juin 2013.

<sup>15</sup> Outre de véritables petits essais littéraires ou des extraits de romans ou de nouvelles, *VF* compte aussi des parodies littéraires ou des essais imaginaires.

<sup>16</sup> «Hall of Fame».

<sup>17</sup> «We Nominate for Oblivion». Cette rubrique est le miroir négatif de la chronique «Célébrités du mois».

<sup>18</sup> Intitulée «The Editor's Uneasy Chair», cette rubrique tient tout à la fois du courrier des lecteurs et d'accroche pour des articles abordés dans le numéro.

<sup>19</sup> «Impossible Interviews». Sous cette rubrique apparaissent chaque fois deux caricatures de personnalités dont la rencontre est plus qu'improbable et qui mènent un dialogue tout à fait incongru. Par exemple: le très conservateur peintre américain Howard Chandler Christy avec Picasso; John D. Rockefeller avec Staline; le violoniste Fritz Kreisler avec Louis Armstrong; le juge de la Cour suprême Charles Evans Hughes avec Al Capone; Sigmund Freud avec l'actrice américaine Jean Harlow; l'imprésario Samuel Lionel Rothafel («Roxy») avec Arturo Toscanini; ou encore Lucrezia Bori, cantatrice au Metropolitan Opera de 1910-1936 avec Kate Smith, chanteuse populaire, vedette de radio.

<sup>20</sup> Crowninshield assurera cette fonction jusqu'en 1935. Il est l'auteur de *Manners for the Metropolis: An Entrance Key to the Fantastic Life of the 400*, un vade-mecum des bonnes manières en société destiné aux «nouveaux millionnaires et ploutocrates» («newer millionaires and plutocrats», Crowninshield 1908, 5), écrit dans un style humoristique.

journaliste distingué, né à Paris et dont le père avait dirigé l'American Academy de Rome, a su s'entourer de jeunes talents, dont plusieurs sont ou deviendront les meilleurs dans leur domaine respectif, que ce soient des écrivains<sup>21</sup> (Graydon, 2014), des photographes<sup>22</sup>, des illustrateurs et caricaturistes ou encore des critiques musicaux. Parmi ces derniers se comptent des musicologues et des compositeurs : Olin Downes, L. Gilman, William J. Henderson, Ernest Newman, Gilbert Seldes, Max Smith, Virgil Thomson, Deems Taylor et Carl Van Vechten.

### Présence prépondérante de la France dans *VF*

Isoler les données qui concernent la France, c'est faire fi des ambitions cosmopolites du magazine qui tient compte aussi des événements importants dans d'autres pays européens, mais leur évocation reste ponctuelle par rapport à Paris et à New York. Les articles sur la France sont écrits tantôt par des personnalités françaises, tantôt par des correspondants américains vivant à Paris, ou qui y ont vécu tout en y gardant des contacts. Rappelons que durant les années d'après-guerre, la communauté américaine y est très importante<sup>23</sup> (Lévy 2003) avec une proportion relativement restreinte d'écrivains, de musiciens, de peintres et de journalistes, majoritairement installés sur la Rive gauche qui, par leurs écrits, ont davantage laissé de témoignages que les hommes d'affaires de la Rive droite<sup>24</sup> (Green 2004).

Durant les Années folles, la France constitue tout à la fois le rêve, l'attraction et le modèle dans l'imaginaire américain (Brody 1988). Elle est omniprésente dans *VF* jusqu'au milieu des années 1920, puis se fait plus discrète ensuite<sup>25</sup>. Le propriétaire de *VF*, Condé Nast, et son rédacteur en chef Crowninshield sont eux-mêmes profondément francophiles. La vie parisienne, les mœurs et la mentalité françaises sont décrites dans de très nombreux articles, des photographies ou de simples caricatures : le Bal Bullier, le Grand-Guignol, les Folies Bergère, le Moulin rouge et les nuits parisiennes en général, les revues de music-hall, les villes de Monte-Carlo, Deauville, Antibes, le quartier américain (Montmartre en 1925, puis Montparnasse en 1928), la Foire de Neuilly, les Grands Boulevards, le Paris bohème et le Paris canaille, le Paris cosmopolite, le caractère typique des

Parisiens<sup>26</sup> (1927). Bref, la Ville Lumière est décrite sous tous ses aspects, de même que les Parisiens eux-mêmes.

Plusieurs écrivains français agissent comme des correspondants attirés durant plusieurs années ; leurs textes sont même parfois publiés en français. Citons notamment Colette (de 1924 à 1935), le diplomate écrivain Paul Morand (de 1922 à 1934) et Claude Anet (en 1929 et 1930). D'autres participent plus ponctuellement, comme Paul Valéry, André Maurois, Jean Richepin, Jean Rostand, Antoine de Saint-Exupéry, André Malraux ou encore Marie Laurencin. Leurs textes reflètent tantôt leur prose, tantôt leurs idées sur la vie parisienne. Envoyé par Clémenceau à New York en 1917 pour diffuser la culture française, Jacques Copeau s'y installe avec la troupe du Théâtre du Vieux-Colombier et a droit à plusieurs articles. Une poignée d'articles et de dessins humoristiques comparent la vie parisienne à la vie américaine entre 1916 et 1924.

Certains Américains expriment leur amour pour Paris, comme Ralph Barton (mai 1927) ou le compositeur Deems Taylor qui recourt à un joli néologisme en juin 1929 pour décrire la maladie *Lutetiaphilia* — c'est lui aussi qui, en cette même année, décrit New York comme le nouveau centre de la vie artistique. Deux ans plus tard, Donald Moffat souligne les vices et vertus du pays sous le titre « Francophilippic » (1931, 38).

La présence de la France se retrouve même dans les publicités, par exemple pour promouvoir des magasins français installés à New York (The Paris Shop of America, The Parisian Beauty House, la succursale du couturier Paul Poiret), les automobiles Renault, la compagnie de bateaux French Line (le *Normandie* ou l'*Île de France*), les transports ferroviaires, ou encore les récentes lignes de transport aérien.

### La France musicale vue d'Amérique

Dans son tout premier numéro de septembre 1913, *VF* annonce clairement ses intentions de « vouloir traiter de tout ce qui touche au théâtre, à l'opéra et à la musique, tant aux États-Unis qu'en Europe<sup>27</sup> » (*Dress and Vanity Fair* 1913a, 15). Il faudra pourtant constater que l'opéra et

<sup>21</sup> Mentionnons, entre autres, Sherwood Anderson, Djuna Barnes, Robert Benchley, John Peale Bishop, Noël Coward, T.S. Eliot, Langston Hughes, Aldous Huxley, Ferenc Molnár, Dorothy Parker, Getrude Stein, Edmund Wilson Jr., et P.G. Wodehouse.

<sup>22</sup> Edward Steichen est le photographe en chef de *VF* dès le début des années 1920. Nombreux sont les photographes qui participent au magazine : Cecil Beaton, George Hoyningen-Huene, Nickolas Muray, Lusha Nelson, Anton Bruehl, Horst P. Horst, Francis Bruguière, Imogen Cunningham, Ralph Steiner... et même Man Ray.

<sup>23</sup> On compte 8 000 Américains résidents à Paris en 1920 ; ils sont 32 000 en 1923 et quelque 40 000 à la fin des années 1920, sans compter les milliers de touristes chaque année (Blower 2011).

<sup>24</sup> Les artistes représentent seulement dix pour cent de la population américaine vivant à Paris.

<sup>25</sup> Mentionnons toutefois une voix discordante parmi tous ces éloges de la vie parisienne, celle d'Ernest Newman qui, en 1930, conseille aux Américains de désertir Paris, car ils n'y sont pas aimés en raison du jazz et de la prohibition, opinion toute personnelle s'il en est (1930, 58, 98).

<sup>26</sup> Ces informations fonctionnent parfois comme de véritables guides touristiques avec la description des champs de courses, des lieux de divertissements, des meilleurs restaurants. Les enjeux politiques et économiques d'après-guerre sont aussi souvent discutés.

<sup>27</sup> « We purpose [...] to touch on all that is of interest in the Drama, the Opera, and Music; both at home and in Europe ».

la musique ne seront pas les sujets les plus abondamment mis en avant : les principaux sont le théâtre, la littérature et la peinture. Les arts plastiques et la littérature dominent, car par essence, ils peuvent s'appréhender sous forme de reproductions photographiques ou de textes, ce qui n'est guère le cas pour la musique, si ce n'est dans le domaine de la danse et des ballets. Ceux-ci occupent d'ailleurs une place primordiale au sein du magazine.

Jusqu'en 1930, les Ballets russes de Diaghilev y apparaissent près de 70 fois, majoritairement par des photographies. Dès son premier numéro, une photographie pleine page annonce la venue prochaine à New York de la *prima ballerina* Anna Pavlova (*Dress and Vanity Fair* 1913b). Jusqu'à son décès en 1931, cette danseuse russe est assurément la préférée du magazine, puisqu'on lui réserve au fil des numéros une vingtaine de photographies dans ses rôles majeurs, notamment lors de ses spectacles new-yorkais<sup>28</sup>. D'autres vedettes sont également mises à l'honneur, tels Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina, Lydia Lopokova, Michel Fokine, Vera Fokina et Felia Doubrovska, particulièrement lors de la tournée des Ballets russes aux États-Unis en 1916 (janvier à avril) et 1917 (octobre 1916 à février 1917), puis en Amérique du Sud en 1917 (juillet et août). Les Ballets russes sont aussi abordés via leurs décorateurs, Léon Bakst, Nicolas Roerich, Boris Anisfeld, Natalia Goncharova et Michel Larianov dont certains exposent à New York.

Quelques articles de fond sur la danse dépassent la représentation photographique : l'écrivain américain Frank Moore Colby s'interroge sur le rôle des critiques de ballets (1916), l'architecte Henry Rutgers Marshall examine la réunion de divers domaines artistiques qu'on y observe (1917), tandis que Maurice Tourneur retrace leur influence sur le cinéma (1919). La « russomania » touche New York<sup>29</sup> avec l'ouverture en 1923 du Club Petrushka, cabaret russe dont Nicolas Remisoff (1887-1979) peint les murs et habille les danseurs. Après la Révolution russe, plusieurs danseurs émigrent aux États-Unis et certains d'entre eux créeront leur propre troupe ou une école de danse. En 1922, *VF* déclare que Alexis Kosloff a transformé la ville de New York en capitale mondiale de la danse (McMullin 1922, 23). Isadora Duncan occupe à elle seule plusieurs tribunes.

D'autres compagnies européennes de ballet sont également illustrées : les Ballets d'Ida Rubinstein (1917 et 1921), les Ballets suédois (1923), ceux de Serge Lifar (1931), de Kurt

Jooss (1934) ou encore les Ballets russes de Monte-Carlo (1934 et 1935).

*VF* tente de supprimer les cloisons entre les divers styles de danses : plusieurs pages offrent un assortiment de photographies ou de caricatures où ballet classique, danse contemporaine, danse rythmique, danse de salon, danse sur glace ou dans l'eau, danse orientale ou danse de groupes dans les revues de cabaret s'entremêlent à plusieurs reprises. Certes, ces danses peuvent aussi être examinées séparément : les danses rythmiques<sup>30</sup>, les danses orientales ou les danses grecques anciennes sont plus largement prises en considération. Les danses nouvelles de salon ne sont pas oubliées. Le tango argentin n'a pas encore touché New York en décembre 1913, mais il est bien présent à Paris. *VF* l'introduit d'abord via deux articles non signés sur la tenue vestimentaire à adopter lorsqu'on le danse (*Dress and Vanity Fair* 1913d), puis par un article plus développé avec une pleine page des époux Castle en civil, connus pour leurs prestations à Broadway (James 1914; *VF* 1914a). En février 1914, c'est encore la mode qui sert de fil conducteur pour parler du tango (Davis 2008). Un correspondant (anonyme) à Paris a assisté, en présence d'un grand nombre d'Américains, à des exposés mondains sur le tango présentés par André de Fouquières et Jean Richepin (*VF* 1914b) ; c'est là un prétexte pour parler des grands couturiers parisiens. Les lecteurs découvrent aussi le flamenco (1917), le charleston (1926) et son successeur le *black-bottom* (1926) ainsi que la danse à claquettes (1935). À partir de 1930, *VF* accorde une plus large place aux danseurs et chorégraphes américains comme Martha Graham et Charles Weidman, puis souligne le développement de l'école du Ballet américain (1935) à New York avec George Balanchine.

Les chanteurs français de variétés ainsi que les vedettes du Moulin rouge, des Folies Bergère ou autres cabarets en tournée en Amérique sont présents dans *VF*, notamment Yvette Guilbert (*VF* 1919), Alice Delysia (*VF* 1921a), Yvonne George (*VF* 1922), Maurice Chevalier (cinq fois de 1928 à 1934), Mistinguett et Irène Bordoni (1924), Yvonne Printemps accompagnée de son mari Sacha Guitry en 1927. Mais les chanteurs de charme américains prennent le pas dans les années 1930, avec une pleine page illustrant quatorze d'entre eux en 1934.

Jusqu'au début des années 1920, ce sont quelques opéras français programmés à New York et leurs interprètes (Maurice Renaud, Édouard de Reszke ou Victor Maurel) qui sont à l'honneur. Il arrive parfois que le compositeur

<sup>28</sup> Au décès d'Anna Pavlova, *VF* reproduit son buste en marbre réalisé en 1925 par l'Américaine Malvina Hoffman (entré en 1981 au Museum of Art d'El Paso au Texas), et son portrait par Savely Sorine.

<sup>29</sup> La « russomania » a touché la France et la Belgique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle (Haine 2012; Haine, Rodriguez et Dobbellaere 2013).

<sup>30</sup> La danse rythmique du Suisse Jaques-Dalcroze et ses émules américains sont abondamment évoqués.

soit également présent. C'est le cas, par exemple, de Gustave Charpentier en 1914 lorsque son opéra *Julien* se trouve à l'affiche du Metropolitan Opera (Smith 1914). La programmation d'Oscar Hammerstein est nettement plus orientée vers les œuvres françaises lorsqu'il ouvre, en 1913, sa nouvelle salle<sup>31</sup> : il annonce *Carmen* de Bizet, *Thérèse* de Massenet et *Aphrodite* de Camille Erlanger ; il envisage aussi les œuvres du répertoire : *Roméo et Juliette*, *Louise*, *Thaïs*, *Manon Lescaut*, *Faust*. Maurice Renaud et Marthe Chenal y sont engagés pour la saison (Briscoe 1913, 90). De son côté, le Century Opera House offrira au public des œuvres françaises chantées en anglais : *Thaïs*, *Manon*, *Werther*, *Cendrillon*, *Le Jongleur de Notre Dame* et *Don Quichotte* de Massenet ; *Samson et Dalila* et *Henri VIII* de Saint-Saëns ; *Louise* et *Julien* de Charpentier (*ibid.*, 92). Chanter les opéras en anglais est une revendication forte à cette époque ; aussi met-on en évidence les cantatrices qui s'y prêtent (*Dress and Vanity Fair* 1913c). Par la suite, *VF* ne suivra plus que le répertoire du Met.

Il arrive que *VF* consacre à la musique davantage qu'une simple illustration ou une photographie. On y trouve, par exemple, une réflexion intéressante de William J. Henderson sur les styles nationaux des opéras où Debussy s'oppose à Puccini et Rimsky-Korsakov (1914) ou encore lorsque Pitts Sanborn constate la disparition des opéras français du répertoire des salles américaines tout en soulignant leurs qualités (1919).

Dans le cas des opéras français, *VF* informe des nouveautés montées sur la scène américaine qui, soulignons-le, ne s'identifient nullement à la modernité. Rappelons que les nouveautés sont celles qui sont à l'affiche, tandis que le vocable de modernité s'applique au contenu avant-gardiste des spectacles.

### Satie, le Groupe des Six, Cocteau et Stravinsky

La musique savante française n'occupe certainement pas la première place dans le magazine, mais elle n'en est pas moins présente. Par exemple, en 1915, William J. Henderson identifie les compositeurs européens qui s'écartent des traditions ; à côté d'Arnold Schoenberg, d'Erich Korngold,

d'Alexander Zemlinsky, d'Erich Wolff et de Jean Sibelius se trouvent, toujours selon l'auteur, deux Français qui reflètent cette avant-garde : le premier, Florent Schmitt, pour la *Tragédie de Salomé* et le *Quintette en si mineur* qui ont récemment été entendus pour la première fois en Amérique et qui ont fortement impressionné le public<sup>32</sup> par leurs lignes mélodiques sinueuses se déplaçant par degrés chromatiques. Le second, Ernest Fanelli, pour avoir présenté son poème symphonique *Thèbes* (1912) à Gabriel Pierné qui le fit entendre à Paris et dont l'écriture, souligne encore l'auteur, anticipe celle de Debussy<sup>33</sup> (Henderson 1915).

De 1918 à 1924, Erik Satie, Jean Cocteau et le Groupe des Six apparaissent plus de 20 fois dans les titres de *VF* et reflètent quasiment à eux seuls la musique française (Davis 2000 ; Haine 2016). Leurs portraits finissent par être familiers aux lecteurs de *VF*. En mars 1918, Satie est présenté par Carl Van Vechten<sup>34</sup> comme le « maître du rigolo », un « extrémiste français de la musique moderne<sup>35</sup> » pour la musique composée pour le ballet *Parade* de l'année précédente (Van Vechten 1918, 57). Satie est aussi la figure marquante de l'année 1921. Il est cité parmi les célébrités du mois de mai (*VF* 1921b) ; il signe deux articles de sa main traduits en anglais, l'un sur les critiques (1921a) — avec un dessin du compositeur par Picasso —, l'autre sur le Groupe des Six (1921b), tandis que Paul Rosenfeld revient en détail sur chacun des Six en novembre (1921a). Le mois suivant, ce même Rosenfeld analyse *Socrate* et d'autres œuvres de ce « farfêlu de la musique moderne [...] qui se révèle un poète sérieux et serein<sup>36</sup> » (1921b, 46). Par la suite, trois autres articles portent encore la signature du maître d'Arcueil : un éloge à Stravinsky (Satie 1923) et deux autres publiés en français : aphorismes sur la musique et les animaux (1922a) et réflexions sur la musique et les enfants (1922b). Un autre texte de Satie sur Debussy ne sera pas publié (Orledge 2000). En juillet 1922, le jeune George Auric signe un texte consacré à Satie et l'esprit nouveau (Auric 1922), reprenant ainsi l'expression que Apollinaire avait appliquée aux poètes en 1918. Toujours en 1922, Tristan Tzara cite Satie parmi les « dernières fermentations du dadaïsme<sup>37</sup> » (1922b, 51) pour un texte publié par le compositeur dans *Le Cœur*

<sup>31</sup> *VF* ne cite pas le nom de cette nouvelle salle créée en 1913, mais il semble bien que ce soit le Lexington Opera House. Toutefois, Oscar Hammerstein (1847-1919) perd son procès avec le Metropolitan Opera et utilise sa salle comme cinéma (Bloom 2007, 101).

<sup>32</sup> La *Tragédie de Salomé* de Schmitt connaît sa première américaine par le Boston Symphony Orchestra le 28 novembre 1913, tandis que son *Quintette en si mineur* y est introduit par la société The Friends of Music.

<sup>33</sup> *VF* reproduit la photographie de Gabriel Pierné félicitant Fanelli, le 17 mars 1912, après la création de *Thèbes* (première partie des *Tableaux symphoniques* datant de 1882) parue dans le *Musical America* du 6 avril 1912. Il avait aussi sans doute lu l'article de M. D. Calvocoressi, « An Unknown Composer of Today » dans le *Musical Times* du 1<sup>er</sup> avril 1912. Suite au concert dirigé par Pierné, une controverse éclata quant aux emprunts qu'aurait faits Debussy à son condisciple du Conservatoire.

<sup>34</sup> Carl Van Vechten se révèle un critique perspicace en reconnaissant l'importance de Satie, Stravinsky et Schoenberg à une époque où ces compositeurs sont encore relativement peu connus.

<sup>35</sup> « Master of the Rigolo » et « A French Extremist in Modernist Music ».

<sup>36</sup> « The Zany of Modern Music Has [...] Revealed Himself as a Grave and Serene Poet ».

<sup>37</sup> « the Latest Fermentations of Dada ».

à *barbe*, revue éphémère qui ne connut qu'un seul numéro en avril 1922.

Quant à Cocteau, *VF* le qualifie de « poète futuriste<sup>38</sup> » dès 1916 (Van Saanen, 49). L'année suivante, en septembre, il signe lui-même un texte sur *Parade* (1917), puis un autre sur l'esprit comique qui imprègne les arts (1922a<sup>39</sup>). Deux textes supplémentaires reproduisent ses propres écrits ; l'un traduit en anglais des aphorismes du *Coq et l'Arlequin* (1922b) et l'autre, publié en français, reproduit les dialogues des *Mariés de la Tour Eiffel* (1923). Ces derniers font l'objet d'une analyse approfondie par Edmund Wilson Jr. (1922). Lors de la tournée des Ballets suédois en Amérique, *VF* reproduit encore, en janvier 1924, six autres photographies des *Mariés* qui font suite à un texte présentant les diverses facettes de l'art de Cocteau (Bell 1924). Le magazine suivra encore les autres réalisations de Cocteau : sa pièce *Antigone* (*VF* 1923b), ses productions graphiques (Cummings 1925a) et cinématographiques (Sachs 1932).

Trois autres musiciens du Groupe des Six ont droit à une reconnaissance : Milhaud est cité parmi les célébrités du mois d'avril 1923 (*VF* 1923a) pour son ballet *L'Homme et son désir* et, huit mois plus tard, pour *La Création du monde*<sup>40</sup> (Seldes 1924b). *VF* annonce ainsi sa venue prochaine aux États-Unis pour une série de concerts et de conférences. Germaine Tailleferre figure parmi les cinq Français présents sur le sol américain en février 1927, mais il est vrai qu'elle est alors mariée au caricaturiste américain Ralph Barton, collaborateur occasionnel de *VF*. En décembre 1928, Arthur Honegger est qualifié de chef de file du Groupe des Six pour son *Pacific 231* et *Le Roi David* et, évidemment, il est mentionné dans *VF* alors qu'il entreprend une tournée de concerts aux États-Unis avec son épouse Andrée Vaurabourg<sup>41</sup> (*VF* 1928).

Parmi les compositeurs français ou exerçant sur le sol français, Igor Stravinsky occupe, lui aussi, une place de choix. Il apparaît d'abord croqué (ainsi que Cocteau) par Paul Thevenaz (Van Saanen 1916), puis peint par Robert Delaunay (Tzara 1922a). Lorsque Tristan Tzara survole les nouveautés artistiques en Europe en 1922, il mentionne *Mavra* de Stravinsky (1922a ; 1922b). Satie en fait l'éloge (1923). En 1923, l'originalité de sa musique et sa contribution aux Ballets russes classent l'auteur du *Sacre du printemps* parmi les célébrités du mois d'octobre. L'année 1925 est riche en articles divers le concernant :

en février, Ernest Newman se présente comme le seul à le critiquer, n'hésitant pas à parler de « médiocrité » pour *Feu d'artifice* (1925, 45). Deux mois plus tard, Virgil Thomson le mentionne parmi les compositeurs les plus représentatifs de la musique moderne aux côtés de Satie et de Schoenberg (1925a). Le caricaturiste Covarrubias le croque avec six autres personnalités du monde musical (1925). Deux ans plus tard, une photographie pleine page du compositeur souligne son retour au classicisme dans *Œdipus Rex* (*VF* 1927). Le 22 avril 1930, la première new-yorkaise du *Sacre du printemps* dans la chorégraphie de Léonide Massine (avec Martha Graham dans le rôle principal) sous la direction de Leopold Stokowski à la tête du Philadelphia Orchestra est considérée comme un événement majeur ; il est vrai qu'au même programme se trouve aussi *Die glückliche Hand* de Schoenberg (*VF* 1930). La venue prochaine de Stravinsky aux États-Unis est saluée à deux reprises dans la page des célébrités, en octobre 1923 et en février 1935, où cette fois, il est photographié avec son fils Sviatoslav, lui aussi musicien.

Maurice Ravel n'a droit à aucun article de fond<sup>42</sup>, mais il figure deux fois parmi les célébrités du mois : d'abord en juillet 1923, parce que son *Heure espagnole* est jouée au Covent Garden et, comme on le souligne, parce qu'il a écrit la meilleure musique de chambre de l'époque et qu'il est capable de traduire dans une seule valse les rumeurs discordantes de la modernité. Ensuite en juillet 1927 lors de sa première visite aux États-Unis : il est alors décrit comme la personnalité la plus importante des compositeurs français contemporains.

Arrêtons-nous d'ailleurs un instant sur cette rubrique des célébrités où figure une centaine de Français, dont 20 musiciens, en raison souvent de leur présence prochaine à New York ou parce que leur musique y est jouée : André Messager (nov. 1918), Yvette Guilbert (janv. 1919 et août 1924), Erik Satie (mai 1921 et 1924), Maurice Ravel (juill. 1923 et juill. 1927), Darius Milhaud (mars 1923), le Groupe des Six (juin 1923), Igor Stravinsky (oct. 1923), Serge Koussevitsky (juin 1924), Jean Wiener (juin 1924), Germaine Tailleferre (févr. 1927<sup>43</sup>), et Pierre Monteux (août 1927). Après cette année 1927, seul Igor Markevitch (oct. 1932) sera cité. Il y avait aussi les artistes des Ballets russes : Léon Bakst (mars 1920), Michel Fokine (avril 1921), Nijinsky (oct. 1921), Nijinska (nov. 1922), Anna Pavlova (déc. 1923) et Diaghilev (oct. 1928).

<sup>38</sup> « the futurist poet ».

<sup>39</sup> L'original français de ce texte n'a pas été retrouvé, mais il se trouve traduit dans Gullentops et Haine 2016, 241-246.

<sup>40</sup> *VF* reste pourtant silencieux sur la dizaine d'œuvres de Milhaud que découvrent New York entre 1923 et 1931. Voir la liste de ses œuvres jouées à New York dans l'ouvrage de Carol Oja (2000, 389).

<sup>41</sup> Tout comme pour Milhaud, les œuvres de Honegger ne sont pas inconnues des New-Yorkais. Voir Oja 2000, 383.

<sup>42</sup> Or une bonne dizaine de ses œuvres sont jouées pour la première fois à New York de 1922 à 1928. Voir Oja 2000, 392-393.

<sup>43</sup> La page des célébrités de février 1927 est entièrement consacrée à des personnalités françaises présentes sur le sol américain : Jacques Copeau, Paul Claudel, Bernard Boutet de Monvel, George Lepage et Germaine Tailleferre.

L'apport de Debussy est à peine évoqué (Henderson 1914), alors que celui de Berlioz est développé lors du 50<sup>e</sup> anniversaire de sa mort en 1919. Remarquons au passage que sur l'ensemble des numéros, c'est le seul article qui soit consacré à un compositeur français du passé. L'auteur estime qu'il a introduit de nouveaux rythmes et des accords jamais encore entendus ; il lui reconnaît la paternité d'une nouvelle couleur orchestrale (Harriott 1919, 31).

À côté de Satie, Cocteau et les Six, rares sont les autres compositeurs français abordés dans *VF*<sup>44</sup> : Vincent d'Indy, qui n'est certes plus à la pointe du modernisme dans les années 1920, est le sujet d'un texte en 1923 (Rosenfeld 1923). L'année suivante, il livre lui-même ses souvenirs sur César Franck (d'Indy 1924).

D'autres compositeurs européens font l'objet d'arrêts sur images dans *VF*, dont Richard Strauss (déc. 1913 et autres), Serge Rachmaninov (mars 1919), de jeunes compositeurs italiens (1920, 1921 et 1923), Ignace Paderewski (avril 1921), Anton Bruckner (janv. 1922), Mahler (mai 1922), trois compositeurs post-straussiens en novembre 1922 (Walter Braunfels, Erich Wolfgang Korngold et Arnold Schoenberg), Béla Bartók (1923), Arnold Schoenberg (1925), Manuel de Falla (1925), Ernst Křenek (1928) et Paul Hindemith (1930).

### Émergence de la musique américaine

Je voudrais également aborder brièvement ici l'émergence de la musique américaine dans *VF* sans toutefois développer cet aspect, connu par ailleurs (Oja 1994 ; Oja 2000). Il est pourtant essentiel de souligner que la musique américaine finira pas évincer la musique française au sein du magazine (Haine, à paraître). Jusqu'au milieu des années 1920, la musique vernaculaire américaine y est peu présente, à l'exception notable des comédies musicales et du jazz (Cronkite 1961).

Un des premiers articles sur le jazz évoque la fièvre qui a saisi Paris en 1920 (*VF* 1920). En 1922, dans un texte très intéressant qui traite de transculturalité, Edmund Wilson Jr. examine l'influence du jazz à Paris et celle de l'Amérique sur la littérature française (Wilson 1922). Contrairement aux Ballets russes, le plus souvent abordés par des photographies, le jazz bénéficie de plusieurs articles écrits par des intellectuels américains : Samuel Chotzinoff retrace son développement (1923) ; Gilbert Seldes en souligne les

caractéristiques l'année suivante (1924a) ; le poète John Peale Bishop analyse son introduction dans les comédies (1924) ; le chanteur de jazz Al Jolson retrace ses racines (1925) ; le compositeur Virgil Thomson (1925b) et le chef d'orchestre Paul Whiteman (1926) analysent son expansion. Le jazz trouve un écho particulièrement soutenu dans *VF*.

Quant à la musique classique américaine, la représentation de l'opéra *Madeleine* au Met en 1914 fait dire au musicologue Sigmund Spaeth que Victor Herbert (1859-1924) est digne d'être considéré comme le principal compositeur américain de son époque (Spaeth 1914). L'année suivante, Charles L. Buchanan déplore l'absence de musique proprement américaine, car il estime que la plupart des compositeurs copient leurs homologues européens (1915). En 1917, Carl Van Vechten est lui aussi sévère envers la musique américaine qu'il trouve « pesante<sup>45</sup> », mais il suggère aux compositeurs de puiser dans le ragtime (comme le font Louis A. Hirsch, Edward B. Claypoole et Irving Berlin dans les comédies musicales) au lieu de composer des symphonies dans un style désuet (Van Vechten 1917).

John Alden Carpenter semble avoir compris le message avec *The Birthday of the Infanta* (1919), qualifiée de « meilleure musique de ballet depuis *Pétrouchka*<sup>46</sup> » (Taylor 1922), et surtout *Krazy Cat* (1922) qui emprunte des rythmes et des airs au jazz. La culture noire afro-américaine traverse d'ailleurs tous les arts avec le mouvement de la Harlem Renaissance. Un leitmotiv s'impose : trouver l'inspiration sur Harlem River et non sur le fleuve Arno (Van Loon 1922). En septembre 1923, un groupe de huit compositeurs américains, tous âgés d'une trentaine d'années, sont photographiés avec un titre qui les qualifie de modernistes : Leo Sowerby, Emerson Whithorne, Leo Ornstein, Frederick Jacobi, Arthur Walter Kramer, Edward Royce, Deems Taylor et Louis Gruenberg (*VF* 1923c). Nous savons aujourd'hui que certains réussirent mieux que d'autres et qu'ils ne suivront pas tous la même évolution.

Mais le véritable coup d'envoi de la musique américaine, selon *VF*, est donné en 1924 par *Rhapsody in Blue*, « la pièce de musique sérieuse la plus raffinée à ne jamais être née en Amérique<sup>47</sup> », comme le souligne le critique Samuel Chotzinoff (1924, 28). L'année suivante, Carl Van Vechten reconnaît le mérite de George Gershwin d'avoir combiné le jazz à la musique sérieuse (1925). En mars 1925, le critique Gilbert Seldes écrit un article de fiction sur le premier opéra jazzy américain qui serait créé en 1935 et dont le compositeur

<sup>44</sup> Pourtant plusieurs œuvres de compositeurs français connaissent leur première audition new-yorkaise durant les années 1920 : citons, entre autres, *España* de Chabrier (1923), *Trois Poèmes* de Delage (1923), *Sonate pour deux flûtes* de Kœchlin (1923), *Rhapsodie nègre* de Poulenc (1924), *Divertissement* (1923) et *Sérénade* (1926) de Roussel.

<sup>45</sup> « pounderous ».

<sup>46</sup> « the best ballet score anyone has done since Petrushka ».

<sup>47</sup> « the very finest piece of serious music that has ever come out of America ».

serait évidemment Gershwin ; l'auteur va jusqu'à imaginer des comptes rendus de presse enthousiastes (Seldes 1925) — remarquons la date tout à fait prémonitoire de cette fiction, puisque *Porgy and Bess* sera créé cette année-là.

Un tournant important s'opère alors dans *VF* : plusieurs articles incitent les compositeurs à produire une musique libérée du modèle européen. Dans plusieurs domaines, souligne-t-on, l'Amérique réussit déjà mieux que l'Europe : en architecture<sup>48</sup>, dans la publicité, l'athlétisme et les comédies musicales. Tout est mis en œuvre pour secouer les consciences et exhorter les artistes à se surpasser dans tous les domaines. En 1928, un quiz de cent questions incite le lecteur à évaluer son degré de patriotisme et veut ainsi promouvoir la conscience américaine (Americanus 1928<sup>49</sup>).

En musique, Virgil Thomson mène la campagne pour une musique nationale en se servant de titres accrocheurs : « Le futur de la musique américaine : Pourquoi notre pays tarde à produire une école nationale de composition<sup>50</sup> » (1925c, 62) ou encore, le mois suivant, « Au cœur de la musique faite en Amérique : Pourquoi nous devrions jouer plus qu'un saxophone dans le concert des nations<sup>51</sup> » (1925d, 21). Pour sa part, Deems Taylor s'éloigne de l'admiration pour les Ballets russes et prône une production nationale (1929).

La musique proprement américaine, en l'occurrence George Antheil, Deems Taylor, John Alden Carpenter, sans compter les compositeurs de comédies musicales, sera alors de plus en plus présente dans *VF* à un point tel qu'au début des années 1930, on ne parle plus beaucoup de musique française. Cette évolution va de pair avec l'intensification de la vie musicale américaine : émergence des troupes de ballets américains et développement des orchestres symphoniques. Au titre donné par Chotzinoff à un de ces articles (« L'invasion de l'Amérique par de grands musiciens<sup>52</sup> »), la rédaction ajoute alors un sous-titre triomphant : « Nous nous retrouvons soudainement gardiens de la culture musicale mondiale<sup>53</sup> » (Chotzinoff 1925, 25).

Une manière tout à fait insidieuse de promouvoir l'art américain est exploitée par la firme de pianos Steinway à la fin des années 1920 : soutenue par le slogan de la marque — « Steinway : L'instrument des Immortels<sup>54</sup> » —, la publicité met également en valeur une œuvre musicale

américaine contemporaine peinte par un artiste américain contemporain<sup>55</sup>. Les tableaux de cette série intitulée « Steinway Collection » sont reproduits les uns après les autres dans les numéros de *VF* — moyen publicitaire efficace pour créer l'attente. Citons entre autres *Rhapsody in Blue* peint par Earl Horter (mars 1928) ; *The King's Henchman* de Deems Taylor par Newell Convers Wyeth (aussi en mars 1928) et *Through the Looking Glass*, également de Taylor, par Frank McIntosh (nov. 1928) ; ou encore *Colonial Song* de Percy Grainger par Everett Henry (janv. 1929).

Ces publicités réalisent donc une triple promotion : celle des pianos Steinway, celle des musiciens américains et celle des peintres américains. D'ailleurs, au sein de *VF*, l'attitude vis-à-vis de la littérature et l'art plastique américains est identique : leur promotion s'intensifie, tandis que la place réservée aux arts européens décroît considérablement. Remarquons aussi que les reproductions d'œuvres d'art français dans le magazine ne sont plus le reflet de l'évolution artistique de l'époque ; ces anciennes reproductions publiées durant la décennie précédente deviennent, sous forme d'affiches séparées, l'enjeu d'une opération commerciale et non plus d'une promotion artistique.

## Conclusion

Sous son aspect glamour, *VF* est loin d'être une revue frivole et superficielle. Ni revue intellectuelle ni feuille populaire, ce magazine mondain, élégant et sophistiqué, n'a pas d'équivalent actuel. Peut-être se situe-t-il à la croisée de *Connaissance des Arts* et du *Magazine littéraire* (pour leurs contenus), auxquels on aurait ajouté l'humour à la fois dans le ton et dans les images. Il s'adresse sans aucun doute à ces descendants des *Four Hundred*, cette élite sociale new-yorkaise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi qualifiée par Ward MacAllister.

La répétition de sujets identiques au sein d'un même numéro et dans des numéros successifs ainsi que leur approche variée — photographies, dessins, caricatures, articles de fond et aussi publicités — sont des vecteurs efficaces pour façonner le goût et sensibiliser l'opinion, voire peut-être même la manipuler. Interviewer des personnalités, publier leurs écrits et leurs photographies donnent l'illusion de proximité aux lecteurs : à l'époque, ces techniques journalistiques sont révolutionnaires.

<sup>48</sup> Toutefois, les châteaux américains construits à Newport s'inspirent encore de l'architecture classique française ; voir les dessins de Vernon Howe Bailey dans *VF* (1916).

<sup>49</sup> On remarquera le pseudonyme choisi par l'auteur, approprié au contenu de l'article.

<sup>50</sup> « The Future of American Music: Why Our Country Has Not Yet Produced a National School of Composition ».

<sup>51</sup> « Enter: American-Made Music: Why We Must Play More Than a Saxophone in the Concert of Nations ».

<sup>52</sup> « The Invasion of America by the Great Musicians ».

<sup>53</sup> « We Suddenly Find Ourselves the Custodians of the Musical Culture of the World ».

<sup>54</sup> « Steinway : The Instrument of the Immortals ». Ce slogan a été inventé en 1919 par Raymond Rubicam, père de la publicité moderne.

<sup>55</sup> Steinway abandonne ainsi la reproduction de musiciens du passé (peints de manière imaginée et souvent très maladroite) qu'elle avait inaugurée en 1921. Voir ces reproductions dans Huneker 1919.

Un des points forts du magazine est probablement son humour et son ironie destinés à divertir<sup>56</sup>: la force de ses caricatures, ses saynètes piquantes et perspicaces, ses crayons incisifs, mais légers, son humour toujours aimable et rarement caustique parviennent à croquer la réalité de l'époque par des instantanés nettement plus porteurs que de longs discours. *VF* a joué un rôle non négligeable dans la propagande de la modernité<sup>57</sup>, d'abord française, ensuite américaine par une incitation sans cesse présente, dès le début des années 1920, à s'émanciper de l'influence européenne. Dans la musique, le modernisme venu de France joue un rôle non négligeable dans l'émancipation de la musique américaine (Oja 2000<sup>58</sup>).

Toutefois, en ce qui concerne la musique, cette modernité est sélective, limitée à quelques figures prépondérantes de part et d'autre de l'Atlantique, alors que dans les domaines de la littérature (y compris le théâtre) et les arts visuels, l'échantillonnage des artistes et de leurs œuvres est nettement plus étendu. Le niveau de critique n'est pas spécialisé ni approfondi: il est à l'image du magazine, celui d'une vulgarisation intelligente et attrayante. Un atout majeur: ce sont des personnalités de premier plan qui signent les textes.

Le public de *VF* se veut à la mode, dans tous les sens du terme. Par la variété des sujets mis côte à côte, le magazine s'adresse non pas à une élite intellectuelle, mais à une élite aisée qui se pique d'être au courant de toute nouveauté artistique. Culture et vie quotidienne, sujets sérieux et divertissements sont étroitement entremêlés; il en va de même pour les articles de fond, les quiz et les jeux. Le magazine s'adresse tout autant aux hommes qu'aux femmes, et les publicités en tiennent compte.

Les nouveautés artistiques et la modernité<sup>59</sup> sont les éléments moteurs du magazine avec une mise en page

dynamique, une modernité dans le langage (Banta 2011), des collaborateurs — écrivains, critiques et dessinateurs — de premier plan dont la renommée donne du crédit au magazine. Certes, quelques opinions s'avèrent réactionnaires, tels Aldous Huxley (1929) et Ernest Newman (1928). Les barrières tombent entre les différents genres de musique, entre culture savante et culture populaire, ce qui est également l'attrait de la musique américaine débarrassée de ses modèles européens. La culture populaire, présentée comme «moderne», incite sans doute ses lecteurs à la pratiquer, que ce soient les danses de salon ou le jazz, ou encore les sports, la mode vestimentaire et les technologies nouvelles<sup>60</sup>. *VF* témoigne de ces changements rapides dans la société américaine entre la Première Guerre mondiale et le krach économique.

*VF* apparaît comme un formidable formateur de goût et d'opinion auprès du public américain durant le premier tiers du xx<sup>e</sup> siècle. Elle a surtout servi de relais outre-Atlantique pour la diffusion de la culture française.

<sup>56</sup> La vanité, au sens propre, ne recouvre-t-elle pas tout ce qui est vain, illusoire, inutile et sans effet, tout en évoquant dans sa polysémie, les représentations picturales symbolisant la précarité de la vie et des occupations humaines, mais aussi la satisfaction personnelle qu'éprouve toute personne qui étale son savoir-faire? Le dictionnaire anglais Collins donne à l'entrée «Vanity Fair» la définition suivante: «La vie sociale d'une communauté, en particulier dans une grande ville, ou dans le monde en général, qui est considérée comme un symbole de frivolité mondaine» («The social life of a community, esp.[ecially] of a great city, or the world in general, considered as symbolizing worldly frivolity.») On y retrouve ici un glissement significatif de la ville Vanity Fair de John Bunyan. Voir aussi la double origine du titre du magazine exposée au début de cet article.

<sup>57</sup> *VF* n'est pas le seul magazine à l'époque à promouvoir la modernité: *Vogue*, *The Saturday Evening Post* et *Ladies' Home Journal* en font l'élément principal de leurs campagnes éditoriales. *Vogue* et *VF* connaissent des tirages relativement restreints en comparaison des deux autres qui ont une diffusion de masse, ce qui justifie pour les deux premiers un recours important aux annonces publicitaires pour équilibrer leurs budgets (Kalich 2012).

<sup>58</sup> Voir particulièrement les chapitres 3 (45-56) et 17 (283-310).

<sup>59</sup> Curieusement, on constate que dix critiques réguliers de *VF* ne placent pas les artistes modernes parmi les plus appréciés. Ils ont donné une cote de 0 à 25 à quelque 250 personnalités de divers pays et de divers domaines artistiques dont les résultats apparaissent, dans le numéro d'avril 1928, sous forme d'un tableau de onze colonnes, la dernière étant la moyenne des cotes. Le résultat est surprenant: les vingt premiers noms de tête sont majoritairement des «classiques» dans leur domaine, dont quatre musiciens: Beethoven (18), Bach (17,4), Mozart (16,8) et Richard Wagner (16,4). Si l'on sélectionne uniquement les musiciens français, on n'en compte que deux: Debussy (11,9) et Ravel (6,8). Aucun des membres du Groupe des Six ni Satie ne figurent dans la liste, alors qu'ils étaient pourtant mis à l'honneur dans le magazine quelques années plus tôt. Cocteau s'y trouve, mais avec la maigre cote de 4,8. On relève pourtant une trentaine de Français, dont Voltaire (18,5), Napoléon (16,9), Balzac (16,5), Flaubert (15,6), Molière (14,6) et Cézanne (14,4). Le titre de l'article en dit long: «A Complete Handbook of Opinion». On aurait tendance à déduire que le choix des artistes modernes défendus par l'équipe éditoriale résulte davantage du réseau personnel de son rédacteur en chef, mais qu'il ne rencontre pas l'unanimité parmi l'ensemble de ses collaborateurs. Sybil Harris, riche Américaine, épouse de l'ambassadeur américain à Paris, avait fait connaître Satie et les Six auprès de Crowninshield au début des années 1920.

<sup>60</sup> Au sein d'une même famille, ne trouve-t-on pas Otto Kahn, banquier, philanthrope et président du conseil d'administration du Metropolitan Opera, et son fils Roger Wolfe Kahn, jazzman et compositeur à la tête d'un orchestre populaire?

## RÉFÉRENCES<sup>61</sup>

- AMERICANUS, Diogenes (1928). «Are You a 100% American: An Acid Test by Which to Estimate Exactly the Degree of Your Patriotism», *Vanity Fair*, vol. 30, n° 3, mai, New York, p. 68, 132.
- AURIC, Georges (1922). «Erik Satie and the New Spirit Possessing French Music: An Account of the Break Made by the Young French Musicians with Impressionism and the Influence of Satie on Their Art», *Vanity Fair*, vol. 18, n° 5, juillet, New York, p. 62, 104.
- BANTA, Martha (2011). *Words at Work in Vanity Fair: Language Shifts in Crucial Times 1914-1930*, London, Palgrave Macmillan.
- BELL, Clive (1924). «Jean Cocteau: A Master Modernist: A Sketch Portrait of This Literary Flâneur and Leader of a Dozen Artistic Revolution in Paris», *Vanity Fair*, vol. 21, n° 5, janvier, New York, p. 52, 82.
- BISHOP, John Peale (1924). «The Formal Translations of Jazz: An Appeal for the Recruiting of the Invention of Low Comedy to the Service of Real Art», *Vanity Fair*, vol. 23, n° 2, octobre, New York, p. 57, 90, 100.
- BLOOM, Ken (2007). *The Routledge Guide to Broadway*, New York, Routledge.
- BLOWER, Brooke L. (2011). *Becoming Americans in Paris: Transatlantic Politics and Culture between the World Wars*, New York, Oxford University Press.
- BRISCOE, Johnson (1913). «Many New Singers, And Operas Three: A Glance at the Coming Season's Musical Offerings», *Dress and Vanity Fair*, vol. 1, n° 1, septembre, New York, p. 49, 90, 92.
- BRODY, Elaine (1988). *Paris: The Musical Kaleidoscope 1870-1925*, London, Robson Books.
- BUCHANAN, Charles L. (1915). «The Failure of American Composers», *Vanity Fair*, vol. 4, n° 1, mars, New York, p. 49, 86.
- CHOTZINOFF, Samuel (1923). «Jazz: A Brief History», *Vanity Fair*, vol. 20, n° 4, juin, New York, p. 69, 104, 106.
- CHOTZINOFF, Samuel (1924). «George Gershwin's *Rhapsody in Blue*: Thus Far the Most Successful Attempt to Make an Honest Woman Out of Jazz», *Vanity Fair*, vol. 22, n° 6, août, New York, p. 28, 82.
- CHOTZINOFF, Samuel (1925). «The Invasion of America by the Great Musicians: We Suddenly Find Ourselves the Custodians of the Musical Culture of the World», *Vanity Fair*, vol. 24, n° 1, mars, New York, p. 25, 35, 92.
- COCTEAU, Jean (1917). «Parade, Ballet Réaliste: In Which Four Modernist Artists Had a Hand», *Vanity Fair*, vol. 9, n° 1, septembre, New York, p. 37, 106.
- COCTEAU, Jean (1922a). «The Comic Spirit in Modern Art: A Note on the Profound Realism of Exaggeration and Caricature», *Vanity Fair*, vol. 19, n° 1, septembre, New York, p. 66, 102.
- COCTEAU, Jean (1922b). «The Public and the Artist: Reflections by a French Critic, on Music, Painting and the Creative Arts in General», *Vanity Fair*, vol. 19, n° 2, octobre, New York, p. 61.
- COCTEAU, Jean (1923). «Les Maries [sic] de la tour Eiffel: The Dialogues of the Amusing Comedy-Ballet Recently Produced in Paris», *Vanity Fair*, vol. 20, n° 4, juin, New York, p. 63, 90, 92, 94.
- COLBY, Frank Moore (1916). «The Critics and the Russian Ballet», *Vanity Fair*, vol. 6, n° 3, mai, New York, p. 77.
- CRONKITE, Walter (1961). *New York in the Twenties*, 20C History Project, <http://www.musicsense.org/album888956-Transatlantic-Music-of-the-Early-20th-Century.htm>, consulté le 7 janvier 2015<sup>62</sup>.
- CROWNINSHIELD, Frank W. (1908). *Manners for the Metropolis: An Entrance Key to the Fantastic Life of the 400*, New York, D. Appleton and Co.
- CUMMINGS, E.E. (1925a). «Jean Cocteau as Graphic Artist: The French Critic, Novelist and Poet "Untied Writing" with Surprising Originality», *Vanity Fair*, vol. 25, n° 1, septembre, New York, p. 46, 94.
- CUMMINGS, E.E. (1925b). «How I Do Not Love Italy: An Extremely Unorthodox View of a Widely Celebrated Section of Europe», *Vanity Fair*, vol. 25, n° 2, octobre, New York, p. 60, 122.
- D'INDY, Vincent (1924). «A Recollection of César Franck: A Sketch of the French Master, by His Favorite Pupil», *Vanity Fair*, vol. 22, n° 3, mai, New York, p. 110, 114, 116, 118, 122.
- DAVIS, Mary E. (2000). «Fashioning Modernism: Music in *Vanity Fair*, 1914-1925», *The Bulletin of the Society for American Music*, vol. 26, n° 2 et 3, été-automne, p. 36-40.
- DAVIS, Mary E. (2008). *Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism*, Berkeley, University of California Press.

<sup>61</sup> Les titres non signés s'appliquent généralement à une pleine page de photographies, dessins ou caricatures. Rappelons également que les sous-titres des articles parus dans *VF* sont la plupart du temps des ajouts de la rédaction (ils sont d'ailleurs souvent dans un autre corps typographique que le titre lui-même). Finalement, précisons que la typographie utilisée par *VF* varie au cours de son existence, allant même parfois à supprimer toutes les majuscules. Par souci de cohérence, celles-ci seront utilisées selon les règles actuelles appliquées en anglais.

<sup>62</sup> Commentaires tirés du documentaire sur le New York musical et littéraire des années 1920, diffusé également sur YouTube sous le titre *New York in the 1920s (1961 documentary)*, <https://www.youtube.com/watch?v=NJli7fcy670>, consulté le 15 décembre 2016.

- Dress and Vanity Fair* (1913a). «In Vanity Fair», vol. 1, n° 1, septembre, New York, p. 15.
- Dress and Vanity Fair* (1913b). «Anna Pavlova: Prima Ballerina of the Imperial Ballet of St. Petersburg», vol. 1, n° 1, septembre, New York, p. 16.
- Dress and Vanity Fair* (1913c). «Prima Donnas Who Will Sing in English», vol.1, n° 2, octobre, New York, p. 45.
- Dress and Vanity Fair* (1913d). «What You Shall Wear for the Tango Teas», vol. 1, n° 4, décembre, New York, p. 65, 72.
- GRAYDON, Carter (dir.) (2014). *Bohemians, Bootleggers, Flappers, and Swells: The Best of Vanity Fair*, New York, Penguin Press.
- GREEN, Nancy L. (2014). «(Neither) Expatriates (n)or Immigrants? The American Colony in Paris (1880-1940)», *Transatlantica*, n° 1, « Exile and Expatriation », <http://transatlantica.revues.org/6893>, consulté le 9 février 2015.
- GREGG, Frederick James (1916). «Art in America after the War: Will There Be a Reaction Against the Modernists and the Newer Men?», *Vanity Fair*, vol. 7, n° 4, décembre, New York, p. 61, 128.
- GULLENTOPS, David et Malou HAINE (dir.) (2016). *Jean Cocteau : Écrits sur la musique*, Paris, Vrin.
- HAINE, Malou (2012). «Paris à l'heure musicale russe: Le rôle des expositions universelles de 1867 à 1900», dans *Musique, Images, Instruments*, n° 13, p. 15-27.
- HAINE, Malou, Hugo RODRIGUEZ et Itzana DOBBELLAERE (2013). «La Belgique à l'heure russe (1880-1914)», dans Malou Haine, Denis Laoureux et Sandrine Thieffry (dir.), *Bruxelles, convergence des arts 1880-1914*, Paris, Vrin, p. 251-270.
- HAINE, Malou (2016). «Erik Satie, Jean Cocteau et le Groupe des Six dans le magazine *Vanity Fair* durant les années 1920», dans Vincent Cotro et Nicolas Dufetel (dir.), *Musique, enjeu de société: Autour de Guy Gosselin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 231-240.
- HAINE, Malou (à paraître). «Impact de la critique musicale du magazine *Vanity Fair* (1913-1936) sur l'émergence de la musique moderne américaine», dans Timothée Picard et Vincent Giroud (dir.), *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle en Amérique et dans le monde anglophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- HARRIOTT, Evan (1919). «Hector Berlioz: His Place in Music: Summarized on the Fiftieth Anniversary of His Death», *Vanity Fair*, vol. 12, n° 6, août, New York, p. 31.
- HENDERSON, William J. (1914). «National Style in Opera». *Vanity Fair*, vol. 3, n° 3, novembre, New York, p. 27-28, 84.
- HENDERSON, William J. (1915). «The "New Thought" Composers», *Vanity Fair*, vol. 3, n° 5, janvier, New York, p. 45-46.
- HOFFMAN, Kitty (1979). «A History of Vanity Fair: A Modernist Journal in America», thèse de doctorat, University of Toronto.
- HOWARD, John Tasker (1932). «What American Music Is American?: A Critic Scans the Works of Six Native Composers and Finds National Unity Binding Their Dissimilarities», *Vanity Fair*, vol. 38, n° 2, avril, New York, p. 51, 73.
- HUNEKER, James (1919). *The Steinway Collection of Paintings by American Artists, together with Prose Portraits of the Great Composers*, New York, Steinway & Sons.
- HUXLEY, Aldous (1929). «Art and the Critic: Why the Majority of Those Who Patronize the Arts Are Unable to Distinguish Good from Bad», *Vanity Fair*, vol. 32, n° 6, août, New York, p. 59, 92.
- JAMES, Franklin (1914). «From Waltz to Tango: Some Reflections Concerning the Centennial of a Prejudice», *Vanity Fair*, vol. 1, n° 5, janvier, New York, p. 17-19.
- JOLSON, Al (1925). «Maaaaam-my! Maaaab-my!: The Famous Mammy Singer Explores His Native Sunny South Land», *Vanity Fair*, vol. 24, n° 2, avril, New York, p. 42, 98.
- KALICH, Natalie M. (2012). «Modernism En Vogue: Popular Periodicals of the 1920s and their Engagement with Modernist Culture», thèse de doctorat, Loyola University Chicago.
- KUSHNER, Marilyn Satin et Kimberley ORCUTT (dir.) (2013). *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, New York, New-York Historical Society/D. Gilles.
- LÉVY, Sophie (dir.) (2003). *A Transatlantic Avant-garde: American Artists in Paris 1918-1939*, Berkeley, University of California Press.
- LUNDAY, Elizabeth (2013). *The Modern Art Invasion: Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that scandalized America*, Guilford, Connecticut, Lyons Press.
- MARSHALL, Henry Rutgers (1917). «Art as a Development: How Far Does the Combination of Separated Arts Lead to Artistic Excellence», *Vanity Fair*, vol. 7, n° 6, février, New York, p. 39, 122, 124, 126.
- McMULLIN, John (1922). «Fashions and Pleasures of New York», *Vanity Fair*, vol. 19, n° 2, octobre, New York, p. 23.
- MOFFAT, Donald (1931). «Francophilippic: A Diatribe on the National Vices and Virtues of France Which Have Charmed, or Repelled the Rest of the World», *Vanity Fair*, vol. 37, n° 3, novembre, New York, p. 38, 39, 90.

- Musée d'Orsay (2013). «L'Armory Show a 100 ans: Colloque, 6 et 7 décembre 2013», [http://afea.fr/IMG/pdf/colloque\\_armory\\_show\\_bd.pdf](http://afea.fr/IMG/pdf/colloque_armory_show_bd.pdf), consulté le 10 janvier 2014.
- NEWMAN, Ernest (1925). «The Many Phases of Igor Stravinsky: The Composer of *Le Sacre du printemps* and *Petrouchka* Steps Forth as a Classicist», *Vanity Fair*, vol. 23, n° 6, février, New York, p. 45, 90.
- NEWMAN, Ernest (1928). «Is there a “Modern Music”? How Artistic Experiments in Music Have Caused the “Modernists” to Fall into Disrepute», *Vanity Fair*, vol. 30, n° 4, juin, New York, p. 63, 110.
- NEWMAN, Ernest (1930). «Music and International Amity: A Scheme to Help America Abroad by Prohibiting the Export of Jazz and Spirituals from the Homeland», *Vanity Fair*, vol. 34, n° 2, avril, New York, p. 55, 98.
- OJA, Carol J. (1994). «Gershwin and American Modernists of the 1920s», *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 4, hiver, p. 646-668.
- OJA, Carol J. (2000). *Making Music Modern: New York in the 1920s*, New York, Oxford University Press.
- ORLEDGE, Robert (2000). «Satie & America», *American Music*, vol. 18, n° 1, printemps, p. 78-102.
- ROBINSON, Edward (1931). «The Cradle of American Music: How Broadcasting Supplies a Cultural Need for More Than One Hundred Million American Radio Listeners», *Vanity Fair*, vol. 36, n° 5, juillet, New York, p. 27, 80.
- ROSENFELD, Paul (1921a). «The Musician as a Parodist of Life: The Newest French Group Compose in a Spirit of Gay Contemptuous Irony and Unpretentious Charm», *Vanity Fair*, vol. 17, n° 3, novembre, New York, p. 43, 92.
- ROSENFELD, Paul (1921b). «Satie and Socrate: The Zany of Modern Music Has, in His Latest Work, Revealed Himself as a Grave and Serene Poet», *Vanity Fair*, vol. 17, n° 4, décembre, New York, p. 46, 100.
- ROSENFELD, Paul (1923). «Vincent d'Indy and His Art: An Appreciation of the Nobility and Distinction of the Great French Goldsmith of Tone», *Vanity Fair*, vol. 20, n° 1, mars, New York, p. 47, 98.
- SACHS, Maurice (1932). «Paris through the Keyhole: An Inside Glimpse behind Some Famous Gallic Doors, Including the Story of the Famous De Noailles Affair», *Vanity Fair*, vol. 39, n° 2, octobre, New York, p. 34, 88.
- SALPETER, Harry (1932). «Everyman's Deems Taylor: Portrait of a Versatile American Composer Who Has Been All Things to Many Men and Many Things to Himself», *Vanity Fair*, vol. 39, n° 1, septembre, New York, p. 32, 64.
- SANBORN, Pitts (1919). «Why Not More French Opera?: Before We Discuss Wagner's Return to the Metropolitan, Let Us Pay More Tribute to France». *Vanity Fair*, vol. 12, n° 1, mars, New York, p. 43.
- SATIE, Erik (1921a). «A Hymn in Praise of the Critics: Those Whistling Bell-Buoys Who Indicate the Reefs on the Shores of the Human Spirit», *Vanity Fair*, vol. 17, n° 1, septembre, New York, p. 49.
- SATIE, Erik (1921b). «A Lecture on “The Six”: A Somewhat Critical Account of a Now Famous Group of French Musicians», *Vanity Fair*, vol. 17, n° 2, octobre, New York, p. 61.
- SATIE, Erik (1922a). «A Learned Lecture on Music and Animals: Being a Discussion, by a Great Modern Satirist in Music, of Certain Aspects of His Art As Practiced by What Are Assumed to Be the Lower Creatures», *Vanity Fair*, vol. 18, n° 3, mai, New York, p. 64.
- SATIE, Erik (1922b). «La musique et les enfants: Mesdames... Mesdemoiselles... Messieurs... Nous parlerons aujourd'hui», *Vanity Fair*, vol. 19, n° 2, octobre, New York, p. 53.
- SATIE, Erik (1923). «Igor Stravinsky: A Tribute to the Great Russian Composer by an Eminent French Confrère», *Vanity Fair*, vol. 19, n° 6, février, New York, p. 39, 88.
- SELDES, Gilbert (1924a). «American Noises: How to Make Them, and Why: A Cold-Blooded Analysis of the Sentimental Subject of Jazz», *Vanity Fair*, vol. 22, n° 4, juin, New York, p. 59, 86.
- SELDES, Gilbert (1924b). «An African Legend in Choregraphy: The Swedish Ballet, in New York Appearance, Unites Three French Artists in a Negro Ballet of the Creation», *Vanity Fair*, vol. 23, n° 4, décembre, New York, p. 59, 73, 92.
- SELDES, Gilbert (1925). «Some Premature Reviews of Our First Jazz Opera: Mr. Otto Kahn's Recent Invitation to American Composers Finally Meets with Success in 1935», *Vanity Fair*, vol. 24, n° 1, mars, New York, p. 42, 94.
- SMITH, Max (1914). «*Julien*, A Sensationnal Opera: And Geraldine Farrar's Five-Fold Rôle in It». *Vanity Fair*, vol. 2, n° 3, mai, New York, p. 23.
- SPAETH, Sigmund (1914). «The Newest American Opera: In Composing *Madeleine*, Light, Spontaneous, but Orchestrated as Carefully as an Elaborate Symphony, Victor Herbert Has Established a Claim to Be Regarded as America's Foremost Composer», *Vanity Fair*, vol. 2, n° 1, mars, New York, p. 21, 90.
- TAYLOR, Deems (1922). «America's First Dramatic Composer: John Alden Carpenter, Whose Pantomime Music May Presage an American School of Ballet», *Vanity Fair*, vol. 18, n° 2, avril, New York, p. 59, 106.

- TAYLOR, Deems (1929). «Why Always the Muscovite? An Appreciation of the Ballets Russe [*sic*]: With a Plea for the Patronage of Home Industrie [*sic*]», *Vanity Fair*, vol. 33, n° 2, octobre, New York, p. 78, 110.
- THOMSON, Virgil (1925a). «How Modern Music Gets That Way: Some Notes on Stravinsky, Schoenberg, and Satie, As Representative Moderns», *Vanity Fair*, vol. 24, n° 2, avril, New York, p. 46, 102.
- THOMSON, Virgil (1925b). «The Cult of Jazz», *Vanity Fair*, vol. 24, n° 4, juin, New York, p. 54, 118.
- THOMSON, Virgil (1925c). «The Future of American Music: Why Our Country Has Not Yet Produced a National School of Composition», *Vanity Fair*, vol. 25, n° 1, septembre, New York, p. 62, 116.
- THOMSON, Virgil (1925d). «Enter: American-Made Music: Why We Must Play More Than a Saxophone in the Concert of Nations», *Vanity Fair*, vol. 25, n° 2, octobre, New York, p. 21, 124.
- TOURNEUR, Maurice (1919). «The Influence of the Russian Ballet on the Movies: Impressionistic Art Is Coming Out into Its Own Screen», *Vanity Fair*, vol. 13, n° 1, septembre, New York, p. 45, 104.
- TZARA, Tristan (1922a). «What We Are Doing in Europe: Some Account of the Latest Ballets, Books, Pictures and Literary Scandals of the Continent», *Vanity Fair*, vol. 19, n° 1, septembre, New York, p. 68, 100.
- TZARA, Tristan (1922b). «News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada», *Vanity Fair*, vol. 19, n° 3, novembre, New York, p. 51, 88.
- VAN LOON, Hendrik Willem (1922). «The American Naissance: The Next Rebirth of Culture Is More Likely to Happen on the Harlem River Than on the Arno», *Vanity Fair*, vol. 18, n° 3, mai, New York, p. 41-42.
- VAN SAANEN, Marie Louise (1916). «Paulet [*sic*] Thevenas, Painter and Rythmatist», *Vanity Fair*, vol. 6, n° 6, août, New York, p. 49.
- VAN VECHTEN, Carl (1917). «The Great American Composer: His Grandfathers Are the Present Writers of Our Popular Ragtime Songs», *Vanity Fair*, vol. 8, n° 2, avril, New York, p. 75, 140.
- VAN VECHTEN, Carl (1918). «Erik Satie, Master of the Rigolo: A French Extremist in Modernist Music», *Vanity Fair*, vol. 10, n° 1, mars, New York, p. 57, 92.
- VAN VECHTEN, Carl (1925). «George Gershwin: An American Composer Who Is Writing Notable Music in the Jazz Idiom», *Vanity Fair*, vol. 24, n° 1, mars, New York, p. 40, 78, 84.
- Vanity Fair* (1914a). «The Castles on Deck Again», vol. 1, n° 5, janvier, New York, p. 18.
- Vanity Fair* (1914b). «Americans Contribute to the Gaiety of Paris», vol. 1, n° 6, février, New York, p. 61-63, 74.
- Vanity Fair* (1914c). «The War's Extinction of Music in Europe: And Some of the Noted Musicians Who Are at the Front», vol. 3, n° 3, novembre, New York, p. 51.
- Vanity Fair* (1915). «The Gala and Post-Season Performance of *Carmen*», vol. 4, n° 5, juillet, New York, p. 38.
- Vanity Fair* (1916). «French Architecture at Newport: Modern American Chateaux Inspired by Classic French Models», vol. 7, n° 1, septembre, New York, p. 36. Dessins par Vernon Howe Bailey.
- Vanity Fair* (1919). «We Nominate to the Hall of Fame: Yvette Guilbert», vol. 11, n° 5, janvier, New York, p. 40.
- Vanity Fair* (1920). «Jazz Addicts in Paris, and Elsewhere: A French Artist Depicts the Symptoms in Victims of This Contemporary Form of Incurable Mania», vol. 13, n° 6, février, New York, p. 76.
- Vanity Fair* (1921a). «Alice Delysia, Who Comes to US from Paris via London», vol. 15, n° 5, janvier, New York, p. 53. Photographie d'Adolf de Meyer.
- Vanity Fair* (1921b). «We Nominate to the Hall of Fame: Eric [*sic*] Satie», vol. 16, n° 3, mai, New York, p. 52.
- Vanity Fair* (1922). «Yvonne George: Late of Chez Fisher; Now of Ours», vol. 19, n° 3, novembre, New York, p. 49.
- Vanity Fair* (1923a). «We Nominate to the Hall of Fame: Darius Milhaud», vol. 20, n° 2, avril, New York, p. 53.
- Vanity Fair* (1923b). «Jean Cocteau's Production of *Antigone*: A French Poet Rewrites *Sophocles* for the Modern Stage», vol. 20, n° 3, mai, New York, p. 49.
- Vanity Fair* (1923c). «A Group of the Younger American Composers: Creators of Music Who, Though of Various Schools, Can All Be Classed as Modernist», vol. 21, n° 1, septembre, New York, p. 49.
- Vanity Fair* (1927). «A Modernist Turns to Bach: Igor Stravinsky: The Revolutionary Composer Continues His Venture into Classicism with *Oedipus Rex*», vol. 29, n° 3, novembre, New York, p. 50.
- Vanity Fair* (1928). «A New Musical Invasion: A Group of Distinguished Musicians Who Are Making Their Bow to America This Season», vol. 31, n° 4, décembre, New York, p. 74.
- Vanity Fair* (1930). «A Momentous Musical Event», vol. 34, n° 2, avril, New York, p. 54.
- Vanity Fair Magazine Covers Prints at the Condé Nast Collection* (2011). [http://www.condenaststore.com/-st/Vanity-Fair-Magazine-Covers-Prints\\_c146154\\_.htm](http://www.condenaststore.com/-st/Vanity-Fair-Magazine-Covers-Prints_c146154_.htm), consulté le 27 octobre 2016.

*Vanity Fair (1913-1936) Magazine Price Guide–XYZCollectibles* (2012). [http://xyzcollectibles.com/guests/collection\\_summary?defined\\_collection\\_id=209&detail=prices&history\\_sort=date\\_asc](http://xyzcollectibles.com/guests/collection_summary?defined_collection_id=209&detail=prices&history_sort=date_asc), consulté le 27 octobre 2016.

WHITEMAN, Paul (1926). «The Progress of Jazz: Problems Which Confront the American Composer in His Search for Musical Medium», *Vanity Fair*, vol. 25, n° 5, janvier, New York, p. 52, 98.

WILSON, Edmund Jr. (1922). «The Aesthetic Upheaval in France: The Influence of Jazz in Paris and Americanization of French Literature and Art», *Vanity Fair*, vol. 17, n° 6, février, New York, p. 49, 100.



## ***Within the Quota* de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain**

Jacinthe Harbec  
(Université de Sherbrooke)

**L**e jazz, qui est en pleine effervescence dans le Paris des années 1920<sup>1</sup>, occupe une place de choix dans le spectacle des Ballets suédois présenté le 25 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées. En effet, en plus des sonorités jazz retrouvées dans la célèbre *Création du monde* de Milhaud, le deuxième ballet inscrit au programme, intitulé *Within the Quota*<sup>2</sup>, est une œuvre entièrement américaine se déroulant sur un fond de musique jazz. Considéré comme le premier « ballet américain » par Alexandre Tansman (Tugal *et al.* 1931, 126), *Within the Quota* est conçu par deux États-Uniens de souche alors installés à Paris : le peintre Gerald Murphy (1888-1964), qui élabore l'argument et les décors de ce « ballet-sketch<sup>3</sup> », et le chanteur-compositeur Cole Porter (1891-1964), qui en conçoit la musique.

L'idée d'un ballet américain est étroitement liée à la tournée nord-américaine que Rolf de Maré, le directeur des Ballets suédois<sup>4</sup>, prévoit effectuer en novembre 1923. Convaincu que c'est la voie à suivre pour séduire le public du « Nouveau Monde », il est à la recherche de collaborateurs de culture typiquement américaine. Darius Milhaud (1892-1974) et Fernand Léger (1881-1955), qui travaillent à ce

moment précis sur *La Création du monde*, lui suggèrent sans hésitation les noms de Porter et de Murphy<sup>5</sup>.

Amis depuis leurs études universitaires à Yale et à Harvard, Murphy et Porter<sup>6</sup> ont travaillé dans un remarquable esprit de collaboration pour créer une œuvre unissant argument, décor et musique, on ne peut plus d'actualité. Le sujet de l'immigration, qui sous-tend le ballet, est donc traité par deux Américains qui ont fui une Amérique devenue très conservatrice et se refermant sur elle-même. Comme plusieurs de leurs compatriotes, ils choisissent Paris pour sa vivacité culturelle et intellectuelle<sup>7</sup>.

Alors que Murphy n'arrive à Paris qu'à l'été 1921, Porter a déjà pu se familiariser avec cet environnement culturel dès 1918, lorsqu'il rejoignit la Légion étrangère à la fin de la Grande Guerre. Fasciné par son bouillonnement artistique, il s'installe à Paris après l'armistice. En 1919, au retour d'un voyage aux États-Unis où il connaît un immense succès avec sa revue *Hitchy-Koo*, que lui avait commandée le comédien et producteur théâtral Raymond Hitchcock<sup>8</sup>, Porter vise à faire carrière en France. Ayant des habiletés pour s'intégrer facilement au milieu musical parisien, il est régulièrement invité aux soirées de la princesse Edmond de Polignac<sup>9</sup>,

<sup>1</sup> Sur l'histoire du jazz en France au début du xx<sup>e</sup> siècle, voir, entre autres, Jordan 2010, Nettelbeck 2004, Jackson 2003 et Denis-Constant et Roueff 2002.

<sup>2</sup> À part la création de deux ballets, *La Création du monde* et *Within the Quota*, le programme du spectacle des Ballets suédois du 25 octobre 1923 comprenait de nouvelles œuvres instrumentales de compositeurs français : six pièces de Satie (deux *Gymnopédies*, *Rêverie de Pantagruel*, *Marche de cognac*, *Jeux de Gargantua* et *Dances du piège de Méduse*), deux chorals de Koechlin ainsi qu'une pièce de chacun des compositeurs suivants : Henri Sauguet, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri Cliquet-Pleyel (Häger 1989, 45).

<sup>3</sup> Ainsi désigné dans le programme du spectacle (Häger 1989, 44).

<sup>4</sup> Installée officiellement à Paris en 1920, la troupe des Ballets suédois de Rolf de Maré, reconnue pour ses spectacles avant-gardistes, devient immédiatement le grand compétiteur des Ballets russes de Serge Diaghilev. Les activités de la compagnie cesseront en janvier 1926 en raison des coûts exorbitants des productions. Pour en savoir davantage sur son historique, voir Näslund 2008 et Häger 1989.

<sup>5</sup> Les écrits divergent sur cette question à savoir qui, précisément, a proposé le nom de Porter à de Maré. Alors que certains attribuent cette initiative à Milhaud (Kimball 1971, 65 ; Orledge 1975, 20 ; Näslund 2008, 340), d'autres affirment que la recommandation provient plutôt de Murphy (Fell 1967, 85-86 ; Levin 1995, 118 ; McBrien 1998, 89). Comme les faits sont imprécis, il se peut fort bien que les deux artistes, fréquentant le même milieu, se soient prononcés presque simultanément.

<sup>6</sup> Les données biographiques mentionnées dans cet article sont puisées dans les quelques rares ouvrages publiés sur ces deux artistes. Pour les références sur Porter, voir Fell 1967 et Kimball 1971 ; sur Murphy, consulter McBrien 1998, Tomkis 2001 et Vaill 1999.

<sup>7</sup> Cet engouement des artistes américains pour la ville de Paris est entre autres démontré dans l'ouvrage dirigé par Sophie Lévy (2003). Voir également Rubin 1974, 10 ; et Goetschel et Loyer 2005, 32.

<sup>8</sup> C'est surtout l'une de ses chansons de la revue *Old-Fashioned Garden* qui le rendra célèbre (McBrien 1998, 70-73).

<sup>9</sup> La princesse Edmond de Polignac joue un rôle important dans le développement des arts à Paris dans les années 1920, notamment sur le plan financier. D'ailleurs, elle compte parmi les personnes qui ont recommandé Porter à de Maré (Näslund 2008, 340).

chez qui se réunissent les compositeurs les plus en vue, dont Milhaud. L'artiste américain est réputé pour ses fins talents d'improvisateur de ragtimes à partir de paroles réellement fantaisistes (McBrien 1998, 67). Afin de peaufiner son langage musical, le compositeur de music-hall s'inscrit pendant deux ans à des cours d'écriture et d'orchestration à la Schola Cantorum.

C'est d'ailleurs Milhaud qui, au printemps 1923, présente Porter à Charles Koechlin (1867-1950). Fasciné par ses talents d'orchestrateur<sup>10</sup>, Porter le sollicite comme professeur privé. À la fin juin 1923, Koechlin lui donne une formation intensive de huit leçons de composition et d'orchestration<sup>11</sup>. Au cours des mois d'été suivants, Porter consacre son temps à la commande des Ballets suédois. Compte tenu de l'envergure du projet et du court échéancier, il constate son manque d'expérience en matière d'orchestration et décide de confier cette tâche à Koechlin.

En raison du contexte spécifique dans lequel *Within the Quota* est élaboré, ce spectacle soulève certaines questions quant à son essence stylistique, car même s'il s'agit à la base d'une œuvre américaine, celle-ci témoigne de l'influence qu'exerce l'environnement culturel français sur les deux auteurs américains. Le critique du *News* mentionne qu'«ils sont, en fait, aussi Français que les Gaulois dans la conception, le traitement et la présentation [du ballet]<sup>12</sup>» (*The News* DA1923<sup>13</sup>).

Alors qu'ils résident à l'étranger, ces artistes américains jettent un nouveau regard sur leur pays d'origine, ce qui a un effet direct sur leur démarche créative. Dans une entrevue donnée au *New York Herald*, Murphy mentionne que «vivre à Paris lui donnait du recul, [...] et il voulait utiliser cette perspective différente pour décrire l'Amérique vue de loin» (Näslund 2008, 341<sup>14</sup>). Pour sa part, Porter déclare : «Il est plus facile d'écrire de la musique de jazz ici qu'à New York, notamment parce qu'aux États-Unis, on est exposé à l'influence de la chanson populaire. Et le jazz vaut mieux que cela. Il représente un énorme potentiel pour l'avenir de la musique» (Näslund 2008, 341-342<sup>15</sup>). Pour élever le

jazz à un rang supérieur, Porter puise son inspiration dans le milieu musical qui l'entoure. À l'instar des compositeurs français qui gravitent autour de Satie, tels que Koechlin et Milhaud, il remodèle le langage jazz pour l'intégrer à la musique savante de l'époque<sup>16</sup>.

Le présent article vise notamment à démontrer l'imprégnation de composantes propres à la musique française moderne au cœur de l'écriture jazz de Porter. Jusqu'à présent, on dispose d'un unique essai analytique sur la composition de *Within the Quota*. En effet, l'article de Robert Orledge (1975) comporte des éléments historiques et analytiques incontournables. Dans un premier temps, le musicologue anglais reconstitue les étapes reliées à la recreation, en 1970, de *Within the Quota* à New York. Comme tout indique, à cette époque, que la partition d'orchestre originale a été perdue après la tournée américaine et ce, malgré les recherches de Porter lui-même, le compositeur William Bolcom réalise en 1968 une nouvelle orchestration à partir du manuscrit pour trois pianos, découvert en 1966 par Robert Kimball dans le Fonds Cole Porter à l'Université Yale<sup>17</sup>. Dans un deuxième temps, Orledge décrit une autre copie du manuscrit pour trois pianos de Porter sur laquelle se trouvent les annotations orchestrales de Koechlin (Porter DA1923a). Ses annotations sont tellement précises que le musicologue qualifie ce manuscrit de «partition pré-orchestrale» (Orledge 1975, 27), ce qui lui permet de présenter une analyse comparative entre l'orchestration de Koechlin et celle de Bolcom. Ses conclusions sont déterminantes : l'orchestration de Koechlin est typiquement française (Orledge 1975, 28), ignorant ou délaissant les particularités instrumentales du *jazz-band*.

Les observations d'Orledge constituent le point de départ de mon étude sur la musique de *Within the Quota*. À partir de celles-ci, plusieurs précisions ont pu être apportées, puisque j'ai pu avoir accès pour ma part au manuscrit de la version orchestrée par Koechlin<sup>18</sup>. En effet, depuis 1990, année où est réalisée un enregistrement de l'œuvre dans sa version

<sup>10</sup> Koechlin a déjà réalisé des orchestrations pour des compositeurs reconnus. Nous pensons, entre autres, à *Pelléas et Mélisande* (1898) de Gabriel Fauré et au ballet *Khamma* (1911-1912) de Claude Debussy dont l'orchestration ne fut terminée qu'en janvier 1913 (Orledge 1989, 405).

<sup>11</sup> À l'été 1921, Linda Lee, la femme de Porter, qui aspire à ce que son mari développe son talent en matière de «musique savante», demande à Stravinski de donner à celui-ci des cours de composition. Stravinski a vraisemblablement décliné l'invitation (McBrien 1998, 89). Porter se considère donc privilégié de pouvoir suivre des cours avec Koechlin. Précisons toutefois qu'il recevra les huit leçons données par le maître d'orchestration à l'intérieur d'une période de onze jours (Orledge 1975, 21).

<sup>12</sup> «They are, in fact, as French as Franks in conception, treatment and exposition». Toutes les traductions sont de l'auteure, sauf indication contraire.

<sup>13</sup> [NDLR : Les lettres DA indiquent que les documents proviennent d'un fonds d'archives. Ils sont listés dans la section «Documents d'archives» de la bibliographie.]

<sup>14</sup> Entrevue publiée dans *The New York Herald* le 25 octobre 1923, citée et traduite en français dans Näslund.

<sup>15</sup> Entrevue publiée dans *The New York Herald* le 25 octobre 1923, citée et traduite en français dans Näslund.

<sup>16</sup> Une démarche que Martin Guerpin qualifie de «détournements savants du jazz» (2013, 53).

<sup>17</sup> Cette même version a été reprise en concert par le chef Ashley Lawrence et capté par la British Broadcasting Corporation (BBC) le 5 novembre 1974 (Orledge 1975, 26-27).

<sup>18</sup> Je remercie entièrement Monsieur Marc Leriche-Koechlin qui a mis à ma disposition la partition d'orchestre de *Within the Quota*. La copie originale se trouve dans le Fonds des Ballets suédois, Archives du *Dansmuseet*, Stockholm (Porter DA1923b).

originale<sup>19</sup>, on sait que le *Dansmuseet*<sup>20</sup> de Stockholm détient tout le matériel d'orchestre, ce qui avait été jusqu'alors nié pour des raisons inconnues<sup>21</sup>.

Dans cet article, la démonstration de la *francisation* du jazz dans *Within the Quota* se fera en plusieurs étapes. Je dresserai tout d'abord un aperçu du spectacle avant de me pencher sur l'examen comme tel de la musique du ballet. À l'intérieur de l'étude analytique seront abordés les sujets suivants : les traits jazzistiques de Porter, l'orchestration « francisée » de Koechlin et le métissage franco-américain de la facture compositionnelle de Porter. En conclusion, je rapporterai quelques réactions de la presse française et américaine lors des premières représentations de *Within the Quota*.

### Aperçu du « ballet-sketch » *Within the Quota* : les stéréotypes américains mis en scène

*Within the Quota* se veut une satire de la société américaine préoccupée d'appliquer plus sévèrement la loi sur le quota d'immigration adoptée en 1911. L'action se déroule devant une énorme page de journal où sont juxtaposées les nouvelles à sensation parues dans les quotidiens américains en 1923 (fig. 1). Le ballet, intitulé en français *L'Immigrant*, porte en fait sur les premières expériences humaines d'un

Figure 1 : Photographie de scène de *Within the Quota* (PhotoAtelier Sully DA1923).



Suédois à l'allure provinciale avec ses habits trop courts qui, valise et baluchon aux bras, débarque à New York à la poursuite du rêve américain<sup>22</sup>. Alors qu'il découvre la puissante métropole new-yorkaise où s'entrecroisent gratte-ciels, tramways et trains<sup>23</sup>, l'Immigrant va croiser les personnes les plus farfelues, sorties directement du cinéma hollywoodien.

Pour ce « ballet-ciné-sketch », comme le qualifie initialement Murphy, Porter compose dix numéros musicaux qui caricaturent sciemment la personnalité de ces figures « les plus caractéristiques de l'écran américain » (Mangeot 1923, 359). Les titres originaux de ces sketches, rédigés dans la langue maternelle de Porter, tels qu'on les trouve dans le manuscrit de la partition pour trois pianos (Porter DA1923a), figurent dans la colonne de gauche du tableau 1. La colonne de droite propose une traduction française des titres originaux<sup>24</sup>.

Tableau 1 : Nom des numéros de la partition de *Within the Quota*

I –	Opening	I –	L'Ouverture – L'Immigrant
II –	Heiress	II –	L'Héritière millionnaire
III –	Heinzaa—Reformer	III –	Le Réformateur de la corruption – Agent du fisc
IV –	Colored Gentleman	IV –	Le Gentilhomme de couleur
V –	Colored Gentleman Reformer	V –	Le Réformateur de la prohibition
VI –	Jazz Baby	VI –	La Jazz Baby
VII –	Jazz Baby Reformer	VII –	Le Réformateur de la Jazz Baby – sombre Quacker
VIII –	Cowboy	VIII –	Le Cowboy [et le Shérif]
XI –	Sweet Heart of the World	XI –	La Reine de tous les cœurs [La Petite Fiancée du monde entier]
X –	Finale	X –	La Finale

Les titres dressent ainsi la liste des personnages types – pour employer une expression du monde du théâtre – que rencontre l'Immigrant une fois débarqué du navire. La pièce est donc conçue de manière à ce que chacune de ses rencontres, fondamentalement malsaine, soit interceptée par un réformateur tout aussi corrompu<sup>25</sup>.

Avant de plonger directement le spectateur dans cet univers euphorique du rêve américain, Porter commence

<sup>19</sup> En décembre 1990, un enregistrement de l'orchestration originale de Koechlin a été réalisé par John McGlenn (Porter 1990).

<sup>20</sup> « Musée de la danse. »

<sup>21</sup> Selon un échange avec Otfried Nies, directeur des Archives Charles Koechlin, la date de cet enregistrement correspond au changement de direction au *Dansmuseet* (en 1989), lequel, ayant enfin confirmé la possession de la partition autographe de Koechlin, a autorisé le chef McGlenn à réaliser cet enregistrement. Je remercie Otfried Nies de m'avoir communiqué cette information si éclairante.

<sup>22</sup> Au départ, le ballet devait s'intituler *Landed* (*Le Débarqué*) en référence au personnage principal.

<sup>23</sup> Comme le montre l'illustration de la page couverture du programme dans laquelle Murphy a dessiné les icônes architecturaux de New York dans un amas de verticales et de diagonales. À l'avant-plan central de la composition figure l'Immigrant. L'illustration est reproduite dans Häger (1989, 210).

<sup>24</sup> Les traductions des titres sont dues à Näslund (2008, 337-347) ou trouvées dans les articles de presse d'époque.

<sup>25</sup> À noter que les réformateurs interprétés par le même danseur ne paraissent pas sur la photo de scène de la figure 1.

son récit musical à une étape antérieure au début de l'action réelle<sup>26</sup>. Ainsi, la musique de l'ouverture s'amorce-t-elle très doucement pour s'amplifier graduellement, comme si le transatlantique, se trouvant encore au large, s'approchait peu à peu de la côte américaine. Progressivement, la musique se transforme en un mince roulis orchestral transpercé par quelques sons stridents, évoquant le bruit tonitruant qui émane du port new-yorkais. Voici comment un critique de l'époque perçoit cette musique :

Avant le lever du rideau [...] [elle] suggère l'entrée d'un navire dans le port. On entend les sirènes mugir au loin et se rapprocher progressivement. Puis on entend le brouhaha du trafic et quelques mesures d'orgue de Barbarie. En fait, la musique, c'est New York. Ce n'est pas de la belle harmonie lisse, mais une description musicale vivante (Brown 1923, cité et traduit en français dans Näslund 2008, 345).

Les péripéties de l'Immigrant s'amorcent avec la rencontre de la riche Héritière (n° II) parée d'un immense collier de perles (fig. 1, personnage de droite). L'Héritière use de sa fortune pour séduire le nouvel arrivant. Sans tarder intervient un Agent du fisc (n° III) qui met fin à ce jeu immoral. Sorti tout droit d'un numéro de vaudeville, le Gentilhomme de couleur (n° IV) avec ses guêtres, son canotier, sa canne dans une main et un flacon de whisky dans l'autre, s'apprête à danser la claquette devant l'étranger scandinave (fig. 1, deuxième personnage de droite). Sa danse est brusquement interrompue par l'arrivée d'un Réformateur (n° V) qui confisque l'alcool et le force à fuir la place publique. Une fois seul, le Réformateur s'empresse pourtant de boire la liqueur prohibée. L'immoralité se poursuit avec l'arrivée de la sexy Jazz-Baby (n° VI). Sa jupe faite de fils suspendus laisse voir ses jambes élancées qu'elle met en valeur en dansant un *shimmy* (fig. 1, troisième personnage de gauche). La surprenant dans ses déhanchements, un «sombre Quaker» (Divoire 1923, 654) vient lui faire la morale (n° VII). Subitement, un Cowboy (fig. 1, deuxième personnage de gauche)<sup>27</sup> brandit aveuglément ses deux revolvers pendant qu'un Shérif tente en vain de le contrôler (n° VIII). Avant que toute illusion ne s'estompe devant tant d'incongruités, la Petite Fiancée du monde entier (n° IX), incarnant l'actrice Mary Pickford avec ses boucles d'or, apparaît devant lui (fig. 1, troisième personnage de droite). Comme dans un rêve, cette icône du grand écran emmène l'Immigrant avec elle à Hollywood, où il mènera l'inespérée et fastueuse vie d'acteur. Dans un «Finale» brillant, un caméraman filme cette scène typiquement hollywoodienne, digne d'un réel *happy ending* (n° X).

## De la musique jazz avant tout

La ville de New York étant le lieu de l'action, il s'agit pour Porter de composer une musique apte à traduire la vie trépidante qu'elle suscite. Pour lui, le jazz est de toute évidence le style qui représente le mieux l'esprit animé et agité de cette métropole. Élaborés à partir d'éléments jazzistiques, les thèmes très typés de la composition de *Within the Quota* exhibent des rythmes syncopés et des sonorités *bluesées* particulièrement perceptibles par la récurrence incessante de l'intervalle-clé de la tierce mineure. Aussi caractéristique du thème de l'Immigrant, l'intervalle de tierce mineure, qui parsème effectivement la partition, est établi comme une idée fixe dès la mesure 25 de «L'Ouverture», alors formée des notes *sol* et *si* bémol (ex. 1-a, mes. 25-27). À la mesure 45 (ex. 1-b), les mêmes notes *sol-si* bémol apparaissent à l'intérieur d'une ligne mélodique plus large construite à partir de trois motifs distincts : le premier se résume à un geste d'une seconde majeure ayant pour voix supérieure les notes *do-ré* ; le deuxième, identifié par la lettre «X», consiste en un trait rapide formé d'un intervalle de quarte juste descendant (*do-sol*) qui se referme en mouvement contraire par trois notes conjointes encadrées par les notes *sol* et *si* bémol ; le troisième réexpose l'idée fixe entendue à la mesure 25. Les trois motifs qui composent cette ligne prennent de plus en plus d'expansion sur le plan rythmique, pour devenir le thème principal de l'œuvre, que j'associe au personnage de l'Immigrant (ex. 1-c).

**Exemple 1** Cole Porter, *Within the Quota*, construction du thème de l'Immigrant dans «I – L'Ouverture».

The image contains three musical examples labeled a), b), and c).  
 a) Shows a musical staff starting at measure 25. It features a melodic line with a bracket labeled 'Idée fixe' spanning measures 25-27. The notes are G4 and F#4. A dynamic marking 'p' is present.  
 b) Shows a musical staff starting at measure 45. It features a complex melodic line with several motifs. Motif 1 is a half note G4-A4. Motif 2 is a descending quarter note G4-F#4. Motif 3 is a triplet of eighth notes G4-F#4-E4. A dynamic marking 'p' is present.  
 c) Shows a musical staff starting at measure 62. It features a melodic line with a bracket labeled 'Thème de l'Immigrant (I)'. The notes are G4 and F#4. A dynamic marking 'pp' is present.

Ce thème de l'Immigrant est omniprésent dans l'œuvre. Comme le montre le schéma formel (fig. 2), le thème de l'Immigrant (identifié par «I») revient systématiquement

<sup>26</sup> N'ayant pas eu accès à l'argument de Murphy, nous avons reconstitué le récit d'après les descriptions faites par Divoire (1923, 654) et Levin (1995, 120-121).

<sup>27</sup> Ce Cowboy est typique des personnages figurant dans les westerns muets du genre Fred Thomson ou Tom Mix (Levin 1995, 121).

dans la deuxième partie de chaque numéro en adoptant le caractère thématique du personnage que le Suédois rencontre à ce moment précis. Ce faisant, il crée un dialogue avec chaque nouveau thème personnifié tout en concourant à l'unification de l'œuvre. Une étude formelle plus approfondie<sup>28</sup> révèle que Porter insiste dans sa composition sur l'élément de symétrie. À titre d'exemple, le thème de l'Immigrant se manifeste au point central des numéros I, II, IV et V. Quant au numéro X, il se relie au numéro IX par son contenu, et de ce point de vue, ce même thème de l'Immigrant se situe au centre de ces deux numéros rassemblés.

À l'intérieur d'une structure formelle réfléchie, Porter compose avant tout une musique populaire américaine, qui dépeint un riche kaléidoscope de danses à la mode telles que le fox-trot, le ragtime, le shimmy et la valse-tango<sup>29</sup>, comme l'indique la partie inférieure du schéma formel (fig. 2). Malgré sa nature foncièrement états-unienne<sup>30</sup>, la composition regorge toutefois de caractéristiques directement reliées à la musique du milieu artistique parisien qu'il fréquente.

Figure 2: Schéma formel de *Within de Quota*.

Mesures	I	115	166	216	296	320	406	430	555	601
N <sup>os</sup> de mouv	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX — — —	X
Titres	Ouverture Rêve-Immigrant	Héritière	Réfor- mateur 1	Gentil- homme	Réfor- mateur 2	Jazz- Baby	Réfor- mateur 3	Cow-boy Shérif	Rêve Fiancée	Finale
Thèmes	R I	H I	Réf <sup>1</sup> I	G I	Réf <sup>2</sup> I	J-B I	Réf <sup>3</sup> I	C-B Sh I	R	I
	Intro-Valse	Fox-trot		Ragtime		Shimmy		Blues	Valse-Tango	

<sup>28</sup> L'analyse approfondie de la pièce occupe un chapitre complet dans Jacinthe Harbec, *Le ballet français à la croisée des arts : De Parade à Relâche*, à paraître.

<sup>29</sup> Sur les danses ci-haut mentionnées et leur popularité en France, voir, entre autres, Jordan (2010) et Jackson (2003).

<sup>30</sup> Depuis ses débuts comme compositeur de ballades afro-américaines et de music-halls, on remarque que Porter suit la tradition musicale de la *Tin Pan Alley*. Ce mouvement, qui naît à New York à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est associé au groupe d'éditeurs et de musiciens qui vendaient des partitions de chansons populaires (ou de pièces instrumentales), non seulement dans les magasins, mais en les jouant dans les rues. C'est une période qui correspond au plus grand marché de musique en feuille des temps. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le mouvement *Tin Pan Alley* s'identifie à un éclectisme musical rassemblant plusieurs styles musicaux : outre des éléments issus du jazz de la Nouvelle-Orléans, on y applique les rythmes du fox-trot, du ragtime, de la valse et du shimmy, pour ne nommer que ces danses à la mode. Ces types de danse, qui se retrouvent d'ailleurs dans les music-halls et dans les salles de danse en plein essor, seront rapidement exportés en Europe. Pour plus de détails sur le *Tin Pan Alley*, consulter Shepherd (2016).

<sup>31</sup> Koechlin orchestre la partition de Porter du 18 au 27 septembre 1923 (Orledge 1989, 406). Après quelques retouches apportées au début d'octobre, la partition d'orchestre est livrée à Porter le 17 octobre 1923 (Orledge 1975, 22).

<sup>32</sup> À la question « Le jazz-band est pour vous "de la musique" ? » posée dans un sondage effectué par André Schaeffer et André Cœuroy en 1925, Koechlin répond ceci : « Je n'ai rien d'intéressant à vous dire, je suis trop ignorant en cette matière pour vous donner un avis motivé ». Le résultat de ce sondage paraît sous le titre « Enquête sur le jazz-band » dans *Paris-Midi* (8 mai-1<sup>er</sup> juillet, 1925) et est reproduit dans Denis-Constant et Roueff 2002, 182-204.

<sup>33</sup> Plus précisément, la partition d'orchestre comprend les instruments suivants : deux flûtes (dont un piccolo), deux hautbois (dont un cor anglais), deux clarinettes en *la*, deux bassons, un contrebasson (facultatif), trois cors français, deux trompettes en *do*, deux trombones, un saxophone alto, des percussions (quatre timbales, une grosse caisse, des cymbales, des crotales et un triangle), un ou deux pianos, un célesta, une harpe, un xylophone à clavier et une section complète de cordes.

<sup>34</sup> Les *Harlem Hellfighters* du 369<sup>e</sup> Régiment des États-Unis, dirigés par James Reese Europe, représentent l'ensemble à vent le plus connu à avoir parcouru les villes françaises à cette époque. Pour avoir un aperçu des autres orchestres noirs américains présents à Paris de 1917 à 1923, voir Cugny 2014, 125-126 et Denis-Constant et Roueff 2004, 145-146.

<sup>35</sup> Les clairons, l'euphonium et l'accordéon sont également souvent inclus dans l'instrumentation de ce genre d'ensemble. Aux instruments à vent est ajoutée une grande section de cordes dans le cas des orchestres jouant dans les grandes salles de danse (par exemple, le Café de Paris et le Nouveau Cirque). C'est ce qu'on retrouve dans le « jazz symphonique » de Paul Whiteman, grand orchestre de danse populaire aux États-Unis dans les années 1920. Son orchestre se fait rapidement connaître grâce aux enregistrements qu'il effectue dès 1921 dans la catégorie « disque de danse » (Cugny 2014, 369). Le nom du chef d'orchestre américain est en fait familier à Milhaud qui, dans son article de 1923 « L'évolution du *jazz-band* et la musique des nègres d'Amérique du Nord », qualifie son ensemble de « *jazz-band* sérieux » (Milhaud 1982, 101). En réalité, les deux musiciens se vouent un respect et une fascination réciproques. Pour preuve, Whiteman, dans son programme de concert de musiques anciennes, modernes et jazz du 1<sup>er</sup> novembre 1923 au Aeolian Theatre de New York, inscrit une œuvre de Milhaud parmi celles de Purcell, Bartók, Schoenberg, Delage et

## L'orchestration : une francisation de la sonorité jazz

Tout porte à croire que Porter confie le travail d'orchestration à Koechlin sans lui donner de directives précises<sup>31</sup>. Aussi, le maître orchestrateur, qui est de loin un adepte du jazz<sup>32</sup>, se tourne vers un effectif instrumental traditionnel dans sa réalisation plutôt que vers une instrumentation propre au grand ensemble jazz. Afin de référer minimalement à ce style musical américain, il intègre malgré tout un saxophone alto à son instrumentation.

Ainsi, l'œuvre est écrite pour un orchestre conventionnel incluant une section de bois, de cuivre, de percussion et de cordes au sein duquel Koechlin ajoute, en plus du saxophone alto, un piano, un célesta, une harpe et un xylophone à clavier<sup>33</sup>. Si l'on compare cette instrumentation avec celles des orchestres jazz s'étant déjà produits en France à la fin de la Première Guerre mondiale ou même avec d'autres formations similaires qui les ont suivis<sup>34</sup>, l'orchestration de *Within the Quota* est exempte des instruments typiques tels que le banjo, la batterie sans oublier la section complète des saxophones<sup>35</sup>.

De plus en plus, le saxophone joue un rôle de soliste capital dans la musique de couleur jazz, comme c'est le cas dans *La Création du monde* de Milhaud<sup>36</sup>. À l'opposé, Koechlin accorde très peu d'importance à ce nouvel instrument vedette, même s'il pressent que certaines mélodies se mouleraient bien à son timbre. Par exemple, sur le manuscrit « pré-orchestral » figure l'annotation « clarinette ou saxo » au-dessus de la ligne thématique de « L'Ouverture » (Porter DA1923a,3). Or, la partition finale montre que le choix de l'orchestrateur s'arrêtera sur la clarinette (voir ex. 1). Et, tout au long de l'œuvre, sa préférence pour un autre instrument que le saxophone est évidente. Dans les faits, celui-ci ne se manifeste que dans trois passages succincts de la partition : dans les numéros VI, VIII et IX. Au numéro VI, le saxophone intervient seulement le temps d'une mesure (mesure 395) et, comble de la retenue, son timbre est dissimulé parmi les cors, les trompettes et le trombone qui le doublent. Dans le cas du numéro VIII, le saxophone joue la même ligne que les premiers violons qui énoncent deux fois le thème de l'Immigrant (mesures 527-554), alors que, dans le numéro IX, sa partie consiste, tout d'abord, en un contrechant qu'il partage avec la deuxième clarinette (mesures 573-594), pour ensuite se réduire à un motif d'ostinato harmonisé par les cors et une partie des cordes (mesures 595-600). À vrai dire, l'instrument jazz de prédilection n'apparaît jamais dans la partition comme pur soliste<sup>37</sup> ! Il ne fait que de rares et courtes interventions (moins que 60 mesures sur 651), et toujours de manière à ce que son timbre s'amalgame aux autres instruments.

Hormis cet élément spécifique, il reste que Koechlin est typiquement français dans sa façon d'orchestrer *Within the Quota*. Conforme à l'École française, il « évite en général un excès de doublures d'instruments en faveur de l'éclat qu'offrent les timbres purs » (Chiasson 2010, 411). Dans sa recherche d'orchestration à « timbres nets » (Koechlin 1954-1959, vol. 3, 8), il traite les instruments d'orchestre comme des solistes et les combine de manière particulière

afin de conserver les attributs de « densité » ou de « transparence » qui leur sont propres (Chiasson 2010, 404).

À titre d'exemple, dans le numéro II (« L'Héritière millionnaire »), le riff<sup>38</sup> est étonnamment attribué à la harpe, au célesta et au piano, tandis que la première énonciation du thème est confiée au cor anglais et aux violoncelles. Les énonciations thématiques subséquentes dans ce mouvement se font par les autres instruments de bois, doublés par l'alto solo ou les violoncelles, ou les deux ensemble. De son côté, le riff survenant dans la deuxième partie du numéro III, intitulé « Le Réformateur de la corruption », est joué par les clarinettes : celles-ci accompagnent le duo qu'entreprennent les bassons et l'alto.

Pour amplifier l'intensité de son orchestration, Koechlin recourt le plus souvent au registre aigu des instruments de bois (Koechlin 1954-1959, vol. 1, 220). D'ailleurs, Orledge remarque sa tendance « spécifiquement française » d'exploiter les effets aigus des instruments de bois dans son usage thématique (Orledge 1975, 28). Ajoutons que dans ce groupe d'instruments, il accorde une nette priorité à la clarinette.

Même si la clarinette joue un rôle important dans les *jazz-band* des années 1920<sup>39</sup>, il demeure qu'au lieu de s'approprier les cuivres pour colorer la partition d'une sonorité plus américaine, l'orchestrateur français privilégie la famille des bois et des cordes. Ce constat est manifeste lorsque l'on compare son instrumentation avec celle de Bolcom, laquelle compte une imposante section de cuivres et de percussions. Contrairement à Koechlin, l'orchestrateur américain emploie les jeux de sourdines et de notes glissées aux trompettes et aux trombones à plusieurs moments de la composition (Orledge 1975, 27-28).

Toutefois, on ne peut ignorer certains passages qui se rapprochent de plus près du son jazz. Le numéro VIII constitue un bon exemple. En effet, la mélodie *blues* dans « Le Cowboy » est jouée aux trompettes, qui dialoguent tantôt avec les trombones, tantôt avec les cors. C'est d'ailleurs à la

Gershwin, entre autres (Médioni 2014, 92). Il faudra attendre en juillet 1926 pour que l'orchestre de Whiteman se produise sur la scène française (Denis-Constant et Roueff 2002, 35). À ce propos, Whiteman a dans son répertoire la fameuse *Rhapsody in Blue* (1924) qu'il a lui-même commandé à Gershwin. Comme ce dernier se sent incapable d'orchestrer l'œuvre (une réaction semblable à celle de Porter), c'est Ferde Grofé qui se charge de l'orchestration. L'effectif de la première des trois orchestrations (1924, 1926 et 1942) se compare aux grands ensembles jazz tournant en France à la même époque que *Within the Quota*. Aux fins de comparaison, l'instrumentation de *Rhapsody in Blue* comprend une flûte, un hautbois, des clarinettes, un basson, des saxophones (habituellement deux altos et un ténor), deux cors français, deux trompettes, deux clairons, deux trombones, un trombone basse, un tuba, deux pianos, un célesta, un banjo, des tambours, des timbales, une batterie, une section complète de cordes et un accordéon (Médioni 2014, 92-100).

<sup>36</sup> L'intérêt de Milhaud pour le jazz noir américain est bien illustré dans ses écrits : « Rencontre avec le jazz » (Milhaud 1998, 98-102) ; « États-Unis, 1922 » (Milhaud 1998, 112-116) ; « L'évolution du *jazz-band* et la musique des nègres d'Amérique du Nord (1923) » (Milhaud 1982, 99-101).

<sup>37</sup> Cette observation est aussi faite par Orledge (1975, 27). Le musicologue ira jusqu'à émettre l'hypothèse que Koechlin aurait *a posteriori* ajouté le saxophone sur le manuscrit annoté de Porter. Son hypothèse est fondée sur l'usage d'un crayon d'une autre couleur — le rouge — chaque fois que Koechlin annote le saxophone (Porter DA1923a).

<sup>38</sup> Très semblable à l'ostinato, le riff est un court motif répétitif comportant un patron rythmique distinctif (habituellement syncopé dans la musique jazz) et un contour mélodique mémorable. Il peut être employé dans les diverses familles d'instruments propres au *jazz-band* et se retrouver dans différents moments de la pièce : dès le début comme soutien harmonique ; dans les sections médianes servant de transition vers une nouvelle section ; dans les parties d'improvisations remplissant la fonction de fond sonore.

<sup>39</sup> C'est d'ailleurs clairement le cas dans *Rhapsody in Blue*.

fin de ce mouvement qu'intervient le saxophone alto, même s'il est doublé par les premiers violons.

Malgré un traitement instrumental issu de la tradition symphonique française, il faut admettre que l'orchestration de Koechlin joue un rôle déterminant dans la personnalisation thématique de la partition. Son savoir-faire se remarque notamment dans les jeux de contraste établis entre les différents numéros : plus précisément, entre les figures superficielles que rencontrent l'Immigrant (nos II, IV, VI et VIII) et celles des réformateurs austères (nos III, V, et VII). Alors que Koechlin applique au premier type de personnages une orchestration plus mélodieuse et légère, il assigne au deuxième type des instruments sombres et lourds, tels que les cors pour le Réformateur de la corruption (no III) et le violent tintamarre de timbales, de tam-tam et de grosse caisse pour le Réformateur de la prohibition (no V). Enfin, Koechlin choisit les sons les plus aigus et stridents de la flûte et du violon pour caractériser le côté intolérant et prude du Réformateur de la Jazz-Baby (no VII) face aux mœurs légères de la Jazz-Baby (no VI) exprimées plutôt par les bois de façon amusante. Les compétences de Koechlin en matière d'orchestration lui permettent ainsi de caricaturer à bon escient les stéréotypes véhiculés par les personnages.

### La facture compositionnelle : un métissage franco-américain

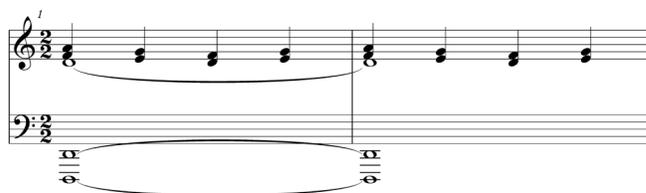
Mis à part l'orchestration koechlinienne, quelques composantes de la partition de Porter témoignent de l'assimilation du style français dans son propre langage pop américain<sup>40</sup>. Cette influence française se révèle notamment dans le type d'accompagnement choisi et dans les essais du compositeur pour intégrer dans son écriture de nouvelles structures harmoniques et mélodiques.

Sur le plan des parties d'accompagnement, la partition de *Within the Quota* est fondée sur des motifs d'ostinato et de notes pédales qui, pour leur part, sont plus ou moins rythmés et syncopés selon le numéro et le caractère du personnage dont il est question. Dès les premières mesures de l'œuvre, Porter établit un motif d'ostinato qui, étrangement, ressemble au premier motif de la *Création du monde*. Alors que Milhaud construit son ostinato sur un rythme régulier de noires<sup>41</sup> (ex. 2), Porter prête au sien un motif rythmique plus dansant, celui de la noire pointée suivie d'une croche (ex. 3). À noter que les notes *sol-fa* qui forment la ligne

supérieure de l'ostinato de l'exemple 3 servent également de notes pédales qui résonnent pendant les 64 premières mesures de « L'Ouverture ».

Précisons que le traitement des notes pédales et du motif d'ostinato dans ce premier mouvement de l'œuvre ne correspond pas au procédé du *riff* en jazz. Les caractéristiques mélodico-rythmiques très distinctives de ce genre d'ostinato se reconnaissent, par ailleurs, dans plusieurs mouvements du ballet : elles apparaissent par exemple, dès le début des numéros II, IV, VI et VII comme support harmonique et arrière-plan rythmique pour accompagner les solos qui interviendront à tour de rôle. En contrepartie, Porter fait un usage très différent de l'ostinato dans d'autres passages de l'œuvre. Tout comme dans « L'Ouverture », il intègre dans les numéros IX et X des pédales en valeurs longues et soutenues et, dans les numéros III et V, des motifs figés qui agissent comme un bloc sonore continuellement répété, exempts de direction harmonique et mélodique. Ces deux composantes s'associent davantage à une écriture de musique « savante » qu'au langage jazz. En somme, les motifs d'ostinato et de notes pédales dans *Within the Quota* représentent des exemples de métissage des musiques jazz et française.

Exemple 2 : Darius Milhaud, *La Création du monde*, mes. 1-2.



Exemple 3 : Cole Porter, *Within the Quota*, « 1 — L'Ouverture », mes. 5-6.



En ce qui a trait à la pratique harmonique, le compositeur de Broadway, qui est déjà habitué aux accords de septième et de neuvième, enrichit son vocabulaire de base au moyen

<sup>40</sup> Si la musique française devient l'unique cadre de référence de l'étude présentée, c'est qu'elle correspond à l'environnement musical et artistique dans lequel se trouve Porter. Il n'est donc pas exclu que certains éléments compositionnels mentionnés ici puissent aussi se retrouver dans des compositions conçues dans d'autres pays à la même époque.

<sup>41</sup> Dans le répertoire de musique de scène créée à Paris au début du XX<sup>e</sup> siècle, on pourrait également faire un rapprochement avec l'ouverture de *Petroushka* (1911) de Stravinski, dans laquelle les cors oscillent entre deux notes. *Parade* (1917) de Satie est aussi un exemple, parmi tant d'autres, dans lequel la musique s'appuie sur de longs passages en ostinatos.

de structures construites par quarts superposées<sup>42</sup>, comme on l'entend dès la neuvième mesure de «L'Ouverture» du ballet. Sur la double pédale *fa-sol*, le célesta et le piano plaquent discrètement un accord composé de cinq notes en relation de quarts descendantes ou de quintes ascendantes : *do-sol-ré-la-mi*. C'est sur cette sonorité pentatonique que se développent tout au long de ce premier mouvement de l'œuvre les motifs rythmiques syncopés de plus en plus rapides et qu'interviennent les cellules mélodiques génératrices du thème de l'Immigrant. L'exemple 4, qui reproduit le premier énoncé de l'idée fixe, montre notamment les constituants de l'accompagnement : on y retrouve l'accord quartal, qui tient lieu de pédale, et le motif d'ostinato, une oscillation en rythme syncopé entre deux accords de septième mineure à une seconde majeure de distance (un accord de *la* et de *sol*, respectivement). Comme nous l'avons vu dans l'exemple 1, l'élément de seconde majeure est retenu dans l'élaboration du thème de l'Immigrant (ex. 1-c).

**Exemple 4 :** Cole Porter, *Within the Quota*, «I — L'Ouverture», mes. 25-28.

Notons que les harmonies quartales, déjà très présentes dans la musique française du début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>, sont encore peu communes dans le milieu jazz de l'époque. Il faudra attendre au moins les années 1950 pour que les musiciens jazz introduisent réellement ces accords de quarts dans leur vocabulaire.

Il en va de même pour d'autres sonorités, comme la gamme par tons, par exemple. Cette échelle de notes, si chère à Debussy, est utilisée dans les numéros VII et VIII de la composition de Porter. Dans le premier cas, le numéro «VII — Le Réformateur de la Jazz-Baby» (ex. 5), la ligne mélodique de la partie de la flûte et du deuxième violon, constituée de la gamme par tons à partir de *si* bémol<sup>44</sup>, évolue lentement au-dessus d'une harmonie dissonante de *mi* neuvième majeure et quinte diminuée (accord par tons entiers) et d'un ostinato qui, lui, emprunte la quinte diminuée *mi-si* bémol.

**Exemple 5 :** Cole Porter, *Within the Quota*, «VII — Le Réformateur de la Jazz-Baby», mes. 406-409.

Dans le deuxième cas, soit le numéro «VIII — Le Cowboy», la trompette exécute en syncope quatre notes descendantes de cette gamme par tons déployant la même quinte diminuée *mi-si* bémol tout juste entendue (comparer les ex. 5 et 6). Cette descente par tons se mêle à des traits chromatiques issus de la gamme de *blues* (partie du violoncelle et, à certains égards, celle de la flûte<sup>45</sup>) pour former le thème du

<sup>42</sup> À noter que les accords par quarts ou quintes superposées, adoptés de plus en plus par les compositeurs modernes (Ravel, Debussy, Milhaud et Koechlin lui-même, pour ne nommer que ceux-là) font l'objet de rubriques dans les textes théoriques de Koechlin rédigés à partir de l'année où il côtoie Porter. On pense par exemple au chapitre «Nouvelles formations d'accords» dans *Traité de l'harmonie* (Koechlin 1928-1930, vol. 2, 94). Précisons que son *Traité* a été écrit entre 1923 et 1926 (Orledge 1989, 418). De Médicis (2010, 221) mentionne deux autres articles sur le sujet datant de 1925 : ils ont été publiés dans une encyclopédie dirigée par Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie sous le titre «Les tendances de la musique française contemporaine» (Koechlin 1925a) et «Évolution de l'harmonie. Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours» (Koechlin 1925b).

<sup>43</sup> Cette affirmation n'exclut pas que ce type d'harmonie est aussi en usage chez des compositeurs d'autres nationalités. D'ailleurs, Arnold Schoenberg aborde les «Accords de quarte» dans son *Traité d'harmonie*, publié en 1922 (1983, 490-503).

<sup>44</sup> Porter inclut dans ce passage par tons deux notes étrangères à la mesure 408 : le *do* dièse remplit le rôle de note d'appoggiature, qui se résout au *do* naturel, et le *si* bémol agit comme note de passage.

<sup>45</sup> Le prototype de la gamme de *blues* se compose des notes : *do-mi* bémol-*fa-fa* dièse-*sol-si* bémol.

«Cowboy». La sonorité de cette gamme emblématique de la musique afro-américaine, si familière à Porter, réapparaît au début de la section B de ce même numéro, marquée par le solo du trombone qui incarne le Shérif (ex. 7).

**Exemple 6:** Cole Porter, *Within the Quota*, «VIII — Le Cowboy», mes. 446-449.

**Exemple 7:** Cole Porter, *Within the Quota*, «VIII — Le Cowboy», section B (Le Shérif), mes. 490-493.

Les deux exemples précédents montrent une autre caractéristique compositionnelle de Porter, qui consiste à organiser le matériau par strates sonores de manière à générer une écriture polytonale. À vrai dire, la musique dans les exemples 6 et 7 se compose d'une superposition de lignes (mélodiques ou constituée d'un ostinato) indépendantes les unes des autres. Ces différentes strates suggèrent des échelles modales différentes<sup>46</sup>, même si la plupart des notes utilisées sont issues de la gamme de *blues*. Dans le cas de l'exemple 7, chacune des quatre strates illustre une composante distincte. À partir de la portée inférieure, on identifie :

- un motif de notes pédales alternant entre la tonique et la dominante de *la* bémol majeur ;
- un ostinato formé de trois notes (*sol-la-do*), exécuté par les violons et les altos, suggérant le *do* pentatonique ;
- une ligne mélodique, placée au trombone, écrite dans la gamme de *blues* de *do* ;
- un autre ostinato, entendu à la flûte et à la clarinette, dont l'arrangement des trois notes *mi-fa dièse-la dièse* propose plutôt la gamme par tons de *mi* ou la tonalité de *si* que la gamme de *blues* de *do*.

La simultanéité de ces quatre strates mélodiques provoque de ce fait même des dissonances, surtout causées par la rencontre des notes *la* bémol, *sol* et *mi*, sur les premières croches du temps, et celle des notes *la* naturel et *la* dièse, sur les deuxièmes croches du temps<sup>47</sup>. À chaque deuxième temps, le *mi* bémol de la basse se heurte au *mi* bécarré de la strate supérieure.

Par cet exemple, il semble évident que Porter tente d'intégrer la «polytonalité contrapuntique», procédé, qui foisonne dans la musique française et que défendent Koechlin et Milhaud dans leurs écrits théoriques respectifs<sup>48</sup>.

Quoiqu'il fasse un usage moins complexe de la polytonalité développée par Milhaud ou Koechlin, Porter a recours à ce procédé dans chacune des sections finales des numéros du ballet, tout particulièrement au moment où le thème de l'Immigrant (identifié par la lettre «I» dans le schéma de la figure 2) se joint au thème principal du numéro en question.

Toutefois, Porter décide de procéder différemment pour le véritable «Finale» du ballet. Rappelons d'abord que ce dernier numéro x s'unit au numéro ix qui, lui, est dansé par la Petite Fiancée du monde entier sur le thème entendu dans «L'Ouverture». Au début du «Finale» proprement dit, le thème de l'Immigrant revient en grande pompe. L'exemple 8 montre les quatre premières mesures de ce thème principal majestueusement énoncé par les trompettes et trombones. Ce thème de l'Immigrant se manifeste en contrechant au-dessus des premières notes du thème de la Petite Fiancée, symbolisant leur union (ex. 8, hautbois, cor anglais, cors français et violoncelles). Pour souligner ce moment mémorable, Porter remplit alors les parties d'orchestre de plusieurs lignes mélodiques issues des péripéties précédentes, dont l'ostinato de «L'Ouverture» (flûtes, clarinettes et cordes).

<sup>46</sup> Pour une explication plus détaillée du concept de la polytonalité, voir, entre autres, Malhaire (2009, 11) et de Médicis (2005, 92).

<sup>47</sup> Le même type de friction se produit à chaque deuxième temps entre les flûtes et les violons dans l'exemple 6.

<sup>48</sup> Koechlin donne des exemples de la «polytonalité contrapuntique» dans son *Traité de l'harmonie*, écrit en 1922 (1928-1930, vol. 2, 258-260) ; quant à Milhaud, sa définition de la «polytonalité contrapuntique» est formulée dans son article «Polytonalité et atonalité», paru dans *La Revue musicale* en février 1923. L'article de Milhaud est repris dans *Notes sur la musique* (1982, 173-188).

**Exemple 8 :** Cole Porter, *Within the Quota*, « x — Finale », mes. 601 à 604.

Après avoir repris le duo thématique une seconde fois (mesures 609-616), les lignes mélodiques se fragmentent sans relâche en utilisant des rythmes de plus en plus courts. À travers ce tissu musical opaque et agité, les trompettes et les trombones insistent sur l'intervalle de la tierce *bluesée fa-ré* du thème de l'Immigrant, exécuté cette fois dans des rythmes rapides de syncope. Tout en énonçant une dernière fois cet intervalle-clé de tierce mineure, l'œuvre se termine en faisant résonner dans une douce quiétude l'harmonie quartale entendue dans les premières mesures. Comme s'il annonçait un heureux dénouement, cet accord par quarts est également soutenu par une double note de basse (ex. 9, *sol-la*), cette fois-ci élevée à un ton supérieur de sa première formulation *fa-sol* au début du récit (comparer les ex. 4 et 9).

**Exemple 9 :** Cole Porter, *Within the Quota*, « x — Finale », mes. 641 à 651.

## Conclusion

Les éloges de la presse française envers la composition *Within the Quota* portent davantage sur la qualité « à la fois savante et habile » (de Lapommeraye 1923, 453-454) de l'orchestration de Koechlin que sur la musique comme telle de Porter, « qui semble rallier les excès du jazz » aux

affirmations de Fernand Nozière (1923). « Nous rétrogradons de plusieurs années, dans les années du music-hall », déclare André Messager dans *Le Figaro* du 27 octobre 1923.

Cette réaction au travail de Porter est totalement inversée lorsque l'œuvre est présentée de l'autre côté de l'Atlantique. En effet, lors de la tournée américaine des Ballets suédois, qui s'est déroulée du 25 novembre 1923 au mois de mars 1924, c'est vraiment *Within the Quota* qui fait le plus sensation ; on le considèrera même comme « le plus riche et le plus divertissant des ballets suédois<sup>49</sup> » (*Albany Journal*, DA1924). C'est un spectacle « brillant, plein d'esprit, admirablement mimé et dansé », lit-on dans le *Musical Courier* du 13 décembre (cité et traduit dans Häger 1989, 47). D'après l'ensemble des commentaires recueillis, les deux auteurs américains ont réellement su charmer leurs compatriotes avec leur ballet mettant à l'honneur des icônes fantasmagoriques du cinéma hollywoodien et de musique jazz<sup>50</sup>. *L'Inquirer* applaudit Porter « d'avoir utilisé dans une grande œuvre du matériel typiquement américain que depuis si longtemps s'étaient appropriés les compositeurs européens<sup>51</sup> » (DA1923). Il est vrai que, dans le milieu de la création musicale française, plusieurs compositeurs ont déjà expérimenté le style jazz dans leurs œuvres. On pense, parmi tant d'autres, à Satie, Debussy, Stravinski, Milhaud, Ravel et Auric.

Malgré le caractère très américain de l'œuvre, F. D. Perkins affirme dans le *New York Tribune* du 29 novembre 1923 que le jazz de Porter contient plus de traces de Milhaud que de Gershwin (Orledge 1975, 26), qui a créé sa *Rhapsody in Blue* trois mois après la création américaine de *Within the Quota*<sup>52</sup>. Même si Porter met l'accent sur des sonorités jazzistiques qui résultent de l'utilisation de notes *bluesées* et de rythmes fortement syncopés, la partition de *Within the Quota* regorge d'éléments étrangers par rapport à la musique américaine des années 1920. La présence accrue de notes pédales soutenues, les passages en polytonalité, l'intégration de la gamme par tons et des harmonies quartales sont des éléments développés par les compositeurs français avec lesquels Porter tisse des liens depuis son arrivée à Paris.

En somme, *Within the Quota* est l'exemple d'une œuvre où l'influence de la musique française a joué un rôle déterminant dans la démarche créatrice d'un musicien américain. D'abord compositeur de music-hall de Broadway, Porter a su peaufiner son écriture pour en faire une œuvre qui fait bonne figure lorsqu'elle est présentée au côté de la *Création du monde* de Milhaud.

<sup>49</sup> « *Within the Quota* is easily the richest and most entertaining of the ballets suédois ».

<sup>50</sup> C'est ce que prétend Häger (1989, 47) d'après le *Musical Courier* du 13 décembre 1923. Voir aussi « Les Ballets Suédois at Garrick » (*Star* DA1923).

<sup>51</sup> « To turn to account on a large scale, the characteristically American material which has so long been laid under contributions by European composers ».

<sup>52</sup> L'œuvre *Rhapsody in Blue* a été créée le 12 février 1924 par l'orchestre de Paul Whiteman à l'Aelion Theatre de New York (Médioni 2014, 91).

## RÉFÉRENCES

### Documents d'archives

*Albany Journal* (DA1924). «The Capitol. Swedish Ballet», 31 janvier, dans le Fonds des Ballets suédois (classeur 11, CD II, p. 69), Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

*Inquirer* (DA1923). «Schubert. Le Ballets suédois», 2 décembre, dans le Fonds des Ballets suédois (classeur 11, CD II, p. 53), Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

*The News* (DA1923). «The Swedish Ballets», 11 décembre, New York, dans le Fonds des Ballets suédois (classeur 11, CD II, p. 59), Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

PhotoAtelier Sully (DA1923). Décor et danseurs, *Within the Quota*, Paris, Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

PORTER, Cole (DA1923a). *Within the Quota*, partition manuscrite pour trois pianos, Fonds des manuscrits (Cons. ms. 15472), Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

PORTER, Cole (DA1923b). *Within the Quota*, orchestration de Charles Koechlin, partition d'orchestre, Fonds des Ballets suédois, Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

*Star* (DA1923). «“Les Ballets Suédois” at Garrick» 11 décembre, dans le Fonds des Ballets suédois (classeur 11, CD II, p. 59), Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

### Autres références

CHIASSON, Frédéric (2010). «L'universalité de la méthode de Koechlin», dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, p. 397-413.

CUGNY, Laurent (2014). *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : «Du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à 1929», Paris, Édition Outre Mesure.

DE LAPOMMERAYE, Pierre (1923). «Théâtre des Champs-Élysées : Ballets suédois», *Le Ménestrel*, vol. 85, n° 44, 2 novembre, Paris, p. 453-454.

DE MÉDICIS, François (2005). «La polytonalité selon Darius Milhaud : “Plus subtile dans la douceur, plus violente dans la force...”», dans Michel Fischer et Danièle Pistone (dir.), *Polytonalité/Polymodalité : Histoire et actualité*, Paris, Observatoire musical français, p. 91-115.

DE MÉDICIS, François (2010). «Koechlin quartomancien ou l'art de lire l'avenir de la musique dans les quarts», dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, p. 213-226.

DENIS-CONSTANT, Martin et Olivier ROUEFF (2002). *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du vingtième siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses.

DIVOIRE, Fernand (1923). «La Danse», *La Revue de France*, novembre-décembre, p. 653-656.

FELL, George (1967). *The Life That Late He Led*, London, W. H. Allen.

GOETSCHEL, Pascale et Emmanuelle LOYER (2005) [1995]. *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin.

GUERPIN, Martin (2013). «Détournements savants du jazz en France et en Allemagne (1929-1922) : Adieu New-York! de Georges Auric et le «Ragtime» de la Suite 1922 de Paul Hindemith», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, n° 2, p. 53-61.

HÄGER, Bengt (1989). *Ballets Suédois*, Paris, Jacques Damase.

HARBEC, Jacinthe (à paraître). *Le ballet français à la croisée des arts : De Parade à Relâche*, Paris, Vrin.

JACKSON, Jeffrey H. (2003). *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham, Duke University Press.

JORDAN, Matthew F. (2010). *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, Chicago, University of Illinois Press.

KIMBALL, Robert (dir.) (1971). *Cole*, New York, Holt, Rinehart and Winston.

KOECHLIN, Charles (1925a). «Les tendances de la musique française contemporaine», dans Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol. 2 : «Technique. Esthétique. Pédagogie», partie 1 : «Tendances de la musique. Technique générale», Paris, Librairie Delagrave, p. 56-145.

KOECHLIN, Charles (1925b). «Évolution de l'harmonie. Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours», dans Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol. 2 : «Technique. Esthétique. Pédagogie», partie 1 : «Tendances de la musique. Technique générale», Paris, Librairie Delagrave, p. 591-760.

KOECHLIN, Charles (1928-1930). *Traité de l'harmonie*, 3 vol., Paris, Max Eschig.

KOECHLIN, Charles (1954-1959). *Traité de l'orchestration*, 4 vol., Paris, Max Eschig.

- LEVIN, Gail (1995). «The Ballets Suédois and American Culture», dans Nancy Van Norman Baer (dir.), *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, p. 118-127.
- LÉVY, Sophie (dir.) (2003). *Paris, Capitale de l'Amérique : L'avant-garde américaine à Paris 1918-1939*, Giverny, Musée d'art américain. Catalogue d'exposition pour le Musée d'art américain Giverny présentée du 31 août au 30 novembre 2003.
- MALHAIRE, Philippe (2009). «Polytonalité. Étude historique, théorique et analytique», *Tempus Perfectum*, n° 6, Paris, Symétrie.
- MANGEOT, Auguste (1923). «Les Ballets suédois. L'École d'Arcueil. *La Création du monde. L'Immigrant*», *Le Monde musical*, n° 34, novembre, Paris, p. 358-359.
- MCBRIEN, William (1998). *Cole Porter: A Biography*, New York, Vintage Books.
- MÉDIONI, Franck (2014). *George Gershwin*, Paris, Gallimard.
- MESSAGER, André (1923). «Théâtre des Champs-Élysées. Représentation des Ballets suédois: *La Création du monde*, ballet de M. Blaise Cendrars. musique de M. Darius Milhaud; *Within the Quota*, ballet-sketch de M. Gerald Murphy, musique de M. Cole Porter. Partie de concert», *Le Figaro*, 27 octobre, Paris, p. 3.
- MILHAUD, Darius (1982). *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jérémy Drake, Paris, Flammarion.
- MILHAUD, Darius (1998) [1987]. *Ma vie heureuse*, Bourg-la-Reine, Zurfluh. Édition originale: Paris, Belfond.
- MURDOCK, Robert M. (1995). «Gerald Murphy, Cole Porter, and the Ballets Suédois of *Within the Quota*», dans Nancy Van Norman Baer (dir.), *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, p. 108-117.
- NÄSLUND, Erik (2008). *Rolf de Maré : Fondateur des Ballets suédois, collectionneur d'art, créateur de musée*, édition française traduite par Étienne Clotuche, Arles (France), Actes Sud.
- NETTELBECK, Colin W. (2004). *Dancing with De Beauvoir: Jazz and the French*, Melbourne, Melbourne University Press.
- The New York Herald* (1923). «American Ballet in Paris Tonight», 25 octobre, p. 1, 6.
- NOZIÈRE, Fernand (1923). *L'Avenir*, 27 octobre.
- ORLEDGE, Robert (1975). «Cole Porter's Ballet *Within the Quota*», *The Yale University Library Gazette*, vol. 50, n° 1, juillet, p. 19-29.
- ORLEDGE, Robert (1989). *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works*, Chur, Suisse, Harwood Academic Publishers.
- PORTER, Cole (1990). *Within the Quota*, John McGlinn, London Sinfonietta, EMI Classics CDC 7543002, 1 disque compact (*Overtures & Ballet «Within the Quota»*).
- RUBIN, William (1974). *The Painting of Gerald Murphy*, avec la collaboration de Carolyn Lanchner, préface de Archibald MacLeish, New York, The Museum of Modern Art.
- SHEPHERD, John (2016) [1982]. *Tin Pan Alley*, Londres, Routledge.
- SCHOENBERG, Arnold (1983). *Traité d'harmonie*, traduit et présenté par Gérard Gubisch, Paris, Jean-Claude Lattès.
- TOMKINS, Calvin (2001). *Tendre était la vie*, traduit de l'anglais par Laure Vernière, Paris, La Table Ronde.
- TUGAL, Pierre et al. (1931). *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du Trianon.
- VAILL, Amanda (1999). *Everybody Was So Young: Gerald and Sara Murphy: A Lost Generation Love Story*, New York, New York Times.

**Catherine Urner,  
Charles Koechlin and  
*The Bride of God***

Christopher Moore (University of Ottawa)

In many written accounts of French musical life during the 1920s, the influence of America looms large. And rightly so. Varèse's emigration to New York City, Milhaud and Auric's aesthetic and compositional interest in jazz, Ravel's integration of American popular music idioms in works like *L'enfant et les sortilèges* (1919-1925) and the *Sonate pour violon* (1922-1927), Cocteau's posing as a jazz drummer at the Boeuf sur le Toit, and the presence of Americans like Gerswhin, Copland, Antheil (or Josephine Baker and Sidney Bechet) within Parisian musical life all speak to the reconfiguration of cultural borders and the reconceptualization of a 1920s transatlantic space that was increasingly marked by a commerce in musical sounds and ideas (Nichols 2002; Guerpin 2015; Fry 2014). The name of French composer Charles Koechlin does not often emerge in this narrative. Koechlin, of an older generation and born only five years after Debussy, was, throughout the 1920s, much less sympathetic to America's most conspicuous musical import—jazz—and denounced those American aesthetic and cultural impulses (citing mechanization, bourgeois conformity, and commercialism) which he felt were at odds with the humanist ideals that would continue to guide him throughout his long career (Moore 2014, 89-101).

Unlike many of his French colleagues, however, Koechlin was intimately familiar with America during the interwar period, having visited the U.S. for considerable stretches of time on four separate occasions. His first visit took place in 1918 as a member of an official delegation headed by Theodore Reinach and sponsored by the French State with the mandate to counter German propaganda and vouch for the moral, intellectual and artistic strength of the French in the wake of the First World War. Koechlin was a thoughtful observer of American life during this and subsequent visits, commenting in diaries and sketchbooks on everything from immigration procedures to billboards to the general

availability of central heating. His reactions to this and much more were not always positive: he generally frowned upon American cultural life and its music, denouncing both American popular music as well as what he knew of its avant-garde. It was thus not to American modernism (skyscrapers, utilitarianism, commercial values and the like) that Koechlin was drawn during these visits, but rather to the beauty of American libraries and university campuses, as well as the architecture of American homes, especially in California, where he photographed an entire series of houses in and around Berkeley. Koechlin viewed these structures and institutions as tangible signs and safeguards that European aesthetic and intellectual ideals had a foothold on American soil. Indeed, Koechlin favoured in America precisely that which resembled the things he cherished at home. France remained the focal point through which his gaze evaluated the rest of the world. Although he was certainly critical of certain social, aesthetic and political realities in his own country, his view of America and the other countries he visited was couched in the unspoken certitude that France was a nation superior to all others in terms of its musical, artistic and literary culture.<sup>1</sup>

Only one aspect of American life seems to have truly competed with French superiority, and it was not a negligible one: the beauty of American women. As early as 1918 Koechlin had fallen under their spell. Following a visit to Tulane University in New Orleans, he penned a small portrait entitled "The Amazons of Newcomb College" and upon returning to France in early 1919 he planned an essay entitled "American Silhouettes." Reflecting on this, Koechlin confided to his diary:

To see the women of a country is like seeing the country itself. Here especially they are the one and only charm. In the past people thought I was a puritan and (due to unfamiliarity with the subject) I blushed if I was asked about the women of a particular country. Today I have

<sup>1</sup> See Koechlin's "Étude sur l'Amérique," Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris.

lost the ability to blush; I share my impressions of my trip.<sup>2</sup>

This interest would have important consequences for the composer. During his first American tour, Koechlin met William J. McCoy, professor of harmony at the University of California at Berkeley. On McCoy's recommendation, in 1921 Koechlin began giving lessons to Catherine Urner, a former student of McCoy's who had been awarded the inaugural George Ladd Prix de Paris administered by the University.<sup>3</sup> Koechlin and Urner's complex relationship has been described in detail by Barbara Urner Johnson, who, through an examination of their correspondence, has revealed that by 1927 the two had become romantically entangled in a love affair that brought them back and forth across the Atlantic Ocean. It was thanks to Urner's organizational initiatives, fuelled by their deeply felt bond, that Koechlin travelled again to America in 1927, 1929 and 1937 where he primarily taught and gave lectures in the Berkeley area. Urner, on the other hand, returned to France for further instruction with Koechlin between 1924 and 1925 and then again between 1929 and 1933 when she lived with the Koechlin family in Paris in what was, judging from the letters between her, Koechlin and Koechlin's wife, Suzanne, a loving yet at times complicated arrangement (Urner Johnson 2003).

Urner and Koechlin's relationship offers a fascinating example of 1920s transatlantic musical communication, and one situated outside of the familiar Paris – New York – Boston – Chicago cultural axis. Centered around Berkeley and Paris, Urner and Koechlin's transatlantic travels and encounters prompted them both to confront alternate cultural realities that impacted their work and professional trajectories in unique and substantial ways. For Koechlin, America was viewed as a land that could benefit from the importation of European and specifically French cultural influence. His visits to America allowed him to pursue that mandate and to proselytize in favour of the French musical school and its traditions. Although contact with Urner would profoundly affect his personal life, Koechlin's exposure to America did not fundamentally alter his aesthetic commitments; rather, if anything, it solidified and confirmed his attachment to French artistic traditions.

For Urner, during her mentorship under Koechlin, she became a colonized subject, readily adopting his lessons and yielding to his influence while all the same struggling

to impose a cultural model based on them in her homeland. Her contact with Koechlin also encouraged her to tacitly defy American expectations with regards to the involvement of women in modernist composition. As Carol Oja has described, within East Coast circles, women's engagement with modern music was most frequently articulated through their promotion efforts, whether as commissioning patrons or organizers of musical events. In an attempt to downplay cultural constructs of effeminacy that had been attached to music making in the United States, many modernist composers (including most famously Charles Ives) sought to assert a hyper-masculine aesthetics (Oja 1997, 237-265). Urner's path confounds these social and cultural tendencies in interesting ways: the stylistic profile of her interwar compositions and her professional and intimate associations with Koechlin all place her within a steadfastly modernist compositional trajectory, albeit one couched in an aesthetic project defined by French fin-de-siècle (and concomitantly "feminine") conceptions of musical beauty.

To date, the literature has concentrated primarily on Urner's role within Koechlin's musical universe. Both Urner Johnson (2003) and Orledge (1989) have effectively revealed her place within Koechlin's creative and intimate world in her roles as muse, lover, organizer and companion. Whereas aspects of their intimate relationship could certainly be probed further, in this paper it is primarily to questions of cultural transfer, especially those concerning musical language and style, to which I will attend.<sup>4</sup> Indeed, Urner and Koechlin's relationship exhibits a cross-fertilization of musical ideas that mutually influenced their works throughout the 1920s and 30s. Although Urner, as a student of one of France's preeminent musical theoreticians and composers, clearly derived the most musical benefit from this relationship, Koechlin too found inspiration from his student's musical voice. Most conspicuous in this regard are a number of cases of creative co-composition—works both large and small—that derived from this unlikely relationship and which were developed on opposite sides of the Atlantic Ocean.

Following a brief exposition of Koechlin and Urner's pedagogical relationship, this article examines one of the most important examples of their creative collaboration: a symphonic poem based on a Hindu legend entitled *The Bride of God*.<sup>5</sup> Drawing on the two extant manuscripts of the composition as well as upon unpublished correspondence, I trace the chronology and nature of their collaboration,

<sup>2</sup> See Charles Koechlin, "Éphéméride," 13 January 1919, Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris, p. 883: "Voir les femmes du pays, c'est voir le pays. Ici spécialement elles en sont le charme (le seul) — Autrefois on me croyait puritain et (manque d'habitude du sujet) je rougissais si on me demandait comment sont les femmes d'un tel pays. Aujourd'hui j'ai perdu la faculté de rougir; je donne mes impressions de voyage." All translations by the author unless stated otherwise.

<sup>3</sup> The scholarship provided sufficient funds for two years of study in Paris. It still exists today.

<sup>4</sup> On the idea of cultural transfer as it may apply to music, see Fauser and Everist (eds) 2009.

<sup>5</sup> Orledge lists this work as Koechlin's op. 106 (Orledge 1989, 364).

outline the work's narrative structure, and problematize questions of authorship.<sup>6</sup> A curious instance of compositional collaboration in a modernist musical culture otherwise dominated by the idea of inalienable individual expression, *The Bride of God* raises issues about power and gender, while also opening a musical window on a relationship defined by admiration and a shared quest for beauty.

## The Apprentice

When Koechlin first met Urner he would have encountered a student who was sympathetic to his own interests in the musical exotic. Although not yet examined in any substantial depth, Koechlin was notably drawn to foreign stimuli in his music.<sup>7</sup> His cycle *Le Livre de la jungle* (1899-1939), based on the collection of stories by Rudyard Kipling, his ambitious piano suite *Les Heures persanes* (1913-1919), his setting of Tristan Klingsor's *Shéhérazade* (1914-1923), or smaller works like his *Suite javanaise* (1910) all attest Koechlin's exotic interests. Urner revealed a similar penchant from the outset of her compositional studies. While still a student at Berkeley (between 1916 and 1918) she attracted attention for incidental music that she composed for a pageant entitled *Aranyani of the Jasmine Vine* (c. 1916), a score that was used to accompany a retelling of the life of the Hindu Goddess of the forest and animals. Composed to a text by her close friend Maude Meagher (1895-1977), the work was performed as part of "The Partheneia," a series of open-air pageants inaugurated in 1912 that incorporated music, mime, dance and singing and which were designed to highlight the creative work of women on campus and for which no other outlet previously existed.<sup>8</sup> Urner's music for *Aranyani* was described by the *Berkeley Daily Gazette* as being "very oriental in character" for those scenes which took place in the Indian forest, and of "unusual beauty" with regard to dance music inspired by the four seasons (*Berkeley Daily Gazette* 1916).

It was as a result of the visibility of this production and the success of her music that Urner was awarded the George Ladd Prize. Her first Parisian encounter with Koechlin took place on October 28, 1919 when he invited her to his family home for lunch and to look at some of her compositions.

Weekly lessons continued from that point onward with some interruptions during the summer months. From Koechlin's diary we learn that Urner, as was the case with Francis Poulenc who would also soon become Koechlin's student, worked primarily on contrapuntal exercises and fugue (with subjects by Auber, Théodore Dubois, and André Gedalge) (Orledge 1999, 9-47). We also learn that Urner was working on a sextet and a trio, and that by the end of her stay in Paris in 1921 a friendly relationship had developed between the young American and Koechlin's wife and family.<sup>9</sup>

Annotations to Urner's exercises from this period show us that Koechlin was a supportive teacher albeit one who maintained that his student still needed to work on perfecting her craft. Two fugues from 1921 in Urner's hand contain numerous corrections and comments by her teacher. In the "Divertissement" of a fugue on a theme by Dubois, Koechlin writes: "all of this *divertissement* is written in quickly changing tonalities, and the repetition of the themes is not done with the same harmonies (which undermines their clarity in terms of imitations), yet altogether this is musical..."<sup>10</sup> Concerning a fugue on a theme by Gedalge, Koechlin reacts to Urner's use of lombard rhythms in 6/8 time: "this rhythm is not the result of awkwardness...it is wanted by the student who is very fond of it in her own compositions."<sup>11</sup> From these annotations we may learn something of Koechlin's pedagogical style. As a student of Fauré who famously encouraged his students to follow and develop their musical instincts, Koechlin appears to have adopted a similar nurturing approach. As Phillippe Cathé has examined, Koechlin faithfully exposed in his musical treatises of the 1920s traditional compositional "rules," but also provided examples of how composers had bent or broken these rules for expressive purposes (Cathé 2010, 351-364). His instruction to Urner seems to be inspired by a similar strategy, one that sought to weed out obvious errors while at the same time recognizing and encouraging certain "mistakes" which Koechlin ostensibly viewed as distinctive traits of his pupil's budding musical personality.

In March 1925 Koechlin actively assisted Urner at the rehearsal of her String Quartet in anticipation of its performance by the Krettly Quartet at a concert featuring

<sup>6</sup> These manuscripts (MS 15482 and MS 15483) are held at the Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France.

<sup>7</sup> For studies of Koechlin's music and aesthetics see Orledge 1989; and Cathé, Douche and Duchesneau (eds) 2010.

<sup>8</sup> Meagher's work habitually drew on exotic stimuli. For a study, see Waters 1996.

<sup>9</sup> In the inventory of the Catherine Urner collection, housed at the Music Library of the University of California—Berkeley (Online Archives of California 1997), there is mention of a *Chant Funèbre for String Sextet (With Optional Bass)* dated 24 June, 1920. Urner composed at least five trios; the earliest dated in that collection is from 1929. However, the collection also contains an undated *Trio in B minor for Piano, Violin and Violoncello* in four movements.

<sup>10</sup> "Fugue de Miss Urner sur un sujet d'A. Thomas (avec quelques corrections de Charles Koechlin)" (MS 16956—Fugues entières, divers exemples), Fonds Charles Koechlin, Département de la musique, Bibliothèque nationale de France : "tout ce *divertissement* est de tonalités fort changeantes, et les reprises des thèmes n'y sont pas traités avec les mêmes harmonies, — (ce qui nuit à sa compréhension en tant qu'imitations), mais l'ensemble est musical..."

<sup>11</sup> "Fugue de Miss Urner. Sujet de Gedalge (avec des corrections de Charles Koechlin)" (MS 16956), *ibid.* : "ce rythme n'est pas le résultat d'une gaucherie... il est voulu par cette élève, qui l'affectionne aussi dans ces compositions."

Urner's works organized at the Salle Pleyel. Koechlin had recommended the Krettly Quartet to Urner (Urner Johnson 2003, 31), no doubt as a result of this young ensemble's interest in new music, and of the reputation of violinist Robert Krettly who had participated in the premiere of Fauré's Piano Trio in D minor, opus 120, in 1923. As Urner Johnson has reported, this concert occupied most of Catherine Urner's time throughout the early months of 1925, and along with the premiere of the quartet, it featured Urner singing a selection of songs by Koechlin, Debussy, Brahms and Schubert. Reception of the concert was mixed. Louis Vuillemin called the string quartet a "piece of serious writing" (cited in Urner Johnson 2003, 36), however Paul Le Flem, writing for *Comoedia*, felt that "it did not always impress for the originality of its ideas nor for the value of its procedures" (Le Flem, 1925). A review in *Artistes d'aujourd'hui* did remark, however, that Urner's work showed a "remarkable sense of modern harmony" (cited in Urner Johnson 2003, 38), thus suggesting that the influence of Koechlin's musical language was palpable.<sup>12</sup>

Whatever the case, Koechlin's admiration for his protégée remained constant, and following Urner's departure to the United States at the end of 1926 the composer began collecting fugal subjects written by her. As he explained in his autobiographical sketch, "Étude sur Charles Koechlin par lui-même," written in 1939 and revised in 1947, Koechlin's pedagogical activities, rendered necessary due to strained financial circumstances during the 1920s, made him all the more attentive to the work of his pupils. As he writes,

even while he was correcting the chorals and fugues of his pupils, he often came to rewrite his own versions, both for pleasure and to express his own thoughts. As a result of this, the tuition given by Charles Koechlin aided his own progress until he could *genuinely express himself* in these difficult forms (cited in Orledge 1989, 310).<sup>13</sup>

A series of fugal expositions by Urner dating from between August 1926 and October 1927 are conserved in Koechlin's papers. The composer provided annotations to these melodies, and ranked them according to difficulty for fugal elaboration, noting that one of them was "a good subject, quite difficult because of its Gregorian character," while another was "not easy—a good exercise in tonalities and modulations and even quite difficult."<sup>14</sup>

This type of engagement with his student's materials continued well into the 1930s. In his list of works, numerous

are those in which Urner was involved. Beginning with his op. 74 of 1920 (*Diverses réalisations de chorals*) which contain themes by other composers, including Urner, Koechlin also draws on Urner's music for op. 102, 103, 105bis, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 130, 131, 133 and 137. Despite the fact that many of these "works" were written "for the drawer" (and as preparatory material for Koechlin's published treatises on fugue and the chorale), the composer noted that "he included these 'realisations' in the list of his compositions, believing that a good number of them are *pieces of music* that can be played as well as any other composition."<sup>15</sup>

In the manuscripts of these largely unpublished works, Koechlin is quite fastidious about indicating the provenance of his musical materials.

In his *32 réalisations de divers chants*, op. 102, as well as in the *13 Chorals*, op. 103, Koechlin carefully indicates at which places he is "borrowing" from Urner, whether the material is independent melodic lines within a contrapuntal fabric, or complete harmonic realisations (see Ex. 1).

### *The Bride of God*

Such examples of musical borrowing and co-composition also influenced Urner's work, the most important example being that of *The Bride of God*, a project first conceived by Urner in 1925 and which was based on a short story by L. Adams Beck, entitled "A Hindu Legend, The Bride of God" which Urner had read in the *Atlantic Monthly* in May 1924 (Beck 1924, 648-658). Set in a "Hindu village," Beck's narrative centers around a young girl named Radha who hears and is drawn to the "faint clear notes of the God Krishna," which has "inspired her with fanatic, religious fervour" (Urner Johnson 2003, 209). In the spring of every year a Brahman priest from the Temple in a nearby city searches for a young beautiful maiden to become the Bride of the God, Krishna. Radha is selected for this purpose by a cunning priest but when she is led to the Temple it becomes apparent that his intentions are less than noble. The obscenity of his designs revealed, Radha imagines the pure song of Krishna as she had heard it back in her village. Amidst the clamour of the priests, who had come together for this "false consecrative service," Radha, brought to a spiritual paroxysm, falls lifeless at the feet of the icon representing Krishna, thus transforming herself into a true "bride of a god."<sup>16</sup>

<sup>12</sup> On Urner's singing career see Urner Johnson 2003.

<sup>13</sup> Note that the "Study" is written in the third-person.

<sup>14</sup> MS 15451, Département de la musique, Bibliothèque nationale de France.

<sup>15</sup> This note accompanies Koechlin's *Leçons d'harmonie*, op. 89 (1922-1924), but could equally apply to the chorales and fugues in which he habitually incorporated Urner's music. Emphasis in original. Koechlin published his *Étude sur le choral d'école* in 1929 and his *Étude sur l'écriture de la fugue d'école* in 1934. For more details about these compositions, see the work list in Orledge 1989.

<sup>16</sup> See the synopsis by Catherine Urner, cited in Urner Johnson 2003, 209.

Example 1: Charles Koechlin, "Choral n° 2", 13 Chorals, op. 103.

(1)

(2)

var.

basses de C. Urner

ou

basses de C. Urner

(3)

basses de C. Urner

basses de C. Urner

basses de C. Urner

(4)

bien

basses de C. Urner

29 août 1928

\*

- 1) les 7 premières notes du thème sont de C. Urner
- 2) d'après l'harmonie de C. Urner
- 3) idem.
- 4) Toute cette mesure réalisation de Miss C. Urner

It is certainly tempting to read Koechlin's influence on his student's choice of literary inspiration as well as on the musical materials she used to illustrate it. Apart from a common interest in exotic subjects, Koechlin sympathized with the figure of the "naïve" artist who seeks out beauty through contact with the life force of Nature. Such is the case in Koechlin's symphonic poem, *La Course de printemps*, op. 95 (composed between 1923-1925), in which the composer depicts Kipling's Mowgli and his awakening to the sentiment of beauty through his immersion into the intoxicating soundscape of the jungle at nighttime. Urner's Rhada may be viewed as a feminine version of this literary archetype. In her Hindu village she meditates on the purity of Krishna's flute, the same "magic charm of 'the flute of Krishna'" that Koechlin evokes in the third part ("La course") of *La Course de printemps*.<sup>17</sup> Just as Mowgli, "the 'little man' raised in the forest by a she-wolf," is a "free and joyous child who knows no master," so too does Urner's Radha's naïve intimation of beauty derive from the sounds of the forest in springtime and her devotion to the life-spirit of Krishna.

The first mention of *The Bride of God* appears in Urner's correspondence in 1925. In May of that year she wrote that

Maude (Meagher) is working now on a poem to go with a ballet I've written and which I shall orchestrate this summer. It is the Krishna legend of India, a dramatic story which I read in last May's *Atlantic Monthly* called, "The Bride of a God." Maude is crazy about the music for it and I think she is going to work out an excellent ballet for it (Urner Johnson 2003, 37).

It is unclear, of course, how advanced Urner's ideas about the work were at this stage, and it is impossible to know what exactly she played for Meagher. At the very least, however, it would have been the primary melodic ideas upon which she hoped Meagher would fashion her ballet. But given that

Urner already had used Beck's story as a narrative model, it seems unlikely that the work would not have included the primary musical episodes corresponding to the story's narrative structure (see Ex. 2).

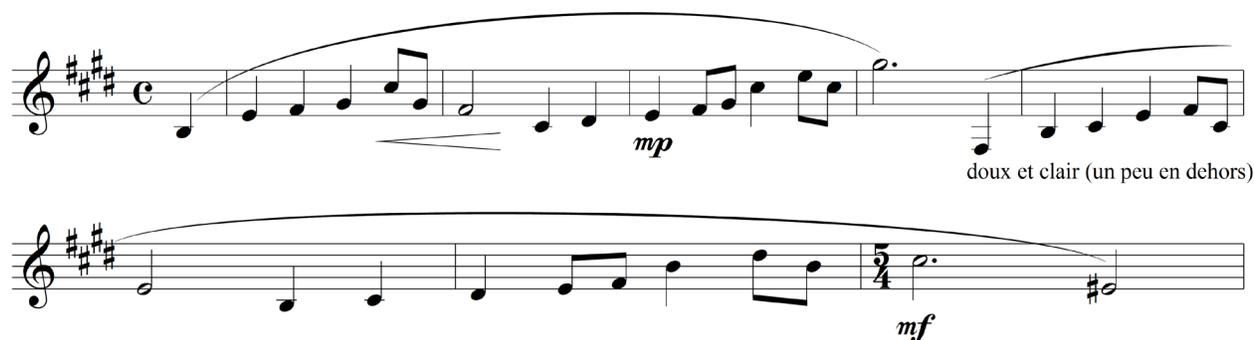
It appears that when Urner left France to return to California at the end of 1926 she left her materials for *The Bride of God* in the care of Koechlin in Paris. In a letter from 2 April 1928, she wrote to her teacher to ask him to bring the score for *The Bride of God* with him on his upcoming trip to California, adding, "perhaps next year I will have the possibility to get it played, but if it is too inconvenient don't worry, because one day, I don't know when, I will come to Paris!"<sup>18</sup> This suggests that the work had already developed to a point where a performance was possible.

Clearly, Koechlin complied with Urner's request, noting in his diary while in California that he had "reviewed *The Bride of God*."<sup>19</sup> This was his first noted engagement with score, and his interest for it increased along with the growing intensity of their relationship, which developed into a full-fledged romance during the summer of 1928. In March 1929 Koechlin continued "reviewing" *The Bride of God*. Urner returned to America in April, and received a letter from Koechlin containing the following information:

the little time I've had... I've spent it on looking over *The Bride of a God* [*sic*], work that brought me closer to you and through which (better than anything else) I remained in contact with you... I will make a copy of the sketch of this dear symphonic poem, following which I will look more closely at the orchestration, about which I have a lot of ideas. I would so much like for it to be entirely successful.<sup>20</sup>

Koechlin here refers to three different stages of composition; a sketch, its copy, and a future orchestration. Two of these now constitute the sole extant manuscripts of

**Example 2:** Catherine Urner, "Krishna's theme" for *The Bride of God*.



<sup>17</sup> Koechlin's reference to Krishna is indicated in the manuscript orchestral score, and is cited in Orledge 1989, 146.

<sup>18</sup> Letter from Catherine Urner to Charles Koechlin, 2 April 1928, Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris.

<sup>19</sup> Charles Koechlin, "Éphéméride", 21 September 1928, Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris.

<sup>20</sup> Letter from Charles Koechlin to Catherine Urner, April 1929, Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris: "Le peu de temps que j'ai eu... je l'ai consacré à finir de revoir *The Bride of a God* [*sic*], travail qui me rapprochait de toi, et par lequel (mieux que par n'importe quoi) je gardais contact avec toi... je recopierai le brouillon de ce cher poème symphonique, puis j'étudierai de plus près l'orchestration, au sujet de laquelle j'ai déjà bien des idées. Je voudrais tant que cela fut tout à fait réussi."

*The Bride of God*: the pre-orchestral draft MS 15482 (“copy of the sketch”) dated 18-20 April, 1929, and the orchestrated version MS 15483 dated 26 May-1 June, 1929. To what initial “sketch” (*brouillon*) Koechlin is referring is unclear: was this Urner’s material, or a different draft already in Koechlin’s hand?

Koechlin’s diary (“Éphéméride,”) though short on details, partly clarifies some of the issues of dating and sources. It indicates that he copied the score into his own hand between 13-20 March 1929, thus revealing that he had indeed produced a version (now lost) between having received Urner’s materials in 1926 and the production of MS15482. The “Éphéméride” also states that he worked out “different developments” and ideas about orchestration throughout the remainder of March and part of April 1929.<sup>21</sup> We also know, thanks to a letter from Koechlin to Urner, that before the end of April 1929 he gave a private audition of the *The Bride of God* for Maude Meagher in Paris:

I played *The Bride of God* for her and it gave me an idea of the entire work; I believe it will be good as it is right now, and that it does not betray your idea. The orchestration will be difficult but I will do my best to stay the course.<sup>22</sup>

This statement is curious as it suggests that Koechlin lacked familiarity with the score (“it gave me an idea of the entire work”). It seems unlikely that he would have written this if he had been heavily engaged in composing new material for it. Indeed, it is probable that Koechlin’s performance of the score was based on MS 15482, and that his suggestion that it was “good as it is right now” implies that the few “developments,” or transitional sections that he had amended were at once beneficial to the work while not betraying Urner’s “idea.”

MS 15482 is essentially a draft in preparation for the orchestration. It also includes these new “developments” to which Koechlin alludes to in his annotations. For example, the manuscript proposes a new two-measure introduction to the piece which Koechlin notes “would be calmer and better set up the beginning.” Interestingly, MS 15482 also includes programmatic descriptions and titles derived from Beck’s story: the themes (or leitmotifs) of Krishna, Rhada and the priests are labelled, and the work’s episodic structure is

outlined in English in Koechlin’s handwriting, thus strongly suggesting that it had been copied from Urner’s original materials.

**Figure 1:** *The Bride of God*: episodic structure (MS 15482).

Night Scene à Hindoe Village [*sic*]  
 Rhada’s meditation  
 Morning pastorale  
 Krishna’s Call  
 The Sleeping Village  
 Gong announcing Buddhist Priest [*sic*]  
 Priest’s visit and dialogue with Rhada’s father  
 Persuasive theme of Priest  
 Rhada hears call of Krishna’s flute  
 Rhada’s contemplation  
 Pastorale. Village theme as Rhada departs for Temple  
 Choral in the Temple  
 Rhada’s rapture in Temple  
 Pomp in Temple to receive Rhada and approach of Priest  
 Priest’s theme  
 Rhada’s theme  
 Krishna’s theme in counterpoint with Priest’s theme  
 Krishna’s theme

The orchestrated version, MS 15483, was completed during Koechlin’s Atlantic crossing aboard the *De la Salle*. Writing to Urner, he announced that the orchestration was complete:

I am not tired from my orchestrating work—it was a real pleasure for me—pleasure to be back at orchestrating, like a swimmer who ventures back into water to discover that he *still knows how* to swim,—pleasure also, and more than anything, to *complete your work*, to live this way with your feelings and to gain access to your heart,—and to think that this work will be performed in the near future. In Berkeley we will look at the orchestration together and I will get the parts copied once I return to Paris. [...] And, as I write to you with this memory of fragrant and tender poetry,—atrocious music, jazz and dance music, can be heard coming all the way from the dining hall where people are dancing to the quiet smoking room from where I am writing you and where I orchestrated *The Bride of a God* [*sic*]. Alas, the vulgarity of this music—accentuated by the timbre of the accordion and uncouth percussion, fills me with sadness.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> In Orledge’s catalogue of Koechlin’s works (Orledge 1989, 364), he quotes from Koechlin’s work-list, where the composer mentions having written a number of “developments” for *The Bride of God*.

<sup>22</sup> Letter from Charles Koechlin to Catherine Urner, 29 April 1929, Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris: “Je lui [Maude Meagher] ai joué (tant bien que mal !) *The Bride of God*, et cela m’a donné, à moi-même, une idée de l’ensemble de l’œuvre ; je crois que ce sera bien tel que c’est à présent, et que cela ne trahit pas ton idée. L’orchestration ne sera pas facile mais je tacherai de m’en tenir [*sic*].”

<sup>23</sup> Letter from Charles Koechlin to Catherine Urner, 2 June 1929, Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris: “Je ne suis pas fatigué de mon travail d’orchestration — ce fut une joie pour moi — Joie de me remettre à orchestrer, comme un nageur qui se retrempe dans l’eau et constate qu’il *sait encore* nager, — joie aussi, et surtout, de *réaliser ton œuvre*, de vivre ainsi avec tes sentiments de pénétrer ton cœur, — et de penser que l’œuvre sera jouée dans un avenir pas trop lointain. Nous verrons ensemble cette orchestration à Berkeley, et je donnerai les parties à copier dès mon retour à Paris. [...] Et, tandis que je t’écris avec ce souvenir de poésie embaumée et tendre, — une musique atroce, musique de danse et de jazz, monte jusqu’ici de la salle à manger où les gens dansent, jusqu’au fumoir tranquille où je t’écris, et où j’ai orchestré *The Bride of a God* [*sic*]. Hélas, la vulgarité de cette musique, — accrue encore par le timbre de l’accordéon et la batterie grossière, me remplit de tristesse.” Emphasis in original.

MS 15483 integrates the “developments” proposed in MS 15482 as well as providing Koechlin’s full orchestration, which, for the most part, remains faithful to the ideas already outlined in the earlier manuscript. For example, Krishna is identified by the solo flute; Rhada’s meditation by a solo viola; and the Choral in the Temple employs muted trumpets, trombones, tubas and double-basses. Curiously, however, Koechlin’s orchestrated version does away with labelling the various themes, and the episodic structure proposed in the previous manuscript is here absent thus rendering the work a symphonic poem that lacks an articulated program.

Although Koechlin clearly contributed to the work, it is nevertheless extremely problematic that he signed the title page of MS 15483 as the work’s principal author and submitted it as such to the Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) in 1933.<sup>24</sup> As the various authorial inscriptions in the two manuscripts attest, throughout 1929 Koechlin had consistently maintained that Urner was the principal author and that he had only “collaborated” or “reviewed and touched up” the score.

**Figure 2:** *The Bride of God*: authorial inscriptions.

**MS 15482—Title page**

The Bride of God/poème symphonique/d’après une légende hindoue/Cath. Urner/(en collaboration avec Ch. Koechlin)/à orchestrer d’après cette version/Ch. Koechlin/30 Villa Molitor/Paris 16<sup>e</sup>

**MS 15483—Last page**

Réalisation de C. Urner revue et retouchée par Ch. K. 26 Mai-1<sup>e</sup> juin 1929 à bord du “De la Salle”

**MS 15483—Title page**

Ch. Koechlin, *The Bride of A God, La Fiancée d’un Dieu*, poème symphonique en collaboration avec Miss Catherine Urner op. 106 (includes a SACEM stamp “13 Dec 1933 No. 420255”)

According to the “Éphéméride,” the title page of MS 15483 was written by the composer on 5 December 1933, the same day that he was occupied with copying the poem “Dissolution” by Paul Claudel. The writing of the title page and the content of the poem appear to be intrinsically linked. “Dissolution” is a poem that Koechlin associated with *Sur les flots lointains*, op. 130, one of his last musical “collaborations” with Urner. The main theme of *Sur les flots lointains* was written by Urner aboard the *City of*

*Baltimore* upon leaving France for England in July 1933, a voyage which, as she wrote to Koechlin in a letter, was prompted by “the necessity of physical separation” from Koechlin and his family, and which effectively marked the end of her romance with her teacher (Urner Johnson 2003, 109). Claudel’s poem evokes the pain of departure and must certainly have resonated with both Urner and Koechlin for the way that water had become a symbol of their separation:

Again I am carried over the indifferent liquid sea [...]. Everything is blurred; and all about me I must search in vain for line or form. For a horizon there is nothing but the cessation of colour in darkness. All matter is resolved into water alone, like the tears I feel coursing down my cheeks. All sound is like the murmur of sleep when it breathes to us all that is most crushing to our hopes. I have searched in vain, I shall find nothing more beyond me—neither that country which might have been my home, nor that well-loved face!<sup>25</sup> (Claudel 1920, 202).

Perhaps in claiming authorship over *The Bride of God*, Koechlin was asserting that Urner had, compositionally at least, never entirely liberated herself from his musical influence. Writing in his autobiographical *Histoire de ma vie musicale et de mes oeuvres*, which he compiled in 1945, his retrospective assessment of Urner’s abilities was, after all, not entirely positive: “I found that Catherine Urner [...] appeared to be extremely gifted at the creation of melodies, but insufficiently prepared when it came to harmonizing them (she had not studied for that in America)” (cited in Urner Johnson 2003, 61-62). Speaking specifically about *The Bride of God* he claims, “The melodic lines and certain developments were by my pupil and others were by me, including the entire orchestration” (cited in Urner Johnson 2003, 61-62).

**Stylistic affinities**

Such claims, when placed against Urner’s published body of work, simply do not hold water. Take, for example, Urner’s *Quatre mélodies*, published by the Parisian house Senart in 1928.

Urner’s setting of Verlaine’s “Colloque sentimental,” the fourth of the set, reveals a composer who was more than prepared for the task of harmonizing melodies, and proposes a sophisticated, sensitive, and personal musical rendering. Dedicated “à mon maître Charles Koechlin” the song draws upon many of the stylistic features of Koechlin’s *mélodies*

<sup>24</sup> The title page bears the SACEM stamp and date “13 Dec 1933 No. 420255.”

<sup>25</sup> “Et je suis de nouveau reporté sur la mer indifférente et liquide. [...] Tu le vois, tout est dissous et je chercherais en vain autour de moi trait ou forme. Rien, pour horizon, que la cessation de la couleur la plus foncée. La matière de tout est rassemblée en une seule eau, pareille à celle de ces larmes que je sens qui coulent sur ma joue. Sa voix, pareille à celle du sommeil quand il souffle de ce qu’il y a de plus sourd à l’espoir en nous. J’aurais beau chercher, je ne trouve plus rien hors de moi, ni ce pays qui fut mon séjour, ni ce visage beaucoup aimé.”

as identified by Robert Orledge (1989, 91-92). Avoiding any easy comparison to Debussy's famous setting of this poem, Urner here appears to be imitating the language of Koechlin who, in works like his songs on texts to Albert Samain, employs wide-ranging textures, often supported by open fifths in the bass atop of which are integrated faster moving chords, often comprising sevenths and ninths. Although Urner does not engage systematically in polytonality, a common feature of Koechlin's style, she does not shy away from placing chords in vertical combinations that derive from different tonal centers, thus moving to the threshold of atonality at important moments in the song. Such occurrences, along with a complete lack of sequential writing thwarts any predictable sense of goal-driven directional movement. The use of pedal points also serves to obscure direction, and in "Colloque sentimental" Urner's use of open fifths in the bass (at measures 8-14, for example) does not provide any long-range structural function. Indeed, the song only contains two moments of clear tonal repose (F# major for one beat at measure 21, and D# minor during the last five measures of the song). Whole tone and pentatonic sonorities are alluded to, but never presented in their pure forms, as in the opening gesture where the use of D-flat is presented in dissonance to a whole-tone collection.

In this particular song, Urner conceives of the setting in terms of four large units, essentially compressing Verlaine's eight stanza poem into four musical strophes. Dovetailed transitions, however, are common, and the poetic form is consequently less clearly delineated. That being said, it would be incorrect to view Urner's setting as one solely preoccupied with harmonic experimentation at the expense of poetic sensitivity. While following Koechlin's ideas about the undesirability of obviously mimetic gestures in the *mélodie*, Urner does underline the poetic meaning in subtle ways. For example, the conversational quality, and difference of emotional engagement of the two protagonists ("Te souvient-il de notre extase ancienne? -Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?") is outlined by contrasting registers and the "très effacé" indication of the responding voice. The highest sung note of the song opens the long descending phrase ("Ah! les beaux jours de bonheur indicible où nous joignons nos bouches!") thus creating a moment of lyrical warmth and amplitude to highlight the sentiment expressed. In short, Urner's melodies from this period carefully follow an aesthetic and technical blueprint that she would have discovered not only in Koechlin's work in the genre, but also in his output more generally. They also suggest that she was perfectly capable of conceiving and executing the harmonic and melodic writing found in *The*

*Bride of God* and that Koechlin's apprehensions about her compositional abilities were entirely misplaced.

## Dissolution

It is unclear what Urner may have felt about the fate of *The Bride of God*. It is quite possible that in terms of authorship she was quite content to "share" her voice with her collaborators and was unconcerned with asserting or clarifying her authorial contributions. In fact, the pattern of co-composition initiated with Koechlin continued with the other major love-interest of her life, the organist Charles Shatto, whom she married in 1937. Like Koechlin during the 1920s, Shatto created a number of harmonized chorals based on Urner's melodies in the late 1930s.<sup>26</sup> Urner's work, however, was not only created in collaboration; a handful of ambitious scores from the 1930s (including large-scale orchestral works like *Rhapsody of Aimairgin of the Golden Knee* (1936) and *Three Movements for Chamber Orchestra* (1939)) are entirely her own, and show important compositional continuities with works like *The Bride of God* and the series of *mélodies* from the mid-1920s.

Ultimately, following her return to the United States in 1933, the compositional output of Urner—while remaining constant up until her death in 1942—offers a curious mixture of compositional ambition which is counterbalanced by an engagement with more conservative styles. For example, among her published output, her song "Nichts ist dauernd," ("After Parting") written in the 1930s to a poem by Ludwig Börne, was included in a collection entitled *Nineteenth Century American Art Songs* (2001), ostensibly on the basis of its conventional musical style alone. Whether through personal choice, professional strategy, socio-cultural constraints or the absence of Koechlin's stimulus, following her return to the United States Urner's musical language did not follow a stable stylistic and technical trajectory.

The reasons for this are difficult to assess, but Urner's difficulty in carving out a niche for herself as a modernist composer in America following her return to the United States speaks to the ways in which questions of gender could weigh on professional musical ambitions. When hosting Koechlin in California, Urner followed a well-established social model of serving the cause of musical modernism by acting as a behind-the-scenes organiser. Similar to, but on a more modest scale than the organisational work of East Coast women patrons, she endeavoured despite considerable challenges to promote (foreign) modernism in a climate that she believed was fundamentally opposed to it. Writing to Koechlin in 1928 she gave voice to this sentiment:

<sup>26</sup> For a list of these works, consult the Inventory of the Catherine Murphy Urner collection, housed at the Music library of the University of California Berkeley (Online Archive of California 1997).

If I had known the indifference of people in general, I would never have had the courage to propose that you come, for outside of a small number who are very devoted and very sincere, I see very little light for the future that I have dreamed of as possible. People have money for cars, for the cinema in great numbers, for teas, but when it is a question of other things, especially of music, they insist on doing it for next to nothing. Their values are completely upside down.<sup>27</sup>

In this regard, Urner's pessimism about American cultural values echoed those of Koechlin, who, in his "Étude sur l'Amérique"<sup>28</sup> of 1929, denounced American consumerism and conformism as impediments to American cultural vitality. Within this cultural context, Koechlin viewed Urner and her activities as an exception; she was proof that America possessed cultural potential that needed, from Koechlin's perspective, to be harnessed and cultivated through contact with French aesthetic values. As he wrote, in his otherwise patronizing portrait of 1945: "Catherine Urner was one of my best pupils. She had an intelligence superior to that of the average American woman, and especially more profound, more European. But by reason of this, it was more difficult for her music to be accepted at home" (cited in Urner Johnson 2003, 62).

Despite Urner's integration into French musical life, whether as a student of Koechlin or in the concerts she organized and performed, it was difficult for her to effectively build upon these experiences upon returning to the American West Coast. Even during Koechlin's trips to Berkeley during the 1920s, at a time when the idea of a visiting foreign professor was still a novelty, his own music came up against considerable resistance. His symphonic poem *La Joie païenne*, which Koechlin believed ideal for outdoor performance, was performed at the Hollywood Bowl in 1929 and greeted, as the composer often recalled, with laughter. *La Joie païenne* was composed in 1910, but clearly the horizon of expectations of the 1929 Hollywood Bowl audience was not yet ready to deal with this music from abroad. For Urner, lacking the prestige and experience associated with Koechlin's name, her own forays into musical modernism must be viewed as particularly courageous in this context, and her frequent recourse to more conventional styles throughout the 1930s may be viewed as the inevitable result of social factors that were beyond her control.

## Conclusion

The extant manuscript sources for *The Bride of God* do not entirely clarify the numerous questions that attend to

the work's compositional authorship. Though we can be certain that the orchestration and some transitional passages are by Koechlin, the remaining evidence (as gleaned from letters and diary entries) suggests that Urner's role in the conception and musical rendering of the work was far more important than has been previously stated. Throughout the late 1920s Urner's musical style was clearly indebted to the influence of Koechlin, but the idea that she lacked the necessary skill or ambition to undertake ambitious projects was later overstated by her teacher and deserves to be debunked entirely through a closer examination of her archive and the eventual performance of her large-scale works of the 1930s.

Koechlin and Urner's relationship paints a somewhat lopsided and limited portrait of transatlantic cultural transfer. Whereas Urner's music of the 1920s represents an enthusiastic model of openness and assimilation of French cultural values, Koechlin's rejection of many of the specificities of American life and culture reflects a colonialist attitude that positioned French culture as universal. In sum, whereas their relationship and concomitant cultural differences informed in important ways their work as creative artists, Urner and Koechlin's transatlantic cultural transfer resists hegemonic narratives with regard to French and American musical communication during the 1920s and 30s. Shunning jazz and the obstreperously modern, their intimate and personal musical exchanges remained dominated by shared aesthetic interests, and this despite the size of the ocean that separated them.

## REFERENCES

### Archives

Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris.

Musical manuscripts (MS 15451, MS 15482, MS 15483, MS 16956). Fonds Charles Koechlin, Département de la musique, Bibliothèque nationale de France.

### Published sources

BECK, L. Adams (1924). "A Hindu Legend: The Bride of God," *Atlantic Monthly*, vol. 133, n° 5, May, pp. 648-658.

*Berkeley Daily Gazette* (1916). "Sale of Partheneia tickets is opened," 31 March, p. 11.

<sup>27</sup> Letter from Catherine Urner to Charles Koechlin, 14 March 1928, Fonds Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris; cited in Urner Johnson 2003, 48.

<sup>28</sup> Fonds Charles Koechlin, Médiathèque Musicale Mahler, Paris.

- CATHÉ, Philippe (2010). "Structure argumentative de quelques traités de Koechlin," in Philippe Cathé, Sylvie Douche and Michel Duchesneau (eds), *Charles Koechlin: Compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, pp. 351-364.
- CATHÉ, Philippe, Sylvie DOUCHE and Michel DUCHESNEAU (eds) (2010). *Charles Koechlin: Compositeur et humaniste*, Paris, Vrin.
- CLAUDEL, Paul (1920). "Dissolution" in *Connaissance de l'Est*, Vienna, Larousse, pp. 202-203.
- FAUSER, Annegret and Mark EVERIST (eds) (2009). *Music, Theatre, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago, University of Chicago Press.
- FRY, Andy (2014). *African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago, University of Chicago Press.
- GUERPIN, Martin (2015). "'Adieu New York, Bonjour Paris!': Les enjeux esthétiques et culturels des appropriations du jazz dans le monde musical savant français (1908-1939)," Ph.D. dissertation, Université Paris-Sorbonne.
- KOECHLIN, Charles (1925-1926). "La mélodie," in Ladislav Rohosinski (ed.), *50 ans de musique française 1874-1925*, vol. 2, Paris, Éditions musicales de la Librairie de France, pp. 1-62.
- LE FLEM, Paul (1925). "La musique au concert," *Comoedia*, 3 April.
- MOORE, Christopher (2014). "Charles Koechlin's America," in Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert, and Anne C. Shreffler (eds), *Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900-2000*, Woodbridge, Suffolk, The Boydell Press, pp. 89-101.
- NICHOLS, Roger (2002). *The Harlequin Years, Music in Paris 1917-1929*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Nineteenth Century American Art Songs*, vol. II (2001). Bryn Mawr, Pa., Hildegard.
- OJA, Carol J. (1997). "Women Patrons and Crusaders for Modernist Music," in Ralph P. Locke and Cyrilla Barr (eds), *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860*, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press, pp. 237-265.
- Online Archive of California (1997). "Inventory of the Catherine Murphy Urner collection, [ca. 1910-ca. 1942]," [http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf0z09n55x/entire\\_text/](http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf0z09n55x/entire_text/), accessed 10 January 2017.
- ORLEDGE, Robert (1989). *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works*, Luxembourg, Hardwood Academic Publishers.
- ORLEDGE, Robert (1999). "Poulenc and Koechlin: 58 lessons and a friendship," in Sidney Buckland and Myriam Chimènes (eds), *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, Aldershot, Ashgate, pp. 9-47.
- URNER JOHNSON, Barbara (2003). *Catherine Urner (1891-1942) and Charles Koechlin (1867-1950): A Musical Affaire*, Aldershot, Ashgate.
- WATERS, Sarah (1996). "Wolfskins and Togas: Maude Meagher's *The Green Scamander* and the Lesbian Historical Novel," *Women: A Cultural Review*, vol. 7, n° 2, pp. 176-188.



## Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906)

Fiorella Sassanelli  
(Conservatoire Nino Rota)

Jamais dans ces vingt-cinq années notre France n'a envoyé à l'étranger un champion plus valeureux, un messenger plus beau, un témoin plus fidèle de son âme musicale régénérée»; c'est en ces mots que le critique Camille Mauclair rend en 1919 un hommage posthume à son ami, le pianiste et compositeur Raoul Pugno (Mauclair 1919, 111).

Raoul Pugno naît en 1852 à Montrouge, dans la banlieue parisienne, d'un père italien, marchand de piano, et d'une mère originaire de Lorraine. Une fois terminées, alors qu'il est encore jeune, ses études de piano, d'harmonie et d'orgue au Conservatoire de Paris, il paraît promis à une intéressante carrière musicale, mais son engagement politique en faveur de la Commune lui vaut quelques jours de prison. Surtout, un exil artistique d'une vingtaine d'années le tiendra à l'écart de la culture officielle, jusqu'au 23 décembre 1893<sup>1</sup>. À cette date, âgé de 41 ans, il est appelé à remplacer le pianiste Louis Diémer, malade, dans le *Concerto en la mineur* de Grieg, avec l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Pugno fait enfin ses débuts de concertiste, aussi tardifs qu'éclatants. Très rapidement, le pianiste devient une véritable idole du public parisien qui ne manque pas de manifester son enthousiasme et sa sympathie à un artiste doué d'un caractère joyeux, chaleureux et passionné. À partir de 1894 et pendant vingt ans, Pugno voyage à travers le monde en messenger et en ambassadeur de l'art français. La presse contemporaine rend compte d'une

activité très intense de concertiste menée dans les capitales musicales d'Europe. On signale sa présence en France, bien sûr, mais aussi en Italie (Milan, Rome, Bologne, Venise), en Allemagne (Francfort, Berlin, Hambourg), en Hollande (Amsterdam), en Belgique (Bruxelles, Bruges, Liège, Anvers), en Espagne et au Portugal (Madrid, Lisbonne, Porto), au Royaume-Uni (Londres, Liverpool, Glasgow, Édimbourg), en Pologne (Varsovie, Cracovie), en Russie (St Pétersbourg, Moscou), en Suisse (Zurich), de même qu'aux États-Unis (New York, San Francisco, Boston, Cincinnati, Ann Harbour) et au Canada (Montréal).

Voyageur infatigable<sup>2</sup>, le pianiste visite les États-Unis à trois reprises : de novembre 1897 à mars 1898, il donne une série de concerts à New York et à Chicago ; puis, d'octobre 1902 à janvier 1903, et de nouveau de novembre 1905 à mars 1906, il traverse les États-Unis d'est en ouest, et se rend également au Canada. On se demanderait si Pugno a un imprésario ou si son collègue, le violoniste belge Eugène Ysaÿe, avec qui il entreprend son premier voyage américain, lui sert alors d'intermédiaire<sup>3</sup>. Les questions soulevées par l'aventure américaine du pianiste français sont nombreuses et je tenterai d'y répondre au cours du texte. En 1897, il maîtrise déjà un vaste répertoire, comprenant des pages choisies des XVIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, de Mozart, de Beethoven, de Chopin, de Liszt et de Grieg, sans oublier ses propres compositions ; il se produit en solo, avec orchestre ou dans des formations de musique de

<sup>1</sup> Le 12 mai 1871 Pugno est désigné membre de la Commission d'aide à l'art musical et aux artistes, deux jours après la révocation d'Émile Perrin à la tête de l'Opéra. Le 22 mai, jour du premier concert, au profit des veuves et des orphelins du personnel de l'Opéra victime de la guerre, Pugno devait diriger des compositions de Beethoven, de Gossec, et aussi deux de ses propres compositions : *Hymne aux Immortels* (1871, sur un texte de Victor Hugo) et *Alliance des peuples* (1871, sur un texte de David Gradiht). Le 21 mai, les troupes de Versailles entrent dans Paris, le concert est supprimé et Pugno est emprisonné pendant quelques jours. Pour gagner sa vie il accepte un poste d'organiste, puis de maître de chapelle à l'église de Saint-Eugène, en se produisant en même temps comme pianiste et chambriste, notamment dans le cadre des concerts du cercle La Trompette. Sa renommée de communard lui ferme les portes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, et il travaille comme compositeur d'opérettes au service des théâtres des Bouffes-Parisiens et de la Renaissance. Pendant longtemps Pugno est étiqueté comme organiste : le 23 août 1891, *Le Ménestrel* annonce qu'au mois d'octobre suivant, le musicien va inaugurer un cours d'orgue chez lui après avoir acheté un Cavaillé-Coll d'une femme décédée (1891, 271). Entretemps, en 1892, le Conservatoire l'intègre dans son corps enseignant, d'abord comme professeur d'harmonie. En 1896, Pugno hérite de la classe de piano (réservée aux femmes) laissée vacante par la mort d'Henri Fissot.

<sup>2</sup> Il a confié au *Minneapolis Journal* : «[j]e voyage environ sept mois par an [...] et le fait de voyager est devenu pour moi ma seconde nature, sans que cela ne me fatigue». (1906, 8 : «I travel on the average, seven months in the year [...] and touring has almost become a second nature to me and does not fatigue me in the least»). Toutes les traductions sont de l'auteure sauf indication contraire.

<sup>3</sup> En 1896, ce même Ysaÿe (1858-1931) avait connu un grand succès lors de ses propres débuts américains. Voir Stockhem 1990.

chambre. Que va-t-il proposer au public américain ? Va-t-il respecter ses choix personnels ou va-t-il les adapter au goût des nouveaux auditeurs ? Comment va-t-il partager ses programmes entre récitals, musique de chambre et piano symphonique ? Alors qu'il est fidèle en Europe aux pianos Pleyel, sur quels instruments va-t-il jouer aux États-Unis ? Bien avant sa première aventure américaine, la France a couronné Pugno comme l'un de ses plus grands virtuoses : quels échos dans la presse française à cette entreprise d'autant plus exceptionnelle que déjà un demi-siècle s'est écoulé depuis les débuts newyorkais d'un autre pianiste français, Henri Herz (en 1845<sup>4</sup>) ?

J'ai consulté pour ce faire la presse américaine et la correspondance du pianiste avec ses collègues et amis, notamment deux lettres et une carte postale que Pugno envoie au début de l'année 1906 à la jeune compositrice Nadia Boulanger (1887-1979), avec laquelle il collabore professionnellement de 1905 à sa mort et à laquelle l'unit une longue amitié<sup>5</sup>. Ces écrits proviennent d'un lot de documents faisant partie du fonds Boulanger à la Bibliothèque nationale de France (BnF) à Paris ; longtemps inaccessible, cette correspondance apporte un témoignage inédit sur ces périodes importantes de la vie du Raoul Pugno<sup>6</sup>.

### Le début américain (1897-1898)

Le 7 novembre 1897, Pugno débarque à New York en compagnie du violoniste Eugène Ysaÿe. Bien que l'Amérique commence à être visitée par un nombre remarquable d'artistes du Vieux Continent<sup>7</sup>, le séjour d'un musicien européen aux États-Unis suscite toujours une certaine curiosité : partir en tournée au-delà de l'océan signifie mesurer son succès et sa valeur devant un nouveau public et le défi est à la fois culturel et financier. Pugno ne l'admet pas, mais sa passion de collectionneur pour les livres, tableaux et objets d'art laisse deviner l'attrait financier, légitime, que cette aventure peut exercer sur lui<sup>8</sup>. Un segment intitulé « Le profit des artistes<sup>9</sup> » publié par *The Times* le 2 novembre 1902 précise que la

deuxième tournée américaine vaut à Pugno 30 000 dollars (O'Rell 1902a, 25<sup>10</sup>).

Les concerts sont en même temps l'affaire des musiciens (la lettre qu'il envoie à Nadia Boulanger le 14 février 1906 le prouve clairement<sup>11</sup>) mais aussi — voire surtout — de leurs imprésarios. Au moment de son premier voyage américain, Pugno n'a peut-être pas encore d'imprésario attiré ; en annonçant son arrivée aux États-Unis, la presse ne mentionne aucun agent<sup>12</sup>. Il serait possible que l'intermédiaire entre Pugno et l'Amérique ait été Ysaÿe lui-même (le violoniste en est à sa deuxième tournée américaine) ; le 24 janvier 1897, dix mois avant l'arrivée de Pugno à New York, le *Los Angeles Herald* avait publié le compte-rendu de ce que son correspondant à Bruxelles avait désigné l'événement le plus remarquable de l'automne musical belge, le concert d'Ysaÿe au théâtre de L'Ambre, avec Pugno au piano (Moran 1897, 13). Le 20 juin 1897, le *Los Angeles Herald* nous apprend encore que R. E. Johnston, l'imprésario du violoniste bruxellois, est en train de négocier avec Pugno (*Los Angeles Herald* 1897, 14), une information que rien ne nous permet de confirmer.

Dès que la date des débuts américains du pianiste français est fixée (17 novembre 1897), la presse crée et maintient un climat d'attente qui peut déclencher des mécanismes imprévisibles du marché : les journaux américains (mais français aussi) anticipent à plusieurs reprises ce voyage. Déjà le 18 septembre 1897, *The Scranton Republican* annonce la visite américaine de quatre pianistes, dont deux, Raoul Pugno et Alexander Siloti, qui sont inconnus du public américain. Et lorsqu'au mois d'octobre 1897 Pugno donne ses derniers concerts parisiens avant son départ pour les États-Unis, la presse française ne perd pas l'occasion de rappeler à ses lecteurs les projets de leur artiste bien-aimé<sup>13</sup>. Amédée Boutarel fait l'éloge de Pugno, auquel il reconnaît « toutes les qualités du pianiste musicien : pose très personnelle et très classique du son et de la phrase, autorité sur lui-même toujours entière même dans la grande vélocité,

<sup>4</sup> Après Herz, Pugno est en effet le deuxième pianiste français qui voyage aux États-Unis (Herz 1866).

<sup>5</sup> Nadia Boulanger est à ses côtés lorsque Pugno meurt le 2 janvier 1914 dans une chambre de l'Hôtel Métropole, à Moscou. Les deux musiciens avaient quitté Paris, en train, le 13 décembre 1913, pour donner des concerts à Berlin, Varsovie et Moscou.

<sup>6</sup> Les deux lettres adressées à Nadia Boulanger sont reproduites en annexe 1 et 2. Les documents en question ont été enfermés pendant trente ans dans une valise à la Bibliothèque nationale de France. Ils concernent la vie sentimentale de Nadia Boulanger et aussi la sœur cadette de Nadia, la compositrice Lili Boulanger, prix de Rome en 1913 et morte à l'âge de 24 ans en 1918. Voir Laederich et Stricker 2014.

<sup>7</sup> On pense notamment aux pianistes Busoni, Paderewski, Rosenthal, Rubinstein et Rachmaninov ; aux violonistes Kreisler, Kubelik, Kocian, Parlow ; au chef d'orchestre Stokowski ; aux chanteurs Calvé, Litvinne et Melba ; et aux Italiens Caruso et Tamagno.

<sup>8</sup> Les photos de son domicile parisien, au 60 rue de Clichy (disponibles sur gallica.bnf.fr), témoignent de la richesse de l'intérieur de l'appartement. En 1917, sa femme Marie Pugno fait vendre aux enchères presque l'intégralité des biens ayant appartenu à son mari. Les catalogues de vente sont éloquentes à ce sujet : beaux-livres anciens et modernes concernant la musique, les arts et le théâtre (Bibliothèque nationale de France 2016a), estampes modernes (Bibliothèque nationale de France 2016b), tableaux modernes, pastels, aquarelles, dessins (Bibliothèque nationale de France 2016c).

<sup>9</sup> « Artists' Profit ».

<sup>10</sup> L'article, écrit par un correspondant à l'étranger, mêle différents sujets de l'actualité européenne. Il est repris, le même jour, dans *The Atlanta Constitution* (O'Rell 1902b, 10).

<sup>11</sup> Voir l'annexe 2.

<sup>12</sup> Au contraire, les imprésarios Henry Wolfsohn et Will Greenbaum s'occupèrent de Pugno respectivement au moment du deuxième et du troisième voyage. (*Democrat and Chronicle* 1902, 17 ; *The San Francisco Call* 1905, 12).

<sup>13</sup> Les concerts ont lieu chez Colonne le 17 et le 24 octobre 1897. Annonce parue dans *Le Ménestrel* (1897, 319).

sûreté magistrale dans les effets d'extrême douceur, jeu d'une tenue magnifique, virtuosité à toute épreuve, sentiment musical exquis » (Boutarel 1897, 344). Quatre ans seulement se sont écoulés depuis les débuts du pianiste à Paris : « Un hasard, presque le révéla : le lendemain il était célèbre, et alors s'alluma la fusée éblouissante de cette carrière, qui jaillit et emporta éperdument à travers le vaste monde un flamboiement de l'art français » (Mauclair 1919, 110).

Comment réagit la presse américaine face aux prestations de Pugno ? L'apparence physique du pianiste venu de Paris frappe d'abord un chroniqueur car elle ne correspond pas à l'image élégante du virtuose européen véhiculée par Paderewski depuis sa tournée triomphale de 1891. Pugno est décrit comme « un homme grand, imposant, aux traits bien marqués, avec une barbe brune<sup>14</sup> » (*The New York Times* 1897, 13).

Dix jours après son arrivée à New York, le 17 novembre 1897, Pugno donne son premier concert devant le public new-yorkais, en partageant la scène avec Ysaÿe<sup>15</sup>, dans le cadre d'un concert organisé et dirigé par le chef d'orchestre hongrois Anton Seidl<sup>16</sup>. La salle Astoria, qu'on leur a réservée, est un salon de danse. Malgré la célébrité dont il jouit en France<sup>17</sup> (rappelons que le 31 juillet 1897, il a été décoré de la Légion d'honneur), Pugno n'est pas accueilli sans réserve par le public et la presse. Son aspect, sa « simplicité, pour ne pas dire sa nonchalance, ne facilitent pas son acceptation comme interprète soliste<sup>18</sup> » (*The World* 1897, 3). Il joue la version pour piano et orchestre de Liszt de la *Fantaisie « Wanderer »* de Schubert et on l'accuse de froideur, de jouer sans émotion ni passion. Les commentaires sont plus positifs lorsqu'il accompagne Ysaÿe dans un *Rondo* de Mozart : leur entente est jugée « parfaite<sup>19</sup> » (*The World* 1897, 3).

Le 10 décembre 1897, Pugno fait ses débuts avec orchestre au Carnegie Hall (Lahee 1922, 113) où il interprète

le *Concerto* de Grieg avec l'orchestre de la New York Philharmonic Society dirigé à nouveau par Seidl<sup>20</sup>. Selon les archives en ligne de cet orchestre, Pugno visite New York à six reprises entre 1897 et 1905 : il y revient déjà le 7 mars 1898 avec le Chicago Symphony Orchestra dirigé par Theodore Thomas pour jouer les *Variations symphoniques* de Franck (1885) ainsi que le *Concerto n° 5 en fa majeur*, op. 103 de Saint-Saëns<sup>21</sup> (Chicago Symphony Orchestra 2011). C'est un *crescendo* : le public et la presse sont conquis par sa ferveur romantique, sa technique brillante et sa bravoure étonnante (*Chicago Daily Tribune* 1897, 1). Pugno est flatté par cet accueil. De sa résidence newyorkaise, entre la 5<sup>e</sup> Avenue et la 8<sup>e</sup> rue, le 24 décembre 1897, il écrit au directeur du Conservatoire de Paris, Théodore Dubois, qui lui avait sans doute accordé un congé pour la durée de cette tournée :

Mon cher Directeur,

Les centaines de lieues qui me séparent de mon cher Paris ne me brouillent pas la cervelle au point de me faire oublier ceux que j'y ai laissés, ceux qui veulent bien me témoigner de l'amitié, ceux que j'aime. Malgré le tourbillon de cette vie américaine, malgré l'émotion et la griserie des succès, ma pensée se tourne constamment vers le coin de terre chérie et pour ternir ma mélancolie, quelque peu accrue en ces jours de « Christmas », je n'ai qu'un remède : correspondre avec mes bons, mes vrais amis. [...] J'ai joué ici, à New York, six fois déjà avec l'orchestre de Seidl, et j'ai eu cette vive joie d'être acclamé par cent musiciens exclusivement allemands. Je crois ne pas déshonorer le drapeau de notre Conservatoire. Au revoir, mon cher maître [*sic*] et ami. Croyez-moi votre très dévoué et très reconnaissant Raoul Pugno.

Guilmant est venu me voir à mon 4<sup>e</sup> concert au Metropolitan, et Marteau arrive ici dans dix jours. Mais je ne le verrai pas, je serai parti pour Chicago<sup>22</sup> (Pugno DA1897).

<sup>14</sup> « M. Pugno is a tall, powerfully built man, with clean-cut features and a heavy, brown beard ».

<sup>15</sup> Ysaÿe, de son côté, avait déjà débuté sa tournée américaine le 12 novembre précédent en jouant avec la Philharmonic Society au Carnegie Hall (Philharmonic Society of New York DA1897a). [NDLR : Les références identifiées par les lettres DA se trouvent dans la section « Documents d'archives » de la bibliographie, au nom de leur auteur ou de l'organisation qui a produit le document.]

<sup>16</sup> D'après *The Musical World* (1904, 4), les débuts américains de Pugno remonteraient plutôt à l'année 1894, mais aucune autre source ne confirme cette donnée.

<sup>17</sup> L'histoire de l'interprétation musicale nous apprend que Pugno et Ysaÿe auraient formé le premier véritable duo de musique de chambre (Stockhem 1990, 155-157). Un an avant leur arrivée à New York, ils ont présenté à la salle Pleyel à Paris une série originale de quatre soirées (du 9 au 18 mai 1896) intitulées « La sonate ancienne et moderne », au cours desquelles ces deux solistes de haut niveau ne jouent que des sonates pour violon et piano, et aucune œuvre en solo. Le succès de ces séances impose le duo Ysaÿe-Pugno comme la référence en matière d'interprétation de sonates (*ibid.*). Certaines sources sont d'avis que si la pratique de la musique de chambre, telle que nous l'entendons, a une date de naissance, ce serait le 9 mai 1896.

<sup>18</sup> « [a] simplicity, not to say, nonchalance, about Mr. Pugno which does not facilitate his acceptance as a solo interpreter ».

<sup>19</sup> « flawless ».

<sup>20</sup> Le concert est redonné le jour suivant. La copie numérisée du programme du concert est disponible dans les archives en ligne de la New York Philharmonic (Philharmonic Society of New York DA1897b).

<sup>21</sup> Le programme du concert est disponible en ligne (Carnegie Hall DA2016a). Les *Variations* de Franck sont l'une des compositions préférées du pianiste français.

<sup>22</sup> Pugno mentionne l'organiste, compositeur et pédagogue Alexandre Guilmant (1837-1911), son collègue au Conservatoire, et le violoniste Henri Marteau (1874-1934), brillant élève de jadis, devenu virtuose de l'instrument.

Outre un rare témoignage direct du point de vue de Pugno sur sa tournée américaine, cette lettre porte les traces évidentes de sentiments partagés à l'époque qui précède la Première Guerre mondiale : patriotisme français et anti-germanisme latent.

L'admiration du public américain pour le musicien va se transformer en sympathie pour l'homme. La presse est dépaycée : cet artiste dont la figure est jugée « falstaffienne » n'a rien de ce qu'on pourrait attendre d'un pianiste inspiré et romantique, tel que se révèle Pugno. Le compte-rendu d'un de ses concerts est intitulé « Musicien aux cheveux courts<sup>23</sup> », avec un sous-titre emblématique : « Raoul Pugno ne ressemble pas à un artiste romantique<sup>24</sup> » (*The Leader Democrat* 1897, 11) : le stéréotype du pianiste romantique inspiré par Paderewski est encore ici présent. Le critique anonyme est évidemment étonné qu'un personnage si peu intéressant du point de vue physique puisse susciter un tel enthousiasme et il en déduit, presque résigné, que « au moins chez les hommes la chair n'interfère pas forcément avec la popularité. Assis au piano, M. Pugno n'était pas le genre de figure à séduire les cœurs des jeunes filles des concerts des matinées [...]. Mais le public<sup>25</sup> ! » (*ibid.*).

Le pianiste poursuit sa série de concerts que la presse documente fidèlement, avec une confiance qui s'accroît de plus en plus de la part des critiques. Si l'on insiste encore une fois sur l'aspect physique de l'homme, « tout le contraire du pianiste ordinaire », en ajoutant que « s'il avait les cheveux longs il donnerait l'image d'un génie<sup>26</sup> » (*The Brooklyn Daily Eagle* 1898, 7), les appréciations musicales sont sincères. La maîtrise du piano est synonyme de grande personnalité. La force au piano de Pugno rappelle celle d'Anton Rubinstein : « Il ne caresse pas les touches comme Paderewski ou Joseffy : il les commande. Parfois il les intimide. Son piano n'est pas sa maîtresse : c'est son armée de fonctionnaires<sup>27</sup> » (*ibid.*). Et pourtant la musique garde tout son pouvoir de suggestion.

Le dernier article concernant ce premier voyage américain de Pugno est une chronique anonyme publiée dans *The Cincinnati Enquirer* le 13 mars 1898 (1898a, 19). On ne connaît pas la date précise du départ du pianiste pour la France, mais évidemment le retour est proche. Le 17 mars

suivant, Pugno donne un récital au Odeon Hall, qui se trouve à l'intérieur du Conservatoire de Cincinnati<sup>28</sup> et ce sera peut-être le dernier concert de sa première aventure américaine. Cinq jours auparavant, la plupart des 1 500 places ont été déjà vendues, ce que la presse souligne pour remarquer la considération exceptionnelle dont le pianiste français jouit désormais de la part des Américains. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la critique musicale n'a pas encore acquis aux États-Unis un statut d'autorité, et, afin que son éloge soit crédible, le chroniqueur du *Cincinnati Enquirer* fait appel à l'opinion d'un musicien, selon lequel Pugno serait l'équivalent d'un Rubinstein ou d'un Liszt de son temps (1898b, 24). Bien que grandiloquente, cette comparaison confirme l'intérêt des Américains pour cet artiste à la « célébrité universelle » et « au talent magique », capable de « transformer en être vivant un instrument qui n'est que trop souvent un tombeau pour rêveries mélodieuses ou l'intermédiaire odieux d'une musique lascive<sup>29</sup> » (*ibid.*) ; à l'évidence, le piano ne jouit pas chez ce chroniqueur d'une réputation édifiante ! Pour Pugno, cette parenthèse américaine se transforme donc en triomphe. Après presque cinq mois, Pugno peut recueillir en France et ailleurs en Europe les fruits du succès remporté en Amérique. La *Gazzetta musicale di Milano*, dans le compte-rendu d'un récital du pianiste à Varsovie, loue l'« individualité marquée » de son style, qui rend nouvelles toutes les compositions qu'il interprète<sup>30</sup> (Groër 1900, 46). Ses engagements à travers l'Europe s'intensifient de plus en plus. Au début de janvier 1901, pressé par une activité de concerts qui l'oblige à s'absenter trop souvent, il offre par lettre à Théodore Dubois sa démission du poste de professeur du Conservatoire : « Quel que soit mon attachement à cette grande Maison à laquelle je dois tant, je ne voudrais pas continuer à lui appartenir sans me consacrer tout entier à mes élèves » (Pugno DA1901). C'est Antonin Marmontel qui prend les rênes de sa classe de piano.

## La deuxième tournée américaine (1902-1903)

Lorsqu'il revient aux États-Unis en 1902, Pugno est un pianiste célébré des deux côtés de l'Atlantique. Le premier concert de sa deuxième tournée américaine est fixé au 17 octobre 1902, à Boston. L'accueil est digne des plus grands artistes et pour le concert suivant à New York le

<sup>23</sup> « Musician with Short Hair. »

<sup>24</sup> « Raoul Pugno Is an Unromantic Looking Artist. »

<sup>25</sup> « in the case of men, at least, flesh does not necessarily interfere with popularity. Seated at the piano, M. Pugno was not the sort of figure to win the heart of matinee girls [...]. But the audiences! »

<sup>26</sup> « quite the opposite of the customary pianist; yet if he will only wear his hair long he will have immediate recognition of a genius. »

<sup>27</sup> « He does not caress the keys like Paderewski or Joseffy; he orders them. Sometimes he bullies them. His piano is not his mistress: it is his army of retainers. »

<sup>28</sup> Le Conservatoire de Cincinnati est un des premiers conservatoires américains à se doter, en 1884, d'une salle de concert (Senefeld 2013).

<sup>29</sup> « universal fame » ; « the magic of his talent » ; « transforms into a living being the instrument which is only the grave of melodious reveries or the odious medium of musical lasciviousness. »

<sup>30</sup> « egli possiede una individualità molto spiccata, tutta sua, e tanta espressione e fuoco che ogni composizione da lui eseguita sembra cosa affatto nuova e desta viva impressione. »

21 octobre, au Carnegie Hall, beaucoup de musiciens viennent l'applaudir<sup>31</sup> (*Chicago Daily Tribune* 1902a, 5). Le concerto de Mozart qu'il interprète est jugé excellent du point de vue technique et pourtant gracieux et délicatement coloré (*ibid.*). Décrit comme un « interprète corpulent et paternel », son style offre pourtant une pureté et une légèreté rares ; Pugno déploie « une beauté de sonorités et une douceur qui fascinent les sens<sup>32</sup> » (*Chicago Daily Tribune* 1902b, 20), et il révèle un lyrisme exceptionnel et une beauté du *legato* qui enchantent l'auditoire (*ibid.*). Pugno alterne les concerts avec orchestre<sup>33</sup> avec des récitals aux programmes riches et variés, allant de Bach et Handel à quelques-unes de ses propres compositions, en passant par Beethoven, Schumann, Chopin et Liszt. Il met ainsi en valeur son aisance technique et ses dons d'interprète.

Après avoir offert dix concerts avec orchestre, vingt-huit récitals et cinq soirées musicales privées, Pugno s'embarque pour la France le 17 janvier 1903, sur le paquebot *Finland*. Le lendemain, *The New York Times* annonce son départ avec regret (1903, 34). Le deuxième séjour américain a été plus court que le précédent : trois mois seulement, à cause — liron — de l'impossibilité d'annuler un nombre remarquable d'engagements en Allemagne pris pour le début du mois de février. La tournée allemande est suivie d'une tournée en Russie, avec une prolongation à Londres et dans les

régions françaises. « Il n'est pas prévu qu'il revienne dans ce pays [aux États-Unis] avant plusieurs années<sup>34</sup> », précise le *New York Times* (*ibid.*).

### Un changement dans l'opinion des critiques après la deuxième tournée

La presse et le public ont été subjugués par le charme discret, la gravité et la fidélité à la partition de Pugno<sup>35</sup> et apprécient mieux son caractère. Après avoir critiqué son aspect, ironisé sur sa taille, sur sa barbe brune et ses cheveux courts, ses habits jugés trop peu élégants comparativement au raffinement de son art, le pianiste devient un exemple de style, comme nous le révèle un article publié le 17 janvier 1903 (le jour où il embarque pour la France) par le journal canadien *The Winnipeg Tribune* ; cet article est repris le 1<sup>er</sup> février suivant au Kansas dans les pages du *Topeka Daily Capital* (1903, 18) (voir fig. 1). On y voit sept musiciens célèbres, venus en visite aux États-Unis, dessinés par un portraitiste d'après une photo instantanée : les silhouettes de quatre pianistes (Ignace Jan Paderewski, Ossip Gabrilowitsch, Joseph Hoffmann et Pugno), deux violonistes (Jaroslav Kocian et Jan Kubelik) et du facteur français d'instruments Arnold Dolmetsch sont accompagnées d'un commentaire qui décrit chacun de ces personnages, avec ses vices, ses manies et ses bizarreries.

Figure 1 : Raoul Pugno et d'autres musiciens dans un extrait du *Topeka Daily Capital* (1903, 18).



<sup>31</sup> Walter Damrosch conduisait le New York Symphony à l'occasion de ce concert (New York Philharmonic DA2017a). La soirée ne s'inscrit pas dans la série des concerts en souscriptions et les archives du New York Philharmonic ne possèdent pas de copie numérisée du programme.

<sup>32</sup> « portly, paternal performer » ; « a tonal gentleness and smoothness that charm the senses ». Le compte-rendu se réfère à un concert donné à l'Auditorium de Chicago sous la direction de Theodore Thomas. Pugno est alors en route vers Montréal où il donne un récital le 17 novembre 1902.

<sup>33</sup> Les 19 et 20 décembre 1902, Pugno se fait entendre avec le New York Symphony conduit par Walter Damrosch, dans le *Concerto n° 4 en do mineur*, op. 44, de Saint-Saëns (Philharmonic Society of New York DA1902).

<sup>34</sup> « It is not expected that he will return to this country for several years to come ».

<sup>35</sup> Il est possible de juger de cet aspect puisqu'à cette époque remontent les enregistrements de Pugno conservés sur des rouleaux Welte-Mignon, certains disponibles sur internet. La collection complète est conservée à la Bibliothèque nationale de France.

On peut y lire que Kocian a tout ce qu'il faut pour le succès : les cheveux longs, le talent et un nom difficile à prononcer ; Kubelik est déterminé et effronté, presque insensible et vénal (son regard quand « il extrait l'âme de son violon » est le même que lorsqu'il « extrait le grand dollar américain de sa grande poche américaine<sup>36</sup> » (*ibid.*)). Les pianistes sont les plus fustigés. Paderewski est dessiné près de l'objet qui l'amuse le plus, une table de billard ; son piano n'est en effet pour lui que l'instrument de sa fortune financière. Quant à Pugno, il est, en 1903, un homme de bientôt 51 ans ; sa maturité l'enrichit en raison de l'âge et de l'expérience. C'est un artiste sans extravagances, ni caprices, ni distractions, et pourtant assez élégant : « Quand l'appareil a photographié Pugno, le grand pianiste français était en train de se promener vêtu de son magnifique manteau de fourrure en fumant un perfecto<sup>37</sup> » (*ibid.*). La presse américaine n'avait pas jusqu'ici manifesté pour lui ce genre d'attentions. Très brièvement, on raconte qu'il est le fils d'un pianiste demeuré inconnu et qui habitait les faubourgs parisiens, et que « malgré les attractions joyeuses d'une grande ville, le jeune Raoul a étudié dur jusqu'à devenir célèbre<sup>38</sup> » (*ibid.*).

La constance du travail, unie à la puissance de son tempérament latin, c'est-à-dire à sa capacité d'explorer une gamme de contrastes dramatiques avec une sensibilité très développée, lui vaut l'admiration incontestée des Américains. Pugno peut représenter un modèle à la fois dans la vie et dans l'art, son humanité devenant l'aspect le plus apprécié de son caractère. On loue sa capacité de jouir du succès sans se laisser submerger par la fièvre de la mondanité aveugle, ni perdre le goût de demeurer en contact avec les gens. Le 8 mars 1906, *The Minneapolis Journal* lui consacre un article intitulé « Pugno travaille fort<sup>39</sup> », où l'on apprend que « le grand pianiste français travaille le piano de sept à huit heures par jour<sup>40</sup> », sans compter le temps des répétitions et des concerts (1906, 8). Quelques années auparavant, *The Musical World* avait consacré deux longs articles anonymes à Pugno et aux pianistes qui viennent se faire entendre aux États-Unis (1903, 9-10 ; 1904, 3-5) ; on y jette un regard intéressant sur les différentes écoles de piano. Si, du point de vue individuel, Paderewski

domine la scène (y compris en termes d'argent gagné et de conquêtes féminines...), le jugement sur les écoles de piano reste assez mitigé, car, d'après l'auteur du premier article, toutes les méthodes visent à atteindre les mêmes résultats, par des moyens différents. Si les Polonais s'affirment par leur sens poétique et les Allemands par la sincérité de leurs interprétations, le jeu des Français est marqué par une évidente élasticité du rythme qui dépendrait de la nature de leurs pianos (*The Musical World* 1903, 9-10). Les raisons de ces remarques sont évidemment liées au marché des instruments et cachent des raisons d'ordre économique et commercial. Outre les pianos Steinway, dont une firme existe à New York depuis 1853, les Américains sont assez fiers du succès des pianos Baldwin qui viennent de remporter un grand prix à l'Exposition universelle de Paris en 1900. La compétition est serrée : « le plus grand pianiste académique français, Raoul Pugno, professeur honoraire du Conservatoire de Paris, pianiste et compositeur célèbre, aime et préfère les pianos Baldwin chez lui et à l'étranger<sup>41</sup> » (*Concordia Blade-Empire* 1912, 1). On ne sait pas si cette opinion a jamais été divulguée en France où la presse avait plutôt choisi un terme qui ne laissait aucune équivoque à cet égard : Pugno « pleyelait », ce qui confirme son lien spécial avec Pleyel<sup>42</sup>. Le nom de Pugno fait donc autorité, même si sa renommée ne suffit pas à sauver la réputation de l'école française de piano aux yeux des Américains. Tout en exprimant son admiration pour le niveau technique acquis, l'auteur de l'article exprime ses réserves sur le manque d'instinct tonal des pianistes français qui, à son avis, serait la conséquence du défaut de sonorité de leurs pianos. Et pourtant ils transforment un défaut en vertu :

Puisque la sonorité de leur piano offre moins de moyens pour les variations dynamiques, le sens des nuances doit être nécessairement développé et la finesse de la suggestion encouragée. Il en résulte que pour obtenir une même chaleur émotionnelle, il faut plus d'accents, une manifestation plus évidente de tempérament. Un rythme élastique, une subtilité d'accents, un sens dramatique des contrastes émotionnels, toutes ces qualités sont l'héritage naturel du tempérament latin<sup>43</sup> (*The Musical World* 1903, 10).

<sup>36</sup> « This is how Jan Kubelick [...] looks when he is extracting the soul from his violin and the great American dollar from the great American pocket. »

<sup>37</sup> « When the camera clicked on Pugno, the great French pianist was taking a walk clad in his magnificent fur lined overcoat, and smoking a perfecto. »

<sup>38</sup> « Despite the attractions of the great city's gay life, young Raoul studied and became famous. »

<sup>39</sup> « Pugno Works Hard. »

<sup>40</sup> « Great French Pianist Practices Seven to Eight hours a Day. »

<sup>41</sup> « The greatest academic musician of France, Raoul Pugno, Honorary Professor of the Conservatoire, Paris, celebrated pianist and composer, uses and prefers the Baldwin piano at home and abroad. »

<sup>42</sup> « Il faut entendre Pugno pleyeler du Mozart ! Il est, je crois, le seul qui ait encore le sens de ces concertos divins, spirituels et tendres, jolis et voluptueux à la façon d'une fête galante de Watteau. Que sous ses doigts la Romance du *Concerto en ré* est douce, mélancolique et touchante ! » (Stoeklin 1911).

<sup>43</sup> « As their piano tone offers less material for dynamic variation, the sense of nuances must be correspondingly developed, the finesse of acute suggestion must be encouraged. Therefore, to obtain an equal emotional warmth, there must be a greater range of accent, a more obvious manifestation of temperament. An elastic rhythm, subtlety of accent, a dramatic sense of emotional contrast, all these qualities are the natural inheritance of the Latin temperament. »

Dans ce contexte Pugno est très bien jugé : sa technique développée ne craint aucune difficulté d'écriture car « il possède le feu et l'abandon d'un virtuose né et, en même temps, un sens inné et très solide du rythme qui ne le trahit pas dans les passages les plus difficiles<sup>44</sup> » (*ibid.*).

### La troisième tournée (1905-1906)

Deux ans et demi séparent la troisième tournée américaine de la deuxième. L'arrivée de Pugno, prévue pour l'automne 1905, est annoncée le 28 août de la même année dans *The San Francisco Call* : Pugno fait partie des pianistes (avec Harold Bauer, Alfred Heisenauer et le pianiste aveugle Edward Baxter Perry) que l'imprésario Will Greenbaum a engagés pour une tournée aux États-Unis (1905, 12). Pugno doit jouer avec divers orchestres symphoniques à Boston, Philadelphie, Cincinnati, New York et, pour la première fois, sur la côte ouest. Il débute sa troisième visite américaine au Carnegie Hall de New York, le 18 novembre 1905, avec l'Orchestre de la Société symphonique russe dirigé par Modest Altschuler ; il interprète le *Concerto n° 2* de Rachmaninov (1900-1901), en première audition aux États-Unis<sup>45</sup> (Carnegie Hall DA2016b). Le répertoire choisi par Pugno pour sa troisième tournée américaine est jugé intéressant par Howard Boardman, critique du *Minneapolis Journal* : le *Concerto* de Rachmaninov, les *Variations symphoniques* de Franck et la fantaisie *Africa* de Saint-Saëns (1891) (celle-ci également en première audition américaine), constituent trois exemples récents de piano symphonique (1905, 8). Boardman ne fait aucune mention de la *Symphonie sur un chant montagnard français* de d'Indy, jouée le 17 décembre 1905 avec le New York Symphony Orchestra (New York Philharmonic DA2017b). Encore une fois, le pianiste français fait alterner les séances avec l'orchestre avec des récitals assez stimulants du point de vue historique, incluant des compositions de Bach, Handel, Rameau, Scarlatti et Couperin : Pugno est un enseignant, pas seulement un virtuose, et cela attire l'attention des étudiants et des passionnés de l'instrument. Ses programmes sont considérés comme « intéressants aussi bien qu'instructifs<sup>46</sup> » (*The Indianapolis News* 1905, 9) et plusieurs de ses concerts sont accueillis dans les auditoriums d'écoles de musique,

dans le cadre de concerts « populaires », auxquels on accède avec un billet souvent à tarif réduit.

Cette troisième aventure se présente différemment des deux précédentes pour Pugno. Alors qu'il enseignait au Conservatoire de Paris, il avait l'habitude de préparer les concertos avec orchestre qu'il devait interpréter avec l'aide précieuse de quelques-unes de ses élèves : en effet, dans sa maison de campagne à Gargenville<sup>47</sup>, il travaille sur un instrument spécial, le piano carré à double clavier que Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, lui a offert (Berteaux 1946, 159). En 1904, il a rencontré la jeune et brillante Nadia Boulanger et c'est avec elle qu'il prépare les programmes concertos qu'il va jouer aux États-Unis<sup>48</sup>. La jeune musicienne, alors âgée de 17 ans, ne peut pas accompagner son mentor en tournée<sup>49</sup>, et pourtant le pianiste ressent l'obligation morale de tenir sa collaboratrice au courant des concerts donnés de l'autre côté de l'Atlantique, de ce qu'ils ont « pioché ensemble » (Pugno DA1906a). Le ton des deux lettres qu'il lui envoie au début de l'année 1906<sup>50</sup> est très affectueux et profondément respectueux de la qualité du travail accompli ensemble. Pugno souligne son estime envers sa « petite camarade de travail » (Pugno DA1906b). Son récit est touchant : il lui raconte « l'ahurissement de [s] a vie, [s]a fatigue extrême » (Pugno DA1906a), et se plaint du rythme américain qui « supprime de la vie tout ce qui n'est pas urgent, [...] l'émotion, l'amitié, les propos tendres, les échanges, les effusions » (Pugno DA1906b). Surtout, il lui révèle le mauvais accueil fait par la presse au *Concerto* de Rachmaninov ; certains critiques jugent la composition prétentieuse et trop exigeante pour un pianiste (*ibid.*). Pourtant, la considération de Pugno pour l'œuvre demeure intacte, comme il l'écrit à Nadia Boulanger : « C'est un rubato perpétuel, surtout le premier morceau [...]. L'adagio est un bijou — et le final que nous aimions moins fait un grand effet pianistique » (Pugno DA1906a). En particulier, le pianiste aime « énormément » l'interprétation qu'en a donnée Altschuler, le « chef d'orchestre russe, ami intime de Rachmaninov, conduisant avec passion et connaissant l'œuvre dans ses détails les plus petits » (*ibid.*). Dans la même lettre Pugno commente aussi l'accueil bienveillant reçu par la *Symphonie sur un chant montagnard français* de d'Indy (1896), et il regrette que cela soit survenu après le départ

<sup>44</sup> « he has all the fire and abandon of a born virtuoso, and at the same time his bed-rock sense of rhythm never seems to desert him in the most complicated passages ».

<sup>45</sup> Le *Concerto* avait été créé à Moscou en 1901, avec le compositeur au piano.

<sup>46</sup> « the most interesting as well as instructive ».

<sup>47</sup> Gargenville est un village situé à quelques dizaines de kilomètres de Paris ; Pugno en a été le maire entre 1904 et 1908.

<sup>48</sup> L'été 1904 la mère de Nadia Boulanger, Raïssa, déménage avec ses deux filles, Nadia et Lili, à Gargenville. Elle loue une maison proche de la Maison Blanche des Pugno. Ce premier séjour d'été (dans ce village les Boulanger vont acheter en 1908 une maison dite « Maissonnette ») marque le commencement d'une intense amitié entre les deux familles.

<sup>49</sup> En 1905, pour son dix-huitième anniversaire, Nadia Boulanger demande à sa mère la permission de suivre Raoul Pugno et sa famille en tournée aux Pays-Bas. Raïssa accepte.

<sup>50</sup> Ces deux lettres sont reproduites en annexe.

du compositeur pour la France<sup>51</sup>. Son commentaire sur la *Symphonie* de d'Indy révèle un homme sensible, raffiné et cultivé, qui s'y connaît manifestement en peinture : « C'est une belle fille, simple, habillée avec la palette richissime d'un Van Dyck ou d'un Isabey » (Pugno DA1906a).

Commencée à New York, la troisième tournée conduit successivement Pugno à Boston<sup>52</sup>, Montréal<sup>53</sup>, Détroit, Philadelphia, Cincinnati, Chicago, Ann Harbour, Minneapolis et San Francisco, d'où Pugno écrit par carte postale, le 18 mars 1906, à Nadia Boulanger : « Ma chère Nadia, je viens d'avoir en quatre jours, ici, 3 concerts qui ont été parmi les plus beaux de ma vie » (Pugno DA1906c). Pugno joue en effet au Lyric Hall de San Francisco les 14, 16 et 17 mars 1906. Malgré le temps orageux et une modeste campagne publicitaire, la salle est comble ; les auditeurs se laissent ravir par les interprétations de celui que le *San Francisco Chronicle* présente comme « l'un des plus grands pianistes au monde<sup>54</sup> » (1906, 9). Harold Bauer est cité dans l'article, admettant qu'il « voyag[er]ait de par les pays pour l'entendre jouer<sup>55</sup> » (*ibid.*). Les appréciations de la presse sont éloquentes : « ses interprétations sont si riches de couleurs, de sentiments et de joie de la musique [...]. Pugno est un homme qui atteint les gens, quel que soit leur niveau de connaissance technique<sup>56</sup> » (*ibid.*). Encore plus éloquente est la réaction du public qui, à la fin de son dernier concert, refuse de quitter la salle. « Les auditeurs se pressaient dans les allées, comme hypnotisés, jusqu'à ce que finalement le pianiste ait été forcé de leur donner quelques minutes de plus de musique<sup>57</sup> » (*The San Francisco Call* 1906, 40).

Le 20 mars 1906, Pugno joue au Simpson Auditorium de Los Angeles, « non en pianiste mais en monarque<sup>58</sup> » (*Los Angeles Herald* 1906a, 8), le 22 à Redlands devant plusieurs critiques musicaux (*Los Angeles Herald* 1906b, 4), et le 23, il revient à Los Angeles pour son dernier concert dans cette ville. Bien que la lettre adressée à Nadia Boulanger

nous apprenne qu'il quitte les États-Unis le 5 avril 1906 (après cinq mois passés sur le continent américain), les témoignages de la presse s'arrêtent au 23 mars 1906. Celui du *Los Angeles Herald*, daté du 20 mars, est le plus personnel ; ce long article, intitulé « Raoul Pugno est l'idole des milieux élégants<sup>59</sup> » (Chauvenet 1906, 9 ; voir figure 2), s'attarde sur le caractère paradoxal de cet artiste plein d'« audace » et têtu, et en même temps « délicat ». Doué d'un esprit extravagant, le pianiste peut être « cordial et correct, sceptique et enthousiaste, joyeux et tendre, surtout [...] charmant, spirituel et séduisant<sup>60</sup> » (*ibid.*).

L'admiration du journaliste est flagrante : il fait l'éloge de cet homme jadis sans fortune, qui incarne aujourd'hui le modèle de l'homme « moderne », « un homme d'action et d'études ; qui aime la chasse et les livres, l'escrime et les sports en alternance avec la conversation, un *bon voyager* [*sic*] [...] et Parisien dans l'âme et le cœur<sup>61</sup> » (*ibid.*).

La générosité du pianiste se mesure à l'aune du programme en trois parties choisi pour ce concert : en première partie, le *Prélude et fugue en fa mineur* de Bach, la *Gavotte en sol majeur* de Handel, la *Sonate en la majeur*, K. 24 de Scarlatti, et la *Sonate en do dièse mineur*, op. 27 n° 2 de Beethoven ; en deuxième partie, la *Ballade n° 1 en sol mineur*, l'*Impromptu posthume*, le *Scherzo n° 2 en si bémol mineur*, *Berceuse*, *Andante spianato e grande polacca brillante*, op. 22 de Chopin ; et en troisième partie, des extraits des *Phantasiestücke* [NDLR : aussi orthographié *Fantasiestücke*], op. 12 (« Des Abends », « Grillen », « Ende von Lied ») de Schumann, la *Sérénade à la lune* de Pugno et la *Rhapsodie hongroise n° 11* de Liszt. La célébrité ne diminue en rien cette générosité naturelle :

Bien qu'il soit une idole des milieux élégants à Paris, il aime rester à la campagne pour méditer sur ses débuts, quand il déjeunait avec 20 sous — lorsqu'il avait la chance de déjeuner — et dormait dans un grenier. Car, pendant ses vingt premières années, Pugno, comme

<sup>51</sup> Le 1<sup>er</sup> et le 2 décembre 1905 Vincent d'Indy arrive exprès à Boston pour diriger le Boston Symphony Orchestra spécialement invité par son chef Wilhelm Gericke (1845-1925). Le programme du concert comprend le Scherzo de *L'apprenti sorcier* de Dukas, « Psyché et Eros » de *Psyché* de Franck, la suite de *Pelléas et Mélisande* de Fauré et deux de ses propres compositions, la *Symphonie n° 2* et *Istar* (Boston Symphony Orchestra DA1905). La critique n'est pas favorable à d'Indy (Mitchell 2014 ; Schwartz 2006, 339).

<sup>52</sup> Boston est la seule ville où Pugno joue en formation de chambre, en interprétant la *Sonate* de Franck (1886) avec le violoniste Willy Hess, premier violon du Boston Symphony Orchestra et professeur de violon à l'Université Harvard (*The Boston Daily Globe* 1905, 3).

<sup>53</sup> Après ses débuts montréalais du 17 novembre 1902, Pugno revient dans cette ville canadienne au mois de janvier 1906. Les sources consultées divergent à propos de la date précise du concert : le 10 janvier 1906 selon Lefebvre et Pinson (2009, 209), le 16 janvier 1906 d'après Sandwell (1907, 224), le 18 janvier 1906 d'après la lettre du pianiste à Nadia Boulanger datée du 13 janvier (Pugno DA1906a). [NDLR : L'équipe éditoriale souhaite remercier les bibliothécaires de la Marvin Duchow Music Library à l'Université McGill, particulièrement Madame Melanie Preuss, pour leur aide précieuse dans la complétion de la référence de Sandwell.]

<sup>54</sup> « one of the world's greatest pianists ».

<sup>55</sup> « Harold Bauer said that he would travel across countries to hear him play ».

<sup>56</sup> « his interpretations are so full of color and sentiment and the very joy of music [...]. Pugno is a man to reach the people whether their knowledge be technical or not ».

<sup>57</sup> « the members thronged the aisles as if hypnotized till finally he was forced to give them a few more minutes of his music ».

<sup>58</sup> « he stood forth before his audience no longer as a pianist but as a monarch ».

<sup>59</sup> « Idol of Smart Set Is Raoul Pugno ».

<sup>60</sup> « correct, skeptical and enthusiastic, gay and tender, and, above all, charming, spiritual and seducing ».

<sup>61</sup> « a man of action and of study; loving hunting and sports intermingled with conversation; a "bon voyager" [*sic*] [...] and Parisian in heart and soul ».

Figure 2: L'article du Los Angeles Herald consacré à Pugno (Chauvenet 1906, 9)

**IDOL OF SMART SET  
IS RAOUL PUGNO**



RAOUL PUGNO

**AS AN ARTIST HE IS DARING  
YET DELICATE**

Dualism of His Character and Strong  
Personality Shown in His Works  
as Well as in His  
Playing

Aurelian school said of him: That, as he was speaking of the modern complex musical art, he would become sly, spiritual, perspicacious, poetical, sceptical, joking, then suddenly smiling, then quickly emotional.

**Picturesque and Sympathetic**  
His figure is well formed, has shoulders of an athlete, while his grotesque beard almost hides his spiritual mouth. With his black hair, his masculine chest well designed, he is in reality the picturesque and sympathetic pianist who so soon will illuminate the pianistic heaven of Los Angeles' musical atmosphere.

The works of Pugno, like his playing, portray the dualism of his char-

beaucoup de ses rivaux, dût combattre la pauvreté et travailler durement pour gagner son existence et son pain quotidien. Aujourd'hui il est célébré mais se montre accueillant envers les jeunes artistes pauvres. Surtout, il a cette suprême vertu que Napoléon estimait être la plus grande, et qui affirme «Il est heureux» — très heureux, et pourtant digne de sa célébrité<sup>62</sup> (Chauvenet 1906, 9).

## Conclusion

Le récit des trois tournées de Pugno aux États-Unis raconte une amitié qui se développe entre un artiste et un public. Leur rencontre n'a rien du coup de foudre; au contraire, les liens se tissent peu à peu. Le succès du concertiste au piano est le fruit d'une conquête longuement souhaitée: il lui a fallu attendre la pleine maturité de l'artiste (fin décembre 1893) pour que le piano, longtemps utilisé pour son travail de compositeur de morceaux de salon et d'opérettes, devienne enfin «l'instrument de sa gloire et de sa fortune» (Mauclair 1914, 18). Au moment de la première tournée américaine, on n'a reçu en Amérique que de faibles échos des succès du pianiste en France et en Europe, comme l'absence possible d'un imprésario le laisse présumer. Pugno débarque à New York en compagnie du violoniste Eugène Ysaÿe; chez les Européens, ce duo est une association de virtuoses au pur service de la musique de chambre, où le violoniste et le pianiste se trouvent au même niveau, mais la notion même de musique de chambre telle que la conçoivent Ysaÿe et Pugno (et telle que nous la concevons aujourd'hui) est trop récente pour que les Américains puissent l'avoir déjà assimilée. Si le professorat de Pugno au Conservatoire de Paris semble faire autorité, le musicien n'est encore pour eux que le pianiste «accompagnateur» d'Eugène Ysaÿe. Au début, la réception de Pugno par les Américains souffre de certains préjugés que le pianiste désamorce l'un après l'autre. Pugno conquiert finalement l'admiration des mélomanes américains grâce à son talent et à son pouvoir de communication humain et artistique, à une obstination qui fait de lui l'exemple réussi de l'homme nouveau, celui qui réalise son destin en ne s'appuyant que sur sa volonté et son talent. Son succès est la preuve que le dur travail et les sacrifices peuvent porter fruit même dans le domaine de l'art; cet art qui, selon l'écrivain Paul Bourget, a besoin de «forts lutteurs toujours pensifs et sérieux qui chérissent le Beau d'une immense tendresse» (1885, 72). Pugno est un lutteur qui a l'âme et le corps robustes, ainsi que les Américains le remarquent. Ses origines italiennes ne sont pas rappelées par hasard et les vicissitudes du pianiste peuvent évoquer l'odyssée de nombreux Américains, émigrés d'Italie pour échapper à une vie de misère. On relève son aspect d'homme «normal» en comparaison des purs génies qui visitent les États-Unis au même moment que Pugno. Ce dernier garde intacte son humanité et, par son charme «paternel» et tendre, il séduit son public: les Américains en particulier qui, bien que jugés par le pianiste lui-même peu sensibles à manifester leurs sentiments<sup>63</sup>, se

<sup>62</sup> «He is an idol of the smart set in Paris, but he loves to be in the country to meditate on the time of his debut, when he breakfasted for 20 sous—that is, when he was fortunate enough to breakfast—and slept in a garret. For, during his first twenty years, Pugno like many of his rivals, had to battle against poverty and had to work hard for existence and his daily bread. Now he is celebrated: but, moreover he is hospitable to poor young artists. He has above all that supreme virtue which Napoleon prized greater than all, for it heralds “He is happy”—extremely happy, and well worthy of his fame».

<sup>63</sup> Dans sa lettre du 14 février 1906 adressée à Nadia Boulanger, il écrit sur les Américains que «l'émotion, l'amitié, les propos tendres, les échanges, les effusions, tout cela leur paraît suprêmement inutile» (Pugno DA1906b).

laissent toucher par la sincérité d'un art qu'il communique à tous avec le plus haut respect. L'obstination n'est qu'un aspect de la personnalité de l'artiste. Pugno a besoin de goûter toutes les nuances de la vie : le travail et le repos, la musique et la table, les voyages et le séjour à la campagne dans sa résidence de Gargenville, où le pianiste se consacre à la chasse et accueille des amis et collègues pour partager la musique et les dîners. Au mois de septembre 1905, à la veille de son troisième départ pour les États-Unis, le mensuel *Musica* lui consacre un article intitulé « Raoul Pugno, maire de Gargenville », illustré d'une amusante photo prise dans les rues du village où Pugno préside un banquet populaire, assis humblement parmi ses concitoyens, « à côté d'un officier et coiffé d'un feutre mou » (*Musica* 1905, 144). Pugno montre — d'aucuns diraient exhibe — sans réserve la simplicité de ses manières. La presse française souligne ce trait tout en le louant : « une telle bonhomie est le complément délicieux d'une légitime renommée » (*ibid.*). Deux ans plus tôt, la rentrée de la deuxième tournée américaine coïncidait avec la consécration en France du personnage public, qui attire aussi l'attention de la chronique mondaine ; en 1903, dans un article de *Musica* sur les vacances des musiciens français célèbres, la pose officielle et discrète des Saint-Saëns, Massenet et Reyer contraste avec la pose exubérante de Pugno serrant un fusil de chasse, accompagné de son chien (*Musica* 1903, 189).

Qu'il soit en France ou en Amérique, Pugno reste fidèle à lui-même, ne renonce jamais à son exubérance, son physique imposant témoignant de sa vitalité. La presse française contribue rapidement à son aura médiatique, alors que les Américains ont eu du mal à reconnaître en lui un artiste hors commun parce qu'ils le jugeaient, justement, trop proche du commun des mortels. Si les uns exaltent sa normalité, son besoin de détente, ses moments d'oisiveté, les autres l'admirent pour son acharnement au travail, l'importance qu'il accorde à la discipline. Le succès ne change pas le point de vue de l'homme, et cela ressort clairement des lettres adressées à Nadia Boulanger. Celles-ci nous racontent l'autre visage de l'aventure américaine du pianiste, ses frustrations et ses déceptions, en nous restituant en détail et avec une profonde sensibilité l'arrière-plan de cette expérience<sup>64</sup>.

## **Annexe 1: Lettre de Raoul Pugno à Nadia Boulanger, 13 janvier 1906, fonds Nadia Boulanger, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Paris.**

Grand Hotel

Cincinnati, samedi 13 janvier 1906

Ma chère Nadia,

Depuis longtemps je me promets de vous écrire pour vous donner des nouvelles des œuvres que nous avons travaillé ensemble. J'eusse dû le faire beaucoup plus tôt, car vous vous êtes montrée parfaitement gentille et dévouée que vous auriez dû, la première, savoir ce qui s'est passé. Mais vous devez vous douter de ce qu'est ma vie depuis neuf semaines que je suis arrivé. C'est ce soir un 21<sup>e</sup> Concert (7<sup>e</sup> avec orchestre). Si vous ajoutez à cela les distances formidables qu'il faut franchir, les invitations impossibles à refuser, les dîners, les répétitions, les Conservatoires à visiter, les auditions à donner, vous comprendrez facilement l'ahurissement de ma vie, ma fatigue extrême, et les heures très rares que je puis donner aux amis qui sont là-bas, de l'autre côté.

Le Rachmaninoff n'a pas eu le don de plaire à la critique new-yorkaise. L'exécution au concert a provoqué un vif enthousiasme et j'ai débuté par un énorme succès, mais les critiques qui se ressemblent partout — ignorance et roserie mélangées — ont trouvé que le *Concerto* n'avait pas besoin de venir de si loin, qu'il n'y avait là rien de sensationnel, etc., etc. Bref, une foule d'appréciations sans queue ni tête que je me dispense de vous dire.

Ce qui importe — à vous et à moi, qui aimons l'œuvre — c'est qu'elle donne bien à l'orchestre ce que l'on attend d'elle. J'avais un chef d'orchestre russe, ami intime de Rachmaninoff, conduisant avec passion et connaissant l'œuvre dans ses détails les plus petits. C'est un rubato perpétuel, surtout le premier morceau, et l'interprétation ainsi conçue m'a plu énormément.

L'adagio est un bijou — et le final que nous aimions moins fait un grand effet pianistique. Bref, on me le demande à la Philharmonique de Londres et ce sera pour moi curieux de constater l'effet produit dans cette seconde audition. Pour la *Symphonie sur des airs montagnards* de d'Indy, c'est assez curieux que ce soit justement après son départ (à d'Indy) qu'il ait obtenu un vrai succès.

Je dois dire que pour les deux concerts d'orchestre que d'Indy a conduit, la presse américaine a manqué de goût, de tact et de courtoisie. Les programmes étaient peut-être un

<sup>64</sup> L'auteure souhaite remercier Catherine Massip pour la révision linguistique.

peu durs à digérer pour ce public qui est encore fort jeune en musique, mais quand il s'agit d'une personnalité comme d'Indy, il semble que le respect dû au talent considérable de ce dernier, doit s'imposer à tous. Bref, d'Indy est parti le jeudi et le samedi, j'ai joué avec Damrosch la *Symphonie sur des airs montagnards*. Nous y avons apporté, Damrosch et moi beaucoup de dévouement et de foi, et l'exécution a été fort belle. J'aime énormément cette œuvre. C'est une belle fille, simple, habillée avec la palette richissime d'un Van Dyck ou d'un Isabey. Et voilà, chère petite, le résultat obtenu avec ce que nous avons pioché ensemble.

Autrement, tout le reste suit son cours normal. [...] Je joue mardi 18 à Montréal. Puis je reviens jouer à Philadelphia avec orchestre, le 19 et le 20. Le 21 je joue à New York, le 22 à Brooklyn et je repars le 23 dans l'ouest. Encore Chicago, Cincinnati, Ann Harbour, etc. etc.

Je commence à ressentir vigoureusement le mal du pays, mais de cela, il ne faut pas parler car, il me faut de la force et de la patience encore pendant des semaines. C'est si loin, que quand vous recevrez ces lignes, tout ce que je viens de vous énumérer sera déjà un fait accompli.

[...] Il est question de trois concerts à La Havane [...]. Enfin, rien n'est décidé.

[...] Allons, chère enfant, je joue ce soir, il me faut travailler et me reposer, à bientôt.

Écrivez, et ne vous étonnez pas de mon silence, ma vie plaide pour moi et m'excuse. Mes meilleures amitiés autour de vous et croyez à mes sentiments très affectueux

Raoul Pugno

[...]

**Annexe 2: Lettre de Raoul Pugno à Nadia Boulanger, 14 février 1906, fonds Nadia Boulanger, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Paris.**

Hotel Lafayette Brevoort

New York, 14 février 1906

Ma chère Nadia,

Je veux répondre courrier par courrier à votre lettre du 2 février, aussi bien, j'ai quelques jours de répétitions avant de recommencer de plus belle, et j'ai, au moins, le temps de ne pas trop vous écrire de style nègre.

J'espère bien que vous n'avez pas pensé une seconde que j'avais oublié ma petite camarade de travail mais que j'étais tellement surchargé de besogne que je devais nécessairement négliger les meilleurs de mes amis. [...] Dans ce pays, on supprime de la vie tout ce qui n'est pas urgent, or on finit par gagner ces mœurs de brutalité et d'égoïsme, l'émotion, l'amitié, les propos tendres, les échanges, les effusions, tout cela leur paraît suprêmement inutile. Encore un mot sur Rachmaninoff. Il devait venir en février, mais il ne vient pas, la presse qui a accueilli si misérablement sa belle œuvre l'a probablement fait réfléchir. D'ailleurs, c'est un encombrement d'artistes, ici à ne pas croire, et vous pouvez imaginer que les déceptions augmentent de jour en jour. Weingartner (l'admirable chef d'orchestre) coûte un déficit de 35 000 dollars (175 000 francs) pour les douze concerts qu'il a conduits. Saponoff est parti samedi dernier renonçant à une série de concerts avec orchestre parce qu'on ne pouvait pas lui assurer son cachet. Par cela même, le pianiste russe Lhevinne va se trouver dans un gros ennui.

Le jeune Arthur Rubinstein ne jouera pas quinze concerts. Voyez, chère petite, que tout n'est pas rose dans le métier de virtuose.

[...]

Je ne partirai d'ici que le 5 avril, j'arriverai donc en France dans les environs du 13.

[...]

Voici l'heure de s'habiller, au revoir chère Nadia, mes meilleurs compliments pour votre chère mère et votre gentille sœur, et croyez-moi, votre très affectueusement dévoué

Raoul Pugno

[...]

## RÉFÉRENCES

### Documents d'archives

Boston Symphony Orchestra (1905). Programme du concert des 1<sup>er</sup> et 2 décembre 1905, <http://collections.bso.org/cdm/compoundobject/collection/PROG/id/89770/show/89717/rec/17>, consulté le 27 janvier 2017.

Carnegie Hall (2016a). Programme du concert du 7 mars 1898, <http://www.carnegiehall.org/PerformanceHistorySearch>, consulté le 2 février 2016.

Carnegie Hall (2016b). Programme du concert du 18 novembre 1905, <http://www.carnegiehall.org/PerformanceHistorySearch>, consulté le 2 février 2016.

New York Philharmonic (2017a). Programme du concert du 21 octobre 1902, <http://archives.nyphil.org/>, consulté le 2 février 2016.

New York Philharmonic (2017b). Programme du concert du 17 décembre 1905, <http://archives.nyphil.org/>, consulté le 2 février 2016.

Philharmonic Society of New York (1897a). Programme des concerts des 12 et 13 novembre 1897, <http://archives.nyphil.org/>, consulté le 17 août 2016.

Philharmonic Society of New York (1897b). Programme des concerts des 10 et 11 décembre 1897, <http://archives.nyphil.org/>, consulté le 2 février 2016.

Philharmonic Society of New York (1902). Programme des concerts des 19 et 20 décembre 1902, <http://archives.nyphil.org/>, consulté le 2 février 2016.

PUGNO, Raoul (1897). Lettre à Théodore Dubois, 24 décembre, Dossier Raoul Pugno (AJ/37/71), Archives historiques du Conservatoire de Paris, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine.

PUGNO, Raoul (1901). Lettre à Théodore Dubois, [début] janvier, Dossier Raoul Pugno (AJ/37/71), Archives historiques du Conservatoire de Paris, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine.

PUGNO, Raoul (1906a). Lettre à Nadia Boulanger, 13 janvier, fonds Nadia Boulanger, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Paris.

PUGNO, Raoul (1906b). Lettre à Nadia Boulanger, 14 février, fonds Nadia Boulanger, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Paris.

PUGNO, Raoul (1906c). Carte postale à Nadia Boulanger, 18 mars, fonds Nadia Boulanger, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Paris.

### Autres références

BERTEAUX, Eugène (1946). *En ce temps-là*, Paris, Éditions du Bateau ivre.

Bibliothèque nationale de France (2016a). *Notice bibliographique Bibliothèque Raoul Pugno*, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36541229d>, consulté le 18 janvier 2017.

Bibliothèque de France (2016b). *Notice bibliographique Catalogue des estampes modernes, [...], autographes..., tableaux, aquarelles, pastels... composant la collection de M. Raoul Pugno*, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41538212k>, consulté le 18 janvier 2017.

Bibliothèque nationale de France (2016c). *Notice bibliographique Catalogue des tableaux modernes, pastels, aquarelles, dessins [...], tableaux et dessins anciens composant la collection de M. Raoul Pugno*, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415444847>, consulté le 18 janvier 2017.

BOARDMAN, Howard (1905). «News and Gossip in the World of Music: A Notable French Pianist», *The Minneapolis Journal*, 12 novembre, p. 8.

*The Boston Daily Globe* (1905). «Boston Symphony Quarter: Interesting Concert in Which the Local Players Are Assisted by Raoul Pugno, Pianist», vol. 68, n° 151, 28 novembre, p. 3.

BOURGET, Paul (1885). «Sincérité», *Œuvres de Paul Bourget*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur.

BOUTAREL, Amédée (1897). «Nouvelles diverses: Paris et départements», *Le Ménestrel*, vol. 63, n° 43, 24 octobre, Paris, p. 344.

*The Brooklyn Daily Eagle* (1898). «Seidl Society Concert», vol. 58, n° 60, 2 mars, New York, p. 7.

CHAUVENET, Jean de (1906). «Idol of Smart Set Is Raoul Pugno: As an Artist He Is Daring Yet Delicate», *Los Angeles Herald*, vol. 33, no 171, 20 mars, p. 9.

*Chicago Daily Tribune* (1897). «Public Rehearsal of the Philharmonic Society», vol. 56, n° 344, 11 décembre, p. 1.

*Chicago Daily Tribune* (1902a). «Dramatic Openings Here and There: Raoul Pugno Plays in New York», vol. 61, n° 295, 22 octobre, p. 5.

*Chicago Daily Tribune* (1902b). «Chicago Orchestra Presents Mozart Numbers», vol. 61, n° 326, 22 novembre, p. 20.

Chicago Symphony Orchestra (2011). *United States Premieres*, [http://cso.org/uploadedFiles/8\\_about/History\\_-\\_Rosenthal\\_archives/US\\_Premieres.pdf](http://cso.org/uploadedFiles/8_about/History_-_Rosenthal_archives/US_Premieres.pdf), consulté le 2 février 2016.

*The Cincinnati Enquirer* (1898a). «Random Notes», vol. 55, n° 72, 13 mars, p. 19.

*The Cincinnati Enquirer* (1898b). «Music: Pugno Recital Exciting a Great Deal of Interest», vol. 55, n° 72, 13 mars, p. 24.

- Concordia Blade-Empire* (1912). «Interesting Facts for Lovers of Good Music», vol. 10, n° 250, 12 février, Concordia, Kansas, p. 1.
- Democrat and Chronicle* (1902). Publicité de l'imprésario Henry Wolfsohn annonçant la venue du pianiste Raoul Pugno, vol. 70, 7 septembre, Rochester, New-York, p. 17.
- GROËR, Alessandrina (1900). *La Gazzetta musicale di Milano*, 18 janvier, p. 46.
- HERZ, Henri (1866). *Mes voyages en Amérique*, Paris, Achille Faure.
- The Indianapolis News* (1905). «Raoul Pugno to Play at People's Concert: Noted French Pianist to Appear December 11: Varied Program Arranged», vol. 36, n° 304, 25 novembre, p. 9.
- LAEDERICH, Alexandra et Rémy STRICKER (2014). «Les trois vies de Nadia Boulanger — Extraits inédits de la valise protégée», *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 46, p. 77-83.
- LAHEE, Henry C. (1922). *New Annals of Music in America, a Chronological Record of Significant Musical Events*, Norwood, Marshall Jones Company.
- The Leader Democrat* (1897). «Musician with Short Hair: Raoul Pugno Is an Unromantic Looking Artist», vol. 30, n° 221, 31 décembre, Springfield, Missouri, p. 11.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse et Jean-Pierre PINSON (2009). *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004 : Musique de concert et musique religieuse*, Québec, Septentrion.
- Los Angeles Herald* (1897). «Key and Bow: Stray Chords», vol. 26, n° 263, 20 juin, p. 14.
- Los Angeles Herald* (1906a). «Raoul Pugno Proves Himself an Artist: Delights an Audience of Music Lovers», vol. 33, n° 172, 21 mars, p. 8.
- Los Angeles Herald* (1906b). «Music and the Drama: Raoul Pugno's Farewell», vol. 33, n° 174, 23 mars, p. 4.
- MAUCLAIR, Camille (1914). «Raoul Pugno (1852-1914)», *Le Ménestrel*, vol. 80, n° 3, 17 janvier, Paris, p. 17-18.
- MAUCLAIR, Camille (1919). «Devant la tombe de Raoul Pugno», *Essais sur l'émotion musicale II : Les Héros de l'orchestre*, Paris, Fischbacher.
- Le Ménestrel* (1891). «Nouvelles diverses: Paris et départements», vol. 57, n° 34, 23 août, Paris, p. 271.
- Le Ménestrel* (1897). «Nouvelles diverses: Paris et départements», vol. 63, n° 40, 3 octobre, Paris, p. 319.
- The Minneapolis Journal* (1906). «Pugno Works Hard: Great French Pianist Practices Seven to Eight Hours a Day», 8 mars, p. 8.
- MITCHELL, Jon Ceander (2014). *Transatlantic Passages: Philip Hale on the Boston Symphony Orchestra, 1889-1933*, New York, Palgrave Macmillian.
- MORAN, M. A. (1897). «Letter from Brussels», *Los Angeles Herald*, vol. 26, n° 116, 24 janvier, p. 13.
- Musica* (1903). «Nos musiciens aux champs», n° 12, Paris, p. 189.
- Musica* (1904). Sans titre, n° 26, Paris, p. 407-408.
- Musica* (1905). «Raoul Pugno, maire de Gargenville», n° 36, Paris, p. 144.
- The Musical World* (1903). «Raoul Pugno», vol. 3, n° 1, janvier, Londres, p. 9-10.
- The Musical World* (1904). «Some Eminent Pianists of Today», vol. 4, n° 1, janvier, Londres, p. 3-5.
- The New York Times* (1897). «Ysaye and Pugno Arrive», vol. 48, n° 14 422, 8 novembre, p. 13.
- The New York Times* (1903). «Music and Musicians», vol. 52, n° 16 547, 18 janvier, p. 34.
- O'RELL, Max (1902a). «Poor Diplomacy of Boehrs' Generals: Artists' Profits», *The Times*, vol. 17, n° 229, 2 novembre, Richmond, Virginie, p. 25.
- O'RELL, Max (1902b). «Boer Generals Rouse O'Rell», *The Atlanta Constitution*, vol. 35, p. 10.
- The San Francisco Call* (1905). «Many Attractions Booked for the Coming Season: Manager Will Greenbaum Has Arranged to Bring Several Great Artists to San Francisco», vol. 98, n° 89, 28 août, p. 12.
- The San Francisco Call* (1906). «News of the Counties around the Bay: Raoul Pugno Given a Great Ovation», 18 mars, p. 40.
- San Francisco Chronicle* (1906). «Raoul Pugno's Art Enraptures», vol. 83, n° 59, 15 mars, p. 9.
- SANDWELL, Bernard Keble (1907). *Musical Red Book of Montreal (1895-1907)*, Montreal, F. A. Veitch.
- The Scranton Republican* (1897). «Musical notes», vol. 30, 18 septembre, Scranton, Pennsylvanie, p. 4.
- SCHWARTZ, Manuela (dir.) (2006). *Vincent d'Indy et son temps*, avec la collaboration de Myriam Chimènes, Bruxelles, Mardaga.
- SENEFELD, Ann (2013). «The Odeon—Cincinnati College of Music» dans *Digging Cincinnati History: Historical Consultants*, <http://diggingcincinnati.blogspot.ca/2013/07/the-odeon-cincinnati-college-of-music.html>, consulté le 30 février 2016.
- STOCKHEM, Michel (1990). *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Bruxelles, Mardaga.
- STOECKLIN, Paul de (1911). «M. Raoul Pugno», *Le Courrier musical*, vol. 14, n° 11, 1er juin, Paris, p. 412.

*The Topeka Daily Capital* (1903). «World Famous Musicians as Caught by the Snapshot Man», vol. 26, n° 28, 1<sup>er</sup> février, Topeka, Kansas, p. 18.

*The World* (1897). «Raoul Pugno's Debut: The French Pianist and Ysaye Play at the Second Seidl Astoria Concert», 19 novembre, New York, p. 3.

## Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz

Anne Legrand (Bibliothèque nationale de France — Institut de recherche en musicologie)

Après le débarquement des troupes américaines en France en juin 1917, le ragtime puis le jazz vont confirmer leur statut de musiques à la mode dans le milieu culturel parisien des années 1920<sup>1</sup>. L'engouement pour cette musique se calme au début de la décennie suivante, mais de jeunes gens âgés de 18 à 20 ans vont créer une association qui, étonnamment, deviendra une solide structure capable de promouvoir le jazz en France par le biais de nombreuses activités comme l'organisation de concerts, la création d'autres clubs en province, la publication de la revue *Jazz Hot* et d'ouvrages sur le jazz ainsi que la création du label Swing. Grâce à de telles initiatives, le Hot Club de France va devenir rapidement l'association de référence pour promouvoir le jazz aussi bien en Amérique du Nord qu'en Europe. Cet article, s'appuyant notamment sur une correspondance de Charles Delaunay avec Hugues Panassié découverte récemment au domicile de Bernard Brosse, revisite la création de l'association et le développement de ses activités durant les années 1930, tout en mettant en avant les rapports qui se sont établis dès le lancement du Hot Club de France avec des passionnés de jazz américains. Ces relations ont conduit à la fondation de Hot Club américains, d'une Fédération internationale et des premiers labels américains consacrés uniquement à la musique de jazz. La période étudiée de cet article se concentre sur les années 1930, car la Seconde Guerre mondiale met fin aux relations entre les différents protagonistes.

### Le Hot Club de France de 1933 et 1934

#### *Mise en place d'une solide structure de diffusion et de promotion du jazz*

En 1932, Jacques Auxenfans et l'Américain Elwyn Dirats sont deux adolescents qui fréquentent un lycée privé de Saint-Cloud. Ils organisent des soirées dansantes avec leur Jazz Club aidé par Pierre Gazères, un camarade de deux ans leur aîné se passionnant pour le jazz. Gazères possède déjà quelques 78 tours du label américain Okeh, qui enregistre notamment des artistes afro-américains de blues et de jazz. Les deux adolescents souhaitent étendre les activités de la jeune association et essaier des Jazz Clubs partout en France<sup>2</sup>. Pierre Gazères leur conseille de s'adresser à Hugues Panassié, un jeune chroniqueur de disques de jazz pour la revue spécialisée *Jazz-Tango*. Les jeunes gens se rencontrent et Panassié accepte de participer au projet si l'on change le nom de l'association en Hot Club de France. En utilisant l'adjectif *hot* pour qualifier le club, Hugues Panassié souhaite souligner que l'association défend le jazz interprété essentiellement par des musiciens afro-américains comme Louis Armstrong, lequel avait nommé ses formations les Hot Five ou les Hot Seven entre 1925 et 1928. Ce terme *hot* s'oppose alors au jazz straight ou symphonique, celui de Paul Whiteman<sup>3</sup>.

Au mois d'octobre 1932, *Jazz-Tango* fait paraître l'annonce de la fondation du Hot Club et propose d'insérer un bulletin dans les numéros suivants qui présentera les

<sup>1</sup> «Avant 1917, seuls deux compositeurs, Claude Debussy et Erik Satie, y font référence, ponctuellement. Toutefois, les danses étatsuniennes ne les intéressent pas au point de figurer dans leurs écrits. Elles ne sont guère plus visibles dans les revues musicales. Aucune d'entre elles ne leur consacre d'article, ni pendant la vogue fulgurante du cake-walk en 1903-1904, ni au début des années 1910» (Guerpin 2015, 74).

<sup>2</sup> Interviewé le 17 septembre 1998, Jacques Auxenfans précisa d'où lui venait cette idée de création d'un Jazz Club et de le multiplier partout en France: «Ma génération, c'était l'époque où dans tous les domaines et dans tous les pays, depuis Taylor jusqu'aux Soviétiques, on ne croyait qu'à l'organisation. "L'organisation décide de tout", disait Staline. Ma première réaction a été de l'organisation, essaier partout des clubs, des cellules, comme les cellules communistes».

<sup>3</sup> L'orchestre de Paul Whiteman est un représentant du jazz symphonique. Celui-ci fait appel à des cordes et à un *big band*. Son répertoire est constitué essentiellement de musique de danse comme le fox-trot ou la valse. Dans les arrangements, on retrouve peu ou pas les caractéristiques du jazz *hot* ou du jazz tout simplement, comme l'improvisation, le swing ou le travail particulier des sonorités des instruments avec le *growl* (effet de grognement emprunté aux chanteurs de blues et de gospel, que les trompettistes ou trombonistes réalisent avec la gorge ou les lèvres) et le *wa-wa* (distension ou resserrement d'une note, obtenu par les trompettistes ou trombonistes à l'aide de leur sourdine en caoutchouc qu'ils travaillent avec leur main gauche devant le pavillon de l'instrument).

activités de l'association. Rejoint par Jacques Bureau, premier producteur d'une émission de jazz sur Radio L. L.<sup>4</sup>, le trio Auxenfans, Dirats et Panassié va rassembler d'autres amateurs de jazz isolés comme Pierre Nourry, étudiant en classe préparatoire au lycée Chaptal, et Jean-Louis Alvarez, fils du propriétaire du magasin de disques la Boîte à musique, situé près de Montparnasse. Un plan d'action est mis en place et les directives sont présentées dans le premier bulletin: «1- Grouper [*sic*] les amateurs de jazz hot; 2 -Diffuser ce genre, le faire apprécier, le défendre et lui conquérir la place qu'il mérite parmi les expressions d'art de notre temps». Pouvant bénéficier de bureaux près de la gare Saint-Lazare et de matériel pour imprimer tracts et affiches, tout cela prêté par le père d'Elwyn Dirats, ainsi que d'une salle de concert, celle de la Boîte à musique pouvant contenir 80 personnes, les jeunes gens préparent le premier concert au début de l'année 1933 avec des musiciens afro-américains: Spencer Williams, compositeur et auteur de nombreux standards de jazz, ainsi que les pianistes Freddy Johnson et Garland Wilson accompagnant le chanteur Louis Cole. Cette première prestation est une réussite et, pour la rencontre musicale suivante, Freddy Johnson rassemble, avec son ami trompettiste Arthur Briggs, un orchestre de huit musiciens américains résidant essentiellement dans le quartier de Montmartre. Charles Delaunay, autre amateur de jazz, fils des peintres Sonia et Robert Delaunay, assiste à ce concert. Il découvre avec surprise Jacques Bureau, son camarade du lycée Carnot impliqué dans l'organisation de cette soirée et décide de rejoindre l'association afin de prêter main-forte à son camarade de classe et à ses amis.

### ***Vers les premiers échanges et rencontres avec les personnalités du jazz américain***

L'équipe du Hot Club de France est désormais complète, et prête à assumer toutes les responsabilités qu'implique cette entreprise. En Freddy Johnson et Arthur Briggs, elle a trouvé les leaders de son orchestre de jazz *hot*, qui sera éventuellement nommée le Hot Club Orchestra. Le Hot Club de France produit quelques concerts avec son orchestre et le présente également dans un concert en direct à Radio L. L. où travaille un des membres du club, Jacques Bureau. Le Hot Club de France termine sa saison 1933 avec succès. Les membres de l'association se professionnalisent et pour le dernier concert du Hot Club Orchestra, le 30 juin à la salle Chopin de l'immeuble Pleyel, ils se sont occupés avec aisance

de la réservation de la salle, de la constitution de l'orchestre et du programme (avec l'aide de Freddy Johnson), ainsi que de la rédaction et l'impression des tracts et du programme. Mais le succès obtenu va être atténué par les initiatives personnelles d'un des membres de l'association, Jacques Canetti. Cet ancien étudiant de l'École des hautes études commerciales de Paris a intégré l'équipe peu après sa fondation tout en gardant son autonomie. En effet, Canetti est présenté dans *Jazz-Tango* comme membre du Hot Club pour sa première soirée intitulée «Gala d'art nègre», et consacrée au jazz avec la projection de trois films, d'une audition de disques et d'une prestation du chanteur Louis Cole et du pianiste Garland Wilson, le 20 février 1933 au cinéma Falguière. Cependant, aucun bulletin d'adhésion à son nom n'a été trouvé dans les archives de Pierre Nourry. Ainsi,

[e]n marge du Hot Club de France, Jacques Canetti s'emploie à organiser individuellement un certain nombre d'événements qui en font un des militants du jazz les plus actifs, de 1932 jusqu'en 1936 — date à laquelle sa fonction de directeur artistique de Radio-Cité prend le dessus sur ces activités menées en amateurs (Ihaddadene 2004, 40).

Effectivement, entre l'automne 1932 et le printemps 1933, il anime une émission de jazz sur le Poste Parisien<sup>5</sup>, devient le correspondant français du jazz de la revue anglaise *Melody Maker*, et lance une série de disques *hot* pour le catalogue Brunswick. C'est alors qu'on apprend au mois de juillet 1933 la venue à Paris de l'un des maîtres du jazz *hot*, Duke Ellington. Jacques Canetti, fort de cette expérience, s'improvise imprésario professionnel. Bien qu'appuyé par ses collègues du Hot Club de France, il organise les concerts d'Ellington sans mentionner le nom de l'association dans les programmes. Il leur confirme ainsi son désir d'indépendance et devient d'ailleurs à l'automne le manager de Freddy Johnson et de son orchestre.

Dès 1930, Hugues Panassié, alors âgé de 18 ans, publie deux études sur le jazz *hot* dans l'*Édition musicale vivante* et *La Revue musicale*. Il s'occupe également des rubriques «Revue de la presse» et «Critique de disques *hot*» dans *Jazz-Tango*. Il devient ainsi le référent français en matière de jazz *hot* et échange des informations avec des spécialistes étrangers comme les Hollandais Hank Niesen et Joost Van Praag, l'Anglais Stanley Dance, la Canadienne Helen Oakley<sup>6</sup> et les Américains John Hammond et George F.

<sup>4</sup> Radio Lucien Lévy: Station parisienne de faible puissance dont la programmation est essentiellement constituée de musique. Elle émet du mois de mars 1926 au mois de septembre 1935. Lucien Lévy vend la station le 21 mai 1935 à Marcel Bleustein qui en fit Radio-Cité émettant officiellement son premier programme le 15 septembre (Duval 1979, 197).

<sup>5</sup> Issu de la station Poste du Petit Parisien créé en 1924 par Paul Dupuy, directeur du quotidien *Le Petit Parisien*, le Poste Parisien émet en 1932 grâce à un émetteur puissant sur toute la France. Cette radio devient alors l'une des principales radios françaises de cette décennie (Ledos 2012, 197).

<sup>6</sup> Née à Toronto, le 15 février 1915, Helen Oakley découvre le jazz avec les premiers disques de Louis Armstrong dans l'orchestre de King Oliver ainsi que les premiers disques des chefs d'orchestre Fletcher Henderson et Duke Ellington (Welburn 1983, 177). Elle entend également à la radio les pianistes Earl Hines et Claude Hopkins. Elle quitte le Canada pour les États-Unis en 1933 et s'installe à Chicago où elle écrit pour le mensuel *Down Beat* dès 1934. Elle devient ainsi la première femme journaliste de jazz. Dès le deuxième numéro du mensuel *Jazz Hot*, elle est la correspondante de

Frazier. Le premier critique américain à rencontrer les membres du Hot Club est John Hammond. Né en 1910, il est issu d'une riche famille new-yorkaise. Enfant, il apprend le piano puis le violon qu'il continuera d'étudier à l'Université Yale. Depuis son enfance, il s'intéresse davantage à la musique afro-américaine des serviteurs de la maison familiale qu'à la musique classique écoutée par ses parents. Au début des années 1930, il quitte Yale pour devenir producteur de disques et journaliste. Il devient notamment le correspondant américain du magazine anglais *Melody Maker*. Au mois de juillet 1933, John Hammond se rend en Angleterre puis suit l'orchestre de Duke Ellington pour ses concerts parisiens de la fin du mois à la salle Pleyel. Il y rencontre pour la première fois Hugues Panassié et les autres membres actifs du Hot Club de France. John Hammond séjourne quelques temps en France et rend visite à Hugues Panassié dans sa maison en Aveyron. Celui-ci est ébloui par les connaissances de son collègue américain, qu'il décrit comme quelqu'un possédant « une compétence aussi grande en matière de musique classique, de littérature ou d'économie politique qu'en matière de musique de jazz, ce qui est peu dire ! » (Panassié 1935, 7). Le respect est réciproque, une relation amicale s'installe et Hammond fait parvenir à Panassié au mois de septembre 1935 un poste de radio américain. Durant les concerts du Duke à Paris, les membres du Hot Club de France font également la connaissance de l'imprésario américain d'Ellington, Irving Mills. Celui-ci, plus âgé d'une quinzaine d'année que nos jeunes protagonistes engagés dans la promotion et la défense du jazz, semble demeurer distant envers ses confrères français, mais observe avec attention le succès obtenu par les trois concerts du Duke dans une prestigieuse salle parisienne, comme le montreront les premiers disques de sa marque Master Records consacrés à Ellington pour les amateurs européens (Oakley 1937, 6). Il va également suivre avec intérêt la création de la revue bilingue *Jazz Hot* et celle du label Swing.

## Les apports de la revue *Jazz Hot* et du label Swing

### *Le bilinguisme franco-anglais de Jazz Hot*

En 1934, Jacques Auxenfans et Elwyn Dirats se retirent du conseil d'administration du Hot Club, un départ qui s'explique par l'ampleur du projet, qui a pris des proportions auxquelles ils ne s'attendaient pas, et qui dépasse désormais les buts qu'ils s'étaient fixés. À leurs yeux, l'organisation et la gestion des activités par Pierre Nourry et Charles Delaunay font perdre au Hot Club son caractère associatif.

Le Club se renouvelle donc avec Hugues Panassié comme président et Pierre Nourry comme secrétaire général. Il est vrai qu'en 1934, les activités s'intensifient, au moment où Pierre Nourry découvre Django Reinhardt. Entre-temps, Hugues Panassié poursuit son étude sur la musique de jazz et publie son livre intitulé *Le jazz hot* aux éditions Corrêa (Panassié 1934<sup>7</sup>) et le 2 décembre, le Quintette du Hot Club de France donne son premier concert à la salle de l'École normale de musique. Motivée par les résultats obtenus en 1934, l'association prépare une revue bilingue (en français et en anglais) vouée uniquement à la défense de cette musique et cesse donc de collaborer à *Jazz-Tango*. Grâce à son bilinguisme, la nouvelle revue *Jazz Hot*, qui sort son premier numéro au mois de mars 1935, va rivaliser avec les journaux de langue anglaise ou européens consacrés à la musique populaire et au jazz. En Angleterre, les amateurs lisent *Melody Maker*, *Rhythm* ou *Tune Times* ; aux États-Unis, ils ont le choix entre *Orchestra World*, *Metronome*, *Tempo* et *Down Beat*. On peut ajouter le mensuel new yorkais *Melody News*, mais il se distingue de ce groupe : créé par Irving Mills pour mettre en valeur ses artistes essentiellement afro-américains, ce magazine portant sur le jazz paraît au mois d'octobre 1934 et s'arrête au bout de trois années, car il se révèle trop spécialisé. Au milieu des années 1930, le jazz est pourtant une musique en vogue dans le monde entier, et *Jazz Hot* doit face à une concurrence internationale. L'Argentine, l'Australie, l'Espagne, la Finlande, les Pays-Bas, et la Suède possèdent leur propre revue musicale où la musique syncopée est évoquée : *Sincopa y Ritmo* (1935-1943), *The Australian Music Maker and Dance Band News* (1935-1970), *Musica Viva* (1935), *Rytmi* (1934-1970), *De Jazzwereld* (1931-1940) et *Orkester Journalen* (1935-). *Jazz Hot* rivalise également avec d'autres magazines spécialisés qui apparaissent durant l'année 1935. Ainsi, *Swing Music* naît à Londres le même mois que *Jazz Hot* et s'éteint durant l'automne de l'année suivante. Succédant à *Ballroom and Band* dont quatre numéros parurent à partir du mois de novembre 1934, *Hot News and Rhythm Record Review* d'Eric C. Ballard du Rhythm Club londonien édite seulement six numéros à partir d'avril 1935. Quant au *Jazz Magazine* du Hot Club de Barcelone, son existence se limite à huit numéros à partir d'août 1935. Hugues Panassié écrit pour *Hot News* et Charles Delaunay pour la revue espagnole. Leur revue *Jazz Hot* doit aussi faire face à la concurrence française. En effet, *Jazz-Tango* continue de paraître et s'associe même avec le magazine de jazz belge, *Music*<sup>8</sup>, à partir du mois d'avril 1935. Pour 25 francs français par an, les lecteurs reçoivent 12 numéros de chacun des périodiques. *Music*, qui existe

Chicago. Elle rencontre pour la première fois le journaliste britannique Stanley Dance en 1937 et ils se marient dix ans plus tard. Leurs archives se trouvent à l'Université Yale.

<sup>7</sup> Au sujet de l'ouvrage de Panassié, voir Legrand 2009, 46, 228.

<sup>8</sup> Revue créée par Félix-Robert Faecq et dont le premier numéro paraît au mois d'octobre 1924 (Faecq 1986).

depuis 1924 et qui connaît bien les problèmes liés à la survie d'une revue de jazz, annonce la naissance de *Jazz Hot* tout en restant dubitatif :

Nous apprenons la fondation d'une nouvelle revue de jazz intitulée *Jazz Hot* qui sera publiée sous peu à Paris. Ainsi les efforts qui devraient s'unir pour défendre et propager la musique de jazz seront une fois de plus malheureusement divisés. Bonne chance tout de même à ce nouvel effort en faveur de la bonne cause. Reprenons la devise : « *Wait and See* » (*Music* 1935, 15).

De son côté, le magazine londonien *Swing Music*, qui connaît rapidement des difficultés, cherche à se rapprocher de *Jazz Hot* afin de demander à sa direction d'unir leurs efforts pour la défense du jazz. *Swing Music* désire s'occuper de l'édition de la partie anglaise du magazine français. Mais Panassié et Delaunay souhaitent garder le contrôle éditorial ainsi que le bilinguisme de leur revue qui est un atout majeur pour sa survie, et ils décident de garder leur indépendance. Quant au Britannique Stanley Dance, il propose aux deux comparses de devenir le dépositaire de *Jazz Hot* pour l'Angleterre et de se charger d'envoyer les numéros de cette revue aux lecteurs qui lui écrivent en ce sens.

### **La Fédération internationale de Hot Clubs**

Le bilinguisme de *Jazz Hot* permet à la revue de fédérer des critiques de toutes nationalités puisqu'elle publie les articles de spécialistes étrangers qui échangent des informations par correspondance avec Hugues Panassié depuis 1933. En effet, ce dernier avait « procuré [à *Jazz-Tango*], sans qu'ils soient payés, [Henk] Niesen, [Joost] Van Praag, John Hammond [et George F.] Frazier<sup>9</sup> » comme il le mentionne dans une lettre à Didier Mauprey, le codirecteur de *Jazz-Tango*. On retrouve ainsi régulièrement des contributions de ces chroniqueurs, en plus de Stanley Dance et d'Helen Oakley, dans les différents numéros de la revue *Jazz Hot* datant de la deuxième moitié des années 1930. Depuis son premier numéro jusqu'en 1939, le magazine publie une rubrique intitulée « Nouvelles de Chicago » par Preston Jackson, tromboniste afro-américain natif de La Nouvelle-Orléans et ancien membre de la formation de Louis Armstrong. Il est intéressant de noter qu'Albert L. Wynn, élève de Jackson, également tromboniste natif de La Nouvelle-Orléans, est l'auteur d'une rubrique appelée « Échos d'Amérique » dans *Jazz-Tango* depuis le numéro de juin 1933 jusqu'à celui de novembre 1934. Ainsi, les deux premiers afro-américains à écrire pour une revue spécialisée sur la musique de jazz écrivent dans un mensuel français. Dès la parution du

premier numéro, Marshall W. Stearns<sup>10</sup> demande par écrit à Hugues Panassié l'autorisation de fonder le Yale Hot Club sur le modèle du Hot Club français. Cet étudiant, très actif pour la reconnaissance du jazz dans son pays, collabore au *Melody News* et tient une chronique sur le jazz s'intitulant « *Swing stuff* » dans l'hebdomadaire *Variety*. Au début de l'été 1935, Stearns et Panassié se mettent d'accord sur la création d'une Fédération internationale des Hot Clubs dont ils sont respectivement le secrétaire général et le président. Le Yale Hot Club devient le siège de la fédération et *Jazz Hot*, son organe officiel. Dans une lettre du mois de juillet, Panassié informe Nourry et Delaunay de ce projet :

Par ailleurs, il est difficile à l'Angleterre de contester le choix de *Jazz Hot* comme organe officiel de la Fédération. Nous avons en effet l'avantage d'être rédigé en deux langues, et justement les deux langues qui répondent aux besoins présents (trois pays [de] langue française : France, Belgique, Suisse — trois pays [de langue] anglaise : U.S.A., Angleterre et Hollande). Cette question de la Fédération tiendra peu de place dans *Jazz Hot*, soyez tranquilles. Ou si elle en tient beaucoup, c'est que ça marchera, et alors cela nous amènera beaucoup de lecteurs. Bonne affaire dans tous les cas<sup>11</sup>.

Quand à Marshall W. Stearns, le secrétaire de la fédération, il relève dans son rapport publié dans le Bulletin de la Fédération internationale des Hot Clubs du *Jazz Hot* d'avril 1935<sup>12</sup>, qu'il est nécessaire que le but de cette fédération soit bien gravé dans les esprits :

[...] *le vrai jazz est un phénomène digne d'une profonde étude*. Il est une des plus importantes contributions du xx<sup>e</sup> siècle au domaine artistique et comme tel il mérite une attention immédiate pendant qu'il est encore vivant et avant qu'il disparaisse de la surface du globe et devienne un sujet d'étude pour les historiens. [...] Ce n'est qu'une question de temps pour que la musique swing soit reconnue. Elle sera peut-être un jour enseignée à l'école. Comme au premier stade de tous les arts, la musique swing est encore inorganisée et inconnue. La F.I.H.C [Fédération internationale des Hot Clubs] tend à remplir cette nécessité et à faire réaliser la valeur culturelle de la musique swing. C'est notre projet et notre but (Stearns 1935, 20).

Les Hot Clubs américains sont regroupés au sein de l'United Hot Club of America (UHCA) présidé par John Hammond. Les premiers Hot Clubs sont créés dans les principales villes — New York, Boston, Los Angeles, Chicago — et leurs buts principaux sont d'enregistrer des

<sup>9</sup> Lettre de Hugues Panassié à Didier Mauprey, 30 avril 1934, tapuscrit. Archives Pierre Nourry, Dieppe.

<sup>10</sup> Stearns est diplômé en droit de l'Université Harvard et prépare un doctorat d'anglais à Yale.

<sup>11</sup> Lettre de Hugues Panassié à Pierre Nourry et Charles Delaunay, datée, d'après son contenu, entre le 22 et le 27 juillet 1935, tapuscrit. Archives Pierre Nourry.

<sup>12</sup> Ce bulletin occupe une demi-page de la revue.

disques *hot* par des musiciens d'élite choisis par un comité international, ou de rééditer des disques *hot* classiques devenus rares, en plus d'organiser des concerts. L'UHCA commence ses activités par la réédition de 78 tours, d'abord sous son nom, puis, sous celui d'une nouvelle association appelée Hot Record Society. Charles Delaunay et Hugues Panassié font partie du comité des membres fondateurs de cette marque qui siège à New York, dans le local du Commodore Music Shop de Milt Gabler, président du Hot Club de New York. Ces disques réédités présentent une nouveauté en indiquant sur leur étiquette « le personnel, les arrangeurs s'il y en a, la date de l'enregistrement et autres détails importants » (*Jazz Hot 1937*, 13). Les fondateurs de la Hot Record Society sont tous des collectionneurs de 78 tours, car c'est à travers ce médium qu'on peut facilement faire connaître le jazz *hot*, en l'écoutant ou en le faisant écouter. Il pouvait être frustrant pour eux de ne pas connaître les noms de tous les musiciens d'une formation, l'étiquette ne donnant souvent que le nom du leader. La création de la Hot Record Society permet à ces passionnés de prendre en main tous les aspects de la production de disques, incluant la possibilité d'indiquer les noms de tous les interprètes.

## L'influence du label Swing

### *Au sujet de sa création*

Dès la fondation du Hot Club de France, l'édition de disques est une de ses principales préoccupations. En 1934, grâce à l'aide du magasin la Boîte à musique, l'association propose la réédition de deux disques 78 tours de Louis Armstrong et de Frankie Trumbauer et Bix Beiderbecke. Puis, après avoir rencontré Jean Caldairou, le directeur de la société Ultraphone, Pierre Nourry, aidé par Charles Delaunay, organise des séances d'enregistrement de jazz durant toute l'année 1935 avec les musiciens afro-américains présents à Paris et des musiciens français. Il s'occupe également des premières faces<sup>13</sup> du nouvel orchestre de l'association, le Quintette du Hot Club de France. Composé uniquement d'instruments à cordes (trois guitares, un violon et une contrebasse), cet ensemble réunit notamment le guitariste manouche Django Reinhardt et le violoniste Stéphane Grappelli. Les premiers disques du Quintette suscitent l'étonnement et l'admiration des professionnels du milieu jazzistique à travers le monde. Le premier des critiques internationaux à réagir, après l'envoi à l'étranger des deux premiers 78 tours Ultraphone<sup>14</sup>, est Helen Oakley. Elle

écrit à Hugues Panassié qui transmet ses réactions à Pierre Nourry dans sa lettre du 21 mars :

Elle est enthousiasmée. Tous les musiciens de Chicago entendent sans cesse chez elle les 2 Ultraphone. Jess Stacy, Jimmy Lord, G. Whetling, Harry Carney, des types de Duke en quantité<sup>15</sup>, etc, tous trouvent ça formidable. Ils ont déclaré : « Grappelly [*sic*] a arrêté Venuti<sup>16</sup> ». Ils trouvent Django excellent, mais c'est Grappelly [*sic*] qu'ils aiment avant tout. Il est pour eux le meilleur violoniste *hot* du monde. C'est un succès ! Vous voyez quel trésor nous possédons avec ce quintette ! Veillons bien dessus<sup>17</sup>.

Avec le succès de certains disques Ultraphone naît chez Pierre Nourry, l'idée de fonder une firme consacrée uniquement à l'enregistrement de disques de jazz. Mais les difficultés financières d'Ultraphone obligent la compagnie à fermer ses portes au début de l'année 1936. Le secrétaire général du Hot Club de France propose alors ses services à Jean Bérard, le nouveau directeur de la Compagnie du gramophone La Voix de son maître<sup>18</sup> et reprend l'organisation de séances d'enregistrement pour cette compagnie de disques avec les musiciens afro-américains, français et le Quintette. Pierre Nourry est secondé dans ses activités d'enregistrement par Charles Delaunay. Quand Nourry doit rejoindre la Marine nationale française pour son service militaire, Delaunay prend la relève. Charles réfléchit alors aux moyens de mener à terme le projet de création d'un label de disques et explique ses intentions à Jean Bérard qui, à sa surprise, s'y intéresse tout de suite. La Compagnie française du Gramophone est en pleine restructuration puisqu'elle vient de fusionner avec Columbia et Pathé à l'automne 1936. Jean Bérard devient alors le directeur d'un nouveau groupe, les Industries musicales et électriques Pathé Marconi, dont le siège social s'installe sur le Boulevard des Italiens dans le IX<sup>e</sup> arrondissement. Delaunay entame des négociations avec lui pour que cette nouvelle société distribue les disques de la future compagnie Swing, qui sera consacrée uniquement à l'enregistrement de musiciens de jazz européens et américains. Les séances d'enregistrement pour Swing débutent dès le début de l'année 1937, mais le contrat définitif nommant Charles Delaunay directeur et Hugues Panassié directeur artistique de la marque Swing, n'est signé qu'à l'automne 1937, moment qui correspond à la sortie des premiers 78 tours. Les disques Swing connaissent rapidement un succès international. Dès le mois de décembre 1937, *Melody Maker* consacre quelques paragraphes de

<sup>13</sup> Un disque 78 tours est composé de deux faces. Une face comprend un morceau et dure environ trois minutes.

<sup>14</sup> Les quatre premiers morceaux enregistrés par le Quintette du Hot Club de France pour la marque Ultraphone sont *Dinah*, *Tiger Rag*, *Lady Be Good* et *I Saw Stars*.

<sup>15</sup> L'orchestre de Duke Ellington se produit au Regal Theater de Chicago du dimanche 10 février au samedi 16 février 1935 (Vail 1999, 107).

<sup>16</sup> « Grappelly has stopped Venuti ». Toutes les traductions sont de l'auteure, sauf indication contraire.

<sup>17</sup> Lettre de Hugues Parnassié à Pierre Nourry, 21 mars 1935. Archives Pierre Nourry.

<sup>18</sup> Nom complet de cette marque à l'époque, de 1935 à 1939.

sa chronique «Nouvelles parisiennes du jazz hot<sup>19</sup>», sous-titrée: «Comment sont produits les disques Swing<sup>20</sup>», au non-conformisme des séances d'enregistrement voulu par Charles Delaunay :

Les premiers enregistrements sensationnels pour la nouvelle marque «Swing» annoncés récemment dans *Melody Maker* ont été suivis d'autres, encore plus fascinants. On dit que leur succès est dû à l'atmosphère dans laquelle ils sont exécutés. C'est ici que nous tirons notre révérence à Charles Delaunay, ce jeune Français infatigable passionné de *hot*. En tant que responsable de cette nouvelle compagnie de disques, il s'est aperçu que pour produire de la bonne musique swing, le musicien doit se sentir à l'aise et il est douteux qu'il en soit ainsi lorsque, quelques heures après une nuit de travail, il se présente dans un studio froid et solennel. Au lieu de cela, tout l'après-midi est consacré à la séance, où des «rafraîchissements» appropriés sont servis, et les musiciens sont autorisés à faire ce qu'ils souhaitent jusqu'à ce qu'ils se sentent prêts à jouer. Alors, et seulement à ce moment-là, les ingénieurs du son, des messieurs très terre-à-terre, mais très importants se mettent en action. C'est peut-être simple et peu professionnel, mais cela donne des résultats<sup>21</sup>. (*Melody Maker* 1937, 12)

### *Swing, un exemple de label à suivre*

À son tour, la marque Swing va inspirer la création d'autres labels consacrés uniquement au jazz durant la deuxième moitié des années 1930. Le 6 janvier 1939, le Berlinois Alfred Lion, récemment immigré aux États-Unis, fonde à New York le label Blue Note. Il est rejoint par son ami Francis Wolff durant l'automne. Cette compagnie traversera le xx<sup>e</sup> siècle, et produit encore des disques de nos jours. Alfred Lion et Francis Wolff arrivant d'Europe se tenaient au courant de la parution des 78 tours du label Swing. «Ils étaient tous les deux de sérieux collectionneurs de disques. Ils avaient commencé pendant qu'ils étaient en Allemagne et, oui, absolument, ils connaissaient Swing<sup>22</sup>».

Il est également intéressant de noter qu'au moment de la sortie des rééditions de l'United Hot Club of America à l'hiver 1936, Irving Mills crée une compagnie de disques, Master Records, distribuant deux marques, Master et

Variety. Il a rencontré Helen Oakley pour la première fois à Chicago. En tant que fondatrice du Chicago Rhythm Club, elle avait organisé la venue et le séjour de l'orchestre de Duke Ellington au Congress Hotel de la ville durant le mois de mai 1936 et avait fait la connaissance de l'impresario du Duke. Mills lui avait fait part de ses projets de label et l'avait invitée à venir visiter ses bureaux new-yorkais. À la fin de l'année, elle se rend à New York et décide de s'y établir afin de se joindre à l'équipe de Master Records. Helen Oakley est également la correspondante de *Jazz Hot* et la présidente du Chicago Hot Club. Elle est sensible à l'enthousiasme des européens pour le jazz et annonce la création de Master Records en ces termes dans *Jazz Hot*:

Voici d'heureuses nouvelles pour les amateurs de jazz européens: la marque de disques d'Irving Mills, «Master Records», vient de voir le jour; les premiers disques sortiront au commencement du mois d'avril. Mr. Mills a tout d'abord tenu compte du goût des amateurs d'Europe et les premiers enregistrements ont été fait par des musiciens de l'orchestre de Duke Ellington (Oakley 1937, 6).

Dès son arrivée à New York, Helen Oakley relance l'activité du New York Hot Club et Stanley Dance souligne son inlassable enthousiasme dans son article consacré à l'effervescence jazzistique de la ville (Dance 1937, 8). En effet, le Hot Club new yorkais organise le dimanche 14 mars 1937 une étonnante *jam-session* dans le studio de Master Records où se réunissent l'orchestre de Count Basie, un trio composé de Billy Kyle, Chick Webb et Ella Fitzgerald, un autre trio formé de Duke Ellington, Chick Webb et Artie Shaw, ainsi qu'un quartette comprenant Mezz Mezzrow, Frank Newton, George Wettling et Grant Forbes. Le public, venu nombreux et dépassant les 400 personnes (Prohaska s. d., [3]), assiste à ce spectacle où musiciens blancs et noirs se retrouvent à jouer ensemble, oubliant les barrières raciales de l'extérieur! Master Records produit des disques jusqu'en 1940. Même si Swing n'existe pas avant la création de cette compagnie new yorkaise, Irving Mills n'est pas insensible aux multiples activités du Hot Club de France et choisit des musiciens pouvant assurer le succès de sa marque en Europe. Tout en adoptant un comportement distant, il reste en contact avec les membres de l'association. Il ressent l'intérêt des européens pour cette musique ainsi que la

<sup>19</sup> «Hot Jazz News From Paris».

<sup>20</sup> «How Swing Records Are Made».

<sup>21</sup> «The first sensational recordings for the new «Swing» label announced recently in the *Melody Maker* have been followed by others even more intriguing. Their success is said to be due to the atmosphere in which they were made. And here Charles Delaunay, that tireless young French hot enthusiast, must take a bow. As the driving force behind this new recording venture, he has realised that to produce good swing music the musician has got to feel in the mood and that it's very doubtful if he will do so when, a few hours after the previous night's work, he presents himself in the cold formal recording studios. Instead, the whole afternoon is given over to the session, suitable «refreshment» is provided, and the players are allowed to do as they wish until they feel like playing. Then and only then do those mundane but very important gentlemen, the engineers, come on the scene. Informal and unbusinesslike maybe, but it produces results».

<sup>22</sup> «They were both serious record collectors. They had started collecting while they were still in Germany and absolutely they knew about Swing». Entrevue de Dan Morgenstern à l'Institute of Jazz Studies, le 7 mai 1999.

nécessité de créer des liens avec ces passionnés. En 1934, il vient avec sa femme au concert de clôture de la saison du Hot Club le vendredi 29 juin. Pierre Nourry souhaitait lui faire entendre et lui présenter le guitariste manouche Django Reinhardt, mais ce dernier ne s'est pas présenté ce soir-là. L'année suivante, Mills séjourne à nouveau avec sa femme à Paris. Cette fois-ci, Pierre Nourry et Charles Delaunay essaient d'attirer son attention sur le Quintette de Hot Club de France. Ils lui demandent de venir écouter le Quintette qui accompagne le chanteur Jean Tranchant pour son premier récital, le 13 juin 1935 à la Salle Pleyel. Le chanteur décide de laisser les musiciens dans l'ombre quand il chante. Pendant la représentation, Stéphane Grappelli éclate de rire et transmet son hilarité au guitariste Pierre «Baro» Ferret, mettant ainsi le public dans l'embarras. Lorsqu'on lui présente les membres de la formation dans leur loge, l'Américain reste «glacial<sup>23</sup>». Nourry et Delaunay abandonnent même leur tentative d'appât qui consistait à proposer à l'imprésario le titre honorifique de membre d'honneur de l'association. Irving Mills signe cette phrase dans le *Melody Maker* de la deuxième quinzaine de juin : « [i]l ne suffit pas d'être un artiste, il faut aussi savoir être un gentleman » (cité et traduit dans Delaunay 1968, 82). Mills sait qu'il peut tout de même compter sur les membres actifs de l'association pour la programmation de ses artistes à Paris. En 1939, les responsables du Hot Club coordonnent la préparation des concerts des 3 et 4 avril de Duke Ellington. Le programme peut ainsi annoncer que « le Hot Club de France et la revue *Jazz Hot* ont le plaisir de vous présenter, grâce à Irving Mills, M. Reuterskoild, MM. A. et M. Dandelot et Mr. Witteried, Duke Ellington et son orchestre<sup>24</sup> ».

## Conclusion

Helen Oakley, Marshall Stearns, John Hammond, Stanley Dance, Hugues Panassié et Charles Delaunay s'encouragent par leurs actions à continuer de développer des projets pour faire connaître et reconnaître le jazz. Une émulation se crée entre ces différents protagonistes. John Hammond confirme sa vision de la promotion et la diffusion de la musique afro-américaine dans son pays, notamment en organisant dans une Amérique raciste, des concerts dans des salles aussi prestigieuses que la salle Pleyel. Il rassemble en 1938, au cours d'une soirée intitulée *From Spirituals to Swing*, des musiciens afro-américains de blues, de gospel et de jazz sur la scène du Carnegie Hall de New York. Cependant, la Fédération internationale réduit ses activités progressivement jusqu'au silence en juillet 1936, mais les Hot Clubs américains continuent d'exister jusqu'au début

des années 1940. De son côté, le Hot Club de France arrête toutes ces activités durant la guerre et rouvre ses portes durant l'Occupation. L'association continue l'organisation de concerts de jazz dans de grandes salles parisiennes, la publication d'une circulaire et d'ouvrages sur le jazz, ainsi que l'organisation de séances d'enregistrement pour le label Swing. En 1950, Charles Delaunay souhaite faire revivre l'effervescence du jazz qu'il a connu dans son pays au lendemain de la Libération, après le débarquement des troupes d'Amérique du Nord. Au premier Salon du jazz de Paris qu'il organise au début des années 1950, l'idée d'une Fédération internationale des Hot Clubs réapparaît (*Jazz Hot* 1951, 22). Durant le deuxième Salon du jazz, Delaunay présente au Dr Lauter, le directeur de la section Musique de l'United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, UNESCO), son projet de Fédération internationale du jazz (*Jazz Hot* 1952, 21). Mais l'UNESCO ne reconnaîtra cette Fédération qu'après sa création officielle. En effet, ce projet nécessitera encore plus d'une quinzaine d'années de préparation et ne verra le jour qu'en 1969 sous la forme de l'European Jazz Federation, dont Charles Delaunay est le représentant français. La fédération sera reconnue par l'UNESCO en 1973 et sera notamment responsable de la publication du magazine *Jazz Forum* (*Billboard* 1973, 49). En 2012, grâce notamment à la détermination de tous ces protagonistes des années 1930 impliqués dans la reconnaissance du jazz, cette musique est célébrée dans le monde entier le 30 avril. L'UNESCO a en effet déclaré cette date Journée internationale du jazz, « destinée à sensibiliser la communauté internationale aux vertus du jazz comme outil éducatif, et comme vecteur de paix, d'unité, de dialogue et de coopération renforcée entre les peuples » (UNESCO 2015).

## RÉFÉRENCES

### Documents d'archives

- Archives Bernard Brosse, à son domicile, Paris.
- Archives Pierre Nourry, chez sa fille Anne Nourry, Dieppe.
- Fonds Charles Delaunay, Département de l'audiovisuel, Bibliothèque nationale de France, Paris.

<sup>23</sup> Lettre de Hugues Panassié à Pierre Nourry, 2 juillet 1935, tapuscrit. Archives Pierre Nourry.

<sup>24</sup> Programme des concerts de Duke Ellington et son orchestre, les 3 et 4 avril au Palais de Chaillot à Paris. Boîte 41, fonds Charles Delaunay, Département de l'Audiovisuel, Bibliothèque nationale de France, Paris.

## Autres références

- Billboard* (1973). «UNESCO Gets Jazz Unit», 29 septembre, New York, p. 49.
- DANCE, Stanley F. (1937). «Impressions de New York», *Jazz Hot*, n° 17, mai-juin, Paris, p. 8.
- DELAUNAY, Charles (1968). *Django mon frère*, Paris, Eric Losfeld.
- DUVAL, René (1979). *Histoire de la radio en France*, Paris, Alain Moreau.
- GUERPIN, Martin (2015). «“Adieu New York, Bonjour Paris!”: Les enjeux esthétiques et culturels des appropriations du jazz dans le monde musical savant français (1908-1939)», thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.
- HAMMOND, John (1977). *John Hammond on Record: An Autobiography with Irving Townsend*, New York, Ridge Press.
- IHADDADENE, Luc (2004). «Jacques Canetti (1909-1997): La carrière d'un directeur artistique, du jazz à la chanson (1930-1962)», mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- LEDOS, Jean-Jacques (2012). *Petite contribution à l'histoire de la radio*, Paris, L'Harmattan, collection «Questions contemporaines».
- LEGRAND, Anne (2009). *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, Paris, Éditions du Layeur.
- FAECQ, Félix-Robert (1986). «Souvenirs! Souvenirs!», *Music*, n° 767, novembre, Bruxelles, s. n.
- Jazz Hot* (1937). «Hot Record Society», n° 17, mai-juin, Paris, p. 13.
- Jazz Hot* (1951). «La Fédération internationale des Hot Clubs est née», n° 51, janvier, Paris, p. 22.
- Jazz Hot* (1952). «Vers une Fédération internationale et son admission à l'Unesco», n° 66, mai, Paris, p. 21.
- Melody Maker* (1937). «Hot Jazz News from Paris: How Swing Records Are Made», vol. 13, n° 237, 4 décembre, Londres, p. 12.
- Music* (1935). «De tout... un peu, Échos et Potins, *Jazz Hot*», n° 113, février, Bruxelles, p. 15.
- OAKLEY, Helen (1937). «Les premiers disques d'Irving Mills», *Jazz Hot*, n° 16, mars-avril, Paris, p. 6.
- PANASSIÉ, Hugues (1930a). «Le Jazz Hot», *L'Édition musicale vivante*, vol. 3, février, Paris, p. 9-11.
- PANASSIÉ, Hugues (1930b). «Le Jazz Hot», *La Revue musicale*, vol. 11, n° 105, juin, Paris, p. 481-494.
- PANASSIÉ, Hugues (1934). *Le jazz hot*, Paris, R.-A. Corréa. Présenté par Louis Armstrong, préfacé par Eugène Marsan.
- PANASSIÉ, Hugues (1935). «John Hammond», *Jazz Hot*, n° 5, septembre-octobre, Paris, p. 7.
- PROHASKA, Jim (s. d.). «Irving Mills—Record Producer: The Master and Variety Labels», dans International Association of Jazz Record Collectors, [http://www.iajrc.org/docs/irving\\_mills\\_variety.pdf](http://www.iajrc.org/docs/irving_mills_variety.pdf), consulté le 27 octobre 2014.
- STEARNS, Marshall W. (1935). «Bulletin de la Fédération internationale des Hot Clubs», *Jazz Hot*, n° 7, avril, Paris, p. 20.
- UNESCO. *Journée internationale du jazz 2015*, <https://fr.unesco.org/events/journee-internationale-du-jazz-2015>, consultée le 1<sup>er</sup> février 2015.
- VAIL, Ken (1999). *Duke's Diary, part one 1927-1950*, Cambridge, Royaume-Uni, Vail Publishing.
- WELBURN, Ronald Garfield (1983). «American Jazz Criticism, 1914-1940», thèse de doctorat, New York University.

## À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> ?

Marie-Thérèse Lefebvre  
(Université de Montréal)

L'histoire des relations politiques et culturelles entre le Québec et la France a fait l'objet de nombreuses études et plusieurs d'entre elles ont été consacrées à l'analyse des discours qui ont imprimé dans l'esprit des Québécois une certaine image de la France : celle de l'Ancien régime, une France monarchique, catholique et conservatrice admirée par la majorité des intellectuels de cette première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, ou celle de la Troisième République, une France républicaine, laïque, libérale et moderne, à laquelle se sont identifiés une minorité de Québécois de la même époque. On est en général assez bien renseigné sur l'allégeance des uns et des autres à travers leurs écrits<sup>2</sup>.

On connaît cependant beaucoup moins le point de vue de la France sur le Québec. Les réflexions des intellectuels et artistes français au sujet du Québec semblent plus rares, ou à tout le moins, plus discrètes. Au-delà des observations générales publiées par les artistes français suite à leurs rencontres avec les Québécois installés en France ou suite à leur retour de tournées en Amérique<sup>3</sup>, que pensaient réellement les musiciens français des Québécois croisés en France ou au Québec ? En a-t-il déjà été question dans leur correspondance ? Pour ne donner qu'un exemple, que pensait Maurice Ravel de Léo-Pol Morin qui le fréquentait assidûment, qui l'avait accompagné lors d'une tournée européenne en octobre 1923 ainsi qu'à Montréal en avril 1928 ? En a-t-il laissé une trace dans ses écrits ? D'autres correspondances sont par ailleurs plus loquaces ; entre autres, celles des consuls de France à Montréal (surtout pour les années 1928 à 1939). Ceux-ci semblent cependant porter plus d'intérêt à la communauté anglophone montréalaise

comme le montre les fréquents rapports qu'ils ont adressés à leur ministre des Beaux-Arts<sup>4</sup>.

Dans ce contexte, on souhaite explorer ici la nature des échanges dans les milieux musicaux, français et québécois, liens qui nous semblent teintés de quelques méprises. Admiration d'un côté, indifférence, de l'autre ? *Alors que la France dirige son regard vers les États-Unis, le Québec regarde directement la France.* C'est le constat qui se dégage de l'analyse des activités en Amérique du Service d'échanges artistiques à l'étranger mis en place par le ministère des Affaires étrangères français au début des années 1920. Cette équivoque soulève donc une question : à quelle France rêvent les musiciens québécois ? Pour y répondre, nous étudierons l'évolution du regard des uns et des autres au cours de l'entre-deux-guerres, puis la transformation des mentalités au cours des années 1940. Mais, afin de comprendre les fondements de ces relations, nous proposons d'abord quelques repères historiques permettant de contextualiser ces échanges, suivis d'une brève analyse des premiers contacts de musiciens québécois qui ont séjourné à Paris au xix<sup>e</sup> siècle.

### Quelques rappels historiques<sup>5</sup>

À la signature du traité de Paris en 1763, la France cède le Canada à l'Angleterre. La Conquête marque la fin de la colonisation française. Environ 60 000 Canadiens passent ainsi d'un régime monarchique à un système parlementaire et à la britannisation des structures de gouvernement. En 1774, pour éviter que les Canadiens se joignent aux insurgés américains, le Parlement anglais vote l'Acte de Québec qui

<sup>1</sup> Nous avons choisi le terme « Québécois » car cette réflexion s'inscrit dans un projet plus large d'une histoire de la vie musicale québécoise. Par ailleurs, lorsque le contexte le justifie, nous utiliserons l'expression « Canadien français ».

<sup>2</sup> Michel Lacroix en donne un bon aperçu dans son étude *L'Invention du « Retour d'Europe » : Réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XXe siècle* (2014, 2, note 2). Voir aussi *Argument* 1999 et Roy *et al.* 2012.

<sup>3</sup> Armand Yon a étudié cette relation à travers diverses publications officielles (romans, nouvelles, notes de voyage, rapports gouvernementaux) excluant les correspondances personnelles, dans une série de dix articles intitulée « Les Canadiens français jugés par les Français, 1839-1939 » (Yon 1964-1967).

<sup>4</sup> Particulièrement la correspondance des consuls Ludovic Carteron, Léon Marchal et René-Antoine Turck (Dossier « Canada », Archives du ministère des Affaires étrangères de France, Dépôt de Nantes). On peut consulter une copie microforme de ces documents à Bibliothèque et Archives Canada (Série Questions politiques, série B-Amérique, fonds du ministère des Affaires étrangères [France] (R11663-6-8-F), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa).

<sup>5</sup> Ce survol historique s'inspire en partie de l'entrevue de l'historien Yvan Lamonde (1999).

permet l'usage des lois civiles françaises et assure la liberté de religion. La Révolution française de 1789 et l'exécution du roi Louis XVI en 1793 annoncent un discours contre-révolutionnaire entretenu par les autorités britanniques et des membres du clergé catholique qui ont fui la France, discours qui divisera pour longtemps la société canadienne-française dans son adhésion, pour les uns, à une France monarchique (dont on rêve) ou, pour les autres, à une France républicaine (dont il faut se méfier). L'année 1844 marque les débuts des combats libéraux<sup>6</sup> avec la création de l'Institut canadien de Montréal. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, ce courant libéral se porte à la défense de la démocratie et des libertés individuelles et traverse l'histoire comme une lame de fond contre l'ultramontanisme, puis le conservatisme du XX<sup>e</sup> siècle.

En 1855, l'arrivée au port de Québec de la corvette *La Capricieuse* dirigé par le capitaine Paul-Henri de Belvèze signe la réouverture des liens diplomatiques entre la France et le Canada. Mais ce rapprochement est vécu différemment par les deux pays. La France qui connaît peu l'évolution sociale qui a suivi la Conquête, cherche d'abord à développer des relations commerciales avec le milieu canadien-anglais, alors qu'il est vécu par les Canadiens français comme une véritable renaissance des jours anciens. Ils entretiennent à la fois l'espoir de réintégrer la « mère-patrie », mais aussi un profond ressentiment puisqu'ils jugent avoir été abandonnés par celle-ci. Malgré ce paradoxe qui persistera longtemps, cet événement annonce les débuts de stages d'étude dans les institutions françaises pour de nombreux intellectuels, artistes et musiciens québécois.

Par la suite, les relations diplomatiques se formalisent et on assiste à la création successive du consulat français à Québec en 1859, du Commissariat général du Canada et d'une agence du Québec à Paris en 1882, du consulat français à Montréal en 1894, de l'Alliance française à Montréal en 1902, laquelle s'associe à l'Université McGill pour de nombreux cours et conférences (Dozo 2010, 281-295), de l'ambassade de France à Ottawa en 1928 et enfin, en 1944, de celle du Canada en France.

### Des musiciens à Paris au cours du XIX<sup>e</sup> siècle

Profitant de l'ouverture des relations grâce à la mission de Belvèze, plusieurs musiciens canadiens-français traversent l'Atlantique pour poursuivre leurs études en France. Mentionnons, entre autres, Calixa Lavallée qui étudie entre 1873 et 1875 avec le pianiste et pédagogue Antoine-François Marmontel, Achille Fortier, premier étudiant canadien inscrit entre 1885 et 1890 au Conservatoire

national de musique de Paris dans la classe de composition d'Ernest Guiraud, et la pianiste Victoria Cartier, qui profite de ses passages à Paris entre 1899 et 1902 pour développer un réseau; elle sera à l'origine d'ententes conclues en 1922 entre l'École normale de musique de Paris et le Secrétaire de la Province de Québec, Athanase David<sup>7</sup>.

Celui qui représente cependant le mieux cette nostalgie de la France évoquée plus haut, est l'auteur d'un *Hymne national au Dieu des Francs et des Gaulois* (1875), Guillaume Couture, qui étudie à Paris entre 1873 et 1875, et à nouveau durant l'année 1876-1877. Il fréquente les membres de la Société nationale de musique (fondée en 1870), dont Camille Saint-Saëns, César Franck, Romain Bussine avec qui il étudie le chant et Théodore Dubois, son professeur d'harmonie. Signe de ces liens cordiaux, la Société présente son *Memorare* en mars 1875. Au cours de cette période, Couture développe un amour inconditionnel envers la culture française, et il en témoigne tout au long de sa correspondance avec Dubois entre 1895 et 1915; d'ailleurs, il se considérera toujours, même à 60 ans, non pas comme un collègue, mais comme un élève dévoué. Guillaume Couture exprime sans cesse sa nostalgie de la vie qu'il a connue à Paris. Ainsi écrit-il le 17 décembre 1895 à Théodore Dubois :

Quand retournerais-je à Paris? Il me semble que ma vie est totalement perdue. Sortez donc un peu de Paris afin de l'apprécier comme il le mérite et plaindre sincèrement ceux que le sort condamne à l'exil! J'anesthésie mes grands rêves envolés en me jetant corps et âme dans mon travail<sup>8</sup>.

Être en exil dans son propre pays, tel sera le sentiment de plusieurs artistes à leur retour au Québec.

Le 7 juin 1899, Couture aborde les problèmes de l'édition musicale qui sont à la base de la difficile diffusion de la musique française au Québec jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. Il se plaint de l'attitude des éditeurs français à Dubois :

Si jamais je répète vos *Sept Paroles du Christ* avec orchestre, ce ne sera certainement pas par l'entremise de la maison Heugel. Il est de tradition en Amérique que les copies d'orchestre en location se paient la seconde fois moitié prix de la première, la troisième fois, le quart; ensuite, c'est à peu près gratuit. Ainsi suis-je resté stupéfait quand Heugel exigea encore 150 francs pour la seconde location [...] Mais ma surprise devait augmenter; j'ai appris depuis que les parties d'orchestre originales des *Sept Paroles* sont aussi en location chez Schirmer de New York pour la somme

<sup>6</sup> Pour une histoire du libéralisme au Québec, voir Lamonde 1995.

<sup>7</sup> Lettre de Victoria Cartier à C. O. Lamontagne, reproduite dans *Le Canada musical*, 3 septembre 1921 (Cartier 1921, 9).

<sup>8</sup> Lettre de Guillaume Couture à Théodore Dubois, 17 décembre 1895. Fonds Guillaume-Couture, Service des Archives, Université de Montréal, Montréal.

de 50 francs ! Nous voilà loin des 150, sans compter la différence du transport<sup>9</sup>.

Le milieu musical du XIX<sup>e</sup> siècle porte donc tous les stigmates des espoirs déçus du Canada français envers la France, à savoir un sentiment d'abandon et d'impuissance devant le poids économique que représente la minorité anglophone au Québec, une lutte pour conserver la langue, la culture et la religion et, enfin, un discours clérical qui, depuis la Conquête, grave dans les mentalités des sentiments de peur et un manque de confiance en soi.

### **Alors que la France regarde directement les États-Unis...**

Durant la Grande Guerre, le gouvernement français met en place une nouvelle structure ministérielle afin de favoriser la rétention des étudiants américains sur le sol français, eux qui, jusqu'alors, étudiaient majoritairement la musique en Allemagne. Rappelons brièvement ici que les liens historiques qu'entretient la France avec les États-Unis datent de son soutien à la Révolution américaine de 1776 et que des rapports structurels et amicaux se tissent dès ce moment, entre autres, par la création de services diplomatiques de part et d'autre. L'intervention américaine vers la fin de la Première Guerre en 1917 ravive ces liens étroits.

En 1918, le ministère français des Affaires étrangères (MAE) et le ministère des Beaux-Arts (MBA) procèdent à la restructuration de leurs relations artistiques avec plusieurs pays et particulièrement avec les États-Unis en créant le Service des œuvres françaises à l'étranger (SOFÉ), lequel chapeaute l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA). Le pianiste Alfred Cortot en devient le directeur. Grâce aux liens créés durant la guerre avec le chef d'orchestre américain Walter Damrosch et grâce à l'appui financier des Américains, Nadia Boulanger fonde l'École américaine de Fontainebleau en 1921. À cette école d'été qui accueillera uniquement des étudiants américains jusqu'au milieu des années 1930, Cortot ajoute l'année suivante une école régulière dont il devient le directeur, l'École normale de musique de Paris, une institution privée dont les structures d'accueil seront moins restrictives que celles du Conservatoire national de Paris, une institution d'État. Grâce aux nombreux séjours de Cortot et de Nadia Boulanger aux États-Unis, l'École accueillera, entre autres, plusieurs étudiants américains.

Afin d'intensifier la jonction avec le réseau musical américain, le MAE et le MBA collaborent de leur côté avec le Bureau d'échanges artistiques que dirige Robert Brussel à partir de 1918 en appuyant le financement des tournées de musiciens français en Amérique, tournées au cours desquelles les artistes avaient pour mandat de colliger plusieurs informations sur l'éducation et sur le milieu culturel et de les transmettre au Service de propagande mis en place par Brussel<sup>10</sup>. L'année suivante, le pianiste français E. Robert Schmitz profite d'une tournée de concerts aux États-Unis pour créer à New York la Franco-American Society (renommée en 1923 la Pro Musica Society<sup>11</sup>), établissant ainsi la liaison entre les deux pays dont profiteront de nombreux musiciens français, tels Alfred Cortot, Nadia Boulanger, Marcel Dupré, Joseph Bonnet, Léon Vallas<sup>12</sup> et bien d'autres. La Pro Musica Society aura une succursale éphémère à Montréal et c'est dans ce cadre organisationnel que seront financées, entre autres, les tournées américaines de Darius Milhaud, d'Alfredo Casella et de Maurice Ravel en 1927 et 1928, tournées dont la dernière étape avait lieu, sans grand enthousiasme, au Québec, une région bien éloignée de la ligne de mire des Français. Donnons quelques exemples.

### ***Que retiennent les musiciens français de leurs tournées au Québec ?***

En 1918-1919, l'Orchestre du Conservatoire de musique de Paris sous la direction d'André Messager organise une tournée dans 50 villes américaines, tournée qui débute à New York le 15 octobre 1918 pour se terminer à Montréal les 4 et 5 janvier 1919 (Holoman 2004<sup>13</sup>). Le mandat de Messager est clair comme il le souligne dans son rapport : « Nous avons tâché de prouver qu'il y a autre chose que de la musique allemande et qu'il reste encore au monde de la musique latine » (*Le Canada* 1919, 3). Lors de la dernière étape au Québec, on y présente le premier soir des œuvres de d'Indy, Dukas, Fauré, Lalo et Saint-Saëns, et le lendemain, des œuvres de Berlioz, Bizet, Franck et Debussy (le *Prélude à « L'après-midi d'un faune »* (1892-1894)). Le public montréalais déborde d'enthousiasme : « Ce sera le salut du Canada français à la France héroïque, musicale et artistique. Nous étions subjugués par un charme irrésistible », écrit un critique anonyme du journal *La Patrie*, le 4 janvier 1919 (16). Il semble bien cependant que l'enthousiasme de

<sup>9</sup> Lettre de Guillaume Couture à Théodore Dubois, 7 juin 1899. Fonds Guillaume-Couture.

<sup>10</sup> En 1925, Robert Brussel avait ainsi créé plus de 200 000 fiches et 150 000 dossiers qui seront transférés à la Bibliothèque nationale de France (section musique) en 1948 sous l'appellation « Fonds Montpensier », du nom de la rue où était située l'Association française d'action artistique.

<sup>11</sup> Pour une histoire de cette société, voir Wiecki 1992.

<sup>12</sup> Entre 1929 et 1935, le musicologue Léon Vallas prononce de nombreuses conférences aux États-Unis et au Canada via le réseau de L'Alliance française, dont nous connaissons fort peu le détail. Les archives de Vallas ont été déposées à la Bibliothèque municipale de Lyon et attendent le chercheur qui voudra bien se pencher sur ces tournées.

<sup>13</sup> L'auteur consacre plusieurs pages à la tournée de 1918-1919, mais passe sous silence l'arrêt à Montréal.

Messenger ait été beaucoup plus faible si l'on en croit les souvenirs du critique musical Frédéric Pelletier :

Quand en 1919, l'Orchestre du Conservatoire de Paris vint aux États-Unis, envoyé par le Gouvernement français, on n'avait pas parlé du Canada. Il fallut que l'impresario L. H. [Louis-Honoré] Bourdon se livrât à des prodiges de négociations et déposât en garantie des milliers de dollars pour le convaincre de venir à Montréal. Ce fut la même chose pour Saint-Saëns qui, finalement, ne traversa pas la frontière. Espérons que la France musicale, quand elle ressuscitera, se souviendra que nous existons (Pelletier 1943, 6).

Deux ans plus tard, en novembre et décembre 1921, Vincent d'Indy effectue à son tour une tournée à titre de pianiste avec l'Orchestre symphonique de Boston sous la direction de Pierre Monteux. À l'invitation de l'impresario Louis-Honoré Bourdon, il termine ce voyage par un arrêt à Montréal où il séjourne du 12 au 17 décembre. Quelques jours avant son arrivée, le journal *La Patrie* publie la traduction d'une entrevue que le compositeur avait accordée à Louis Bromfield à son arrivée à New York et dans laquelle il déclare que la musique moderne — Vincent d'Indy pense probablement ici au jeune Groupe des Six — ne survivra pas car « dans leurs compositions, [ces compositeurs] accumulent la vulgarité, le bruit et la dissonance. Avec Debussy et Ravel, c'est différent » (*La Patrie* 1921, 18). Après le concert du 12 décembre au théâtre Saint-Denis, d'Indy est reçu par le Club de Réforme et Ernest Duckett, membre de la chorale Brassard, le présente ainsi : « C'est un privilège de vous dire toute la fierté que nous éprouvons d'être les descendants de votre patrie, la France, le centre du mouvement artistique de tout l'univers » (*Le Canada* 1921, 7). En compagnie du Quatuor Dubois et du chanteur Léopold Fortier, d'Indy offre un second concert, le 15 décembre au matin, au Ladies' Morning Musical Club et prononce, en soirée, à la bibliothèque Saint-Sulpice, une conférence sur César Franck, accompagné du même Quatuor et du chanteur Joseph Saucier (*The Montreal Gazette* 1921, 11). Il rencontre le lendemain M<sup>gr</sup> Georges Gauthier, recteur de l'Université de Montréal, qui est à la recherche d'un professeur pour le Conservatoire national de musique, affilié à cette même université (Lefebvre 1984).

À son retour en France, d'Indy publie ses impressions de voyage. Il y décrit le Canada comme un endroit « en grande majorité peuplé de Français parlant encore une sorte de patois normand du 18<sup>e</sup> siècle » (d'Indy 1922, 42). Le chanoine Lionel Groulx, alors à Paris, commente ce jugement dans une lettre qu'il adresse au compositeur :

Nous sommes les premiers, monsieur, à reconnaître les imperfections d'une langue que nous avons défendue et conservée au prix de quelques difficultés et par notre seul effort. Nous croyons que cette langue mérite beaucoup mieux que le qualificatif de patois (Groulx 1922, 252).

Dans une lettre datée du 22 décembre 1921, d'Indy fait part à Guy de Lioncourt de la requête que lui a adressée M<sup>gr</sup> Gauthier et lui demande de lui recommander un professeur de la Schola Cantorum de Paris. D'Indy lui présente ainsi le contexte :

Montréal est peuplé de Français, ou du moins, de coloniaux qui se réclament de la France et dont la plupart ne savent même pas l'anglais [...] Les élèves de l'Université de Montréal sont trop pressés, veulent apprendre toute la musique en trois mois et ne jurent que suivant l'évangile de Poulenc et de Milhaud. Il s'agirait donc pour ce professeur de réformer cette tendance et de leur apprendre ce que c'est que l'Art (cité dans d'Indy 2001, 790).

Aucune suite ne lui ayant été donnée, la demande de M<sup>gr</sup> Gauthier restera lettre morte.

Quelques années plus tard, dans le cadre des ententes entre le MBA et la Pro Musica Society, Maurice Ravel effectue à son tour une tournée américaine qui durera quatre mois, du début janvier à fin avril 1928 (Dunfee 1980<sup>14</sup>). Il termine ce long périple à Montréal le 19 avril 1928 au Théâtre Saint-Denis devant un parterre parsemé. Il interprète, entre autres, la suite *Ma mère l'Oye*, pour piano à quatre mains, avec Léo-Pol Morin (Potvin 1988). À son retour en France, Marcelle Gérard (Regerau), chanteuse et amie de Ravel, répond aux questions d'un journaliste qui souhaite publier les impressions de ce dernier sur cette tournée. Dans ce bref article, il n'y aura aucune référence à son passage à Montréal (Gérard 1928, 1).

On a beaucoup insisté sur la relation qui unissait Morin à Ravel. Pourtant, Morin lui-même n'y fera qu'une brève allusion, et ce, au moment du décès du compositeur français en décembre 1937. Tout en maintenant une distance respectueuse envers le célèbre musicien de 17 ans son aîné, et évitant d'aller jusqu'à se déclarer « son ami », il écrit alors :

Je l'ai bien connu. J'ai même eu le plaisir de voyager avec lui en Belgique, en Hollande et en Angleterre dans le temps des « tournées Ravel<sup>15</sup> »... Il lui arrivait de s'isoler du monde et quand on le croyait très loin, il était soit à Paris, soit chez son frère à Lavallois, soit à Montfort, soit encore chez ses très chers amis Maurice

<sup>14</sup> L'auteur ne fait qu'une seule allusion à son passage à Montréal le 4 mars 1928, une date erronée et sans référence (Dunfee 1980, 15).

<sup>15</sup> Cette tournée a eu lieu du 22 au 29 octobre 1923. Voir Caron 2008, 162-166.

et Nelly Delâge, mes sympathiques voisins et amis d'Auteuil (Morin 1938, 2).

Cette relation n'est évoquée que beaucoup plus tard, parmi les souvenirs que publie l'ami de Morin, Robert de Roquebrune, en 1968, puis lors de deux entrevues que ce dernier accorde à Pierre Saucier en 1971 et à Lise Payette en 1972 (citées dans Caron 2008, 132-133; 167-168). Roquebrune entame alors ses 80 ans. S'appuyant sur ses souvenirs lointains, il rapporte que Morin «rend régulièrement visite à la maison de campagne de Ravel [...] et qu'il développe avec le désormais célèbre compositeur une relation privilégiée qui lui permet de bénéficier de ses conseils pour interpréter ses œuvres» (cité dans Caron 2008, 132-133). Roquebrune affirme qu'à cette période, il voyait lui-même Ravel «certainement deux fois par semaine» (cité dans Caron 2008, 167-168). Il se souvient des soirées chez l'ami de Morin, le compositeur Maurice Delâge, où «on rencontrait tous les musiciens de l'univers. Nous passâmes une soirée avec Stravinsky [...] Nous dînions souvent dans cette maison et nous suivions avec angoisse les progrès du mal chez Ravel» (Roquebrune 1968, 137-138) lequel meurt quelques semaines plus tard des suites d'un cancer au cerveau.

Mais, ces souvenirs, racontés à posteriori, étaient-ils partagés par le célèbre compositeur français? Du côté de Ravel, nous n'avons trouvé, dans la littérature qui lui est consacrée, aucune trace de réminiscences de son passage à Montréal ni sur d'éventuels liens amicaux qu'il aurait entretenus avec Léo-Pol Morin (*Les Cahiers Maurice Ravel* 1985-2015; Marnat 1986; Orenstein 1989). La différence d'âge, la célébrité et l'obligation de donner concert au Québec, le dernier avant son retour en France, expliquent probablement le silence de Ravel envers le musicien québécois. Par contre, pour le Canadien français d'alors, pouvoir rattacher son nom à un artiste français renommé permettait de valoriser une réputation. Et pour Roquebrune, la fiction n'est jamais très loin de la réalité, comme le mentionne Jean-Guy Hudon qui, reconnaissant la part d'imaginaire contenue dans les mémoires de Roquebrune, ajoute: «Il faut se méfier un peu d'une mémoire défaillante ou d'une certaine tendance à l'affabulation» (Hudon 1981, 131).

Par ailleurs, on sait que Morin a vivement souhaité intégrer le milieu musical français. Grâce au prix d'Europe créé en 1911 et aux bourses du gouvernement à partir de 1921, plusieurs musiciens, interprètes et compositeurs québécois

vivent à Paris, soit pour étudier, soit pour tenter d'y faire carrière. C'est le cas de Léo-Pol Morin qui, après y avoir étudié de 1912 à 1914, s'installe en France en 1919 avec l'espoir de s'y établir (il y demeurera jusqu'en 1925). Mais, s'insérer dans le réseau français et faire carrière à Paris pour un musicien québécois à cette époque, est-ce possible?

Léo-Pol Morin a offert 43 concerts entre 1919 et avril 1925<sup>16</sup> dont dix lors d'une tournée au Québec en mars et avril 1922, probablement pour renflouer ses coffres (Caron 2008, 453-495). Car si le fait de présenter 33 concerts en six ans à Paris constitue un accomplissement certes digne de mention, cela n'est malheureusement pas suffisant pour que le pianiste puisse gagner sa vie, d'autant plus que ses programmes, consacrés surtout aux compositeurs contemporains, s'adressent à un public plus restreint et ont lieu dans des salles plus intimes que ceux offerts par des pianistes virtuoses. Le 13 avril 1923, Morin s'adresse à Robert Brussel (qui, rappelons-le, dirige le Bureau d'échanges artistiques) afin d'offrir ses services pour promouvoir la musique française au Canada, espérant ainsi profiter des ressources financières de l'institution française. Il écrit: «Je vis en France loin du Canada, mais j'y maintiens une action constante<sup>17</sup>». Cette lettre demeure sans réponse. Il revient donc au Québec en avril 1925 et y poursuivra une longue et fructueuse carrière tant au Canada qu'aux États-Unis jusqu'à son décès en 1941. Morin persistera cependant à se définir comme Français et confiera en 1935 au journaliste Willie Chevalier «qu'il est devenu citoyen de Paris puisque c'est à cette ville qu'il paie des taxes» (Chevalier 1935).

C'est donc dire que, comme Guillaume Couture avant lui, Morin se considérait un exilé dans son propre pays.

Bien qu'il n'ait laissé aucun souvenir de son passage à Montréal, on sait que Charles Koechlin a rencontré sœur Marie-Stéphane, directrice de l'École supérieure de musique d'Outremont<sup>18</sup>. Koechlin s'est rendu aux États-Unis en 1918, 1928, 1929 et 1937, via le réseau de E. Robert Schmitz, lequel publie entre 1923 et 1929 dans le *Pro Musica Quaterly* plusieurs informations à ce sujet ainsi que cinq articles du compositeur<sup>19</sup>. Koechlin vient à Montréal le 21 septembre 1937 afin de présenter une conférence à l'École Vincent d'Indy sur «Les modes antiques et l'art populaire» (Pelletier 1937a, 6). Mais, on peut se demander ce qui a motivé Koechlin à venir à Montréal à la fin de son voyage à San Diego? Liouba Bouscant évoque brièvement sa présence à Montréal dans un article sur les conférences du compositeur français (Bouscant 2010, 96<sup>20</sup>), et Elise

<sup>16</sup> Morin n'a offert aucun concert en 1924.

<sup>17</sup> Lettre de Léo-Pol Morin à Robert Brussel, 13 avril 1923, Fonds Lettre autographes, Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

<sup>18</sup> Renommée École de musique Vincent d'Indy en 1951.

<sup>19</sup> Dans son étude intitulée *Pro-Musica: patronage, performance and a periodical* (1997), Paula Elliott mentionne les articles suivants: «Time and Music» (1926); «Questions Concerning Musical Acoustics», en deux parties (1926); «On the Part Played by Sensibility in Music» (1927) et «Sensibility in Contemporary Music» (1927).

<sup>20</sup> Elle mentionne, sans plus de détails, que sa conférence est bien accueillie autant par le public que par la presse locale.

Kuhl-Kirk analyse les quatre séjours américains, excluant malheureusement Montréal (Kuhl-Kirk 1978, 50-68). Selon les informations que nous a transmises par courriel Sonia Popoff, archiviste à la Médiathèque Mahler, Koechlin n'a fait lui-même aucune allusion à sa visite à Montréal dans ses « Notes sur l'Amérique » (1937) et dans son « Journal de voyage<sup>21</sup> ». Ce sont plutôt les Archives de l'École supérieure de musique d'Outremont qui nous renseignent le mieux. Dans les *Chroniques de la Congrégation des Sœurs des Saints-noms-de-Jésus-et-de-Marie*, on lit :

Appelé comme professeur en Californie au cours de l'été dernier (1937), Charles Koechlin avait exprimé le désir de ne point retourner dans son pays sans venir à Outremont pour renouer connaissance avec sœur Marie-Stéphane qu'il avait rencontrée à Paris il y a deux ans<sup>22</sup>.

Et effectivement, dans ces mêmes *Chroniques*, on apprend que la directrice de l'École réside en France de septembre 1935 à mai 1936. Elle se rend d'abord chez Robert Brussel pour lui expliquer les raisons de sa visite, à savoir lui permettre de mieux connaître les différentes maisons d'enseignement de la musique. Elle rencontre par la suite des pédagogues réputés en techniques d'écriture, dont Simone Plé-Caussade, Charles Tournemire, Jean Roger-Ducasse et Noël Gallon, dont certains, selon la chroniqueuse, lui dédieront quelques œuvres. Elle assiste aux cours de piano de Jules Gentil à l'École normale de musique de Paris, à ceux de Guy de Lioncourt à l'École César-Franck, et surtout aux cours qu'offre Koechlin à la Schola Cantorum. Durant son voyage, elle tient un journal dont la chroniqueuse tente d'extraire l'essentiel :

Quant à Charles Koechlin, ce musicien à la fois si savant et si original, il étonne tout le monde par sa condescendance<sup>23</sup> envers une religieuse canadienne qu'il ira même visiter à l'Abbaye-aux-Bois pour lui remettre quelques travaux d'élèves de l'École qu'elle lui a transmis, travaux qu'il a examiné avec soin et intérêt et sur chacun desquels il a écrit quelques notes d'appréciation très précieuses et très encourageantes et maintes fois, il répète : « *Que l'on travaille sérieusement au Canada*<sup>24</sup> ».

À l'été 1937 alors qu'il est à San Diego, Koechlin, qui avait déjà vainement tenté de venir à Montréal en 1936, souhaite passer par Montréal avant son retour en France pour y rencontrer son ancienne élève. C'est ce que nous apprennent

les huit lettres qu'il adresse à sœur Marie-Stéphane entre 1937 et 1939. Dans la correspondance des 1<sup>er</sup>, 17 et 25 août 1937, il tente de fixer la date de sa conférence, et la remercie le 23 septembre alors qu'il s'apprête à prendre le chemin de retour par bateau à partir de New York.

Entretemps, sœur Marie-Stéphane crée des liens professionnels avec deux collègues de Koechlin : Guy de Lioncourt, directeur de la classe de composition à l'École César-Franck, et Noël Gallon, professeur de fugue au Conservatoire de Paris, à qui elle envoie les travaux d'harmonie, de contrepoint et de composition des élèves de l'École pour obtenir leurs observations et évaluations (Pelletier 1937b, 6), moyennant en retour, comme il est permis de le croire, une rétribution financière. En janvier 1938, puis en janvier et avril 1939, Koechlin manifeste son intention de revenir au Québec dans le but de solidifier ces contacts professionnels entre l'institution religieuse montréalaise et le milieu musical français, mais la Seconde Guerre, imminente, contrecarre le projet.

### **Le Québec a, de son côté, les yeux rivés sur la France...**

Rappelons d'abord deux décisions politiques prises par le Gouvernement français au début du xx<sup>e</sup> siècle qui auront une incidence sur le milieu culturel québécois. La Loi Combes votée en 1904 retire le droit d'enseigner aux communautés religieuses et conduit en 1905 à l'adoption de la Loi de Séparation faisant ainsi de la France un état laïque. Cette loi provoque l'émigration de plusieurs membres des communautés religieuses françaises vers le Québec. Porteurs d'un discours antirévolutionnaire (Laperrière 1982), ces représentants du clergé soutiennent ceux dont le regard est tourné vers la France catholique, comme en témoignera plus tard le critique musical Frédéric Pelletier<sup>25</sup>.

### ***Que retiennent les musiciens québécois de leur séjour en France ?***

Plusieurs intellectuels et artistes rejoindront à cette époque le réseau parisien Amitiés catholiques françaises, dirigé par M<sup>gr</sup> Alfred Baudrillart, recteur de l'Institut catholique de Paris (ICC). Ce sera le cas, par exemple, de l'avocat et économiste Édouard Montpetit invité à titre de conférencier, et de son protégé, l'organiste Eugène Lapierre installé à Paris entre 1924 et 1928. Inscrit à l'Institut grégorien (rattaché

<sup>21</sup> Ces documents, conservés dans le Fonds Charles Koechlin de la Médiathèque Mahler (Bibliothèque de France, Paris), sont demeurés à l'état manuscrit.

<sup>22</sup> Archives de l'École supérieure de musique d'Outremont, Archives de la Congrégation des Sœurs des Saints-noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil.  
<sup>23</sup> Il semble bien que la chroniqueuse donne au mot *condescendance* un sens différent de celui, péjoratif, qui est lui généralement attribué. Elle voulait sans doute dire « par sa gentillesse » ou « par sa courtoisie ».

<sup>24</sup> *Chroniques de la Congrégation des Sœurs des Saints-noms-de-Jésus-et-de-Marie*. Archives de l'École supérieure de musique d'Outremont.

<sup>25</sup> « La France que nous aimons, c'est la France de Jeanne d'Arc et de Vincent de Paul, celle qui nous a envoyé Jogues, Brébeuf, Lallemand, Garnier, Goupil, celle de Pasteur et de Branly, celle qui a engendré des Canadiens. Ce n'est pas la France du Jardin des Carmes et du mur de la rue Haxo, celle du Petit Père Combes et des Casseroles, de la rue Cadet et du 8 février 1936 » (Pelletier 1942).

à l'ICC), ce dernier participe aux cours d'été offerts par l'École de Solesmes et étudie l'orgue avec Marcel Dupré. À son retour au Québec, Lapierre prend la direction du Conservatoire national de musique, affilié à l'Université de Montréal, et invite Dupré, alors en tournée aux États-Unis, à donner le concert inaugural le 8 octobre 1929<sup>26</sup>. Le consul Ludovic Carteron commente ainsi l'événement :

Durant sa tournée en Amérique du Nord, Marcel Dupré accorda quelques heures à Montréal pour tenir sa promesse qu'il avait faite à son élève Eugène Lapierre [...] Ce concert donné en hâte à Notre-Dame sur des orgues désaccordées n'a pas été un événement musical. Le Conservatoire l'offrait gratuitement à titre de publicité<sup>27</sup>.

De son côté, l'historien Jean Bruchési évoque le milieu social dans lequel il évolue en 1923-1924. Participant à une rencontre du Comité de propagande canadienne-française au sein des Amitiés catholiques à laquelle assistent les musiciens Conrad Bernier et Gabriel Cusson, il décrit ainsi l'événement :

D'un côté la ville du plaisir sans limites, de la honte et des vices, la ville de l'anarchie sous toutes ses formes, la ville dont on parle, hélas! De l'autre, la ville incomparable des Lettres et des Arts, de la Foi et de la charité chrétienne [...] Les belles paroles de René Bazin ne tombent pas dans un sol infertile : [...] Jeunesse canadienne, [...] [n]e prenez rien de l'esprit de la Révolution qui est détestable, rien de ce scepticisme élégant qui eut son heure mais qui est mort... Étudiez la France de la foi, de la prière et de la charité. Vous comprendrez que la France n'a pas, dans son cœur qui est sain, répudié la vocation divine (Bruchési 1925, 96-99<sup>28</sup>).

Soulignons que l'objectif des Canadiens français qui choisissent de s'insérer dans le réseau du milieu catholique vise d'abord à obtenir une promotion sociale qui leur offrira de meilleures chances, à leur retour au Québec, de développer une carrière dans le milieu de l'éducation, contrôlé par le clergé.

Par contre, certains Québécois seront davantage attirés par la France républicaine. On pense en particulier au pianiste Léo-Pol Morin dont nous avons déjà évoqué la carrière, et au compositeur Rodolphe Mathieu qui circule, lors de son séjour à Paris entre 1920 et 1925, dans le milieu des compositeurs

et critiques contemporains indépendants, en périphérie du Groupe des Six, tels Albert Roussel, Louis Aubert, Marcel Mihalovici, André Schaeffner, Alexandre Tansman et Vladimir Goldschmann. Mais bien avant son départ, Mathieu manifeste son émancipation du discours clérical et son individualisme en tant que créateur, comme en témoignent ses liens avec le milieu des libres penseurs montréalais et la production de ses premières œuvres entre 1913 et 1919 (Lefebvre 2004, 28-30). Il ne sera donc pas étonnant de le retrouver à Paris, assistant aux réunions du Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles, créé en 1922 par le psychanalyste René Allendy, et au cours desquelles étaient présentés des concerts de musique moderne (*ibid.*, 103-106). Malheureusement, par timidité peut-être, Mathieu est demeuré en retrait des activités sociales qui auraient pu lui permettre d'établir des relations plus étroites avec des collègues français, du moins, nous n'en avons retrouvé aucune trace, et son adhésion bien connue aux idées libérales lui ont fermé plusieurs portes dans l'enseignement à son retour au Québec.

Quant à Claude Champagne, qui aura une brillante carrière comme compositeur et comme pédagogue dans plusieurs institutions montréalaises avant de devenir le directeur adjoint du Conservatoire de musique du Québec de 1942 à 1962, ses relations avec le milieu musical français sont difficiles à vérifier, car son fonds d'archives demeure muet sur la période parisienne<sup>29</sup>. Seule la correspondance qu'il envoie à Alfred Laliberté entre 1921 et 1924 nous renseigne sur ses activités et son orientation esthétique; le 30 avril 1923, il lui écrit :

Je puis avancer aujourd'hui de par l'expérience acquise qu'en prenant le chemin des tonalités diatoniques, on peut arriver à des sommets d'un modernisme lumineux et transcendant [...], mais de grâce ne m'engagez pas à vous causer des écritures en labyrinthe ou en forme de codas successives. Car, malgré que vous connaissiez mon caractère, je pourrais me laisser aller à en dire beaucoup de mal<sup>30</sup>.

On sait également qu'il portera un intérêt particulier au folklore comme source d'inspiration, à l'instar de plusieurs compositeurs français, espagnols et russes durant les années 1920, mais sans pour autant adhérer à un discours nationaliste. Champagne a, en effet, très peu publié de textes sur ses prises de position, politique ou esthétique, à l'exception de

<sup>26</sup> Marcel Dupré a effectué de nombreuses tournées en Amérique entre 1921 et 1948. À l'exception de sa visite à la maison Casavant de Saint-Hyacinthe en 1922, il n'a gardé aucun souvenir de ses passages à Montréal (Dupré 1972).

<sup>27</sup> Lettre de Ludovic Carteron à Robert Brussel, 17 mai 1930. Dossier «Canada», Archives du ministère des Affaires étrangères de France.

<sup>28</sup> Voir aussi Bruchési 1926.

<sup>29</sup> Fonds Claude-Champagne, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Le répertoire numérique du Fonds Claude-Champagne indique que, selon Marvin Duchow qui en avait fait un premier inventaire en 1973, la correspondance originale d'André Gedalge et de Louis Aubert a possiblement été détruite par Claude Champagne avant son retour de Paris (Nevins 1991, 26). Ajoutons que les lettres d'Alfred Laliberté ont également disparu. La correspondance qu'on y trouve débute vers 1931 et est presque essentiellement de nature administrative.

<sup>30</sup> Lettre de Claude Champagne à Alfred Laliberté, 30 avril 1923. Fonds Alfred-Laliberté, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

commentaires sur ses propres œuvres. Entre 1921 et 1928, il circule dans les trois principales institutions musicales françaises, ce qui lui permet d'observer les modalités de fonctionnement de ces maisons d'enseignement. Il participe, comme auditeur, aux classes d'André Gedalge (contrepoint), de Raoul Laparra (orchestration) et de Paul Vidal (composition) au Conservatoire de musique, et suit quelques cours particuliers avec Charles Koechlin tout en poursuivant l'apprentissage du violon avec Jules Conus à l'École normale de musique, et s'inscrit à la chorale de la Schola Cantorum. Mais, par ailleurs, il fréquente très peu, socialement, le milieu musical parisien comme tel. Il développe plutôt son réseau à partir du poste qu'il occupe aux Archives publiques du Canada, là où plusieurs Canadiens travaillent à copier les documents relatifs à l'histoire canadienne, un lieu que fréquentent de nombreux étudiants en droit et en histoire inscrits dans les universités françaises. On pense, entre autres, à Jean Désy, Pierre Dupuis et Jean Bruchési qu'on retrouvera éventuellement dans la diplomatie canadienne et dans la fonction publique québécoise, et qui contribueront au développement de la carrière et de la diffusion des œuvres de Champagne à l'étranger.

Force est de constater qu'au cours de son passage en France, Champagne rêvait moins de s'insérer dans le réseau musical français que de réfléchir, de façon plus réaliste, à la meilleure manière d'intégrer, à son retour, le milieu musical francophone et anglophone, et d'y laisser une empreinte durable. Il profitera donc de ce séjour pour tisser des liens avec des personnalités québécoises qui obtiendront par la suite des postes d'autorité et sur lesquelles il pourra compter au cours de sa carrière d'enseignant et d'administrateur, ce que démontre bien la correspondance déposée dans son fonds d'archives.

### Émergence d'une prise de conscience identitaire (1939-1949)

Nous avons brièvement évoqué au début de ce texte, l'attrait que représentait le milieu anglophone pour les diplomates français. Un exemple nous est fourni par le doyen de la Faculté de musique de l'Université McGill, Douglas Clarke, qui fonde le *Montreal Orchestra* en 1929. Il fait alors face à de nombreuses critiques de journalistes francophones quant à son choix de répertoire qui laisse peu de place à la musique française. Pour Clarke qui souhaiterait pouvoir en diffuser davantage, la difficulté est avant tout d'ordre financier, car les partitions sont rares, difficiles d'accès et dispendieuses. Il en fait part au consul de France, Ludovic Carteron, qui soumet le problème à Robert Brussel afin d'obtenir une aide dans l'acquisition de partitions de musique française.

Carteron explique ainsi la situation dans sa lettre du 29 décembre 1931 :

En 1930, des personnes bien intentionnées ont pensé qu'il était temps que la métropole possède un orchestre symphonique. Sous le double signe de l'art et de la charité, des réunions eurent lieu. Les Anglais s'y rendirent avec leur souscription, les Canadiens-français, avec leurs prétentions. Le petit lot de prétentieux fit échouer l'entente qu'on allait conclure. Douglas Clarke est un musicien consciencieux et souhaiterait recevoir des partitions de musique française. En ce qui concerne Montréal, c'est l'heure de tenter une conquête qui engage l'avenir<sup>31</sup>.

Non seulement cette correspondance démontre-t-elle, en dehors des discours officiels, une certaine indifférence frôlant le mépris à l'égard des Canadiens français, mais elle reflète chez certains diplomates français une nette volonté de *conquérir* le milieu anglophone. Le poète Alfred Desrochers avait d'ailleurs déjà bien senti cette indifférence lorsqu'il écrit en 1931 : « Nous n'obtiendrons jamais en France que des succès de charité. Nous recevrons de la pitié, de la sympathie, mais de l'honnête attention, jamais [...] Ne vaut-il pas mieux alors de décider de vivre en terre d'Amérique et ne chercher de salut qu'en nous-mêmes ? » (Desrochers 1931, 179).

Toutefois, certaines attitudes évoluent au fil du temps. Le 14 juin 1940, Wilfrid Pelletier dirige au théâtre His Majesty's l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902). Cette création montréalaise a lieu le jour même où les Allemands entrent dans Paris. On en fait l'annonce durant le concert. Une coïncidence tragique qui soulève un élan de soutien général envers la France. Léo-Pol Morin écrit alors : « Comment empêcher que l'esprit, que les souvenirs, en écoutant *Pelléas*, ne se porte de l'autre côté des mers, vers le pays de Claude de France où se joue un drame épouvantable » (Morin 1940, 2). Émile-Charles Hamel ajoute :

La France peut être vaincue, écrasée. Elle pourrait même disparaître de la carte d'Europe comme nation, broyée par une dictature étrangère. Mais ce que les nazis ne sauront jamais faire, c'est d'empêcher le rayonnement dans le monde de l'esprit français, de l'âme française, de l'art de France (Hamel 1940a).

Et, il conclut dans un second article publié le même jour dans le même journal : « Quelque chose en nous s'est brisé qui, peut-être, ne renaîtra jamais » (Hamel 1940b).

Comme l'a évoqué Gilles Gallichan, « une conquête militaire n'atteint pas uniquement les généraux et les politiciens, elle met en péril la culture et le génie créateur d'un peuple » (Gallichan 2005, 272). Ainsi, pour André

<sup>31</sup> Lettre de Ludovic Carteron à Robert Brussel, 29 décembre 1931. Dossier « Canada », Archives du ministère des Affaires étrangères de France.

Laurendeau, cette nouvelle annonçait peut-être une rupture du lien ombilical maintenu jusque-là avec la « mère patrie ». À cette crainte, il ajoute une double menace, soit que l'Allemagne envahisse les côtes canadiennes, soit que notre isolement provoque une annexion aux États-Unis. Il se demande alors ce qu'il restera de notre propre culture et paraphrase le vieil Arkel de *Pelléas* : « Si j'étais le bon Dieu, j'aurais pitié des Canadiens français » (Laurendeau 1940, 279).

C'est dans ce contexte que Laurendeau provoque, de manière inattendue, une vaste enquête sur l'avenir de la culture canadienne-française qui se répercute dans plusieurs journaux et revues entre 1940 et 1942 (Lefebvre 2012). La question posée est simple : « Dans quel sens devons-nous orienter notre culture, en dehors de la culture française et américaine ? » Question à laquelle répondent 53 personnalités, dont plusieurs musiciens. Retenons ici les commentaires de Léo-Pol Morin qui évoque « ce mépris de soi-même, ce complexe d'infériorité, ce doute affreux et bête de soi, cette incapacité d'admirer ce qui est canadien » (Morin 1941) et de Jean Papineau-Couture qui affirme qu'au-delà des styles nationaux, le compositeur entrevoit une musique plus universelle qui demeurera peut-être marquée par la culture française, « mais cette influence ne sera jamais assez forte pour nous réduire à l'état d'embranchement de l'école française » (Papineau-Couture 1942, 25).

Ainsi, pour une première fois, se questionne-t-on sérieusement et longuement sur la nature du rapport à la France qu'entretiennent des intellectuels, écrivains et artistes canadiens-français, rapport jusque-là teinté d'un sentiment d'infériorité, de l'illusion de pouvoir y construire de véritables réseaux professionnels, du rêve de pénétrer les cercles artistiques et d'y être reconnu dans l'espoir d'obtenir une consécration comme en témoigne l'étalage des rencontres qui parsèment leurs souvenirs (Rajotte 1994). Par la suite, trois manifestes viennent confirmer cette volonté d'affirmation d'une culture propre à la société québécoise.

Le 9 mai 1945, le journaliste et romancier Jean Charles Harvey prononce une conférence sur le thème de la peur; publiée la même année (Harvey 1945), elle est un véritable pamphlet contre l'oppression cléricale qui a freiné cette confiance en soi si nécessaire au développement d'une société. Harvey ose poser la question et préciser l'objet de cette crainte : « de qui » a-t-on peur exactement ? Mieux encore, il identifie ceux qui, parmi les détenteurs de pouvoir, ont entretenu ce sentiment auprès de la population. Cette courageuse prise de conscience contribuera à modifier le sentiment que les Canadiens français ont alors d'eux-mêmes.

Puis, en 1947, Robert Charbonneau publie *La France et nous*, un recueil d'articles provoqués par la parution, l'année précédente, dans *Le Figaro*, d'un article de l'écrivain français Georges Duhamel affirmant que la littérature québécoise ne serait qu'une branche de l'arbre français (Duhamel 1946, 1-2). « Nous ne serons jamais un embranchement de la littérature française », s'écrient en substance les auteurs québécois (Charbonneau 1993 [1947]), reprenant la formulation qu'avait utilisée Jean Papineau-Couture quelques années auparavant à propos d'une école canadienne de composition. Ce sera le point de départ de la recherche d'autonomie de la littérature québécoise, laquelle se libère peu à peu, à son tour, de ce sentiment d'infériorité.

Enfin, en 1948, appuyé par quinze signataires, Paul-Émile Borduas publie *Refus global*, un manifeste virulent contre la peur et le néfaste attachement au passé. Le peintre y pose un regard lucide sur l'état d'esprit des Canadiens français qui les empêche de puiser dans leurs propres ressources pour acquérir la capacité de penser par eux-mêmes. C'est probablement à cette dépendance envers la pensée des autres et à une déplorable absence d'originalité auxquelles pense André Laurendeau lorsqu'il écrit en 1936 :

Les Français ne nous connaissent pas beaucoup en général et ne manifestent pas le désir de nous connaître. Il faut comprendre cependant que s'ils ne s'intéressent pas beaucoup à nous, c'est que nous ne sommes pas toujours intéressants (cité dans Rajotte 1994, 41).

Le journaliste Jean Bouthillette fera écho à cette voix quelques décennies plus tard, en 1972 : « Nous attendons toujours quelque chose dans notre long hiver intérieur, le regard tourné vers un en-deçà de nous-mêmes, et nous souffrons profondément de ne voir rien venir. Or rien ne peut venir que de nous-mêmes » (Bouthillette 1989 [1972], 52<sup>32</sup>).

La décennie 1940 marque donc un tournant dans la prise de conscience, par les artistes et intellectuels du Québec, d'une affirmation de leur valeur et de leur unicité, si l'on souhaite, non pas survivre, mais bien vivre et croire en ses propres capacités de création et d'innovation. À partir de 1949, une nouvelle génération d'intellectuels, d'artistes et de musiciens séjournera en France dans un tout autre état d'esprit, non plus pour s'insérer dans des réseaux, souvent par opportunisme, mais bien dans la perspective de construire de nouvelles relations basées cette fois sur la réciprocité, relations qui transformeront la nature des échanges entre Français et Québécois.

<sup>32</sup> Yvan Lamonde fait allusion à cette citation lors de son entrevue (Lamonde 1999).

## Quelques remarques conclusives

Les difficultés liées à la recherche visant à retracer à distance les discours plus intimes (journaux personnels et correspondances) entretenus par les intellectuels et artistes français *entre eux*, de façon à davantage cerner leur perception des Canadiens français, puis des Québécois, nous incitent à conclure de manière provisoire. À travers les propos que nous avons pu retrouver, nous avons cherché à établir d'abord quelques bases historiques pour mieux comprendre l'évolution des relations entre les milieux intellectuels et musicaux, le passage du rêve canadien-français à la réalité québécoise.

Cette nouvelle réciprocité évoquée plus haut, on peut en prendre la mesure dans une correspondance de 1954, entre deux jeunes compositeurs, âgés de 25 et 30 ans, l'un du Québec et l'autre de France :

Je suis content de recevoir vos partitions. Je comprends votre isolement, car Montréal n'est pas encore un haut lieu de la musique. Merci des efforts que vous avez faits pour moi en particulier [...] Le programme que vous m'envoyez est vraiment très intéressant et je ne puis que vous remercier de m'y avoir inscrit. Envoyez-moi vos partitions pour que je voie si on a la possibilité de les donner dans un des concerts au Petit Marigny. En espérant vous connaître un jour,

Pierre Boulez.

Il s'adressait à Serge Garant<sup>33</sup>. Pouvait-on rêver d'une meilleure collaboration ?

## RÉFÉRENCES

### Documents d'archives

Dossier «Canada», Archives du ministère des Affaires étrangères de France, Dépôt de Nantes.

Fonds Guillaume-Couture, Service des Archives, Université de Montréal, Montréal.

Série Questions politiques, série B-Amérique, fonds du ministère des Affaires étrangères [France] (R11663-6-8-F), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Fonds Lettres autographes, Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Fonds Claude-Champagne, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Fonds Alfred-Laliberté, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Fonds Serge-Garant, Service des archives de l'Université de Montréal, Montréal.

Archives de l'École supérieure de musique d'Outremont, Archives de la Congrégation des Sœurs des Saints-noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil.

### Autres références

*Argument : Politique, société, histoire* (1999). Dossier «France-Québec : Regards sur un éternel malentendu», vol. 1, n° 2, printemps/été.

BOUSCANT, Liouba (2010). «Charles Koechlin conférencier (1909-1948)», dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Koechlin : Compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, p. 65-108.

BOUTHILLETTE, Jean (1989) [1972]. *Le Canadien français et son double*, Montréal, L'Hexagone.

BRUCHÉSI, Jean (1925). «Un an à Paris: Souvenirs des années 1923-1924», *L'Action française*, vol. 14, n° 2, août, Montréal, p. 95-99.

BRUCHÉSI, Jean (1926). «Un an de propagande», *L'Action française*, vol. 16, n° 4, octobre, Montréal, p. 213-219.

*Les Cahiers Maurice Ravel* (1985-2015). N°s 1-17, Éditions Séguier.

*Le Canada* (1919). «Tout Montréal applaudit la Société des concerts de Paris», vol. 16, n° 233, 7 janvier. Montréal, p. 3, 8.

*Le Canada* (1921). «Concerts : Une présentation à Vincent d'Indy», vol. 19, n° 214, 13 décembre, Montréal, p. 7.

<sup>33</sup> Lettres de Pierre Boulez à Serge Garant, 25 octobre et 25 novembre 1954. Fonds Serge-Garant, Service des archives de l'Université de Montréal, Montréal.

- CARON, Claudine (2008). «Chroniques des concerts du pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941): Pour un portrait de la modernité musicale au Québec», thèse de doctorat, Université de Montréal.
- CARTIER, Victoria (1921). Lettre de Victoria Cartier à C. O. Lamontagne, *Le Canada musical*, 3 septembre, Montréal, p. 9.
- CHARBONNEAU, Robert (1993) [1947]. *La France et nous : Journal d'une querelle*, Montréal, Bibliothèque québécoise. Édition originale: Montréal, L'Arbre.
- CHEVALIER, Willie (1935). «Léo-Pol Morin nous parle de ses maîtres», *Le Soleil*, 5 mars 1935, Québec, numéro de page illisible.
- D'INDY, Vincent (1922). «Compte-rendu de voyage», *Les tablettes de la Schola Cantorum*, janvier, Paris, p. 42.
- D'INDY, Vincent (2001). *Ma vie*, Paris, Séguiers. Correspondance et journal de jeunesse présentés par Marie d'Indy.
- DESROCHERS, Alfred (1931). *Paragraphes (interviews littéraires)*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.
- DOZO, Björn-Olav (2010). «Le Comité France-Amérique et l'Alliance française à Montréal», dans Marie-Pier Luneau et al. (dir.), *Passeurs d'histoire(s) : Figures des relations France-Québec en histoire du livre*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 281-295. Accessible en ligne: <http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/32139/1/dozo%20comit%c3%a9%20france%20am%c3%a9rique.pdf>, consulté le 21 janvier 2017.
- DUHAMEL, Georges (1946). «L'arbre et la branche», *Le Figaro*, 4 janvier, Paris, p. 1-2.
- DUNFEE, Norman (1980). «Maurice Ravel in America, 1928», mémoire de maîtrise, Université du Missouri-Kansas City.
- DUPRÉ, Marcel (1972). *Marcel Dupré raconte...*, Paris, Bornemann.
- ELLIOTT, Paula (1997). *Pro-Musica: Patronage, Performance and a Periodical*, Canton, Massachusetts, Music Library Association.
- GALLICHAN, Gilles (2005). «“Le bouleversement intime”: Le Québec et la France vaincue de juin 1940», *Les Cahiers des Dix*, n° 59, p. 239-283.
- GÉRARD, Marcelle (1928). «Le beau voyage de Maurice Ravel: La musique française a été applaudie aux États-Unis», *L'Intransigeant*, 29 avril, Paris, p. 1
- GROULX, Lionel (1922). «Lettre à Vincent d'Indy», *L'Action française*, vol. 7, n° 4, avril, Montréal, p. 252-253.
- HAMEL, Émile-Charles (1940a). «La musique: *Pelléas et Mélisande*», *Le Jour*, 17 juin, Montréal, p. 2.
- HAMEL, Émile-Charles (1940b). «La swastika sur Paris», *Le Jour*, 17 juin, Montréal, p. 2.
- HARVEY, Jean-Charles (1945). «La peur», *Le Jour*, 12 mai, Montréal, p. 7. Réimpression: 2000, Montréal, Boréal avec une préface d'Yves Lavertu.
- HOLOMAN, Kern (2004). *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley, University of California Press.
- HUDON, Jean-Guy (1981). «Robert de Roquebrune: Entre la fiction et l'autobiographie», thèse de doctorat, Université Laval.
- KUHL-KIRK, Elise (1978). «A Parisian in America: The Lectures and Legacies of Charles Koechlin», *Current Musicology*, n° 25, p. 50-68.
- LACROIX, Michel (2014). *L'invention du «Retour d'Europe»: Réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LAMONDE, Yvan (dir.) (1995). *Combats libéraux au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1995.
- LAMONDE, Yvan (1999). «Rien ne peut venir que de nous-mêmes: Entretien avec Yvan Lamonde», dans *Argument*, vol. 1, n° 2, printemps-été 1999, <http://www.revueargument.ca/article/1999-03-01/86-rien-ne-peut-venir-que-de-nous-memes-entretien-avec-yvan-lamonde.html>, consulté le 21 janvier 2017. Propos recueillis par Stéphane Kelly.
- LAPERRIÈRE, Guy (1982). «“Persécution et exil”: La venue au Québec des congrégations françaises, 1900-1914», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 36, n° 3, p. 389-411.
- LAURENDEAU, André (1940). «Chroniques dans la cité: Lettres amicales», *L'Action nationale*, vol. 16, n° 3, novembre, Montréal, p. 274-280. Texte signé avec le pseudonyme «Candide».
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1984). «Histoire du Conservatoire national de musique», *Les Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ)*, vol. 3, p. 37-51.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2004). *Rodolphe Mathieu: L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*, Québec, Septentrion.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2012). «D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? Enquête sur la culture canadienne-française durant la Seconde Guerre mondiale», *Les Cahiers des Dix*, n° 66, p. 167-199.
- MARNAT, Marcel (1986). *Maurice Ravel*, Paris, Fayard.
- The Montreal Gazette* (1921). «Composing a Trade Is D'Indy's Claim: Visiting French Musician Reviewed Work of Master Cesar Franck», vol. 150, n° 300, 16 décembre, p. 11.

- MORIN, Léo-Pol (1938). «Ravel est mort, vive Ravel !», *Le Canada*, vol. 35, n° 229, 3 janvier, Montréal, p. 2.
- MORIN, Léo-Pol (1940). «Le triomphe émouvant de *Pelléas et Mélisande*», *Le Canada*, vol. 38, n° 63, 17 juin, Montréal, p. 2.
- MORIN, Léo-Pol (1941). «Pour une musique canadienne», *Le Quartier latin*, vol. 23, n° 4, 4 avril, Montréal, p. 5.
- NEVINS, Maureen (1991). *Répertoire numérique détaillé du Fonds Claude-Champagne*, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa.
- ORENSTEIN, Arbie (1989). *Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion.
- PAPINEAU-COUTURE, Jean (1942). «Que sera la musique canadienne ?», *Amérique française*, vol. 2, n° 2, octobre, Montréal, p. 24-26.
- La Patrie* (1919). «La Société des concerts du Conservatoire de Paris», vol. 40, n° 261, 4 janvier, Montréal, p. 16.
- La Patrie* (1921). «Vincent d'Indy déclare que l'école moderniste en musique ne vivra pas», vol. 43, n° 241, 10 décembre, Montréal, p. 18.
- PELLETIER, Frédéric (1937a). «Les modes antiques et l'art populaire», *Le Devoir*, 22 septembre, Montréal, p. 6.
- PELLETIER, Frédéric (1937b). «La vie musicale: Charles Koechlin nous rend visite», *Le Devoir*, 11 septembre, Montréal, p. 6.
- PELLETIER, Frédéric (1942). «La vie musicale», *Le Devoir*, 17 octobre, Montréal.
- PELLETIER, Frédéric (1943). «La vie musicale», *Le Devoir*, 20 novembre, Montréal, p. 6.
- POTVIN, Gilles (1988). «Maurice Ravel au Canada», dans John Beckwith et Frederick A. Hall (dir.), *Musical Canada: Words and Music Honouring Helmut Kallmann*, Toronto, University of Toronto Press, p. 149-163.
- RAJOTTE, Pierre (1994). «Stratégies d'écrivains québécois de l'entre-deux-guerres: Séjours et rencontre en France», *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, p. 31-50.
- ROQUEBRUNE, Robert de (1968). *Cherchant mes souvenirs (1911-1940)*, Montréal, Fides.
- ROY, Yannick *et al.* (2012). *L'Inconvénient*, n° 48, printemps 2012. Numéro intitulé «La France et nous».
- WIECKI, Ronald V. (1992). «A Chronicle of Pro Musica in the United States (1920-1944)», thèse de doctorat, Université du Wisconsin-Madison.
- YON, Armand (1964-1967). «Les Canadiens français jugés par les Français, 1839-1939», *Revue d'histoire de l'Amérique française*.

## L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943)

Marie Duchêne-Thégarid  
(École pratique des hautes études —  
Institut de recherche en musicologie)

**P**endant l'entre-deux-guerres s'élabore en France, sous l'égide de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques<sup>1</sup>, une véritable politique de diplomatie culturelle. Cet organisme « a pour but d'assurer méthodiquement l'expansion et l'exportation de l'art français à l'étranger et le bon accueil des artistes étrangers en France<sup>2</sup> ». Pour diffuser l'art français, cette association multiplie les actions : tournées de musiciens ou de troupes théâtrales, envoi d'expositions d'art pictural, voyages de conférenciers, mais aussi accueil, en France, d'artistes étrangers.

Dans ce domaine, l'organisme seconde les efforts que fournissent alors les directeurs d'écoles de musique, les professeurs et les pouvoirs publics pour attirer à Paris les élèves musiciens étrangers, quelle que soit leur nationalité. Signe de cet intérêt, deux institutions dédiées à l'accueil d'apprentis étrangers ouvrent leurs portes à Paris au lendemain de la Première Guerre mondiale : l'École normale de musique, qui souhaite former des professeurs de musique et attirer en France les « élèves musiciens de toutes les parties du monde » (Mangeot DA1918<sup>3</sup>), et le Conservatoire américain de Fontainebleau, fondé pour accueillir, pendant l'été, des artistes américains.

Dans ce contexte, les principaux acteurs de l'enseignement musical français attendent des élèves étrangers formés à Paris qu'ils deviennent, selon une expression d'Henri Rabaud, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation<sup>4</sup>, « les plus utiles propagateurs de la culture française » (Rabaud DA1932) : ces musiciens voyageurs désireux de se perfectionner assureraient, à leur retour dans

leur pays d'origine, la diffusion internationale de techniques musicales et de partis pris esthétiques représentatifs de « l'école française », objet culturel aux contours mal définis. L'ambition de diffuser l'art français à l'étranger par l'intermédiaire de passeurs invite à considérer ces élèves étrangers comme de potentiels médiateurs, selon la terminologie propre au cadre théorique des transferts culturels élaboré par Michel Espagne et Michael Werner (1988).

Cette conception française des relations culturelles internationales semble rencontrer, au Canada français, un écho particulièrement favorable. La première moitié du xx<sup>e</sup> siècle y est marquée par l'engagement croissant de la province du Québec dans le domaine de l'enseignement musical (Harvey 2012, 143). La volonté de former des artistes professionnels de haut niveau conduit le gouvernement du Québec à adopter, le 24 mars 1911, une Loi pour favoriser le développement de l'art musical, qui fonde le Prix d'Europe. Cette récompense, décernée annuellement par l'Académie de musique du Québec à l'issue d'un concours, offre aux lauréats successifs le soutien financier nécessaire à leur poursuite d'études outre-Atlantique. En aidant les futurs musiciens professionnels à approfondir leur formation en Europe, les pouvoirs publics québécois mettent en œuvre un transfert culturel : les jeunes artistes importeraient des savoir-faire dont le Canada français serait dépourvu et qu'ils acquerraient au cours de leur séjour parisien.

Paris semble en effet la destination naturelle des apprentis musiciens québécois<sup>5</sup>. Outre les liens historiques et linguistiques qui unissent la France au Canada français,

<sup>1</sup> Organisme subventionné par les ministères des Beaux-Arts et des Affaires étrangères, l'AFEE devait promouvoir la création artistique française à l'étranger. L'association change de nom en 1934 pour devenir l'Association française d'action artistique (AFAA). Nous utiliserons ce dernier sigle, plus couramment employé.

<sup>2</sup> Association française d'action artistique (1925). Plaquette de présentation de l'AFAA (F<sup>21</sup> 4709), Archives nationales de France, Paris.

<sup>3</sup> [NDLR : Les références identifiées par les lettres DA se trouvent dans la section « Documents d'archives » de la bibliographie, au nom de leur auteur ou à la description du document.]

<sup>4</sup> Aujourd'hui, cette institution porte le nom de Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

<sup>5</sup> Depuis l'instauration du Prix d'Europe en 1911 et jusqu'en 1939 inclus, seuls trois lauréats se perfectionnent ailleurs qu'en France (la violoniste Ruth Price en 1920, l'organiste Bernard Piché en 1932 et le violoniste Noël Brunet en 1936) ; un autre violoniste, Edwin Bélanger, lauréat en 1933, partage son temps entre Paris et Londres.

une tradition établie de longue date dans le domaine de la musique explique cette prédilection : nombre de membres de l'Académie de musique du Québec y ont eux-mêmes poursuivi leurs études. De surcroît, « en prenant l'Europe comme modèle, et en premier lieu la France » (Barrière 2012b, 31), le Québec affirme sa singularité au sein du Canada anglophone. Enfin, la richesse de la vie culturelle parisienne exerce sur les artistes du monde entier une attraction à laquelle n'échappent pas les musiciens québécois.

Bien que leurs objectifs diffèrent, les autorités musicales et les pouvoirs publics français et québécois partagent donc un intérêt commun : faciliter les déplacements transatlantiques de médiateurs potentiels de l'art français. Les mesures adoptées en ce sens au Québec sont bien connues : l'histoire, le fonctionnement et les enjeux du prix d'Europe ont fait l'objet d'études récentes (Barrière 2012a) ; plusieurs travaux documentent les tentatives québécoises visant à impliquer l'État dans l'enseignement de la musique (Lefebvre 1984 ; Couture 1992 ; Lefebvre 2004 ; Harvey 2012). En nous appuyant sur les archives de l'AFAA et celles des principales écoles parisiennes de musique, nous déterminerons plutôt les moyens dont usent les élites musicales françaises pour attirer à Paris ces apprentis musiciens, et évaluerons l'efficacité de ce transfert culturel.

## Un transfert culturel sciemment orchestré

### *Envoyer, au Canada français, des représentants de l'art français*

Pendant l'entre-deux-guerres, l'AFAA adopte une stratégie diffusionniste pour développer l'influence culturelle française hors de ses frontières. Comme dans d'autres pays, elle soutient financièrement l'envoi au Canada d'objets culturels et de médiateurs qu'elle estime emblématiques. Proposant « une lecture forcément normative de la production artistique française », elle valorise un répertoire « qu'en fonction d'un certain nombre de critères on juge digne et souhaitable de montrer sinon d'imposer à l'étranger » (Piniou et Tio Bellido 1998, 73). Elle exporte avant tout des partitions d'œuvres françaises récentes ou contemporaines : en 1922, l'imprésario québécois Louis Bourdon reçoit des œuvres pour piano de Paul Dukas, Déodat de Séverac, César Franck, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns et Maurice Ravel<sup>6</sup>.

Au Canada français comme ailleurs, l'Association multiplie en outre les dons d'anthologies et d'ouvrages

d'esthétique musicale destinés aux bibliothèques de conservatoires ou d'universités. Le privilège qu'accorde l'AFAA à ces institutions pédagogiques relève à la fois de considérations pratiques — les musiciens professionnels recourent à ces bibliothèques pour trouver de nouvelles œuvres à interpréter — et stratégiques : la création de « bibliothèques françaises » dans ces lieux d'enseignement favorise la connaissance, à l'étranger, de la musique française, pour peu que les artistes les fréquentent.

Les tournées d'artistes et les séjours de pédagogues français à l'étranger secondent ces actions. La plupart des virtuoses dont l'AFAA finance les tournées outre-Atlantique visitent brièvement le Québec et informent l'organisme des questions d'actualité. En 1922, l'organiste Marcel Dupré (1886-1971) rapporte à Robert Brussel (1874-1940), directeur de l'AFAA, sa conversation avec Athanase David, secrétaire de la province du Québec (1919-1936), qui « désire ardemment avoir au Canada de jeunes artistes Français comme professeurs d'Arts, pendant quelques années chacun » (Dupré DA1922). Bien que la conversation concerne les arts plastiques<sup>7</sup>, Marcel Dupré élargit le propos :

N'est-ce pas, peut-être, un intéressant débouché pour votre belle œuvre de propagande ! Les Canadiens Français brûlent d'amour et d'enthousiasme pour notre chère France ! (*ibid.*).

L'engouement que décrit l'organiste ne semble cependant pas réciproque. Les pédagogues français renommés répugnent à quitter le confort matériel que leur offre leur pays, laissant à quelques enseignants prosélytes le soin de s'expatrier. Parmi ceux-ci, on peut retenir le nom de la pianiste française Yvonne Hubert (1895-1988), élève d'Alfred Cortot. Suite à une tournée au Canada dont elle rentre enthousiaste, elle fonde à Montréal l'École de piano Alfred Cortot, grâce à l'appui de ce dernier. Édouard Carteron, consul général de France à Montréal, loue la générosité du virtuose :

Le Maître qui s'était plaint de ce qu'aucun Mécène canadien n'eût encouragé la musique, [...] a fait don à l'École de M<sup>lle</sup> Yvonne Hubert, au nom de « l'École Normale de Musique », d'une bourse d'un an comprenant l'enseignement gratuit, à Paris, de toutes les branches de la musique (Carteron DA1930).

La libéralité d'Alfred Cortot, alors directeur de l'École normale de musique, s'avère intéressée : elle participe de la stratégie mise en œuvre par l'AFAA et dont il est l'un des membres actifs<sup>8</sup>. Cette entreprise de diffusion, à

<sup>6</sup> Correspondance de l'AFAA au sujet de Louis Bourdon, juin 1922. Boîte « Canada, manifestations françaises », fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.

<sup>7</sup> Marcel Dupré évoque dans sa lettre les débuts de l'École des Beaux-Arts de Québec.

<sup>8</sup> Alfred Cortot dirige, pendant la Première Guerre mondiale, le Service de propagande artistique, ancêtre de l'AFAA. Il devient, à la fondation de l'Association, membre de son conseil d'administration. Au cours des années 1930, il participe également aux travaux du Comité d'action artistique de l'AFAA.

l'étranger, d'une certaine musique française, s'accompagne en effet d'une politique délibérée d'attraction vers la France d'artistes que l'on estime capables de s'approprier l'art français. Les étudiants, considérés implicitement comme de jeunes esprits qu'il paraît aisé d'acquérir à la cause de l'art français, font ainsi l'objet d'une attention particulière de la part des directeurs des écoles de musique, des professeurs et des pouvoirs publics, qui rivalisent d'ingéniosité pour faciliter leur séjour à Paris.

### «Assurer le bon accueil des artistes étrangers en France<sup>9</sup>»

La fondation, en France, de bourses d'études, apparaît comme l'un des outils les plus efficaces dont disposent les écoles de musique pour attirer les élèves étrangers. Sous la direction d'Alfred Cortot, qui se révèle particulièrement sensible aux enjeux de la diplomatie culturelle, l'École normale de musique, dont les ressources financières dépendent du nombre d'élèves inscrits, établit des relations privilégiées avec plusieurs pays qui engagent leurs boursiers à y poursuivre leur formation. Dès 1921, la jeune école parisienne souhaite mettre à la disposition d'Athanase David, qui visite l'établissement, une bourse d'études pour un élève soutenu financièrement par le gouvernement québécois<sup>10</sup>. Huit ans plus tard, l'Académie de musique du Québec envisage d'obliger les bénéficiaires du Prix d'Europe à suivre les cours de l'École normale de musique. Cette résolution serait le fruit des observations d'Arthur Letondal (1869-1956), missionné par l'organisme «pour étudier le fonctionnement des principaux conservatoires et Écoles de musique d'Europe et apprécier la valeur de leur enseignement<sup>11,12</sup>».

Comme Arthur Letondal, plusieurs pédagogues canadiens-français désireux d'innover en matière d'enseignement musical séjournent en France au cours des années 1920 et 1930. L'AFAA, qui voit en eux de possibles médiateurs de la musique française, les reçoit et les aide à organiser leur séjour. En 1935, sœur Marie-Stéphane, fondatrice en 1932 de l'École supérieure de musique d'Outremont — future École Vincent-d'Indy —, vient, en compagnie de l'une de ses consœurs, «étudier sur place le fonctionnement de

nos grandes écoles de musique» (Turck DA1935). Robert Brussel se voit enjoindre de réserver le meilleur accueil à ces religieuses qui «ont le plus grand désir de conserver un caractère exclusivement français à leur Institut qui comporte déjà 4 classes» (Hart DA1935). Il les rencontre, leur procure des titres de transport à tarif réduit et des lettres d'introduction pour les écoles et les associations symphoniques qu'elles projettent d'observer (sœur Marie-Stéphane DA1935).

Les artistes originaires du Canada français ne font cependant pas l'objet de mesures spécifiques de la part des pouvoirs publics français: l'aide dont ils bénéficient — bourses d'études de l'École normale de musique, aide matérielle<sup>13</sup>, conseils... — concerne de nombreux artistes étrangers. Le Québec français semble même revêtir un intérêt secondaire aux yeux de l'AFAA dont la plupart des décisions sont motivées, pendant l'entre-deux-guerres, par la hantise de voir l'influence allemande — réelle ou supposée — s'étendre dans des pays où elle est d'ores et déjà jugée préoccupante. Sur le continent américain, l'Association concentre ses efforts sur les États-Unis; le Québec, qu'elle imagine francophone et francophile, retient rarement son attention. Les rares bourses d'études que l'Association accorde au cours des années 1930 à des apprentis musiciens étrangers reviennent ainsi à des musiciens qu'il s'agit, en raison de leurs origines nationales, de soustraire à l'influence allemande: alors qu'elle accède aux demandes d'élèves estoniens, elle refuse en 1933 la requête d'Arthur LeBlanc (1906-1985), violoniste acadien (Marx DA1933).

Certains musiciens québécois comprennent cependant le parti qu'ils peuvent tirer d'arguments antigermaniques. En 1921, Victoria Cartier (1867-1955), pianiste fondatrice, au début du xx<sup>e</sup> siècle, d'une «École de musique Paris-Montréal», présente au Service d'études d'action artistique<sup>14</sup> le cas d'un jeune compositeur peu fortuné, Rodolphe Mathieu (1890-1962). Récemment installé à Paris, il souhaiterait suivre les cours de composition du Conservatoire. Reprenant l'argumentation de Victoria Cartier, le rédacteur de la note plaide en sa faveur:

Cette acceptation, dans notre École Nationale, serait du meilleur effet au Canada où l'influence de M. Alf. [Alfred] Laliberté [*sic*] agit le plus possible pour

<sup>9</sup> Association française d'expansion et d'échanges artistiques (1925).

<sup>10</sup> Le caractère lacunaire des archives de l'École normale de musique empêche de se prononcer sur la concrétisation de cette intention.

<sup>11</sup> Rapport du conseil d'administration à l'assemblée générale de la SA de l'École normale de musique, 25 février 1929. Archives de l'École normale de musique, Paris.

<sup>12</sup> Dans *Le Devoir* du 10 novembre 1928, Frédéric Pelletier se félicite de cette décision: «À la suite d'une enquête faite cet été par M. Arthur Letondal à Paris, l'Académie de musique de Québec a décidé que ses boursiers, dits Prix d'Europe, seraient dirigés vers l'École normale de musique pour les deux années que vaut la bourse. [...] L'enquête faite par M. Letondal est tout en faveur de l'École normale et les résultats de la résolution prise prouveront bientôt qu'elle a été sage» (Pelletier 1928). Nous remercions tout particulièrement Marie-Thérèse Lefebvre pour cette référence, ainsi que pour ses indications aussi précieuses que nombreuses.

<sup>13</sup> L'AFAA procure aux élèves québécois des laissez-passer pour les musées nationaux, des entrées gratuites pour l'Opéra-comique ou encore des billets de faveur pour les concerts de l'orchestre Pachelbel.

<sup>14</sup> Héritier du Service de propagande artistique dirigé par Alfred Cortot pendant la Première Guerre mondiale, l'organisme représente le noyau de la future AFAA.

détourner les étudiants de leur désir de venir à Paris, et pour les engager à finir leurs études à Bruxelles à défaut de l'Allemagne. (M. Laliberté aurait reçu une éducation musicale en Allemagne, d'ailleurs très imparfaite et serait resté germanophile) (Henard DA1921).

Le Service d'études a beau faire valoir au directeur du Conservatoire l'intérêt que la France pourrait retirer d'une réponse favorable, le nom de Rodolphe Mathieu n'apparaît sur aucun des registres d'inscription de l'institution.

L'organisme ne peut en effet imposer au directeur du Conservatoire de déroger aux strictes règles qui régissent alors l'admission des musiciens étrangers en son sein. Dans les relations qu'elle entretient avec les institutions musicales parisiennes, l'Association doit se contenter de délivrer des recommandations. L'une d'entre elles bénéficie à Jean Dansereau, pianiste canadien qui, grâce à l'entremise de Robert Brussel, se fait entendre du chef d'orchestre de la société des concerts Colonne; la décision d'engager l'interprète appartient cependant à la société symphonique<sup>15</sup>.

C'est donc vers les institutions musicales parisiennes elles-mêmes, à commencer par les écoles dans lesquelles ils sont inscrits, que les étudiants étrangers se tournent pour trouver le soutien financier ou artistique que l'AFAA n'est pas toujours en mesure de leur offrir. Outre l'octroi de bourses d'études, l'École normale de musique se distingue, au cours de l'entre-deux-guerres, par les multiples possibilités qu'elle ménage aux musiciens les plus brillants de se faire entendre du public, élèves étrangers inclus.

Le parcours du violoniste Arthur LeBlanc (Maheu 2004) souligne le rôle que jouent les établissements d'enseignement de la musique dans le lancement des carrières artistiques. Le jeune homme, formé à l'Université Laval puis au New England Conservatory de Boston, s'inscrit au début des années 1930 à l'École normale de musique et saisit toutes les occasions que lui offre l'école de recueillir l'approbation du public: il participe aux cours d'interprétation de Jacques Thibaud où il a « laissé une très belle impression » (Maheu 2004, 104); à l'invitation d'Alfred Cortot, il intègre l'orchestre des concerts privés. Si sa brillante réussite à l'examen de fin d'année ne suffit pas à convaincre l'AFAA de lui octroyer une bourse d'études, elle lui vaut de se produire en soliste avec l'orchestre d'Alfred Cortot puis de partir en tournée en compagnie de deux musiciennes, lauréates comme lui de l'École normale de musique. Les conservatoires de Bâle, Genève, Lausanne, Liège et Bruxelles accueillent les artistes; le violoniste joue en outre

en récital à Amsterdam. Ce voyage enrichit son dossier de presse et le met en relation avec Arthur Dandelot, imprésario organisateur de la tournée pour le compte de l'École normale de musique. C'est lui qu'Arthur LeBlanc sollicite pour préparer son « grand "récital de début" » (Maheu 2004, 127), qui a lieu le 4 mai 1936 dans la salle de concert de l'École normale de musique.

Tout au long de l'entre-deux-guerres, l'AFAA et les directeurs des principales écoles de musique parisiennes, École normale de musique en tête, œuvrent donc de concert pour sensibiliser, à l'étranger, les futurs artistes à la musique française, et pour faciliter ensuite leur séjour d'études en France. Grâce à leurs efforts conjugués, toutes les conditions sont réunies pour que naisse à Paris un transfert culturel: les apprentis musiciens étrangers peuvent y assimiler les connaissances que leur transmettent les pédagogues français avant d'en assurer la diffusion dans leur pays d'origine.

Les artistes québécois appartiennent à la cohorte de ces médiateurs attirés par la richesse de la vie culturelle de la capitale française, par ailleurs fort cosmopolite, et par la renommée de ses établissements d'enseignement musical. Une caractéristique les distingue cependant des autres élèves étrangers qui, comme eux, poursuivent leur formation musicale en France. Les musiciens canadiens-français semblent en effet particulièrement prédisposés à jouer le rôle de médiateurs volontaires de l'art français. Les différentes subventions gouvernementales qui naissent dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle — Prix d'Europe, bourses du gouvernement et bourses d'Europe (Lefebvre 2012) — doivent, selon le ministre Lomer Gouin, « former une élite musicale » (Barrière 2012b, 33) à même de « favoriser le développement de l'art musical », selon le titre de la loi fondatrice du Prix d'Europe.

Les musiciens canadiens-français séjournant à Paris remplissent-ils le rôle qui leur est dévolu par les pouvoirs publics québécois et français? Dans quelle mesure contribuent-ils à l'acculturation, au Canada français, des différents objets culturels qu'ils rencontrent à l'occasion de leur séjour d'études?

### **D'efficaces ambassadeurs de l'école française ?**

Les archives du Conservatoire de Paris, de l'École normale de musique et du Conservatoire américain de Fontainebleau permettent d'identifier les artistes étrangers inscrits dans ces écoles<sup>16</sup>. Les apprentis musiciens canadiens-français représentent la portion congrue: notre banque de données,

<sup>15</sup> Lettre de la légation du Canada en France au ministre des Affaires étrangères, 17 mars 1938. Supplément Canada (420 QO24), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.

<sup>16</sup> La banque de données sur laquelle se fonde notre étude comprend à ce jour 428 individus inscrits au Conservatoire national de musique et de déclamation pendant les années 1920 et 1930, auxquels s'ajoutent 1 596 étudiants qui fréquentent le Conservatoire américain de Fontainebleau entre 1921 et 1939, et 231 élèves suivant les cours de l'École normale de musique en 1928-1929.

forte de 2255 noms, répertorie seulement 18 d'entre eux<sup>17</sup>. Des informations biographiques d'origines diverses complètent les données qu'offrent les registres d'inscription et les dossiers d'admission. Le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens* publié par les Sœurs de Sainte-Anne (1935), des notices issues d'encyclopédies, la liste des boursiers titulaires du Prix d'Europe et quelques noms de boursiers du gouvernement ou de bénéficiaires de financements privés, glanés au hasard des fonds d'archives consultables en France, permettent d'ajouter à cette liste les noms de 36 musiciens québécois supplémentaires<sup>18</sup>.

### *Une communauté musicale aux traits distinctifs*

Ces 54 musiciens canadiens-français<sup>19</sup> présentent des points communs qu'une étude prosopographique<sup>20</sup> met en lumière et qui les distinguent des autres élèves étrangers. À la différence d'étudiants d'autres nationalités, ils s'inscrivent rarement au Conservatoire de Paris. En plus de limiter à deux, puis à trois par classe le nombre de places réservées aux élèves étrangers, quelle qu'en soit l'origine, le prestigieux établissement impose en effet des limites d'âge que peuvent difficilement respecter les apprentis musiciens canadiens. Un séjour d'études en Europe nécessite en effet un investissement financier considérable. Le Prix d'Europe représente souvent, pour ses lauréats, une aide indispensable; or les musiciens attendent généralement d'avoir achevé leurs études musicales au Québec avant de se présenter à ce concours sélectif.

Les Canadiens français trop âgés pour se présenter aux concours d'entrée du Conservatoire de Paris s'inscrivent dans des écoles concurrentes, à l'École normale de musique en particulier, ou suivent des cours en privé, ce dont témoigne la longue litanie des noms de professeurs que mentionnent les élèves dans leurs notices biographiques: aux 54 musiciens recensés correspond une centaine d'enseignants. La liste des musiciens auprès de qui se forment les artistes québécois révèle des personnalités aujourd'hui oubliées. À Félix

Fourdrain (1880-1923), élève de Massenet et de Widor, connu essentiellement pour son œuvre de compositeur, sont ainsi associés, entre 1910 et 1922, pas moins de six élèves québécois: Georges-Émile Tanguay (1893-1964), Joseph Trudel (1892-1977), Clotilde Coulombe (1892-1985), Omer Létourneau (1891-1983), Lucille Dompierre (1899-1968) et Anna-Marie Messénie (1902-1999). Le bouche-à-oreille, conjugué aux compétences de l'enseignant, explique le succès que le pédagogue rencontre auprès de ce groupe de musiciens canadiens-français. Omer Létourneau rapporte s'être adressé à Félix Fourdrain sur les conseils de son professeur, «J.-Arthur Bernier, qui avait étudié avec lui, ainsi que M<sup>lle</sup> Coulombe, premier prix d'Europe» (Huot 1979, 93).

L'expérience du monde de l'enseignement musical parisien qu'acquière leurs aînés guide donc parfois les nouveaux élèves dans leur choix d'un maître. Ainsi naissent de véritables filières, à l'image de la «filière catholique Québec Boulanger» qu'a étudiée Jean Boivin (Boivin 2009, 462 et 2013, 71). Le nombre de musiciens québécois qu'accepte la célèbre pédagogue croît tout au long de l'entre-deux-guerres: Reginald Stewart (1900-1984) et Hélène Landry (?-?) étudient avec elle au Conservatoire américain respectivement en 1932 et 1933; Gabriel Cusson (1903-1972), Paul Doyon (1903-1986), Rita Savard (1905-1994) et Arthur LeBlanc s'inscrivent à l'École normale de musique (respectivement à partir de 1924, 1925, 1928 et 1930<sup>21</sup>). Nombre d'élèves, tels Jean Papineau-Couture (1916-2000), Elzéar Fortier (1915-1987) et Françoise Aubut (1922-1984), rejoignent plus tard la «Boulangerie», surnom que donnent les élèves de Nadia Boulanger à la communauté cosmopolite qu'ils forment.

Les musiciens canadiens-français sont certes loin d'être les seuls artistes étrangers à fréquenter les cours de Nadia Boulanger. Ils se singularisent en revanche par leur façon d'investir le marché parisien de l'enseignement artistique. À la différence d'autres ressortissants, ils s'adonnent massivement à l'écriture musicale (harmonie, fugue, contrepoint, composition) et d'orgue: 30 des 54 élèves

<sup>17</sup> Ce petit nombre tient d'abord au mode de recrutement des écoles étudiées. Jusqu'en 1934, le Conservatoire américain de Fontainebleau demeure exclusivement réservé aux ressortissants des États-Unis, qui représentent 1 588 individus sur les 2 555 de l'étude (soit 62 pour cent environ). D'autre part, ces données, sans doute partielles, découlent également de la nature des archives alimentant la banque de données: alors que le Conservatoire national de musique et de déclamation et le Conservatoire américain de Fontainebleau disposent d'archives continues et couvrant l'intégralité de la période, un seul registre d'inscription correspondant à l'année scolaire 1928-1929 documente le recrutement de l'École normale de musique, pourtant fréquentée pendant l'entre-deux-guerres par plusieurs musiciens canadiens.

<sup>18</sup> Ce complément inclut 27 lauréats du prix d'Europe, concours dont le palmarès est disponible en ligne. La mention des 15 musiciens restants n'a en revanche rien de systématique. Seule une enquête dans les archives disponibles au Québec pallierait cette difficulté, en ajoutant par exemple les noms des bénéficiaires de bourses gouvernementales (Lefebvre 2012). Il demeurera cependant difficile de recenser les musiciens finançant leur séjour d'études par leurs propres moyens.

<sup>19</sup> Le lecteur trouvera la liste des musiciens en annexe, avec leurs dates de séjour et les établissements fréquentés, lorsque l'information est disponible.

<sup>20</sup> La prosopographie, qui désigne étymologiquement la description d'une personne, renvoie à une méthode élaborée par les historiens de l'Antiquité pour délimiter les contours d'un groupe ou d'une catégorie socioprofessionnelle, pour en décrire le fonctionnement et pour identifier les processus d'admission ou de sortie qui régissent l'accès à ce groupe. Elle suppose de standardiser des données biographiques pour pouvoir les comparer. L'enquête prosopographique conduit à dégager des tendances communes aux membres du groupe et permet de situer chaque individu par rapport aux autres.

<sup>21</sup> Nous ne connaissons pas toujours la durée exacte de leurs études.

suivent au moins un cours d'écriture musicale au cours de leur séjour<sup>22</sup>; 16 musiciens pratiquent l'orgue, dont huit auprès de Marcel Dupré. De surcroît, la plupart des élèves canadiens-français font preuve d'une rare polyvalence: la majorité des interprètes complètent leur formation instrumentale par des cours théoriques; certains pratiquent même plusieurs instruments. Le pianiste et compositeur Auguste Descarries (1896-1958, prix d'Europe en 1921), qui assiste à quelques cours publics d'Alfred Cortot et se perfectionne auprès de Léon Conus, suit aussi des cours de violon et d'orchestration auprès de Jules Conus, frère de Léon Conus, et d'orgue avec Marcel Dupré (Lefebvre 2013, 158-159). Gabriel Cusson, violoncelliste et compositeur, suit une formation de chanteur.

La prédominance de l'orgue et la polyvalence instrumentale de ces musiciens reflètent, à Paris, la structuration de la profession musicale québécoise, dominée par les besoins en matière de musique religieuse — comme en atteste l'emploi récurrent de l'expression «maître de chapelle» dans le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens* (Sœurs de Sainte-Anne 1935) — et par le pouvoir qu'exercent les congrégations religieuses dans le domaine de l'enseignement<sup>23</sup>. Or ces institutions attendent de leur personnel des compétences variées. À son retour à Montréal, l'Institut Nazareth, qui accueille prioritairement des élèves atteints de déficience visuelle, offre un poste d'enseignant à l'un de ses anciens élèves, Gabriel Cusson, lui-même malvoyant. Il y enseigne le chant, le violoncelle, l'histoire de la musique, puis, progressivement, les disciplines d'écriture, en plus de participer à la chorale.

Le processus de transfert culturel initié par les pouvoirs publics français se heurte ainsi à un premier obstacle: rares sont les musiciens canadiens-français à suivre scrupuleusement le cursus que proposent les institutions parisiennes d'enseignement musical. Leurs choix en matière d'apprentissage ou de perfectionnement déjouent le projet des autorités musicales françaises, qui souhaitaient faire table rase de la culture propre des élèves étrangers pour lui substituer la culture française. La seconde difficulté surgit au retour des artistes dans leur pays: les musiciens québécois qui endossent le rôle d'ambassadeurs de la culture française se heurtent parfois à des résistances inattendues.

### *Ambassadeurs prosélytes et résistances locales*

Conformément aux souhaits des autorités françaises, certains interprètes formés à Paris deviennent, à leur retour au Québec, «les plus utiles propagateurs de la culture française». Le pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941) fait en la matière figure de pionnier. Ce lauréat du prix d'Europe, élève à Paris d'Isidore Philipp, de Raoul Pugno et de Ricardo Viñes, se singularise par la part croissante qu'occupent les œuvres de compositeurs français contemporains dans ses programmes. Sa prédilection pour ces œuvres «modernes» et «étrangères» lui attire de violentes critiques au Québec (Caron 2006, 37), bien que son statut de passeur culturel ne passe pas inaperçu en France où Robert Brussel le reconnaît volontiers:

J'ai su par M. Laberge<sup>24</sup> l'action que vous exerciez [*sic*] dans votre pays bien que n'y résidant pas actuellement. Je sais d'ailleurs que la musique française prend de plus en plus au Canada la place à laquelle elle a droit et que les témoignages de sympathie n'y font pas défaut à ceux de nos artistes qui s'y rendent (Brussel DA1923).

La carrière de Léo-Pol Morin rend apparentes les difficultés que rencontrent dans leur pays natal les jeunes interprètes formés à Paris. Se consacrer, même partiellement, au répertoire français représente un parti pris risqué, a fortiori lorsqu'il s'agit d'œuvres modernes comme celles que promeut l'AFAA. Ainsi, après s'être «révélé aux Parisiens éblouis», Auguste Descarries se présente au public montréalais le 20 janvier 1930 dans des œuvres de Chopin, de Debussy et de Nicolas Medtner. Le consul général de France à Montréal, très critique vis-à-vis de son interprétation, conclut: «Auguste Descarries est certainement doué. Ses compatriotes lui en veulent d'aimer la France et de se trouver à l'étroit en leur compagnie. Je ne crois pas à l'avenir de ce pianiste canadien dans sa patrie» (Carteron DA1930).

Quelques interprètes, comme Anna-Marie Messénie (prix d'Europe en 1922), tentent de résoudre ce problème en associant à des œuvres françaises celles de compositeurs canadiens contemporains. Le programme d'un de ses récitals québécois comprend un *Caprice* composé par son professeur de piano parisien, Isidore Philipp, et des pièces de ses compatriotes Georges-Émile Tanguay et Léo Roy (1887-1974). La rareté des informations relatives à la

<sup>22</sup> À titre de comparaison, seulement 20 pour cent des élèves inscrits dans les cours du Conservatoire de Paris ou de l'École normale de musique s'inscrivent aux cours d'écriture musicale.

<sup>23</sup> Outre le McGill Conservatorium of Music, fondé en 1904 auquel se greffe une faculté de musique en 1922, et le Conservatoire national de musique fondé l'année suivante par Alphonse Lavallée-Smith, Montréal compte par exemple une Schola Cantorum (1915) et plusieurs communautés religieuses féminines: sœur Marie-Stéphane fonde en 1932 l'École de musique d'Outremont (aujourd'hui École Vincent d'Indy); une École normale de musique voit le jour en 1926 à l'instigation de la Congrégation de Notre-Dame. Les garçons bénéficient de l'enseignement du collège du Mont-Saint-Louis. On doit enfin aux Sœurs de Sainte-Anne-de-Lachine le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens* (1935) précédemment cité (Kallmann 1983).

<sup>24</sup> Bernard Laberge, imprésario, organiste, pianiste et critique musical, se distingue au cours des années 1920 par ses activités en faveur de musiciens français dont il organise les tournées au Canada.

carrière de cette pianiste laisse cependant supposer que le fait de poursuivre des études à Paris, voire d'y recueillir l'approbation du public, ne suffit pas à assurer aux jeunes virtuoses un avenir professionnel dans leur pays d'origine.

En attendant de pouvoir vivre de leur métier d'interprète, les musiciens se tournent souvent vers l'enseignement de la musique, activité particulièrement propice à la transmission des savoir-faire acquis à Paris. Cependant, les professeurs les plus actifs rencontrent, eux aussi, d'importantes difficultés qui tiennent parfois au niveau musical des apprentis. Dans une lettre adressée à Nadia Boulanger, le violoncelliste Gabriel Cusson, de retour au Québec en 1930, regrette ainsi de ne pas pouvoir enseigner le contrepoint : « C'est ce que j'aurais aimé le mieux à enseigner, aucun élève n'est prêt à en entreprendre l'étude » (Cusson DA1930). De surcroît, les jeunes pédagogues s'insèrent dans un secteur fortement concurrentiel, comme l'indique implicitement le violoncelliste : « Pour ce qui est des études d'harmonie, il y a ici un professeur qui l'enseigne depuis plusieurs années et on ne tient pas à en changer, d'ailleurs je ne voudrais pour rien au monde lui enlever la place » (Cusson DA1930).

En dépit de leur nombre, les écoles de musique au Québec ne disposent pas toujours de ressources financières suffisantes pour que les enseignants puissent employer les méthodes pédagogiques qu'ils estiment appropriées. En 1931, Gabriel Cusson propose ses services au Conservatoire national de musique, où Eugène Lapierre lui confie deux élèves inscrits en harmonie et en contrepoint. Cependant, les conditions dans lesquelles il exerce ses nouvelles fonctions ne lui conviennent pas, ce qu'atteste la correspondance qu'il entretient avec Nadia Boulanger :

J'aurais préféré une classe de solfège ou une classe d'histoire de la musique, car l'enseignement de l'harmonie et du contre-point [*sic*] me paraît nous nécessiter un aide [*sic*], surtout s'il s'agit d'études très poussées, et je n'ai personne. J'ai accepté quand même ; il me faut risquer le tout pour le tout. Je ne recevrai pour le moment aucun salaire, car la première année d'enseignement à cette école n'est pas rémunérée (Cusson DA1931).

L'aide à laquelle Gabriel Cusson fait allusion paraît moins liée à son handicap visuel qu'à son désir de reconduire, au Québec, un dispositif pédagogique qu'il a connu en France<sup>25</sup> : au Conservatoire de Paris comme à l'École normale de

musique, des assistants secondent les professeurs des classes supérieures dans leur enseignement.

Dans bien des cas, les pratiques pédagogiques usuelles au Québec freinent le prosélytisme de ces passeurs culturels. Une discipline, le solfège, semble faire exception. Plusieurs pédagogues renommés œuvrent à l'importation de la méthode de solfège d'André Gedalge (1856-1926<sup>26</sup>), que Léo-Pol Morin estime facilement transposable au Canada (Morin 1930, 195). Claude Champagne (1891-1965), qui étudie avec le pédagogue français<sup>27</sup>, souhaite, en sa qualité de membre de la Commission des écoles catholiques, systématiser l'enseignement du solfège dans les écoles primaires canadiennes (Plamondon 1979, 29). Se documentant sur les méthodes d'initiation musicale en usage en France, Victoria Cartier tente même de faire adopter sa méthode par le ministère québécois de l'Instruction publique<sup>28</sup>.

### **La fondation d'une école nationale à travers le prisme français**

Cet exemple d'acculturation ne concerne pas directement l'enseignement professionnel de la musique, pourtant en proie à d'importantes restructurations au Québec depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle. Pouvoirs publics et élites musicales canadiennes-françaises partagent alors une même ambition : développer la musique classique dans la province en formant des artistes professionnels de haut niveau, voire en encourageant la naissance d'une identité musicale canadienne-française (Lefebvre 1984). Différentes initiatives concourent à ce mouvement : la fondation du Prix d'Europe et la création de bourses d'études donnent aux jeunes artistes les moyens de poursuivre hors de leur province des études musicales supérieures qu'ils ne peuvent alors, faute d'institution adéquate, mener au Québec ; pédagogues et pouvoirs publics tentent en outre de fonder un établissement d'enseignement de la musique capable de pallier ce manque, souvent évoqué jusqu'à l'ouverture, en 1942, du Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec.

Ces actions s'avèrent indissociables de la réflexion que mènent les compositeurs et pédagogues les plus actifs quant à l'existence d'une véritable musique canadienne. En dépit de leurs divergences d'opinions récurrentes, le secrétaire du Conservatoire national de Montréal, Eugène Lapierre

<sup>25</sup> Dans les lettres qu'il adresse à Nadia Boulanger, Gabriel Cusson décrit à plusieurs reprises les conditions dans lesquelles il enseigne au Québec, mais il n'évoque jamais l'aide que pourrait lui fournir un éventuel auxiliaire en raison de sa cécité.

<sup>26</sup> Le compositeur français André Gedalge exerça une influence déterminante sur nombre de compositeurs inscrits au Conservatoire de Paris. Suppléant d'Ernest Guiraud, puis répétiteur de Jules Massenet à partir de 1892, il est nommé professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire en 1905. Ses œuvres didactiques marquent indéniablement les Canadiens français de passage à Paris.

<sup>27</sup> Claude Champagne déclare étudier au Conservatoire auprès d'André Gedalge, mais il ne figure ni dans la liste des élèves officiellement admis, ni dans le cahier des auditeurs tenu par l'institution entre septembre 1923 et août 1939.

<sup>28</sup> Notice biographique de Victoria Cartier [s.d.]. Boîte « Canada, tournées françaises, villes, virtuoses », fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.

(1899-1970), et le pianiste et compositeur Léo-Pol Morin, estiment que le manque structurel de compositeurs capables de « produire un style canadien » (Lapierre 1933, 124) tient en partie à l'organisation défectueuse de l'enseignement musical. Sans classes de composition, comment apprendre le métier de compositeur? Dans une province où la composition n'apparaît pas encore comme un métier à part entière (Lefebvre 2004, 145), la fondation d'un établissement d'enseignement de la musique à vocation nationale, dont le rayonnement concernerait la province entière, recouvre des enjeux à la fois institutionnels et esthétiques: il s'agit tout autant de doter le Canada français d'une école formant des artistes professionnels de valeur que de créer, grâce aux œuvres de jeunes compositeurs, une identité sonore affirmée.

Dans ce contexte, la référence systématique à l'Europe, et singulièrement à la France, invite à s'interroger sur le statut qu'accordent les artistes canadiens-français aux modèles pédagogiques, esthétiques et institutionnels dont ils assurent le transfert au Québec. Malgré leurs différences, les deux projets concurrents d'Eugène Lapierre et de Claude Champagne, qui militent en faveur de la création d'un Conservatoire national, ont en commun de se référer au modèle du Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris. L'un de ces projets éveille même l'intérêt de l'AFAA, tentée d'intervenir au Canada français en faveur d'une entreprise susceptible de servir ses intérêts. La fondation du Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec en 1942 semble ainsi signer la réussite de la stratégie française: un médiateur étranger formé en France serait parvenu à implanter, au Canada français, le modèle institutionnel parisien; la France exercerait donc une influence indirecte, mais incontestable, sur la vie musicale québécoise. Cette analyse méconnaît cependant la complexité des relations qu'entretiennent les artistes canadiens avec les objets culturels qu'ils importent à l'issue de leur séjour parisien.

### ***Le Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris: un modèle institutionnel à importer?***

Les principaux auteurs de réformes institutionnelles en sol québécois, Eugène Lapierre et Claude Champagne, ont en effet étudié à Paris pendant l'entre-deux-guerres. Ces deux compositeurs, tous deux boursiers du gouvernement, développent au cours des années 1930 des projets de Conservatoire national qui ont en commun de nécessiter l'engagement financier de l'État.

Eugène Lapierre, secrétaire du Conservatoire national de Montréal depuis 1922 et boursier du gouvernement en 1924, s'inscrit à Paris à l'Institut grégorien, assiste aux cours de Marcel Dupré, prend part aux activités de la Schola Cantorum et, durant l'été, fréquente l'école attenante à l'abbaye de Solesmes (Lefebvre 2004, 136). À son retour au Québec en 1927, Édouard Montpetit<sup>29</sup> le charge d'étudier le fonctionnement des écoles de musique parisiennes pour rénover l'organisation du Conservatoire national. Avec l'aide financière du gouvernement, Eugène Lapierre séjourne une quatrième année à Paris en 1928. Le long projet de réorganisation du Conservatoire national qu'il soumet à Édouard Montpetit et à Athanase David, et dont l'AFAA conserve un exemplaire, cherche « dans l'histoire du Conservatoire de Paris à ses origines les problèmes similaires aux nôtres afin d'appliquer ici les mêmes solutions » (Lapierre DA1929, 3). La subvention annuelle du gouvernement qu'il sollicite rassurerait d'éventuels mécènes sur le sérieux de sa démarche et permettrait à l'établissement de proposer des « cours gratuit[s], avec examens éliminatoires, [ce qui] ne donne au maître que les meilleurs des sujets possibles », sur le modèle du Conservatoire de Paris (*ibid.*, 10).

Claude Champagne séjourne lui aussi à Paris à la fin des années 1920. À la différence d'Eugène Lapierre, il consacre l'essentiel de son séjour d'études à perfectionner son art de compositeur et d'interprète. Auditeur au Conservatoire de Paris dans la classe d'André Gedalge, il adresse au docteur Siméon Grondin, directeur des étudiants canadiens à Paris, ses suggestions sur la façon dont « le gouvernement pourrait faciliter la tâche » des étudiants boursiers « dans l'application de leur programme [d'études] à leur retour au pays » (Champagne DA1928). Fustigeant les institutions musicales québécoises qui « se parent du titre de conservatoire » sans délivrer « des cours d'instruction musicale à l'instar des conservatoires européens », il suggère de fonder une école de musique soutenue par le gouvernement de la province, et dont le programme serait « semblable à celui de l'École normale de Paris ou du Conservatoire » (*ibid.*). Une telle institution offrirait aux musiciens subventionnés la possibilité « d'appliquer d'une façon directe la science musicale acquise dont ils ont fait spécialité » (*ibid.*). Il joint à sa lettre un document esquissant son projet de Conservatoire. Il y souligne la nécessité de « former d'abord un corps enseignant *d'après les méthodes françaises* » et d'« organiser d'abord dans les grandes lignes le Conservatoire *comme celui de Paris* », avant d'adopter le modèle du « lycée musical, comme à La Haye ou à Rome »

<sup>29</sup> Avocat et économiste, Édouard Montpetit fonde en 1920 l'École des sciences sociales à laquelle est associée une école de journalisme. Eugène Lapierre y suit les cours offerts par Montpetit en 1922. Édouard Montpetit occupe parallèlement la fonction de Secrétaire général de l'Université de Montréal de 1920 à 1950, établissement auquel le Conservatoire national est affilié depuis 1921. Ses qualités d'économiste et d'écrivain lui valent d'exercer une certaine influence intellectuelle sur Athanase David avec qui il avait partagé un bureau d'avocat dans les années 1910.

(*ibid.*, emphase dans le document original). Siméon Grondin, dont le poste est sous la responsabilité du Secrétaire de la Province, a probablement présenté oralement ce rapport à Athanase David à l'occasion d'un des séjours parisiens de ce dernier.

### *De l'ingérence à l'influence*

Ces deux projets retiennent l'attention de l'AFAA, mais connaissent des fortunes différentes. À la fin de l'année 1928, Robert Brussel, en sa qualité de directeur de l'Association, écrit au diplomate français Édouard Carteron, en poste à Montréal. Il lui demande de le tenir informé de « la création d'une École de musique à Montréal », expression par laquelle les deux hommes renvoient au projet d'Eugène Lapierre (Carteron DA1929). Au printemps, le diplomate, qui considère l'entreprise d'Eugène Lapierre comme une opportunité pour développer l'influence française au Québec, presse Robert Brussel de désigner un artiste français apte à diriger l'établissement et à qui il reviendrait d'« être l'Orphée du Canada, et dans ce pays qui cherche sa nationalité, de créer l'harmonie nationale » (*ibid.*).

Cette métaphore grandiloquente laisse transparaitre la façon dont les acteurs de la diplomatie culturelle française conçoivent les relations internationales. Empreinte de messianisme, cette vision trahit en outre une certaine méconnaissance du contexte local : les deux hommes espèrent implicitement que le conservatoire d'Eugène Lapierre concoure, avec l'aide de la France, à la construction de l'identité nationale du Canada français. L'emploi de l'adjectif *national* dans l'intitulé de l'école montréalaise donne même lieu à un quiproquo.

En juin 1929, Robert Brussel, grâce à l'entremise de Victoria Cartier, rencontre Athanase David à Paris. La pianiste et pédagogue met à profit ce rendez-vous pour solliciter le ministre en faveur du Conservatoire d'Eugène Lapierre, sans pour autant le nommer explicitement. La ferme opposition d'Athanase David<sup>30</sup> précipite le départ de Victoria Cartier. Demeuré seul avec Robert Brussel, le ministre informe son interlocuteur de la création imminente du nouveau Conservatoire national et lui confirme son

intention de faire appel à un musicien français pour le diriger pendant au moins deux ans, « car ce n'est pas en quelques mois qu'on acquiert les aptitudes pédagogiques et administratives nécessaires pour former un directeur de Conservatoire » (Brussel DA1929). Enthousiasmé, Robert Brussel entreprend immédiatement de chercher le nom d'une personnalité française adéquate, tout en s'interrogeant sur la façon dont la France pourrait intervenir sans « froisser le légitime amour-propre des Canadiens » (*ibid.*).

Cette tentative d'ingérence tourne court. Le conservatoire national en passe d'être créé et auquel Athanase David fait allusion correspond non à l'établissement d'Eugène Lapierre, mais au projet de Claude Champagne, dont Robert Brussel ignore l'existence. Se rendant compte de l'erreur du directeur de l'AFAA, Athanase David intervient auprès du ministère des Affaires étrangères français qui fait savoir à l'Association que « M. David ne se décidera à subventionner un conservatoire de musique que si cette institution est *vraiment* nationale [et qu'il] serait heureux que nous nous abstenions de toute intervention dans cette question » (Pila DA1929). D'ailleurs, après des débuts prometteurs, le Conservatoire national de musique d'Eugène Lapierre périclité ; cette situation critique exclut définitivement, aux yeux de l'AFAA, de « doter d'un Directeur français un Conservatoire qui ne représente qu'une velléité » (Carteron DA1931).

Le projet soutenu par Athanase David aboutit finalement à la naissance, en 1942, du Conservatoire de musique du Québec. Contrairement à ce que le ministre avait laissé entendre à Robert Brussel, la direction de cet établissement, dont la parenté avec le Conservatoire de Paris est patente<sup>31</sup>, revient non pas à un musicien français, mais à deux artistes québécois formés à Paris.

Claude Champagne, demeuré en retrait des débats relatifs à la fondation d'une école nationale de musique après son retour de Paris, joue un rôle crucial dans l'élaboration de l'institution. Au début des années 1930, il devient rapidement un pédagogue incontournable à Montréal : il enseigne les matières théoriques dans la plupart des établissements de la ville<sup>32</sup>. Son omniprésence lui vaut en 1938 d'être chargé

<sup>30</sup> « À peine [Victoria Cartier] avait-elle demandé au Ministre s'il ne pensait pas à donner une solution au problème posé par la création du Conservatoire, que M. David se levait de son siège, montrait soudain de la nervosité et répondait que la question n'était pas mûre ; que l'éventuelle fondation d'un Conservatoire gênait tant d'intérêts privés qu'il y fallait, pour l'instant, renoncer ; que c'était tout autre chose que de créer des Écoles de Beaux-Arts dans un pays où n'existe aucun professeur de peinture, de dessin, de gravure ou de sculpture, ou d'y instituer un Conservatoire de Musique alors qu'y pullulent les Maîtres de chant et de piano plus ou moins qualifiés pour enseigner [...] mais tous décidés à défendre leurs positions » (Brussel DA1929). Athanase David fait ici état de la concurrence acharnée que se livrent, dans le domaine de l'enseignement de la musique, non seulement les professeurs particuliers, mais aussi de nombreuses institutions privées, dont la plupart sont dirigées par des communautés religieuses (Couture 1992, 9 ; Lefebvre 2004, 124-125).

<sup>31</sup> Simon Couture et Fernand Harvey identifient les caractéristiques empruntées au modèle français : un Conservatoire national qui veut former des interprètes et des compositeurs professionnels doit avoir le soutien de l'État, proposer un enseignement gratuit délivré par d'excellents professeurs représentant toutes les disciplines musicales, matières théoriques et composition incluses, et demeurer mixte et laïc (Couture 1992, 1-2 ; Harvey 2012, 160).

<sup>32</sup> À compter de 1929, il enseigne les disciplines d'écriture musicale à l'École supérieure de musique d'Outremont, aujourd'hui École Vincent d'Indy, puis à l'École normale de musique dès 1930. L'Université McGill le recrute à son tour trois ans plus tard. Entre 1935 et 1942, il surveille le programme de solfège puis dirige l'enseignement musical au sein de la Commission des écoles catholiques de Montréal (Nevins 1990, 18).

par Jean Bruchési, sous-secrétaire de la province, d'évaluer, en collaboration avec Henri Gagnon, l'organisation de l'enseignement de la musique au Québec (Couture 1992, 7; Harvey 2012, 151). Dans leur enquête, les deux hommes présentent la fondation d'un Conservatoire d'État comme

le seul instrument capable de canaliser les efforts éparés qui ne peuvent que donner des résultats incomplets s'il s'agit, comme la population semble le désirer ardemment en ce moment, de former des musiciens comparables aux musiciens européens (Champagne et Gagnon DA1938).

La nouvelle institution, qui ouvre ses portes en mai 1943, doit la plupart de ses traits au plan pour un Conservatoire d'État que rédige Claude Champagne en 1938 à la lumière de sa récente enquête et de son expérience parisienne (Harvey 2012, 153).

L'influence française ne se limite pas au choix d'un modèle institutionnel: l'établissement engage nombre d'artistes formés en France, à commencer par Claude Champagne qui en assure la codirection aux côtés de Wilfrid Pelletier. Ce dernier, lauréat du prix d'Europe en 1915, étudie à Paris avant de commencer une carrière de répétiteur puis de chef d'orchestre aux États-Unis (Pelletier 1972, 48-115). Le recrutement du corps enseignant s'avère pourtant un sujet sensible. Au cours des années 1930, la question oppose les partisans d'une équipe uniquement composée de musiciens locaux, ce que souhaite Eugène Lapierre (DA1934), aux artistes qui, comme Léo-Pol Morin, se montrent favorables à l'intervention de professeurs étrangers.

Dans ce contexte, Wilfrid Pelletier et Claude Champagne argumentent de la nécessité d'offrir aux élèves «la meilleure éducation musicale possible» pour recruter une importante proportion d'enseignants étrangers (Pelletier 1972, 223). La liste des professeurs engagés par l'établissement et que dresse Wilfrid Pelletier dans ses mémoires inclut plusieurs Français: Marcel Grandjany (harpe), Joseph Bonnet (orgue), Louis Bailly (violon), Léon Letellier (contrebasse) et son ancien professeur Isidore Philipp, alors âgé de 80 ans (piano). De plus, Arthur Lora, musicien italien élève du Français Georges Barrère, puis René Le Roy et Marcel Moÿse, enseignent aux flûtistes. Enfin, sur les 17 «bons musiciens du Québec» que nomme le chef d'orchestre, 10 ont poursuivi leurs études musicales supérieures en France<sup>33</sup>.

## Conclusion : Vers un style canadien ?

L'appartenance de musiciens français ou formés en France au corps enseignant du nouveau Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec, école professionnelle d'envergure nationale, plaide en faveur de la réussite de la stratégie française. En misant sur la formation, en France, de futures élites musicales étrangères, l'AFAA et les écoles parisiennes de musique contribuent à développer l'influence culturelle française dans les pays où ces médiateurs élisent domicile.

Les artistes canadiens-français, qui emportent dans leurs bagages un répertoire, des pratiques pédagogiques et des modèles institutionnels français, assurent donc bien « le déplacement matériel d'un objet dans l'espace », condition *sine qua non* du transfert culturel (Espagne et Werner 1988, 5). Ce processus rencontre cependant des résistances liées à la complexité des enjeux professionnels et politiques locaux: les musiciens désireux de transmettre les connaissances acquises à Paris intègrent un secteur particulièrement concurrentiel et doivent prendre position dans la lutte qui oppose le clergé au gouvernement pour le contrôle de l'enseignement musical.

De surcroît, importer des techniques musicales et des modèles esthétiques, pédagogiques et institutionnels ne suffit pas à garantir l'existence du transfert culturel, qui, dépassant le simple phénomène de mode, «sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la culture d'accueil» (Espagne et Werner 1988, 5). Pour donner lieu à un *transfert*, et non à un simple échange culturel, l'objet importé doit «génér[er] des phénomènes d'imprégnation, d'appropriation, ce qui implique du temps» (Frank 2010, 671).

L'étude des carrières ultérieures des interprètes permettrait, à l'avenir, d'évaluer le rôle exact qu'ont joué ces artistes dans l'acculturation au Québec du répertoire musical français contemporain promu par l'AFAA pendant l'entre-deux-guerres. L'observation des pratiques pédagogiques propres aux enseignants les plus actifs et l'analyse des œuvres composées par les jeunes créateurs formés au Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec pourraient conduire à identifier des sources d'inspiration parisiennes, en particulier en ce qui concerne l'enseignement de la composition, discipline jugée déterminante dans l'élaboration d'un langage musical national.

<sup>33</sup> Il s'agit de Claude Champagne (composition), Henri Gagnon et Bernard Piché (orgue), Camille Couture (violon), et des pianistes Germaine Malépart, Jean Dansereau, Auguste Descarries, Edmond Trudel, Yvonne Hubert et Arthur Letondal.

## Annexe 1 : Liste des musiciens canadiens-français étudiant à Paris (1911-1943).

La liste ci-dessous se fonde sur deux sources principales : la liste des lauréats du Prix d'Europe<sup>34</sup> et les notices biographiques rédigées par les sœurs de Sainte Anne (1935). Nous avons complété la plupart de ces données à l'aide des notices biographiques de *L'Encyclopédie canadienne*<sup>35</sup>. D'autres sources nous ont occasionnellement permis d'identifier des musiciens absents de ces deux sources principales mais dont le rôle dans la vie musicale canadienne s'avère crucial, comme Claude Champagne.

Nom, Prénom (année de naissance)	Dates extrêmes du séjour <sup>36</sup>	Établissement <sup>37</sup>
Anderson, Mary (1907)	1928	ENM <sup>38</sup>
Aubut, Françoise (1922)	1938-1944	Conservatoire <sup>39</sup>
Beauchamp, Fleurette (1907)	1933-1934	Conservatoire
Beudet, Jean-Marie (1908)	1929-1932	CAF <sup>40</sup>
Bedford, Reginald (1909)	1936	CAF
Bélanger, Edwin (1910)	1933	
Belleau, Dantès (1895)		
Bernier, Conrad (1904)	1923	
Champagne, Claude-Adonai (1891)	1921-1928	Conservatoire*
Cornellier, Joseph (1900)	1922-1926	Conservatoire
Coulombe, Clotilde (1892)	1911	
Cusson, Gabriel (1903)	1928	ENM
Dansereau, Hector (Jean) (1891)	1914	
Daunais, Lionel (1901)	1926	
Descarries, Arthur (1896)	1921-1930	ENM
Dompierre, Lucille (1899)	1919	
Doyon, Paul (1903)	1925-1927 ; 1929-1930	ENM
Filiatrault, Roger (1905)	1929	Conservatoire
Hébert, Marcel	1938	
Kastner, Jean	1918	
Lamontagne, Yvette (1898)		
Landry, Helene	1925-1928 ; 1933, 1937	ENM ; CAF
Lapierre, Eugène (1899)	1924 ; 1925-1926 ; 1927-1928	Nr <sup>41</sup> ; Institut grégorien* ; Schola Cantorum*
Larose, Paul (1906)	1931	ENM
Lasalle, Annette (1903)	1921-1926	Conservatoire*
Laurendeau, Marie (1909)	1932-1934	Conservatoire
LeBlanc, Arthur (1906)	1930-1934	ENM
Leduc, Jean (1910)	1928-1931	

<sup>34</sup> Voir Académie de Musique du Québec, «Lauréats du Prix d'Europe depuis 1911 », *Le Prix d'Europe*, <http://www.prixdeurope.ca/ancienslaureats.html>, consulté le 13 juillet 2015.

<sup>35</sup> Voir *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/>, consulté le 20 septembre 2015.

<sup>36</sup> Ces dates sont données à titre indicatif. Lorsque l'école fréquentée est connue, elles correspondent aux années pour lesquelles les archives gardent la trace de l'étudiant. Dans les autres cas, les années mentionnées sont celles qu'indiquent le musicien ou ses biographes. Dans le cas des élèves du Conservatoire américain de Fontainebleau, l'année correspond à un séjour estival de trois mois au plus.

<sup>37</sup> Le nom indiqué dans cette colonne identifie les archives institutionnelles dans lesquelles on trouve la trace du musicien. Il s'agit d'un établissement d'inscription ; rien ne garantit qu'il y ait effectué l'intégralité de son cursus. L'astérisque signale une école citée par le musicien ou ses biographes, sans qu'il ait été possible de confirmer la présence de l'élève dans les documents d'archives. Pour plus de détails, voir Duchêne-Thégarid 2015.

<sup>38</sup> École normale de musique.

<sup>39</sup> Conservatoire national de musique et de déclamation.

<sup>40</sup> Conservatoire américain de Fontainebleau.

<sup>41</sup> Non renseigné.

Létourneau, Omer (1891)	1913; 1918-1919	Nr; Schola Cantorum
Lindsay, Georges (1909)	1934	
Malépart, Germaine (1898)	1917-1922	Conservatoire*
Martin, Gilberte (Marie) (1910)	1930	ENM; Conservatoire
Martin, Lucien (1908)	1931-1933	
Mathieu, Rodolphe (1890)	1920	Schola Cantorum*
Mercure, Henri	1927	
Messénie, Ann-Marie (Marie-Anna)	1922	
Morin, Léo-Pol (1892)	1912	
Pelletier, Wilfrid (1896)	1915-1917	
Perret-Gentil (Riddez), Juanita (1915)	1938-1943	Conservatoire
Piché, Bernard (1908)	1932	
Raymond, Alice	1917-1923	
Rodrigue, Juliette	1933	CAF
Sand, Abraham (1910)	1928-1930	Conservatoire
Savard, Rita (1905)	1928	ENM
Savaria, Georges (1917)	1937	Schola Cantorum*
Savaria, Joseph-Elie (1886)	1912-1913	
Stewart, Reginald (1900)	1919-1932	CAF
Tanguay, Georges-Émile (1893)	1912-1914	Schola Cantorum*
Tardif, Alphonse (1885)	1922-1925	Conservatoire*
Tremblay, Georgette	1935	
Trudel, Joseph (1892)	1912-1915; 1921-1928	Conservatoire*; Nr
Vallières, Henri (1901)	1928	ENM
Van de Goor, Ignaz (1906)	1928	ENM
Wilhelmy, Vanna	1928	ENM

## RÉFÉRENCES

### Documents d'archives

- Association française d'expansion et d'échanges artistiques (1925). Plaquette de présentation de l'AFAA (F<sup>21</sup> 4709), Archives nationales de France, Paris.
- BRUSSEL, Robert (DA1923). Lettre à Léo-Pol Morin, 24 octobre. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- BRUSSEL, Robert (DA1929). Lettre à Édouard Carteron, 25 juin. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- CARTERON, Édouard (DA1929). Lettre à Robert Brussel, 22 avril. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- CARTERON, Édouard (DA1930). Lettre à Robert Brussel, 17 mai. Supplément Canada (420 QO<sup>24</sup>), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- CARTERON, Édouard (DA1931). Lettre à Robert Brussel, 29 décembre. Supplément Canada (420 QO<sup>24</sup>), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- CHAMPAGNE, Claude (DA1928). Lettre au D<sup>r</sup> Siméon Grondin, février. Fonds Claude-Champagne (MUS29/F1,1), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.
- CHAMPAGNE, Claude et Henri GAGNON (DA1938). «Résumé d'une enquête sur la musique dans la province de Québec». Fonds Wilfrid Pelletier, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.
- Correspondance de l'AFAA au sujet de Louis Bourdon, juin 1922. Boîte «Canada, manifestations françaises», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- CUSSON, Gabriel (DA1930). Lettre à Nadia Boulanger, 23 septembre. Fonds des lettres autographes (N.L.a 65 (9-50)), Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- CUSSON, Gabriel (DA1931). Lettre à Nadia Boulanger, 3 février. Fonds des lettres autographes (N.L.a 65 (9-50)), Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- DUPRÉ, Marcel (DA1922). Lettre à l'Association pour l'expansion artistique [Robert Brussel], 26 octobre. Fonds des lettres autographes (L.a. Dupré Marcel-32), Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- Extrait du procès-verbal de la réunion du comité de l'Académie de musique de Québec (section montréalaise) tenue le 3 novembre 1928. Archives de l'École normale de musique, Paris.
- HART, J. (DA1935). Lettre à Robert Brussel, 12 octobre. Supplément Canada (420 QO<sup>24</sup>), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- HENARD (DA1921). Note sur la visite de Victoria Cartier le 4 octobre. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- LAPIERRE, Eugène (DA1929). «Mémoire sur la réorganisation du Conservatoire national de musique et sur les raisons qui incitent ses administrateurs à demander une subvention annuelle au gouvernement». Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- LAPIERRE, Eugène (DA1934). «Les polémiques. Deux mots pour finir!», *Le Canada*, vol. 32, n° 205, 4 décembre, Montréal, p. 3. Fonds Eugène Lapierre, Bibliothèque et Archives du Québec, Montréal.
- Lettre de la légation du Canada en France au ministre des Affaires étrangères, 17 mars 1938. Supplément Canada (420 QO<sup>24</sup>), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- MANGEOT, Auguste (DA1918). «Rapport sur la fondation à Paris d'une École normale de musique 1° Pour les étrangers; 2° Pour les Français ne remplissant pas les conditions voulues pour entrer au Conservatoire», 1<sup>er</sup> octobre. (F<sup>21</sup> 4625), Archives nationales de France, Paris.
- MARX, Jean (DA1933). Lettre à Robert de Caix, 27 novembre. Fonds Musique, œuvres littéraires, Écoles d'art américaines de Fontainebleau 1932-1936 (417 QO<sup>506</sup>), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- Notice biographique de Victoria Cartier [s.d.]. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- PILA, Fernand (DA1929). Lettre à Robert Brussel, 26 juin. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- RABAUD, Henri (DA1932). Lettre au sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, 3 décembre. (AJ<sup>37</sup> 444/1), Archives nationales de France, Paris.

- Rapport du conseil d'administration à l'assemblée générale de la SA de l'École normale de musique, 25 février 1929. Archives de l'École normale de musique, Paris.
- Sœur Marie-Stéphane (DA1935). Lettre à Jeanne Bertrand, 16 novembre. Supplément Canada (420 QO<sup>24</sup>), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- TURCK, René Antoine (DA1935). Lettre à Pierre Laval, 11 septembre. Supplément Canada (420 QO<sup>24</sup>), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- ### Autres références
- Académie de Musique du Québec, «Lauréats du Prix d'Europe depuis 1911», *Le Prix d'Europe*, <http://www.prixdeurope.ca/ancienslaureats.html>, consulté le 13 juillet 2015.
- BARRIÈRE, Mireille (dir.) (2012a). *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, avec la collaboration de Claudine Caron et Fernande Roy, Québec, Presses de l'Université Laval.
- BARRIÈRE, Mireille (2012b). «Lomer Gouin et la création du prix d'Europe (1911) : De l'État discrétionnaire à l'État mécène», dans Mireille Barrière (dir.), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 13-35.
- BOIVIN, Jean (2009). «Convictions religieuses et modernité musicale au Québec avant la Révolution tranquille : L'exemple de Nadia Boulanger et d'Olivier Messiaen, pédagogues et transmetteurs du nouveau musical», dans Sylvain Caron et Michel Duchesneau (dir.), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, Symétrie, p. 443-469.
- BOIVIN, Jean (2013). «Providing the taste of learning: Nadia Boulanger's lasting imprint on Canadian music», dans *Intersections*, vol. 33, n° 2, p. 71-100.
- CARON, Claudine (2006). «Le pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941), entre les récitals d'adieu à sa patrie et ses concerts à Paris, ou la liberté de l'exil», *Paroles gelées*, vol. 22, n° 1, printemps, p. 35-55.
- CARON, Claudine (2013). *Léo-Pol Morin en concert*, Montréal, Leméac, 2013.
- COUTURE, Simon (1992). «Les origines du Conservatoire de musique du Québec», dans *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 14, mai, <http://aecmm.org/wp-content/uploads/2013/03/Les-Origines-1992.pdf>, consulté le 14 septembre 2016.
- DUCHÊNE-THÉGARID, Marie (2015). «“Les plus utiles propagateurs de la culture française”?: Les élèves musiciens étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres», thèse de doctorat, Université de Tours.
- L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.encyclopediecanadienne.ca>, consulté le 20 septembre 2015.
- ESPAGNE, Michel et Michael WERNER (1988). «Présentation», dans Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, p. 5-8.
- FRANK, Robert (2010), «Conclusion», dans Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory (dir.), *Les Relations culturelles internationales au XX<sup>e</sup> siècle : De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, p. 667-685.
- HARVEY, Fernand (2012). «Le ministre Hector Perrier et la création du Conservatoire de musique de la province de Québec en 1942», dans Mireille Barrière (dir.), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 143-161.
- HUOT, Cécile (1979). *Entretiens avec Omer Létourneau*, Montréal, Éditions Quinze.
- KALLMANN, Helmut (1983). *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides.
- LAPIERRE, Eugène (1933). *Pourquoi la musique ?*, Montréal, Éditions Albert Lévésque.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1984). «Histoire du Conservatoire national de musique (1922-1950)», dans *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 3, p. 37-51, <http://sqrq.qc.ca/wp-content/uploads/2011/05/Histoire-du-Conservatoire-national-de-musique-1922-1950.pdf>, consulté le 14 septembre 2016.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2004). «Le milieu musical québécois et ses réseaux : Le cas des bourses du gouvernement attribuées aux compositeurs (1919-1929)», dans *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 1, p. 107-145, <https://www.erudit.org/revue/globe/2004/v7/n1/1000832ar.html>, consulté le 14 septembre 2016.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2012). «L'aide gouvernementale pour la formation de musiciens québécois à l'étranger entre 1920 et 1960 : Prix d'Europe, bourses d'Europe et autres bourses», dans Mireille Barrière (dir.), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 77-93.

- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2013). «Le pianiste et compositeur québécois Auguste Descarries», *Les Cahiers des Dix*, n° 67, p. 149-186, en ligne sur Érudit, <https://www.erudit.org/revue/cdd/2013/v/n67/1024250ar.pdf>, consulté le 14 septembre 2016.
- MAHEU, Renée (2004). *Arthur LeBlanc, le poète acadien du violon*, Montréal, Éditions du Boréal.
- MORIN, Léo-Pol (1930). *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française.
- NEVINS, Maureen (1990). *Claude Champagne, 1891-1965. Composer, teacher, musician. Exhibition held in Ottawa from November 16, 1990 to March 17, 1991*, National library of Canada, Ottawa, National library of Canada.
- PELLETIER, Frédéric (1928). «La vie musicale», *Le Devoir*, 10 novembre, Montréal, p. 6.
- PELLETIER, Wilfrid (1972). *Une symphonie inachevée*, Ottawa, Leméac.
- PINIAU, Bernard et Ramon TIO BELLIDO (1998). *L'Action artistique de la France dans le monde: Histoire de l'Association française d'action artistique (AFAA) de 1922 à nos jours*, Paris, Montréal, L'Harmattan.
- PLAMONDON, Christiane (1979). «La pédagogie, une carrière», *Compositeurs au Québec. Claude Champagne*, Montréal, Centre de musique canadienne, n° 11, p. 29-32.
- Sœurs de Sainte-Anne (1935). *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, I.Q., Mont-Sainte-Anne.



## Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States<sup>1</sup>

James R. Briscoe (Butler University)  
in collaboration with Chloé Huvet

In an interview published in the *Boston Transcript* of 21 October 1908, Debussy had been asked to comment on American musical life. He remarked,

The distinction of a country like [the United States] is that it imbibes from all sources, and in that way will arrive more quickly than if it struggled into a foreign voice and then groped out of it into its own personality and individual strength—in short, it is less German bound than are the countries who hear little or no other music through chauvinism or antipathies (Bauer 1908).<sup>2</sup>

In this article, I argue that, for United States critics and audiences, the new hearing of French modernism superseded that of the late 19th-century American Gilded Age, grounded in German Romanticism. This short review examines the roles of Camille Saint-Saëns (1835-1921) and Claude Debussy (1862-1918) in driving such a modernist evolution. Three cities led the way; Boston, New York, and Chicago, although other U.S. cities played a part. I argue that Saint-Saëns led the way for accepting new French Music, and that in turn Debussy's music promoted modernist hearing in the U.S. further than any other, including German new music. However, both French composers challenged and soon superseded the "German Romantic habit," ultimately surpassing Strauss as the leading modernist. Scholars have discussed the critical reception of the new piano music but not the impact of *Pelléas et Mélisande* (1902) or the symphonic works, especially *Le prélude à "L'après-midi d'un faune"* (1894). Significantly, from the Boston critic Philip Hale and his hearing "dreams of the soul [...] 'sleep-chasings'" (1902)<sup>3</sup> and other reception after 1902, commentators did not press an impressionist interpretation unduly but instead sought to understand the symbolist intent of Debussy.

As mentioned before, three U.S. cities led the way before 1918: Boston with a distinctive edge, New York, and Chicago. Saint Saëns and Debussy each composed three

works that were predominant in forming American hearing: the Third Symphony (1886) and the tone poems *Phaëton* (1873) and *La danse macabre* (1874) for Saint-Saëns, and Debussy's *Faun*, *Pelléas et Mélisande*, and *La mer* (1905) were, although the *Faun* was central early on and *Pelléas* redoubled the modernist charge after 1908.

Three stages of the early critical reception may be noted. At first, ambivalence among critics predominated. However, if reports are to be trusted, audiences appeared mostly positive from the beginning. In the first stage from about 1902, critics had a perception of Debussy as either a wonder or a wrecker, which slowly evolved towards that of a carefully controlled, symbolist composer. Significantly, although American listeners did not hear Saint-Saëns as a pathbreaking modernist, they understood him as the first to challenge "the Germans on their own turf." In a second phase of critical reception, from about 1908 and especially upon the first hearing of Mary Garden singing *Mélisande* in New York (19 February 1908 at the Manhattan Opera House),<sup>4</sup> most held Debussy among modernist leaders, alongside Strauss following the 1909 premiere of Garden's *Salome* (28 January 1909 at the Manhattan Opera House). However, Americans wearied of the post-Romantic German diet by about 1910, when one can see a third phase of reception. By 1913 and although the U.S. was not fighting the Great War militarily—she would join only in 1917 but sent war and civilian materiel from the outset—, strong political sentiment in the United States helped drive musical taste quite far, finally completing the turn against German culture and against Richard Strauss as a perceived modernist leader.

### Saint-Saëns's reception in the US

The music of Saint-Saëns, although not receiving abundant exposure, had been heard in the United States at least from

<sup>1</sup> Warm thanks to Chloé Huvet for her invaluable help with the references. It is to be noted that passages of this article are taken from Briscoe 2011.  
<sup>2</sup> The original interview was published in *Harper's Weekly* on 29 August 1908, then republished in different journals, including the *Boston Transcript*.  
<sup>3</sup> Hale borrowed the expression "sleep-chasings" from Walt Whitman.  
<sup>4</sup> The performance in New York featured the cast from the premiere at the Opéra-Comique in Paris, in which Garden participated.

1887 onwards. Theodore Thomas, the itinerant German conductor turned permanent *éminence grise* at Chicago, premiered the *Organ Symphony* in New York (19 February 1887 at the Metropolitan Opera House) within a year of its London premiere and its Paris second hearing. The German-born Thomas was renowned for promoting Wagner to Americans, and he came to epitomize America's Gilded Age by his German musical biases. Only very occasionally did Theodore Thomas perform French music, although Chicagoans heard works by Massenet and d'Indy on single occasions; however German, Thomas relented and invited d'Indy to guest conduct his music in the early 1890s.

Saint-Saëns planned to visit the United States as an honored guest at the 1893 Chicago World Exposition as performer and conductor, but the trip did not develop. After 13 years and under the aegis of the highly progressive and German-born Frederick Stock, Saint-Saëns came to the United States in November 1906. Arriving in Boston indisposed with a respiratory illness and too sick to perform, Saint-Saëns continued his American tour to New York, playing solo piano in his *Africa, Fantaisie pour piano avec accompagnement d'orchestre* in a concert that also featured *Le rouet d'Omphale*.<sup>5</sup>

Saint-Saëns proceeded to Chicago soon after, and the foremost newspapers marked the appearance of "one of the foremost musicians, not only in France, but of the whole world," (Gunn 1906a). The new, young conductor Frederick Stock featured Saint-Saëns as performer-composer of the Second Concerto in G minor, and the papers lauded the distinguished composer, readily forgiving his occasional mistakes in the twilight of his pianism. On 9 November 1906, the *Examiner* scrutinized the performance and paralleled the elegance of Saint-Saëns to that of Frederick Stock, the conductor who as we shall see later aided in the transformation of American hearing in favor of modernist French music (*Chicago Examiner* 1906). While the critics recognized the superiority of Saint-Saëns as a composer of highest technical accomplishment, they also noted that his modernity came in an aesthetic of subtlety and charm, of French control and elegance. *The Inter Ocean*, distinguished for its musical judgements, acknowledged that he was

the only modern master who [...] has achieved success in all the great types of musical form and the first Frenchman to have successfully competed with German composers on their own ground, that is, in the domain of symphonic and chamber music (Gunn 1906b).

We must credit Saint-Saëns for untying the German Gordian knot around American hearing. No raging modernist, which the critics recognized early on, he must be

acknowledge for the solid, unshaken foundation and respect for French music he issued in.

## Debussy's reception in the US

The evolution of hearing Claude Debussy as a modernist, one breaking ground stylistically, and as a symbolist, one paving the way toward new meanings, was quite rapid from 1902 to 1918. For American critics and audiences, this hearing superseded that of the late 19th-century Gilded Age, grounded in German Romanticism. Americans by 1918 agreed that Debussy was central in driving a new way of hearing (Briscoe 2011; Kahan 2013). The American Civil War occurred fewer than forty years before Debussy's introduction, and only at war's end did an American concert music tradition begin. Around 1870, the Boston School of composers, including Amy Beach and Horatio Parker, had begun to establish German taste as the norm (Davis 1989, 88-89; Chybowski 2008, 202-215), but America had scarcely the time to put down deep roots in teutonic Romanticism before the dawn of modernism, as Debussy himself observed.

However, many critics were sanctimoniously repulsed, although they grudgingly recognized that Debussy was forging a new path. Also hearing the 1904 concert of the *Faun* that had turned Philip Hale in Boston toward the new, modernist way of hearing, Louis C. Elson in the *Boston Daily Advertiser* wrote, "The *Faun* is a strong example of modern ugliness [...]. All these erratic and erotic spasms but indicate that our music is going through a transition state" (Elson 1904, cited in Slonimsky 1990 [1965], 92). In fact, *The Musical Courier* had dispatched an 1895 report from Paris to New York that,

M. Claude Debussy is unknown so far as the great public is concerned. *A Faun's Afternoon* was certainly fin-de-siècle enough as a title. As a wit remarked, the next would no doubt be *The Five O'Clock of a Nymph!* The work is a curious fantasia, full of unprecise harmonies and fleeting phrases (Thomas 1895).

Whereas Debussy visited London eight times, he never came to the US despite firm commitments to the Metropolitan Opera in a letter of 5 July 1908, promising a premiere of the two proposed Poe operas (Debussy 2005 [1908], 1100-1101). However, he did not complete the works on the texts by Edgar Allan Poe.

On 10 March 1902 Philip Hale heard Debussy's string quartet played by the Kneisel Quartet in Boston, and he was stunned: "[It is] a hallucination characterized by leaping rhythms, violent shocks of harmony which recall the

<sup>5</sup> Concert given on 4 November 1906, with the New York Symphony Orchestra conducted by Walter Damrosch (Ratner 2002, 394).

chromaticism of oriental tunes, and a curious assemblage of sonorities, some charming, some irritating...” (cited in Boyd 1985, 163-164). The next month the *Faun* was heard in Boston, on 1 April 1902, eight years after its Paris premiere and a few days before the *Pelléas* premiere in Paris. The performance was given by the Boston Orchestral Club, conducted by Georges Longy,<sup>6</sup> and represents the first of a major orchestral composition by Debussy in the United States (Mandel 1989, 35; Briscoe 1999). Philip Hale, soon to become Debussy’s foremost advocate, turned on a dime. A brilliant and progressive critic, Hale appears to have allowed the quartet to ripen internally, and he probably read quickly what progressive French critics were saying. Now in April 1902, Hale sympathized with modernist idioms and symbolist values:

The prelude was inspired by Stéphane Mallarmé’s poem of the *Faun* [...] All his visions are dreams of the soul. The music is exquisite for suggestive vagueness [...] cerebral rather than bodily, [there are] delicate shades of color that melt and fade into each other [...] “sleep chasings,” to borrow the happy phrase of Walt Whitman (Hale 1902).

Hale in the Boston of 1902 cannot or will not analyze Debussy’s style, although he recognizes its profound new beauties:

The tremulous, indecisive tonalities [...] reckless tonalities [...] the beautiful quality of successive combinations of timbres [...] [These] vaporous afternoon moods [...] these make the Euloge a thing apart. I know of no such ravishing measures as those that bring the end. And the individuality of this music! (*ibid.*).<sup>7</sup>

The second performance of the *Faun*, also not a part of the official symphony series, occurred in February 1904. In the *Boston Daily Advertiser*, the conservative Louis C. Elson found that

The *Faun* is a strong example of modern ugliness. [He] must have had a terrible afternoon, for the poor beast brayed on muted horns and whinneyed on flutes, and avoided all traces of soothing melody, until the audience began to share his sorrows.... The work gives as much dissonance as any of the most modern artworks of Music. All these erratic and erotic spasms but indicate that our music is going through a transition state. When will the melodist of the future arrive? (Elson 1904, cited in Slonimsky 1990 [1965], 92)

As Elson would never have imagined, he had witnessed, in Pierre Boulez’s terms, “the awakening of modern music”

(1968 [1966], 344-345) for American listeners ten years later than in 1894 Paris.

### **The role of the Boston Symphony Orchestra in promoting Debussy’s music**

The Boston Symphony stands without dispute as the forerunner for Debussy’s orchestral music in the Western hemisphere. Up to Debussy’s death in 1918, the BSO performed his music relentlessly, and to be sure performances continued in the 1920s and thereafter. Astonishingly, the *Faun* was performed 43 times between 1904 and 1917 (scheduled in all seasons except three, 1907-1908, 1909-1910 and 1910-1911); the complete *Nocturnes* 4 times (11 and 12 December 1908, 26 and 27 April 1912); “Nuages” and “Fête” 5 times (4, 5 and 9 December 1905, 5 and 6 April 1918), for a total of 9 times performing *Nocturnes* or excerpts; *La mer* 16 times between 1907 and 1917; and 21 times for *Images for Orchestra* between 1910 and 1918 (the complete work was played two times, “Iberia” 14 times and “Rondes de printemps” 5 times) (Boston Symphony Orchestra 2014). Altogether, the Boston Symphony scheduled 131 hearings of Debussy’s foremost works in the 16 seasons that this study considers, almost exclusively by German conductors. Boston—proper, Edwardian, anglo-dominated Boston—had become simply a Debussy city by 1918 and the composer’s death.

### **The reception of Debussy in New York**

A significant reception of Debussy’s orchestral music in New York followed only after the *Pelléas* explosion of 1908, and, notwithstanding the symbolist meaning grasped in *Pelléas*, New York received the orchestral music less comprehensibly. Mahler had been spurned by Debussy in Paris when his Second Symphony was performed earlier on 17 April 1910, when Debussy walked out of the performance (de la Grange 1984 [1973], 686).

Recitals figured in the affirmation of Debussy’s reception around 1908 and thereafter, the *Pelléas* years in the US. Less can be found regarding the reception of Debussy’s piano music and songs, understandably, since archives rarely exist for solo recitals. But critical notices confirm that recitalists such as George Copeland, E Robert Schmitz, Rudolph Ganz, and Olga Samaroff impressed critics and audiences importantly by Debussy’s modernism (Banowetz 1982, 42-46; Briscoe 1999; Duchêne-Thégarid and Fanjul 2013, 289-290).

<sup>6</sup> However, it wasn’t until the end of December 1904 that Wilhem Gericke conducted the first official performance of the *Faun* by the Boston Symphony Orchestra, on 30 December 1904 (Mandel 1989, 35).

<sup>7</sup> For more information on Hale, see Briscoe 2011, 227-229; and Kahan 2013, 451-453.

Lawrence Gilman, a New York freelance critic, championed Debussy in important ways. The music had intrigued Gilman early on, and he traveled in 1902 to the *Pelléas* premiere in Paris. Gilman showed a close study of the score in his monograph *Pelléas et Mélisande: A Guide to the Opera*, which was published by Schirmer in New York (1907a). In 1908 he followed with an extended essay on the same work, titled “A Perfect Music-Drama,” in *Aspects of Modern Opera* (144-125). Gilman passionately defends the symbolist message and epoch-making idiom of the work. Gilman even today remains a serious source when we seek to understand the leitmotiv’s meaning in *Pelléas*, which he explored quite so early.

The young impresario Oscar Hammerstein produced *Pelléas* at the Manhattan Opera on 19 February 1908. The performance and critical reception helped anchor Debussy permanently in the American musical consciousness. *Pelléas* had been heard only three times before, in Paris, Brussels, and Frankfurt, and London would follow New York on 21 May 1909, at the Royal Opera House (Holde, Kenyon and Walsh 1993, 248). Hammerstein, with much aplomb, assembled virtually all the original cast including the beloved Mary Garden.<sup>8</sup>

The New York critics of 1908 were mixed in their reception of the *Pelléas* they had just heard, and those of the older school could not appreciate the understated vocality and pathbreaking harmonic idiom. Henry Krehbiel, writing in the *Tribune*, wrote that “No one should be afraid to say that nine-tenths of the music is a dreary monotone because of the absence of musical thought” (cited in Horowitz 1994, 285). Henderson in the *Sun* grasped that, “all the time it is the play that gives life and force to the music.” But he snips,

The music contributes little to the play except that extraordinary fluidity of atmosphere which is its chief trait and which provides such a singularly appropriate background to the two limp, anemic victims of this stained glass tragedy (Henderson 1908).

The *New York Times* review was by Richard Aldrich, otherwise a rather conservative chief music critic for the *Times* from 1902-1923. Aldrich gloried in Debussy’s innovations for 2300 words in a piece that is a masterpiece for all Debussy reception:

There was a very large audience present—an audience of an altogether unusual intellectual quality and musical discrimination—that listened to the work with intense interest and absorption. [...] Debussy in this music is as original as it is given any creative artist to be in an

art that is built upon the achievements of those who have gone before. It is comparable with no other music but his own. It is easier to say that, but for Wagner and César Franck, the score could not exist as it is, but that is scarcely more than to say that Debussy came after [them]. [...] It is an artistic phenomenon that, as far as may be said, begins with this composer. Whether it will end with him is something for the future to discover. (Aldrich 1908, 7)

It is to be noted that Mary Garden’s performance had a great impact on the reception of *Pelléas*, although I cannot discuss the subject within the scope of this article.

Both Hale and “Hell to Pay” Parker<sup>9</sup> traveled from Boston to New York for the 1908 premiere, arguably the single most important event at the beginning of American modern hearing. Expectedly, Philip Hale, the Debussy champion, found *Pelléas* “The most elusive of all music” in the *Boston Herald* but also remarked on its “symbolic import” and its “strange, new wonderland of music [...] This lyric drama is lonely and incomparable, there is no predecessor, no forerunner” (Hale 1908a). Wholly absorbed by the work, in three days Hale again wrote at length in the *Boston Herald*, foretelling its future insightfully: “*Pelléas et Mélisande* will suffer in two ways, from the invincible ignorance of philistines and from the hysteria of faddists” (Hale 1908b). When the opera was performed again in New York in 1909, the *Musical Leader* wrote, “The very large audience seemed powerless to move and filed out of the house as if it had seen the soul depart. It was as terrible as it was masterful and overpowering” (cited in Briscoe 2011, 246).

Writing in the *Boston Transcript* following the Boston performance the next year, H.T. Parker noted that virtually every seat was taken from the cheapest to the most luxurious. “The mood of the audience [...] recalled that of the devotees that fill the Opéra-Comique when Debussy’s music drama is presented there” (Parker 1909). Were American audiences aping Parisian Pelléastres? I should say not so, because they could not have known much if anything about that phenomenon—I find no reports in the American press about the positive movement in Paris in any but the most oblique terms. I suggest that Americans, perhaps fresh but at least fresh listeners, simply responded naturally and without pre-supposition. Parker continues his adulation of *Pelléas* as pure music drama and concludes that, for this modernist work of symbolist intent,

Each hearer of *Pelléas et Mélisande* listens to it for himself. Some there are for whom this idiom...baffles.

<sup>8</sup> As a note on Hammerstein’s acumen, he built the Manhattan Opera House in 1906, providing so much competition for the Metropolitan that it bought him out in 1910.

<sup>9</sup> Refers to Henry Taylor Parker (1967-1934), a major American critic who worked for the *Boston Evening Transcript*. He was known by the acronyms “Hell to Pay” and “Hard to Please” because of his incisive columns signed “H.T.P.” (Grant 1998, 96).

We who listen have our esthetic right to inquire whether that speech justifies itself—and it surely does...There is no more to be said except by narrow pedantry, deaf prejudice, and ancient formula (Parker 1909).

The critics of the Brown Decades, or the Gilded Age, had enshrined Wagner, and they were a bit confused when modernism ran against the past. Strauss, Debussy's chief modernist rival, was greatly popular and perhaps scandalous as represented by Mary Garden's temptress with the severed head, making her a sensation when she sang *Salome* in 1909 in New York, the year after *Pelléas*.

### Debussy in Chicago

If Debussy and Strauss had joined hands as operatic modernists, in symphonic music the future would shift toward Debussy. Chicago had consolidated Debussy as an orchestral modernist and symbolist about 1908 but started well before. Despite its heavy German presence—its symphony rehearsed in German until the Great War—Chicago grasped Debussy virtually alongside Boston and New York (Briscoe 2011; Kahan 2013, 453-460).

By November 1906, the Chicago conductor Frederick Stock had prepared for the shock of the new, when he performed the *Faun* with the Chicago Symphony. The *Chicago Daily Tribune* wrote, “[The work] is a tone-picture similar to those hazy, mysterious, symbolic creatures... which France's painters confide to canvas. It probably is art—it may be great art—but a single survey of it is not sufficient to determine this point” (1906, 10). The progressive *Inter Ocean* found the *Faun*, “easily the most interesting which the concert offered [...] but it is not music that one enjoys. The applause was scant [...]. One cannot enjoy what we do not understand. [...] [The *Faun* is] a totally new musical idiom, [...]. But it is wonderful music for all that” (Gunn 1906c, 6).

Frederick Stock programmed the *Faun* ceaselessly, again in February 1907, December 1908, and many times shortly thereafter. It was not unusual to observe early orchestras in the U.S. repeat new works after brief intervals, but clearly Stock was hell-bent for his audience to “get” Debussy. Of the second performance in February 1907, less than a year after the first hearing, the *Tribune* wrote, “Upon a second hearing the beauty of [the *Faun*] becomes more and more evident. It is curious that dissonances should become attractive as the ear is accustomed to hearing them” (*Chicago Daily Tribune* 1907a). Stock paralleled Boston, therefore, in hearings at least yearly.

In spring 1908 the new-guard critic Maurice Rosenfeld began writing for the *Chicago Examiner*. When Frederick Stock performed the *Faun* for the third time in three years,

Rosenfeld wrote: “We should look to France for the latest gospel [of the new musical advancement]” (1908). And Rosenfeld continues,

To Claude Debussy belongs the first place as a composer whose theories are radical and whose harmonies are novel...He has thrown all tradition aside.... [He] has broken through the limitation of the old, and shall we say he has found new musical dimensions? (Rosenfeld 1908).

Beyond the impact of its stylistic modernism, the *Faun* in Chicago likewise was recognized for its symbolist conception. The *Chicago Tribune* had written just two years before about the first Chicago *Faun*, “It is in a musical idiom new and strange[...] It interests and appeals without this being exactly definable” (*Chicago Daily Tribune* 1906). But affecting a foyer conversation after the 1908 performance, the *Tribune* confected a foyer conversation between listeners, “It's a strange music... or is it music at all? ... It should not be listened to as usual music is listened to, for it is merely a starter of dreams—a conjuror up of fancies” (*Chicago Daily Tribune* 1907b). And then the unnamed *Tribune* reviewer reclaims his own voice, grasping symbolist intent: “But far from Orchestra Hall, far from muddy, drizzly Chicago, Debussy's magic tone web carried at least one listener” (*ibid.*).

### Debussy in music magazines

Six music magazines may be signaled because they joined the newspapers by impressing Debussy's image upon the American public. In June 1902 the *Musical World*, edited by Philip Hale in Boston, carried a translation from the Revue de Paris concerning the April 30 premiere of *Pelléas* in Paris, thereby preparing the early reception in the U.S. The journal *Musician* did its concentrated best to promote Debussy's music. In 1906 the *Musician* published an article titled “Some Maeterlinck Music” (Gilman 1907b, 132-144), the first of many articles that rank Lawrence Gilman as the leading American critic in *Pelléas* reception. Gilman continued his defense of the “new way of evolving and combining tones” (Gilman 1907a), and again D.B. Hill weighed in with “Debussy's *Pelléas et Mélisande*, an Inquiry” in 1908. Hill argues that the music is “never uncertain, never experimental, never merely striving after effect.” Rather, it is “a genuine invention of a new manner of musical speech” (Hill 1908).

### Conclusion

The progression of modernist hearing accelerated as the War years came. Philip H. Goepf wrote a massive series of essays in three volumes titled *Great Works of Music* (1897-1913).

The decline of Germanophilia from Goepf's 1897 series to that of 1913 is striking. "In [Strauss's] quick flight of themes, how are we to catch the subtle meaning? The interrelation seems as close as we care to look, until we are in danger of seeing no woods for the trees" (Goepf 1913, 264). An elegant and discreet writer, Goepf cannot camouflage his true feelings toward Strauss the great German modernist, and he came to reflect the fast-accelerating American taste. To Strauss's remark concerning *Till Eulenspiegel* that he had given critics a hard nut to crack, Goepf responds, "We may not care to crack that kind of nut. It is really not good eating. Rather must we be satisfied with the pure beauty of the fruit, without a further hidden kernel" (*ibid.*, 262). Nor is Goepf much kinder to Bruckner, hearing a "dull brooding" (*ibid.*, 223) that fails to inspire and themes "almost too heavily laden with fine details" (*ibid.*, 227), and finally stating that "Bruckner had little to say" (*ibid.*, 243). Goepf is however kinder to Mahler, and his presence as a conductor in New York and his innovations during the season 1910-1911, including Debussy, might have won Goepf over to Mahler's brand of progress.

In 1911 Karl Muck drew a telling critique of the *Nocturnes* from the notorious "Hell to Pay" Parker written in in the *Boston Transcript*, issued on 12 January 1905 (cited in Johnson 1950, 44). Not only does Parker show progressive acceptance, but he also ranks Debussy in 1911 in advance of his chief modern rival, Richard Strauss. Parker's comment represents the seismic shift in taste that America in general is experiencing around 1910. It is singularly important that the new French music itself turned the tide away from Germany, and not engagement in the Great War. Parker wrote,

The miracle of Debussy [...] is evanescent vision made musical image [...]. Light, not haze, is the glamour of "Fêtes" [...]. The sheer sensuous magnificence of Strauss's Don Juan [...] flamed out of the music. [But] an overlaid piece is Strauss's tone poem. Strauss crowded into it more stuff of the imagination than the music will bear. He lacks Debussy's sense of selection (cited in Briscoe 2011, 249).

Carl Van Vechten, writing in 1915 in "Music after the Great War", "With the single exception [of Schoenberg, whose music came here 10 years after Debussy's], it is not from the German countries that the musical invention of the past two decades has come. It is from France" (Van Vechten 2010 [1915], 26).

## REFERENCES<sup>10</sup>

- ALDRICH, Richard (1908). "First Hearing Here of Debussy's Opera," *The New York Times*, 20 February, p. 7.
- BAUER, Emily Frances (1908). "Debussy Talks of his Music," *Harper's Weekly*, n° 52, 29 August [6 August], New York, p. 32.
- Boston Symphony Orchestra (2014). *Performance History Search*, <http://archives.bso.org/>, accessed 3 February 2017.
- BOULEZ, Pierre (1968) [1966]. *Notes of an Apprenticeship*, New York, Knopf. Translated by Herbet Weinstock.
- BOYD, Jean Ann (1985). "Philip Hale: American Music Critic, Boston 1889-1933," Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin.
- BRISCOE, James R. (1999). *Debussy in Performance*, New Haven, Connecticut, Yale University Press.
- BRISCOE, James R. (2011). "Debussy in Daleville: Toward Early Modernist Hearing in the United States," in Elliott Antokoletz and Marianne Wheeldon (eds), *Rethinking Debussy*, Oxford and Toronto, Oxford University Press, pp. 225-258.
- Chicago Daily Tribune* (1906). "News of the Theaters: Thomas Orchestra," vol. 65, n° 282, 24 November, p. 10.
- Chicago Daily Tribune* (1907a). 23 February.
- Chicago Daily Tribune* (1907b). "News of the Theaters: Thomas Orchestra," vol. 66, n° 263, 2 November, p. 8.
- Chicago Examiner* (1906). 9 November.
- CHYBOWSKI, Julia J. (2008). "Developing American Taste: A Cultural History of the Early Twentieth-Century Music Appreciation Movement," Ph.D. dissertation, University of Wisconsin-Madison, School of Music.
- DAVIS, Peter G. (1989). "New-World Symphonies," *New York Magazine*, vol. 22, n° 6, 6 February, pp. 88-89.
- DEBUSSY, Claude (2005) [1908]. Letter to Giulio Gatti-Casazza, 5 juillet 1908, in François Lesure and Denis Herlin (eds), *Claude Debussy: Correspondance, 1872-1918*, Paris, Gallimard, pp. 1100-1101.
- DE LA GRANGE, Henry-Louis (1984) [1973]. *Gustav Mahler: Chronique d'une vie*, tome 4 « Le génie foudroyé, 1907-1911, » Paris, Fayard.
- GILMAN, Lawrence (1907a). *Pelléas et Mélisande: A Guide to the Opera with Musical Examples from the Score*, New York, G. Schirmer.
- GILMAN, Lawrence (1907b). "VIII. – Some Maeterlinck Music," in *The Music of To-Morrow and Other Studies*, New York, John Lane Company, pp. 132-144.

<sup>10</sup> [Editor's note : The exact reference for some newspaper articles were untraceable.]

- GILMAN, Lawrence (1908). "A Perfect Music-Drama," in *Aspects of Modern Opera. Estimates and Inquiries*, New York, John Lane Company, pp. 107-215.
- GOEPP, Philip H. (1913). *Great Works of Music: Symphonies and their Meaning*, third series, New York, Garden City.
- GRANT, Mark N. (1998). *Maestros of the Pen: A History of Classical Music Criticism in America*, Boston, Northeastern University Press.
- GUNN, Glenn Dillard (1906a). "Camille Saint-Saens, Musician and Man," *The Inter Ocean*, vol. 35, n° 225, 4 November, Chicago, Illinois, p. 9.
- GUNN, Glenn Dillard (1906b). "Thomas Orchestra Concert," *The Inter Ocean*, vol. 35, n° 231, 10 November, Chicago, Illinois, p. 6.
- GUNN, Glenn Dillard (1906c). "Thomas Orchestra Concert," *The Inter Ocean*, vol. 35, n° 245, 24 November, Chicago, Illinois, p. 6.
- HALE, Philip (1902). *Boston Journal*, 6 April.
- HALE, Philip (1908a). *Boston Herald*, 20 February.
- HALE, Philip (1908b). *Boston Herald*, 23 February.
- HENDERSON, William J. (1908). "Debussy's Doleful Opera," *The Sun*, vol. 75, n° 173, 20 February, New-York, p. 7.
- HILL, D. B. (1908). "Debussy's *Pelléas et Mélisande*, an Inquiry," *The Musical Standard*, series 3, vol. 28.
- HOLDE, Amanda, Nicholas Kenyon and Stephen Walsh (eds) (1993). *The Viking Opera Guide*, New York, Viking.
- HOROWITZ, Joseph (1994). *Wagner Nights: An American History*, Berkeley, University of California Press.
- JOHNSON, H. Earle (1950). *Symphony Hall, Boston, 1903-1988*, Boston, Little Brown.
- KAHAN, Sylvia (2013). "Bent Scales and Stained Glass Attitudes : La réception critique de la musique de Debussy aux États-Unis (1884-1918)," in Myriam Chimènes and Alexandra Laederich (eds), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, pp. 449-462.
- LESURE, François and Denis HERLIN (eds), *Claude Debussy : Correspondance, 1872-1918*, Paris, Gallimard.
- MANDEL, Marc (1989). "Claude Debussy. *Prelude to the Afternoon of a Faun*," in *The Boston Symphony Orchestra Bulletin. One Hundred and Eighth Season, 1988-1989*, week 22, 1989, p. 35.
- PARKER, Henry T. (1909). *Boston Transcript*, 2 April.
- ROSENFELD, Maurice (1908). *Chicago Examiner*, 5 December.
- SLONIMSKY, Nicolas (1990) [1965]. *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, Seattle, University of Washington Press.
- RATNER, Sabina Teller (2002). *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works*, vol. 1 «The Instrumental Works,» Oxford, Oxford University Press.
- THOMAS, Fannie Edgar (1895). "Paris Budget. Now the Music Begins," *The Musical Courier*, vol. 31, n° 1, 21 November, New York, p. 13.
- VAN VECHTEN, Carl (2010) [1915]. "Music After the Great War," in Bruce Kellner (ed), *Caruso's Mustache Off and Other Writings about Music and Musicians*, New York, Mondial.



## Fanny Hensel, compositrice de l'avenir? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre pour piano de la maturité de Hensel<sup>1</sup>

Laurence Manning  
(Université de Montréal)

Issue d'un milieu bourgeois, Fanny Hensel née Mendelssohn (1805-1847) ne se destinait pas à une carrière musicale publique. Elle s'impose toutefois comme compositrice par son œuvre à la fois prolifique, variée et novatrice. Bien qu'issue d'une famille conservatrice, Fanny Hensel se situe du côté de la nouvelle école allemande — représentée par Liszt, Wagner et leurs disciples — avec son langage musical expérimental souvent audacieux sur le plan harmonique, basé sur des formes musicales non traditionnelles et d'un style très virtuose. Davantage dirigées vers le romantisme tardif que celles de son frère Felix Mendelssohn, ses œuvres, particulièrement celles pour piano, dégagent une spontanéité, une liberté formelle et une intensité expressive non caractéristiques de Mendelssohn, dont l'esthétique musicale tend vers le classicisme, notamment par l'utilisation de formes plus traditionnelles.

La vie et l'œuvre de Hensel ont fait l'objet d'un certain nombre d'études, en particulier depuis les années 1990<sup>2</sup>. À l'approche du 150<sup>e</sup> anniversaire de sa mort, des éditions et des enregistrements de ses œuvres ont été réalisés, ce qui a notamment permis de découvrir des œuvres jusqu'alors inédites, dont le *Quatuor à cordes en mi bémol majeur* (1834), l'*Ouverture en do majeur* (1832) et le cycle pour piano *Das Jahr* (1841). Le catalogue de Hensel comporte plus de 450 œuvres, dont 250 lieder, 150 œuvres pour piano, incluant plusieurs sonates et un cycle de pièces de caractère, ainsi que six œuvres de musique de chambre, trois cantates, une ballade pour chœur et piano, une scène dramatique, un oratorio et une ouverture pour orchestre (Hellwig-Unruh 2002).

Plusieurs auteurs, parmi lesquels Françoise Tillard, R. Larry Todd, Camilla Cai et Hans-Günter Klein, ont déjà étudié le style musical de Hensel. S'il est établi qu'Hensel se situe musicalement du côté de la nouvelle

école allemande, la démarche analytique proposée par le présent article suggère que les parallèles vont encore plus loin qu'on le croyait: en effet, on observe des similitudes frappantes entre la musique de Fanny Hensel et celle de Richard Wagner (1813-1883), ce qui montre à quel point sa musique est tournée vers l'avenir.

Une première section de cet article est consacrée aux aspects modernes de la musique de Hensel, présentés de façon générale; la deuxième partie aborde la question tout à fait inédite des parallèles avec la musique de Wagner. Certains éléments musicaux des opéras de Wagner se trouvent en effet anticipés dans le répertoire pianistique de Hensel, sur les plans du procédé compositionnel du leitmotiv, de l'harmonie et de la texture; ces éléments sont observables dans *Das Jahr* (1841), *Abschied von Rom* (1840), la *Sonate en sol mineur* (1843) et le *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846) de Hensel — un corpus d'œuvres de maturité, très personnelles et expérimentales, dont certains éléments rappellent les opéras *Das Rheingold* (1854), *Die Walküre* (1856), *Tannhäuser* (1845) et *Tristan und Isolde* (1857-1859) de Wagner. Fanny Hensel n'a bien sûr entretenu aucun lien avec Richard Wagner, et il ne saurait être question ici de retracer une quelconque influence directe entre les deux compositeurs. Force est de reconnaître cependant que la musique de Hensel présente des points communs étonnants avec celle, ultérieure, de Wagner, ce qui démontre à quel point sa pratique compositionnelle était dirigée vers l'avenir.

### Les aspects novateurs de la musique pour piano de Hensel

Les œuvres de Fanny Hensel sont d'une grande intelligence musicale: la cohérence et le souci du détail dans chaque paramètre musical — de la plus petite cellule motivique à la macrostructure de ses œuvres en passant parfois par la

<sup>1</sup> Je tiens à remercier tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à ce travail, en particulier Marie-Hélène Benoit-Otis, ma codirectrice, ainsi que Luce Beaudet et Sylvéline Bourion pour les extraits d'analyse, de même que les relecteurs anonymes des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* qui m'ont permis d'approfondir ma recherche.

<sup>2</sup> À ce sujet, voir Hellwig-Unruh (2002), Tillard (2007) et Todd (2010).

figuration musicale associée à des éléments extramusicaux<sup>3</sup> — traduisent un véritable esprit de synthèse qui ne laisse rien au hasard. Malgré une écriture rigoureusement précise, Hensel parvient toujours à surprendre par des contrastes inattendus, trompant les attentes de l'auditeur par des changements d'harmonie, de texture et de caractère.

L'écriture expérimentale, la forme cyclique et la *Variantentechnik* sont trois éléments novateurs qui, chez Hensel, traduisent une pensée créatrice dirigée vers l'avenir de la musique romantique. Si Bach et Beethoven sont les premières sources d'inspiration de la compositrice (Tillard 2007, 208), Hensel reste à l'affût de l'évolution musicale de son époque et adapte son style aux tendances émergentes, notamment en expérimentant dans ses œuvres des éléments présentés par la nouvelle génération de virtuoses. L'utilisation de la technique «d'effet à trois mains» — où la mélodie est au milieu, la main droite exécutant de grands arpèges et la main gauche jouant la basse et l'accompagnement — constitue un exemple d'emprunt virtuose chez Hensel. Cette technique avait été popularisée par Sigismond Thalberg (1812-1871), notamment dans sa *Fantaisie sur l'opéra «Moïse» de Rossini*, op. 33 (1837), une œuvre de concert (voir exemple 1). On peut observer cet effet virtuose dans le cycle pour piano *Das Jahr* (1841) de Hensel, un grand cycle de 12 pièces de caractère représentant les mois de l'année (avec un postlude), dont la durée d'exécution totale avoisine 50 minutes. Dans «*Juni*» (première version) du cycle *Das Jahr*, le thème principal est repris durant une trentaine de mesures dans une texture similaire à celle utilisée par Thalberg, soit celle d'une mélodie partagée entre les deux mains dans le registre médian, accompagnée par une ligne de basse à la main gauche et des arpèges à la main droite (voir exemple 2). Tout comme dans la fantaisie de Thalberg, «l'effet à trois mains» est utilisé en fin d'œuvre, comme retour thématique du thème principal, dans un enrichissement de la texture qui apporte une dimension plus orchestrale.

**Exemple 1 :** « Effet à trois mains » : Sigismond Thalberg, *Fantaisie sur l'opéra « Moïse » de Rossini*, op.33 (1837), mes.288.

**Exemple 2 :** Fanny Hensel, «*Juni : Serenade*», première version (*Das Jahr*, 1841), mes.96-97.

En plus d'explorer des textures virtuoses, Hensel expérimente des développements harmoniques audacieux et des relations tonales éloignées, que l'on retrouve surtout dans la section centrale de ses pièces de caractère, dont les *Dix pièces pour piano* (1836-1837). On observe par exemple une succession de tonalités éloignées dans son «*Allegro agitato en sol mineur*» (7<sup>e</sup> des *Dix pièces pour piano*), qui passe de la tonalité de *la* bémol mineur (la tonalité principale est *sol* mineur) à celle de *ré* mineur en l'espace de quelques mesures (mesures 39 à 43, voir exemple 3).

Ce geste symétrique du couple dominante-tonique formé par le ton de *la* mineur et la polarisation en *ré* mineur (voir exemple 3), mis en marche chromatiquement et dont la fluidité rappelle un mécanisme modulateur que l'on retrouve dans les sonates pour piano de Beethoven dans sa période tardive<sup>4</sup>, permet ce parcours harmonique audacieux basé sur l'intervalle de triton (*la* bémol — *ré*).

Ce type d'audace harmonique se retrouve également dans l'utilisation que Hensel fait du chromatisme : on retrouve dans certaines œuvres des passages où le chromatisme peut être qualifié à la fois de « post-baroque » et de « post-romantique » (Tillard 2007, 397-398). Dans l'introduction du *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846), on observe ce type de dissonance composé d'un passage chromatique ascendant procédant une note à la fois (voir les mesures 12, quatrième temps à 17, premier temps, exemple 4). Cette conduite des voix ne peut être complètement analysée harmoniquement, ce qui fait perdre momentanément le sentiment de tonalité, rappelant l'utilisation du chromatisme chez Liszt dans certains passages de la *Sonate en si mineur*, S. 178 (1852-1853, exemple 5), la *Faust-symphonie* (1854, exemple 6) et la *Bagatelle sans tonalité* (1885, exemple 7).

<sup>3</sup> C'est le cas par exemple du cycle *Das Jahr* dont certains mois de l'année sont caractérisés par des motifs musicaux : dans «*Oktober*», une figuration chordique de type militaire, avec des rythmes pointés, rappelle explicitement les cors de chasse, et dans «*Dezember*», des trilles en tierces et en quarts peuvent être associés à des flocons de neige ou au vent froid d'hiver.

<sup>4</sup> À ce sujet, voir Lanthier 1990.

<sup>5</sup> Dans l'exemple 7, les accords de 7<sup>e</sup> de dominante sont entrecoupés d'accords de 7<sup>e</sup> diminuée de façon asymétrique.

**Exemple 3 :** Fanny Hensel, «Allegro agitato en sol mineur » (7<sup>e</sup> des Dix pièces pour pianoforte, 1836-1837), mes.39-44.

**Exemple 4 :** Fanny Hensel, *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846), mes.12-20 (Archives des Mendelssohn à la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (MAMs 49), Berlin).

**Exemple 5 :** Franz Liszt, *Sonate en si mineur* (1852-1853), mes.132-152, deuxième temps.

Exemple 6 : Franz Liszt, *Faust-symphonie* (1854), mes.45-49.

45 *fff* Fag. Hörner. Tromp. Tenor pos. *marcatissimo*  
 [Parallélisme d'accords de 5te aug. -----]

47  
 Parallélisme d'accords de 5te aug. -----]

49  
 Parallélisme d'accords de 5te aug. -----]

Exemple 7 : Franz Liszt, *Bagatelle sans tonalité* (1885), mes.57-84.

57 *poco a poco accel. ed appassionato*  
 7e dim.

65  
 7e dim.

73 *un poco cresc.*  
 7e dim.

79 *(mf)* *diminuendo*  
 7e dim.

**Exemple 8 :** Fanny Hensel, *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846), mes.102-107 (Archives des Mendelssohn à la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (MAMs 49), Berlin).

Mib majeur

102  
VdeIV ----- IV mm ----- conduite chromatique -----

105  
----- VdeV ----- V ----- I -----

**Exemple 9 :** Franz Liszt, *Sonate en si mineur*, S.178 (1852-1853), mes.105-111, deuxième temps.

Ré majeur

**Grandioso**

105  
**ff**  
Ped. Ped. Ped.  
I ----- VI ----- IV -----

108  
**fff sf**  
Ped. Ped. Ped.  
II ----- VIImm ----- N4 -----

111  
Ped.  
V -----

Chacun de ces exemples (exemples 4 à 7) montre une séquence où le chromatisme — ainsi que le parallélisme d'accords de 7<sup>e</sup> diminuée (exemple 5), de 7<sup>e</sup> de dominante (exemple 7<sup>5</sup>), de sixte (exemple 5) ou de quinte diminuée (exemple 6) — fait disparaître temporairement le sentiment tonal, positionnant clairement Hensel dans le sillon de la nouvelle école allemande. Par ailleurs, le passage chromatique de l'exemple 4 est réexposé et harmonisé avec l'ajout d'un accompagnement à la basse plus loin dans le *Lied en mi bémol majeur* (1846) de Hensel (exemple 8). Tout comme pour le premier passage épuré de l'exemple 4, l'analyse est difficile puisque la conduite chromatique est conservée telle quelle sur le plan harmonique.

Ce dernier exemple peut être apparenté à un extrait de la *Sonate en si mineur*, S.178 (1852-1853) de Liszt, soit l'exposition du troisième thème (exemple 9): les deux passages sont caractérisés par une texture chordique riche, des accords répétés (à la main droite chez Hensel) ainsi qu'une mélodie constituée de secondes ascendantes (mineures chez Hensel, majeures chez Liszt). Il en résulte un effet de grandeur, de majesté que l'on retrouve aussi souvent chez Wagner, notamment dans ses opéras et ses ouvertures.

Sur le plan formel, les œuvres de Hensel appartiennent fréquemment à des genres hybrides ou comportent des éléments non conventionnels. La ballade pour chœur et piano *Faust-Szene* (1843) et la scène dramatique *Hero und Leander* (1831) pour voix de soprano et accompagnement d'orchestre, par exemple, appartiennent à des genres hybrides en ce sens qu'elles ne correspondent pas à des genres musicaux préétablis. La structure musicale particulière des lieder pour voix et piano de Hensel témoigne également de son esprit

créateur novateur: à des fins expressives, l'organisation de la partition n'est pas construite selon la structure du texte chanté, ce qui n'était pas la norme à l'époque (voir Rodgers 2010). En outre, l'*Adagio pour violon en mi majeur* (1823) constitue un exemple d'œuvre instrumentale dont la forme est non traditionnelle, puisque ce mouvement de sonate n'est relié à aucune sonate pour violon, ce qui est également atypique (Klein 2002, 241-243).

L'esprit novateur de Hensel est aussi perceptible dans son utilisation de la forme cyclique, adoptée par les compositeurs avant-gardistes de l'époque romantique. Le *Trio pour piano en ré mineur*, op. 11 (1847) représente un exemple de forme cyclique de type «synthétique ou intégrative», pour reprendre les termes de Benedict Taylor (2014, 13<sup>6</sup>), tandis que les sonates pour piano de Hensel se composent d'éléments issus de la forme cyclique; par exemple, dans la *Sonate pour piano en sol mineur* (1843), l'intervalle de quarte apparaît dans l'épilogue de l'exposition du premier mouvement («Allegro molto agitato») et caractérise la tête du premier thème des deuxième («Scherzo») et quatrième mouvements («Finale. Allegro moderato e con espressione») (Nubbemeyer 1999, 116-117<sup>7</sup>).

La structure tonale des *Dix pièces pour piano* (1836-1837) de Hensel comporte de même un caractère cyclique par la cohérence du choix et de l'ordre des tonalités utilisées, révélant une certaine unité par un nombre égal de tonalités majeures et mineures et une distribution symétrique dans les huit premières pièces: *fa* mineur devient *fa* majeur, *do* majeur *do* mineur, *sol* majeur *sol* mineur et *si* bémol majeur, *si* majeur (voir tableau 1).

Une autre technique innovante qu'utilise Hensel pour créer une cohérence formelle est l'utilisation de variantes

**Tableau 1:** Tableau de la séquence des tonalités de la collection des *Dix pièces pour piano* (1836-1837) de Fanny Hensel. Tableau inspiré de l'exemple de Todd 2010, 211.

Tonalités:	<i>Si b M</i>	<i>Sol M</i>	<i>Do M</i>	<i>fa m</i>	<i>Fa M</i>	<i>do m</i>	<i>sol m</i>	<i>Si M</i>	<i>mi m</i>	<i>fa# m</i>
Numéros	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Catalogue (H-U):	294	301	299	304	303	321	300	313	322	308

Axe de symétrie entre les tonalités n<sup>os</sup> 1-8

<sup>6</sup> Cette forme «non orientée vers la fin» (Taylor 2014, 13: «non-end-orientated») est caractérisée par la résurgence de parties de mouvements — de façon littérale ou transformée — de façon à lier l'ensemble de l'œuvre et les mouvements séparés, habituellement dans le dernier mouvement, vers la conclusion finale. En effet, le *Trio en ré mineur*, op. 11 de Hensel, organisé comme un seul ensemble cohérent, se conclut par un mouvement de forme rondo («Finale. Allegretto moderato») dans lequel le deuxième thème du premier mouvement («Allegro molto vivace») est repris à la coda, juste avant un retour au matériel thématique du «Finale» et la conclusion de l'œuvre. Toutes les traductions sont de l'auteure, sauf indication contraire.

<sup>7</sup> Bien que la forme cyclique soit souvent associée à une résurgence thématique dans le mouvement final d'une œuvre musicale, la définition que nous en adoptons ici englobe les liens entre les tonalités de mouvements et les thèmes ou motifs récurrents dans l'œuvre, parfois à la manière de leitmotiv.

d'un même motif, ou *Varianteintechnik*, qui consiste non pas à créer des variations du thème, mais plutôt des mutations de celui-ci, tant sur le plan mélodique que rythmique. Ce procédé, que l'on trouve chez Liszt, notamment dans la *Sonate pour piano en si mineur*, S.178, est observable dans le mouvement final de la *Sonate en sol mineur* («Allegro moderato e con espressione», de forme rondo varié<sup>8</sup>) de

Hensel, de même que dans son cycle *Das Jahr*: l'unité de cette œuvre est assurée par son caractère cyclique — les douze mois et le postlude formant un tout — et par la résurgence du motif du thème principal de «Januar», qui revient fréquemment durant le cycle, et ce, de façon transformée (voir plus loin le tableau 2).

**Tableau 2:** Les 18 variantes du thème de «Januar» dans le cycle *Das Jahr* (1841) de Hensel identifiées par Thorau (1999, 83).

The image displays 18 musical staves, each representing a different variant of the 'Januar' theme. The variants are numbered 1 through 18, with 7a as a sub-variant. Each staff shows a different melodic and rhythmic treatment of the original theme, often with changes in key signature and tempo markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the diversity of Hensel's variations.

<sup>8</sup> Nubbemeyer a réalisé une analyse paradigmatique de ce mouvement, qui montre clairement les modifications apportées par Hensel au thème de ce rondo (Nubbemeyer 1999, 120).

## L'œuvre pour piano de Hensel et les opéras de Wagner

Comme on le voit, le langage musical de Hensel comporte de nombreux éléments novateurs, à tel point qu'on y trouve même des caractéristiques qui anticipent Wagner, compositeur dont l'impact sur le développement du langage musical n'est plus à démontrer.

### Un procédé compositionnel s'apparentant à la technique du leitmotiv

On retrouve dans l'œuvre de Hensel des motifs dont l'usage rappelle le principe du leitmotiv; en fait, il est possible d'établir un parallèle entre la fonction du leitmotiv chez Wagner et celle du thème principal du cycle *Das Jahr* chez Hensel (exemple 10). Ce thème, récurrent et transformé à travers tout le cycle, est intégré au tissu compositionnel de l'œuvre, comme c'est le cas chez Wagner. Le musicologue Christian Thorau a découvert à l'intérieur du cycle tout un réseau de motifs basés sur le thème initial: mineur et descendant, le thème apparaît dans neuf des douze mois et dans le postlude, transformé à chaque fois, pour un total de 18 variantes (voir tableau 2), démontrant hors de tout doute que ce thème, à l'instar des leitmotifs de Wagner, fait partie du matériau compositionnel et est réutilisé, comme chez Wagner, de façon transformée.

Dans son catalogue des leitmotifs de Wagner, Hans von Wolzogen présente une analyse musicale détaillée du drame musical *Der Ring des Nibelungen* de Wagner, relevant au total 90 motifs, dont la plupart constituent des variantes d'autres motifs (Wolzogen, 1876). Certains d'entre eux, tirés des opéras *Das Rheingold* et *Die Walküre*, peuvent être apparentés au motif de «*Januar*» (*Das Jahr*) de Hensel sur la base de leur construction mélodico-rythmique. Le motif principal de *Das Jahr* débute sur une note longue (*si*, la tonique en *si* mineur) et descend conjointement à la basse, de façon partiellement chromatique (voir exemple 10). Or, le «*Vertragsmotiv*<sup>9</sup> n° 11», le «*Motiv des Siegmund*<sup>10</sup> n° 36» et le «*Unmuthsmotiv*<sup>11</sup> n° 46» catalogués par Wolzogen (voir exemple 11) sont issus du même registre que le motif de *Das Jahr* (exemple 10) et sont composés d'un squelette mélodico-rythmique similaire: dans tous les cas, il s'agit d'une mélodie formée d'une gamme mineure descendante, partant sur une note longue et basée sur une figuration rythmique très semblable.

**Exemple 10:** Motif d'ouverture de «*Januar*» (*Das Jahr*, 1841) de Fanny Hensel.



**Exemple 11:** Les motifs n°s 11, 36 et 46 catalogués par Wolzogen en 1876 dans le cycle *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) de Richard Wagner (Wolzogen 1876, 26, 45, 53).



Cette similarité mélodico-rythmique n'est pas le seul lien qu'il est possible d'établir entre les motifs de Wagner et le thème de *Das Jahr*: ce qui est important ici, davantage que cette similitude qui peut sembler superficielle, c'est la fonction qu'occupent ces mélodies dans la grande forme cyclique. Si, chez Wagner, ces leitmotifs sont intrinsèquement liés aux thèmes mythologiques de son drame musical, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit de thèmes qui reviennent tout au long de l'œuvre, sans être toujours clairement mis en évidence, puisqu'ils se fondent dans un tissu compositionnel complexe, ce qui est également le cas du thème principal de *Das Jahr* chez Hensel. On peut effectivement observer la grande malléabilité de ce motif d'ouverture, qui non seulement est modifié à chaque réapparition dans le cycle — parfois même au point de devenir méconnaissable, comme à la variante n° 9 (voir tableau 2) —, mais est employé à la basse comme au soprano, ou sur deux voix simultanément (il est réparti au soprano et à l'alto à la variante n° 7a, tableau 2); le thème est également utilisé comme accompagnement (variantes n° 3 et 16, tableau 2) ou comme matériel d'introduction ou de conclusion, lorsqu'il ne fait pas partie d'un thème principal ou secondaire (au début ou à la fin du thème — c'est le cas de la variante n° 18 qui constitue la dernière partie d'un thème, voir tableau 2).

### Harmonie et texture

Comme on l'a vu, la musique de Hensel comporte des développements harmoniques expérimentaux; certains

<sup>9</sup> « Motif du traité ».

<sup>10</sup> « Motif de Siegmund ».

<sup>11</sup> « Motif de la colère divine ».

d'entre eux préfigurent des sonorités wagnériennes. Ainsi, dans l'introduction de la pièce pour piano *Abschied von Rom* (1840), l'accord de septième de la première mesure est presque identique à «l'accord de Tristan» entendu dès la deuxième mesure du Prélude de l'opéra *Tristan und Isolde*, de Wagner (1857-1859). Ce type d'accord est certes omniprésent dans la musique du XIX<sup>e</sup> siècle (et de plus en plus à mesure que le siècle avance<sup>12</sup>), mais les similitudes avec l'accord tel qu'il apparaît chez Wagner — et plus précisément dans le Prélude — sont assez fortes pour justifier le parallèle établi ici.

**Exemple 12:** L'introduction d'*Abschied von Rom* (mes.0-3) de Fanny Hensel.

**Exemple 13:** Les premières mesures du Prélude de *Tristan und Isolde* (mes.0-7) de Richard Wagner. Exemple inspiré du schéma de Büchter-Römer (2010 [2001], 78-79).

Dans les deux cas, la tonalité initiale est celle de *la* mineur : on débute avec une triade mineure sur *la* (incomplète dans l'extrait de *Tristan und Isolde*) qui est suivie d'un accord de sixte augmentée à fonction de dominante secondaire, soit *v* de *v*. Chez Wagner, on observe une sixte française, tandis qu'il s'agit plutôt d'une sixte italienne chez Hensel, car le *si* est utilisé comme une appoggiature. Toutefois, cette appoggiature est particulièrement longue par rapport à sa résolution, produisant une sonorité très proche de l'accord de Tristan (exemples 12 et 13), bien que l'utilisation de l'accord de sixte augmentée soit plus traditionnelle chez Hensel que chez Wagner<sup>13</sup>. Si Wagner va plus loin que Hensel sur le plan harmonique, on ne peut nier la grande ressemblance de ces deux enchaînements : dans les deux cas, on observe un contexte harmonique similaire (*i* — *v* de

*v* — *v* en *la* mineur), une cadence sur la dominante (demi-cadence), avec un accord de sixte augmentée constitué des mêmes notes (ou presque). Il faut rappeler que Hensel compose *Abschied von Rom* autour de 1840 et que Wagner écrit *Tristan und Isolde* entre 1857 et 1859. Il s'agit d'un important décalage chronologique qui traduit la pensée avant-gardiste de Hensel, puisque cet accord n'était pas encore très fréquent dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'introduction (exemple 14) et la conclusion (ou coda, exemple 15) du *Lied pour piano en mi bémol majeur* de Fanny Hensel constituent d'autres exemples musicaux où l'harmonie et la texture peuvent être associées à la musique de Wagner. Ces passages révèlent une parenté avec le Prélude de l'opéra *Das Rheingold*, plus précisément avec la transition à la fin de l'introduction (exemple 16).

**Exemple 14:** Extrait de l'introduction du *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846) de Fanny Hensel, mes. 21-24 (Archives des Mendelssohn à la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (MAMs 49), Berlin).

**Exemple 15:** Extrait de la coda du *Lied pour piano en mi bémol majeur* de Fanny Hensel, mes. 127-130 (Archives des Mendelssohn à la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (MAMs 49), Berlin).

Comme le Prélude de *Das Rheingold*, ces passages sont en *mi* bémol majeur et restent sur le premier degré harmonique, dans une texture d'arpèges dont le mouvement ascendant et descendant, à la manière de vagues, crée un effet chatoyant (voir exemples 14 et 15). On retrouve ce même effet chez Wagner, l'accord de *mi* bémol majeur étant maintenu tout au long du Prélude (voir exemple 16).

<sup>12</sup> Chez Liszt par exemple, dans la mélodie *Ich möchte hingehen*, S. 296 (vers 1845) et plus tard le poème symphonique *Hamlet*, S. 104 (1858), œuvre contemporaine de *Tristan und Isolde* de Wagner.

<sup>13</sup> En effet, chez Wagner, le mouvement obligé de la sensible vers la tonique de l'accord n'est pas respecté : le *ré* dièse de l'accord de *v* de *v*, qui devrait normalement se résoudre sur un *mi* — sur lequel se base l'accord de dominante en *la* mineur — descend chromatiquement sur un *ré* bécarré. Cette résolution de dominante secondaire est non traditionnelle, dans le sens où un enchaînement tout à fait habituel dans la musique tonale parvient à nous surprendre à l'oreille. Cela dit, selon Serge Gut, l'accord de Tristan « ne peut en aucune façon être considéré comme la charte de naissance de l'atonalisme », en raison de l'enchaînement tonique (*i*) — sous-dominante (*v* de *v*) — dominante (*v*) qui constitue « la succession [...] la plus classique qui soit » (Gut 1998, 278).

**Exemple 16:** Extrait du Prélude de *Das Rheingold* de Richard Wagner, effet chatoyant (arpèges brisés ascendants et descendants), mes. 33-40.

Musical score for Example 16, showing a piano piece in B-flat major (Mib majeur) with a shimmering effect of broken chords. The score is in bass clef, marked *pp*, and features a series of broken chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Un autre rapprochement s'établit entre les deux œuvres dans la figuration musicale de la coda du *Lied en mi bémol majeur* de Hensel (exemple 15), qui s'apparente à celle du leitmotiv «*Motiv des Urelementes*»<sup>14</sup>. Chez Hensel comme chez Wagner, l'accord de tonique en *mi bémol majeur* est arpégé, montant à la manière d'une marche, dans un rythme similaire de longues valeurs pointées suivies de valeurs brèves (voir exemples 15, 17 et 18).

**Exemple 17:** «*Motiv des Urelementes*» identifié par Wolzogen dans *Das Rheingold* (*Der Ring des Nibelungen*, 1848-1874) de Richard Wagner.

Musical score for Example 17, showing the 'Motiv des Urelementes' in B-flat major (Mib majeur). The score is in bass clef, marked *pp*, and features a series of broken chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

**Exemple 18:** Extrait du Prélude de *Das Rheingold*, soit la première apparition du «*Motiv des Urelementes*» dans la *Tétralogie* de Wagner, mes. 49-52.

Musical score for Example 18, showing an excerpt from the Prelude of *Das Rheingold* in B-flat major (Mib majeur). The score is in bass clef, marked *pp*, and features a series of broken chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Une similitude Hensel-Wagner supplémentaire est observable dans la texture du Scherzo de la *Sonate en sol mineur* (1843) de Hensel ; ce scherzo est caractérisé par des trémolos dans le registre médian (dans la nuance *piano*, avec *una corda*) accompagnant une mélodie à l'aigu, avec une basse détachée qui n'apparaît qu'une fois toutes les deux mesures. L'effet est particulier, comme suspendu, mystique<sup>15</sup> (exemple 19).

**Exemple 19:** Fanny Hensel, Scherzo (*Sonate pour piano en sol mineur*, 1843), mes.27-33.

Musical score for Example 19, showing a Scherzo by Fanny Hensel in G minor (Si maj.). The score is in treble clef, marked *a tempo p*, and features tremolos in the right hand and a detached bass line in the left hand. The score is marked *una corda* and *VdeV*.

Dans l'Ouverture de *Tannhäuser* (1845) de Wagner, on observe cette même texture de trémolos accompagnant une mélodie aérienne (exemple 20). On retrouve également cet effet chatoyant dans le Prélude de l'Acte I de *Lohengrin* et dans celui de l'Acte I de *Parsifal* de Wagner.

Le fait que Fanny Hensel, une compositrice d'origine juive, anticipe certains éléments de la musique de Wagner dans ses œuvres pour piano suscite des réflexions intéressantes. Antisémitisme déclaré, Wagner nourrissait une aversion profonde pour la musique et les compositeurs juifs. Son essai polémique *La Judéité dans la musique* (2015) [1850, 1869] traduit sa répugnance envers ce peuple qu'il considère comme inapte à toute sensibilité expressive et artistique, jugeant les Juifs «[incompétents] dans quelque domaine de l'art que ce soit» (cité et traduit dans Nattiez 2015, 573). Il reproche essentiellement aux compositeurs juifs leur froideur, leur manque de passion et leur manque d'originalité, caractéristiques qu'il attribue notamment à l'œuvre de Mendelssohn. Derrière ces critiques antisémites réductrices se cache probablement un Wagner pouvant tirer profit d'un fossé créé entre la musique conservatrice de l'époque, héritée des grands maîtres classiques et représentée entre autres par Mendelssohn, et son propre style qui sera qualifié de «musique de l'avenir». Wagner cherchait à discréditer les Mendelssohn et Meyerbeer dans le but de prendre leur place aux yeux du public, et de s'imposer comme le nouvel héritier de la grande musique allemande.

Les liens musicaux entre Wagner et Hensel démontrés dans cet article mènent à la réflexion que Wagner était peut-être plus proche musicalement des compositeurs juifs qu'il dénonçait que ce qu'il a bien voulu faire croire par son argumentation perverse. Par ailleurs, aucun des termes employés par Wagner pour dénigrer la musique de compositeurs juifs ne semble dépeindre la musique de Fanny Hensel, dont l'écriture innovante est à la fois spontanée, passionnée, très expressive et personnelle, loin du tableau brossé par Wagner pour décrire la musique du «Juif cultivé», qu'il qualifie «d'indifférent[e]», «froid[e]» et «sans amour» et «exempt[e] d'esprit et d'émotion» (*ibid.*, 575-579).

<sup>14</sup> «Motif de l'Élément primaire de la nature».

<sup>15</sup> Nubbemeyer écrit que «ces sonorités évocatrices sont uniques dans l'œuvre pour piano de Fanny Hensel» (1999, 109 : «Diese klangmalerischen Qualitäten sind in Fanny Hensels Klavieroeuvre einmalig»).

Exemple 20 : Richard Wagner, Overture de *Tannhäuser* (1845), exemple de texture avec trémolos à effet chatoyant, mes. 195-202.

195

Hb.

Cl.

Bassons

3e et 4e cors

Vln I

Vln I

Vln I

Vln I

Vln II

Vln II

Vln II

Vln II

*pp*  
 $V^7$  ----- I -----  $V^2$  de V -----  $V^7$  -----  $I^6$  -----  $V^7$  de V -----

## Conclusion

La musique de Hensel se distingue par son style novateur, caractérisé par des traits que l'on retrouvera plus tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle chez Wagner et Liszt : l'écriture expérimentale (sur le plan harmonique et chromatique), la liberté formelle, l'utilisation de la forme cyclique, la *Variantentechnik* ainsi que l'utilisation précoce d'un thème récurrent à la manière des leitmotifs de Wagner. Son écriture avant-gardiste et personnelle, à la fois lyrique et harmoniquement complexe, est également d'une grande puissance expressive.

Selon R. Larry Todd, Fanny Hensel née Mendelssohn «est largement reconnue comme la femme compositrice la plus importante du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>» (Todd 2010, ix). Au-delà de cette évaluation que le présent article ne peut que confirmer, le type de démarche analytique présenté ici permet de réévaluer la place qu'on accorde à Hensel dans l'histoire de la musique, et de la situer dorénavant parmi les compositeurs — hommes et femmes — qui ont fait évoluer la musique vers le romantisme tardif.

## RÉFÉRENCES

- BÜCHTER-RÖMER, Ute (2010) [2001]. *Fanny Mendelssohn-Hensel*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch.
- CAI, Camilla (2002). «Virtuoso Texture in Fanny Hensel's Piano Music», dans John Michael Cooper et Julie D. Prandi (dir.), *The Mendelssohns: Their Music in History*, Oxford, Oxford University Press, p.263-278.
- GUT, Serge (1998). «Encore et toujours: "L'accord de Tristan"», dans Manfred Kelkel (dir.), *Musicologie au fil des siècles: Hommage à Serge Gut*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p.273-280.
- HELLWIG-UNRUH, Renate (2002). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil, Adliswil Kunzelmann.
- HENSEL, Fanny (1846). *Lied pour piano en mi bémol majeur*, Archives des Mendelssohn à la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (MAMs 49), Berlin, p. 125-129.
- LANTHIER, François (1990). «Enchaînements modulatoires et forme-sonate chez Beethoven», mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- KLEIN, Hans-Günter (2002). «Similarities and Differences in the Artistic Development of Fanny and Felix Mendelssohn-Bartholdy in a Family Context: Observations Based on the Early Berlin Autograph Volumes», dans John Michael Cooper et Julie D. Prandi (dir.), *The Mendelssohns: Their Music in History*, Oxford, Oxford University Press, p.233-244.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2015). *Wagner antisémite*, Paris, Christian Bourgeois.
- NUBBEMEYER, Annette (1999). «Die Klaviersonaten Fanny Hensels: Analytische Betrachtungen», dans Beatrix Borchard et Monika Schwarz-Danuser (dir.), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, Stuttgart, J. B. Metzler, p.90-120.
- RODGERS, Stephen (2010). «Thinking (and singing) in three», *Music Theory Online*, vol.17, n°1, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.rodgers.html>, consulté le 23 septembre 2014.
- TAYLOR, Benedict (2014). *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*, Cambridge, Cambridge University Press.
- THORAU, Christian (1999). «Das spielende Bild des Jahres: Fanny Hensels Klavierzyklus *Das Jahr*», dans Beatrix Borchard et Monika Schwarz-Danuser (dir.), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, Stuttgart, J. B. Metzler, p.73-89.
- TILLARD, Françoise (2007). *Fanny Hensel née Mendelssohn-Bartholdy*, Lyon, Symétrie.
- TODD, R. Larry (2010). *Fanny Hensel, the Other Mendelssohn*, New York, Oxford University Press.
- WAGNER, Richard (1869). *Das Judentum in der Musik*, Leipzig, J. J. Weber.
- WAGNER, Richard (2015) [1850, 1869]. «La judéité dans la musique (1850, 1869)», traduit de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis, dans Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite*, Paris, Christian Bourgeois, p.567-586.
- WOLZOGEN, Hans von (1876). *Thematischen Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen*, Leipzig, Edwin Schloemp.

<sup>16</sup> «Today, she is widely regarded as the most significant female composer of the nineteenth century».

## Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music : Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin

Anthony Papavassiliou (Université Laval)

**E** emblématique de l'Intelligent Dance Music (IDM), un courant de musiques semi-expérimentales qui a émergé au début des années 1990 au Royaume-Uni, la musique d'Aphex Twin est souvent décrite dans la littérature selon des termes appartenant au registre de l'excès ou de « l'inhumain<sup>1</sup> ». Le sentiment d'imprédictibilité qui peut naître à l'écoute des œuvres de l'artiste est en partie abordé par Stan Hawkins (2007) lorsqu'il évoque, à propos de « Windowlicker » (Aphex Twin, *Windowlicker EP*, 1999), une prédominance de l'asymétrie sur le plan rythmique. Il fait référence à Mark Butler (2006) pour indiquer la présence d'un phénomène d'ambiguïté similaire à ceux de l'Electronic Dance Music (EDM<sup>2</sup>). Il fait également référence aux ruptures de la structure rythmique causées par « l'organisation asymétrique des patrons microrhythmiques » (Hawkins 2007, 46), ainsi qu'au climat d'ambiguïté accru par les « imprédictibles points de départ ». Afin de découvrir de manière rigoureuse les causes de tels phénomènes, nous avons mené des analyses formelles d'œuvres réalisées par Aphex Twin entre 1995 et 2001, période caractérisée par l'expression de tempi élevés ainsi que l'emploi de rapides séquences d'événements sonores que nous appelons les *Ensembles MicroRythmiques* (EMR). Les EMR sont notamment présents en grande quantité dans la *drill'n'bass*<sup>3</sup>, un genre d'IDM inspiré par la *drum'n'bass* (tempo supérieur à 150 bpm, prédominance du rythme, nombreuses syncopes, mélodies à la basse) particulièrement en vogue parmi les artistes d'IDM de cette période.

Dans cet article sont dévoilés les résultats de nos travaux destinés à la compréhension du comportement rythmique et microrhythmique des œuvres d'Aphex Twin. L'objectif poursuivi ici est double, puisqu'en plus d'exposer les éléments déterminant le style rythmique de l'artiste, nous souhaitons ouvrir la voie menant à une meilleure définition de l'IDM, un courant qui ne bénéficie pas encore de description détaillée de ses spécificités musicales. Avant tout, il s'agit donc de mettre à jour certaines des stratégies compositionnelles caractéristiques de l'artiste afin d'appréhender l'origine des tensions rythmiques ressenties à l'écoute de ses œuvres. Comment la structure rythmique (SR) est-elle organisée ? Quels sont les facteurs provoquant l'ambiguïté ou la rupture ? Quels comportements rythmiques rapprochent ou distinguent les formules d'Aphex Twin des codes de l'EDM ? Quelle est l'influence des ensembles microrhythmiques (EMR) sur notre perception du rythme ? Quels sont les récurrences, les codes propres au langage rythmique et microrhythmique d'Aphex Twin ?

Pour répondre à ces questions, nous appuierons notre recherche sur les théories occidentales du rythme développées à partir de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Inspirées de la linguistique (Lerdahl et Jackendoff 1983 ; Krebs 1987 ; Butler 2006) et éclairées par les connaissances issues des sciences cognitives (London 2004 ; Danielsen 2010 ; Tagg 2012), ces théories fournissent les concepts permettant d'établir les liens entre les phénomènes sonores et leur incidence sur le plan de la perception. Présentées dans la première partie de cet article, les informations que ces

<sup>1</sup> Parmi ceux-ci figurent « boucle de batterie intense », « programmes de batterie hyper-breakbeat » et « rapides battements de marteau-piqueur » (Bogdanov 2001, 18 : « intense drum loop », « hyper-breakbeat drum programs », « jackhammer quick beats ») ; « ambitieux mélange de breakbeats remarquablement rapides » (Demers 2010, 63 : « ambitious blend of impossibly fast break beats ») ; « breakbeats inspirés et délirants » (Reynolds 2012, 474 : « inspired breakbeat tomfoolery ») ; « férocité rythmique » (Reighley 2004, 189 : « rhythmic ferocity ») ; ou encore « virtuosité exagérée de la machine » (Danielsen 2010, 2 : « exaggerated virtuosity of the machine »). Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire.

<sup>2</sup> Le terme *Electronic Dance Music* désigne les musiques électroniques dédiées à la danse. La house, la techno ou encore la *drum'n'bass* appartiennent à la catégorie de l'EDM.

<sup>3</sup> Les premières références au terme *drill'n'bass* apparaissent sur la liste de discussion intitulée « IDM List » durant l'année 1997 (voir IDM Mailing List Archives, <http://music.hyperreal.org/lists/idm/archives/>, consulté le 24 février 2017, à partir de l'archive « idm.9702.gz »). On y apprend qu'Aphex Twin est considéré comme le géniteur de ce sous-genre avec son album *Hangable Auto Bulb EP* (1995).

théories procurent au sujet du comportement rythmique des musiques mesurées<sup>4</sup> alimentent également l'analyse, puisqu'elles indiquent les paramètres à isoler (position, durée, densité, etc.) ainsi que les types fondamentaux de mises en relation (types de groupements, types de concurrences, rôle de la densité, etc.). Soulignons l'importance des travaux de Mark Butler pour les connaissances qu'ils apportent sur l'organisation rythmique des œuvres d'EDM, un courant que Peixoto Ferreira décrit comme étant conçu pour la danse *non-stop* (2008). Dérivé de l'EDM, l'IDM lui emprunte certains de ses codes et s'en détache, entre autres, par la démarche expérimentale. En intégrant, dans nos analyses, les concepts rythmiques propres à l'EDM, il nous est possible de comprendre quelles techniques compositionnelles Aphex Twin emprunte à ce courant et comment il les enrichit.

La deuxième partie est dédiée à la présentation succincte de notre méthodologie d'analyse élaborée au fil de nos recherches sur le rythme et le microrhythme dans l'IDM. Celle-ci se distingue principalement des modèles d'analyses connus de la musicologie du fait qu'elle repose sur le concept d'évènement<sup>5</sup> et non sur celui d'objet sonore ou musical. Notre démarche se concentre avant tout sur la découverte de l'organisation des durées. L'analyse est, par conséquent, davantage axée sur l'extraction rigoureuse des données temporelles que sur l'identification ou la déduction des attributs timbraux<sup>6</sup>. Notre méthodologie met en œuvre un processus de collecte restreint, consistant à identifier dans le spectre (ségrégation) et à reporter dans un tableau (transcription) les caractéristiques quantitatives du rythme ; ainsi, elle peut être appliquée à l'analyse d'œuvres d'autres artistes du courant. De cette manière, nos travaux s'insèrent dans une démarche de recherche plus globale visant à définir, du moins en partie, les caractéristiques stylistiques de l'IDM. Les nombreuses données discrètes ainsi obtenues (positions, durées, motifs, densités, etc.) peuvent être mises en relation par l'analyste pour la découverte des structures rythmiques et de leurs modes d'interaction.

La troisième partie est entièrement consacrée aux résultats de nos analyses rythmiques des œuvres d'Aphex

Twin. Agrémentée de quelques exemples tirés des œuvres emblématiques que sont «To Cure a Weakling Child» (*Richard D. James Album*, 1996), «Windowlicker» (*Windowlicker*, 1999), «Cock/Ver10» (*Drukqs*, 2001), elle est divisée en trois sous-parties. La première sous-partie traite principalement des différents types de ruptures rencontrés. La deuxième sous-partie se concentre, quant à elle, sur l'étude de l'ambiguïté rythmique (ambiguïté métrique et ambiguïté de groupement). Enfin, la troisième sous-partie propose de confronter les données extraites de notre analyse microrhythmique aux modèles de description des microdurées.

## Définition du rythme

### Constituants du rythme

Structure Métrique, Surface Sonore, Structure de Groupement, Structure Rythmique

Depuis les études menées par Cooper et Meyer (1960), Lerdahl et Jackendoff (1983), et, plus récemment Hasty (1997), London (2004) ou encore Danielsen (2010<sup>7</sup>), il est admis que le rythme est composé de deux plans en interaction permanente. Le premier plan est la partie concrète, soit la *surface* composée des évènements sonores tels qu'ils apparaissent à l'écoute et que l'on nommera *Surface Sonore* (SS). Le deuxième plan, que l'on nommera *Structure Métrique* (SM), est celui de l'univers abstrait créé par notre esprit dans le but d'apprécier les relations temporelles entre les évènements. Lorsque nous écoutons un ensemble de sons (surface sonore) qui semblent être répartis sur les repères d'une grille «virtuelle» composée d'unités de longueur égales ou similaires<sup>8</sup>, il nous est possible de percevoir le rythme. Comme le précise Danielsen, la sensation de rythme est le résultat d'une communication permanente entre la surface sonore et la structure métrique : l'évaluation de l'intervalle temporel entre chaque son produit des unités sur la grille qui, à son tour, fournit une indication sur les futurs emplacements rythmiques possibles (Danielsen 2010, 19). Parler de la SS, c'est désigner un ensemble d'*évènements sonores* perçus distinctement sur

<sup>4</sup> Ici le terme est employé dans le sens déterminé par Simha Arom. Celui-ci définit les musiques mesurées comme des musiques « dans lesquelles chaque durée entretient un rapport strictement proportionnel avec toutes les autres » (2007, 928). Nous parlerons de musiques mesurées et non mesurées sans que référence soit faite au concept de mesure, mais comme équivalents des temps striés et lisses de Pierre Boulez (1987).

<sup>5</sup> Voir William Moylan sur la différence entre évènement sonore et objet sonore : « Un évènement sonore est la forme ou la conception de l'idée musicale (ou du son abstrait) telle qu'elle est vécue au fil du temps. L'objet sonore est la perception de l'idée musicale (ou du son abstrait) dans son ensemble à un instant précis, hors du temps » (Moylan 2007, 91 : « A sound event is the shape or design of the musical idea (or abstract sound) as it is experienced over time. The sound object is the perception of the whole musical idea (or abstract sound) at an instant, out of time »).

<sup>6</sup> S'inspirant du consensus académique, Philip Tagg définit le timbre ainsi : « *Timbre* et son adjectif *timbral* sont des mots dénotant des traits acoustiques qui permettent de faire la distinction entre deux notes, tonales ou non, émises à la même hauteur et au même volume » (Tagg 2015, 277 : « *Timbre* and its adjective *timbral* are words denoting acoustic features that allow us to distinguish between two notes, tonal or otherwise, sounded at the same pitch and volume »). Nous préférons définir le timbre plus simplement, soit comme l'ensemble des caractéristiques spectrales d'un son. Notre timbre inclut donc la hauteur du son (*pitch*) ainsi que son intensité (*volume*), qui sont toutes deux des caractéristiques spectrales parmi d'autres.

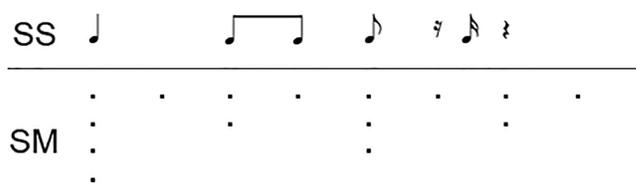
<sup>7</sup> Citons également Friedrich Neumann (1959), Andrew W. Imbrie (1973), Tellef Kvifte (2007) ou encore Mats Johansson (2010).

<sup>8</sup> Cette précision est importante, puisqu'on doit tenir compte du facteur expressif du jeu humain (les microdéviation décrites plus bas) ainsi que des pratiques musicales où certaines unités de la grille semblent avoir une durée plus longue ou courte que les autres. Voir les rythmes ovoïdes de Jean During (1997).

l'axe du temps. L'«étalonnage» que fournit la SM par sa périodicité, et qui donne au rythme perçu son caractère mesuré, permet l'anticipation nécessaire à la danse, à la reproduction ou au jeu de groupe.

Une distinction est communément effectuée entre le groupement<sup>9</sup>, qui est l'activité consciente de segmentation du discours musical, et le mètre, qui représente la grille d'étalonnage subjective. L'activité de groupement crée éventuellement une *Structure de Groupement* (SG) lorsqu'une hiérarchie apparaît entre les différents ensembles. Les caractéristiques sonores et perceptives participant à la construction des structures du rythme peuvent être définies par le concept d'accentuation. Le modèle proposé par la théorie générative de la musique tonale de Lerdahl et Jackendoff (1983), qui explore en profondeur le sujet du groupement et du mètre dans la musique tonale, propose trois types d'accents entrant en jeu dans la structure rythmique. Les *accents phénoménaux* désignent «n'importe quel événement de la surface musicale qui donne de l'emphase ou de l'accentuation à un moment du flux musical<sup>10</sup>» (Lerdahl et Jackendoff 1983, 17). Par leur caractéristique contrastante, que les différents attributs timbraux leur confèrent, les accents phénoménaux fournissent le cadre essentiel à la construction du mètre et à l'opération de groupement. Les *accents structuraux* désignent, quant à eux, les poids exercés par les structures qui sont, dans la tonalité classique, essentiellement mélodico-harmoniques. Les structures de groupement peuvent épouser les poids de la grille métrique comme elles peuvent, selon le type d'analyse perceptive appliquée au timbre et à la position des événements de la SS (accents phénoménaux), les contredire. Enfin, l'*accent métrique* réfère à «n'importe quelle unité de la grille métrique qui est relativement forte dans son contexte métrique<sup>11</sup>» (*ibid.*). Les accents métriques désignent des points de la grille métrique, plus ou moins *forts* ou fortement attendus (nous dirons qu'ils ont plus ou moins de *poids*) en fonction de leur position par rapport au début (et donc du nombre de niveaux) de la SM (voir la figure 1).

**Figure 1 :** Représentation du plan des événements concrets (SS) superposé au plan de la structure métrique (SM) selon la notation par points de Lerdahl et Jackendoff (1983). La première note a plus de poids sur le plan de la rythmisation subjective. La notation musicale fournie ici n'indique pas comment les accents de la SS sont organisés de manière à appuyer les accents de la SM.



Dans le tableau récapitulatif ci-dessous sont résumés les trois niveaux du rythme énoncés plus haut, les accents correspondants et le domaine d'analyse. La *Structure Rythmique* (SR), qui désigne l'ensemble de ce que nous prenons en compte pour étudier le rythme musical, réunit ces trois niveaux.

**Tableau 1 :** Tableau récapitulatif des constituants du rythme.

	Plan	Accents	Phénomène
Structure	Structure de Groupement (SG)	Structuraux	Perceptif
Rythmique	Surface Sonore (SS)	Phénoménaux	Acoustique
(SR)	Structure Métrique (SM)	Métriques	Perceptif

### *Tempo, timing, microrhythme, EMR*

Henkjan Honing (2013) définit le rythme comme l'interaction de quatre composants: le patron rythmique, qui est l'équivalent du couple SS/SG<sup>12</sup>, la structure métrique, le *tempo* et le *timing*. Éléments perceptifs entrant en compte dans la structuration des accents, le tempo et le timing désignent deux types de phénomènes impliquant la dimension corporelle.

Le tempo est la fréquence du tactus (ou *beat*<sup>13</sup>), terme désignant le niveau du temps dans la SM. Exprimé en *beats/*

<sup>9</sup> Voir la structure de groupement dans Lerdahl et Jackendoff (1983, 8-9).

<sup>10</sup> «any event at the musical surface that gives emphasis or stress to a moment in the musical flow».

<sup>11</sup> «any beat that is relatively strong in its metrical context».

<sup>12</sup> «Un motif rythmique est comparable au rythme, car il est noté dans une partition. [...] Le motif rythmique est également lié au processus de catégorisation étudié dans la cognition de la musique (Desain et Honing, 1991), le processus consistant à dériver des catégories rythmiques à partir d'un signal rythmique continu» (Honing 2013, 471: «A rhythmic pattern is comparable to rhythm as it is notated in a musical score. [...] Rhythmic pattern is also related to the process of categorization as studied in music cognition (Desain & Honing, 1991), the process of deriving rhythmic categories from a continuous rhythmic signal»).

<sup>13</sup> Bien que le *beat* désigne, chez Lerdahl et Jackendoff, une unité quelconque de la SM, il est généralement admis qu'il est l'équivalent du tactus, soit l'unité du niveau du temps sur la SM: «*Beat* est souvent utilisé grossièrement pour désigner diverses combinaisons faites à partir du tempo, du mètre et du rythme (par exemple, le *breakbeat*), mais il n'est strictement rien d'autre que la manifestation, à intervalles réguliers compris entre 0,67 et 3,5 par seconde (40-210 bpm), de points dans le temps comparables à ceux qui définissent la durée des battements cardiaques ou des respirations. [...] C'est pourquoi nous pouvons sentir un battement dans la musique même s'il n'est pas audible et pourquoi le *beat*, au sens strict du mot, n'est pas seulement l'unité de base du tempo, mais aussi celui du mètre» (Tagg 2015, 289: «*Beat* is often used loosely to refer to combinations of tempo, metre and rhythm (e.g. "breakbeat"), but it is strictly speaking no more than the occurrence, at regular intervals of between 0.67 and 3.5 per second (40-210 bpm), of points in time comparable with those defining the duration of heartbeats or breaths. [...] That's why we can feel a beat in music even if none is audible and why the beat, in this strict sense of the word, is not only the basic unit of tempo but also of *metre*»).

battements par minute (bpm), le tempo est associé à la « motricité globale<sup>14</sup> » par Philip Tagg (2015, 63). Ce dernier propose, par ailleurs, de mesurer la densité des événements (*surface rate*) en notes par minute (npm), considérant qu'il est essentiel de prendre en compte les éléments relatifs à la « motricité fine<sup>15</sup> » (*ibid.*) lorsque l'on aborde la sensation de vitesse (*ibid.*, 290) dans l'étude du rythme.

Le *timing* fait référence au phénomène de déviation d'un événement par rapport à la norme métrique. Mesurées en millisecondes (ms), les durées impliquées par ces accents microtemporels peuvent toutefois avoir une incidence sur la détermination du mètre ou le groupement rythmique. Elles sont, par ailleurs, source de nombreuses significations sur le plan perceptif :

Par exemple, la différence temporelle entre placer les notes à la moitié ou aux deux tiers de la distance qui sépare deux battements est le sixième d'un *beat*, par ex. 76 millisecondes à 132 bpm. Cette microdurée fait toute la différence entre les articulations strictes et balancées du tactus. Les microdurées sont significatives, car leur agencement contient des informations émotionnelles et cinétiques importantes<sup>16</sup> (*ibid.*, 2015, 283).

Dans la musique issue de la performance humaine, la succession des microdéviations forme des patrons marqués par une progression « parabolique » (Clarke 1999, 494-495) dans l'expression des microdurées. Celles-ci constituent un schéma de « timings expressifs<sup>17</sup> » (Honing 2013, 383), caractérisé par une augmentation des intervalles en début et fin de cycle (Temperley 2013, 354-355). Le terme *microrhythme* est aussi traditionnellement utilisé pour qualifier les événements sonores déviant de la norme métrique. Quelques études menées sur le *groove*, ou le *swing*<sup>18</sup>, dans les musiques afro-américaines ou latines y font référence sans toutefois le définir clairement. Parmi ces

dernières on trouve Iyer (2002) ou Gerisher (2006, 99-100) qui parlent de nuances et de phénomènes microrhythmiques<sup>19</sup>. Selon Danielsen, le microrhythme désigne plus précisément l'ensemble des caractéristiques rythmiques des événements agissant au niveau micro (« micro level ») dans un contexte de déviation métrique :

Le microrhythme, d'autre part, se réfère à la configuration rythmique générale des événements musicaux au niveau micro. Il englobe une variété d'aspects dont fait partie le timing. D'autres aspects du microrhythme sont, par exemple, la durée, la forme (comment l'énergie du son se développe au fil du temps), le timbre et l'intensité. Il existe de nombreuses études sur le microtiming dans les musiques classiques et celles basées sur le groove, mais très peu se concentrent sur d'autres aspects du microrhythme<sup>20</sup>.

Le microrhythme sert donc à désigner des patrons d'événements rythmiques intégrant des microdurées (*micro-timing*) comme éléments d'expressivité. Le phénomène comprend la durée de la déviation ainsi que la forme des événements *déviés* (les microdéviations).

Nos travaux sur les œuvres d'IDM nous ont conduits à étendre la définition du microrhythme pour y inclure un autre type de microdurée que celui des déviations. Les *Ensembles MicroRhythmiques* (EMR) désignent des événements sonores dont la relation temporelle aux autres éléments de la SS s'exprime en microdurées. Ils ne sont pas forcément en situation de déviation, mais systématiquement regroupés entre éléments de timbre et durée similaires. Il s'agit donc d'ensembles de deux événements ou plus, formant des objets composés aux limites distinctes et possédant leur propre structure métrique<sup>21</sup>. La fréquence des EMR se situe principalement entre les fréquences hautes du rythme (10 à 20 e/s) et les premières fréquences de l'audition<sup>22</sup> (20 à

<sup>14</sup> « [G]ross motoric movement », exprimé physiquement par les « [b]ras, [les] jambes, [la] tête, [le] torse, [la] partie inférieure du corps, etc., par exemple, marcher, courir, sauter, danser, pousser, tirer, frapper, traîner, onduler, rouler, frapper » (Tagg 2015, 63 : « [a]rms, legs, head, torso, lower body, etc., e.g. walking, running, jumping, dancing, pushing, pulling, thrusting, dragging, waving, rolling, hitting »).

<sup>15</sup> « [F]ine motoric [movements] », que l'on exprime physiquement avec les « [d]oigts, [les] yeux, [les] lèvres, [la] langue, etc. » (*ibid.*, 63-64 : « [f]ingers, eyes, lips, tongue, etc. »).

<sup>16</sup> « For example, the time difference between placing notes one half and two thirds of the way between beats is one sixth of a *beat*, e.g. 76 milliseconds at 132 bpm. That micro-duration makes all the difference between straight and swung articulations of the beat. Micro-durations are significant because their patterning contains important emotional and kinetic information ».

<sup>17</sup> « expressive timing ».

<sup>18</sup> Le *groove* et le *swing* sont deux appellations provenant des musiques populaires. Les termes qualifient l'expressivité traditionnellement issue de la performance humaine. L'expressivité du *groove* peut être simulée par informatique (Danielsen 2010), bien que ce soit souvent le terme *swing* qui est employé dans les séquenceurs numériques pour désigner la fonction qui permet d'avancer ou retarder, légèrement et de manière cyclique, certaines notes du rythme.

<sup>19</sup> On peut également citer Benadon (2006), Hawkins (2007), Kvifte (2007), Benadon et Gioia (2009) et Butterfield (2011)

<sup>20</sup> Extrait d'une conversation avec Danielsen, 10 septembre 2013 : « Microrhythm on the other hand refers to the overall rhythmic shaping of musical events at the micro level. It encompasses a variety of aspects, including timing. Other microrhythmic aspects are, for example, duration, shape (how does the energy of the sound unfolds over time), timbre, and intensity. There are many studies of microtiming in both classical and groove-based musics but very few focusing on other aspects of microrhythm ».

<sup>21</sup> La notion de perception métrique à l'échelle des EMR reste cependant à débattre. Les études qui portent sur le sujet, et qui sont résumées dans l'ouvrage de London (2004), tendent à fixer la limite de la perception métrique aux alentours de 100ms par unité (10 e/s), valeur en dessous de laquelle la discrimination des intervalles de durée devient imprécise (Hirsh et Monahan 1990) et à partir de laquelle le groupement subjectif n'a plus effet. Toutefois, comme le suggère London (2004, 27), il se pourrait qu'à cette limite le mètre ne disparaisse que progressivement, de la même manière que lorsque la succession disparaît pour laisser place à la continuité sonore.

50 e/s). Elle peut toutefois atteindre des valeurs plus élevées et ainsi produire l'effet d'un timbre granuleux plutôt que celui d'une succession nette d'évènements.

Bien que les EMR de l'IDM soient produits informatiquement, on retrouve naturellement des EMR dans la voix<sup>23</sup> (Serge Lacasse 2010) ou lorsque l'on emploie un idiophone tel que le güiro, le kagul, la crécelle ou toute technique de percussion rapide. Enfin, il est important de citer Curtis Roads (2001), qui fut le premier à théoriser les moyens de produire des flux de grains synchrones par le biais de la synthèse granulaire. Les premières œuvres à intégrer ce type de technique expriment des EMR produits électroniquement dans des contextes sonores atemporels. Parmi celles-ci figurent les expérimentations électroacoustiques de Xenakis (*Concret PH*, 1958; *Analogique B*, 1959), Stockhausen (*Kontakte*, 1960), Roads (*Klang-I*, 1974; *Prototype*, 1975) ou encore Truax (*Riverrun*, 1986).

## Outils théoriques dédiés à l'analyse et la description des comportements rythmiques

### *Ambiguïté de groupement*

Les interactions qui ont lieu entre la SM et la SG bénéficient de nombreuses descriptions dans la littérature. Selon Lerdahl et Jackendoff, lorsque la SG correspond à la SM, celles-ci sont *en phase*. Lorsqu'elles ne correspondent pas, elles sont dites *déphasées* (1993, 30). Ces derniers utilisent l'exemple de l'anacrouse comme un cas typique de déphasage entre groupement et mètre. Ils distinguent le déphasage léger du déphasage plus important que l'auditeur traite plus difficilement, puisqu'il implique davantage le conflit que le renforcement. Ils considèrent ainsi le degré de phase comme une « importante caractéristique rythmique d'un passage musical<sup>24</sup> » (Lerdahl et Jackendoff 1993, 30). Enfin, ils précisent que l'organisation des évènements et de leurs accents peut privilégier un seul ou plusieurs groupements en conflit. Dans le dernier cas, l'auditeur a alors « des intuitions vagues ou ambiguës<sup>25</sup> » (*ibid.*, 40). Lorsque les accents phénoménaux contredisent les accents métriques (accents faibles sur accents forts et inversement),

les auteurs évoquent un état d'ambiguïté et de complexité (*ibid.*, 18). S'il s'agit d'un phénomène isolé ou en nombre suffisamment faible, on parle de syncope. Si, au contraire, les contradictions entre les accents sont trop fortes, trop régulières, ou trop nombreuses, l'auditeur est susceptible de redéfinir la norme en attribuant un nouveau point de départ à la SM. Chez Lerdahl et Jackendoff, la syncope, qui s'inscrit en dehors des objectifs de la tonalité, est perçue comme un élément en conflit avec la structure courante du mètre. Cependant, comme dans de nombreux courants populaires basés sur l'accentuation des temps faibles, il existe une catégorie de syncopes qui contribuent à l'affirmation du mètre. Les accents phénoménaux qui sont exprimés sur des temps faibles, considérés par Butler comme des décorations de temps forts (Butler 2006, 88) qui tendent à atténuer le poids de ces derniers (*ibid.*, 78), « renforcent notre sens du mètre en jouant avec ou contre lui<sup>26</sup> » (*ibid.*, 88). La mise en avant des temps 2 et 4 par l'accentuation de la caisse claire est considérée par Butler comme étant la plus apparente des syncopes dans les genres alimentés par les rythmes *breakbeat*<sup>27</sup>. L'autre catégorie de syncopes tend, quant à elle, à contrarier l'entraînement du rythme. On trouve ce type d'accents phénoménaux lorsqu'une subdivision est appuyée, ou qu'un évènement est déplacé ou permuté.

Les éventuels conflits de groupement évoqués par Lerdahl et Jackendoff ont été définis par Krebs (1987) comme étant des types de dissonance métrique. Krebs s'appuie principalement sur les travaux de Yeston (1976) qui définissent la dissonance métrique comme la superposition de strates rythmiques dont les « fréquences de mouvement<sup>28</sup> » (Krebs 1987, 100) ne sont pas en rapport de nombres entiers. Le cas exemplaire est celui de l'hémiole, impliquant des syncopes régulières. Krebs enrichit le concept de Yeston en proposant deux types de dissonances. La dissonance de type A, celle de Yeston, est qualifiée de *relation arithmétique* (Krebs 1987, 101). La dissonance de type B est une relation d'*alignement* qui intervient lorsque les durées engagées dans les différentes strates ne sont pas en phase (voir la figure 2).

<sup>22</sup> Bien qu'il soit communément admis que les fréquences de l'audition humaine se situent entre 20 Hz et 20 kHz, il est également reconnu qu'il existe une fenêtre de transition entre la succession rythmique et la continuité sonore (Roads 2001, Snyder 2000). Snyder parle de « bourdonnement granuleux » entre 16 Hz et 20 Hz (2000, 26 : « grainy buzz »). Roads établit, quant à lui, une fenêtre de transition située entre 8 Hz et environ 30 Hz (2001, 17). Ce dernier cite Helmholtz (1885), qui propose le seuil de la continuité entre 24 et 28 Hz et pour qui la sensation de hauteur n'est perçue sans équivoque qu'à partir de 40 Hz.

<sup>23</sup> Selon Fernando Poyatos (1993), cité dans l'article de Serge Lacasse (2010, 144-145), la voix craquée (« creaky voice ») est couramment employée dans le langage humain pour transmettre différents types d'émotions ou appuyer certaines attitudes, positives ou négatives.

<sup>24</sup> « [the degree to which grouping and meter are in or out of phase is a] highly important rhythmic feature of a musical passage ».

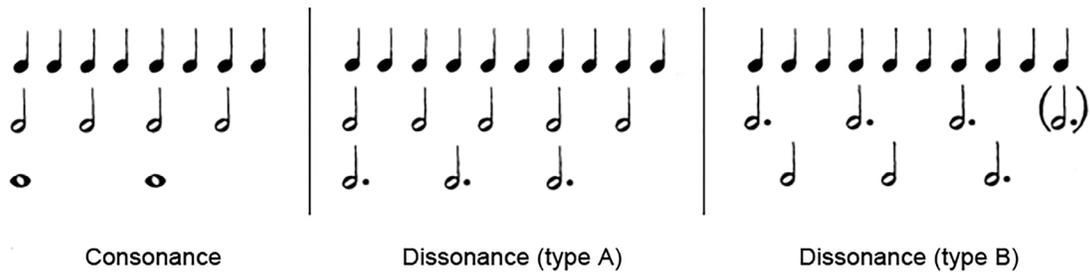
<sup>25</sup> « ambiguous or vague intuitions ».

<sup>26</sup> « [These syncopations ultimately] reinforce our sense of the meter by pushing and pulling against it ».

<sup>27</sup> Le terme *breakbeat* désigne à la fois un rythme syncopé et le courant de musiques électroniques que ce type de rythme a contribué à définir. La syncope est, selon Tagg, une particularité des musiques monométriques (2015, 295-296).

<sup>28</sup> « rates of motion ». Par ces termes, Yeston se réfère aux durées exprimées par les éléments situés à l'échelle du motif rythmique (niveaux intermédiaires du rythme).

**Figure 2 :** Cas de consonance et de dissonance fournis en exemple dans Krebs (1987, 102).



Selon l'auteur, il est nécessaire de disposer d'au moins trois niveaux pour obtenir une quelconque dissonance métrique: un premier niveau qui fait figure de référence<sup>29</sup>, ainsi que deux « niveaux d'interprétation<sup>30</sup> » créant un conflit de groupement. Lorsque la disposition des accents produit des déphasages<sup>31</sup> entre les différentes strates du rythme, le groupement devient ambigu.

L'utilisation de l'expression *dissonance métrique* dans ce cas est problématique pour deux raisons. La première est qu'elle fait référence à un déphasage de groupement; il ne s'agit donc pas d'une interaction où le mètre est impliqué<sup>32</sup>. La deuxième raison est qu'en associant ainsi au mètre la notion de dissonance, on évoque l'idée d'une friction ou concurrence entre plusieurs normes métriques, idée inconcevable d'un point de vue perceptif si l'on se fie à London (2004). Ce dernier établit une distinction claire entre ce que nous pourrions appeler la dissonance de groupement (polyrythmie) et la dissonance métrique (polymétrie<sup>33</sup>). Il réfute cependant la possibilité d'une concurrence entre plusieurs normes métriques. Lorsque les accents suggèrent plusieurs SM, l'auditeur privilégie une norme sur le modèle figure-fond. La période qui précède la résolution est un passage marqué par l'ambiguïté ou la malléabilité (*ibid.*, 79-88).

### **Ambiguïté métrique**

London distingue quatre degrés d'ambiguïté<sup>34</sup>. Les contextes métriques non ambigus tendent à projeter un seul mètre. Les contextes métriques à l'ambiguïté *latente* présentent un mètre malléable propice à une ambiguïté souvent contrecarrée par l'expressivité du jeu humain (microdéviations du jeu instrumental). L'ambiguïté *véritable* désigne une situation où la perception de la structure métrique peut varier d'une

écoute à l'autre. Enfin, l'ambiguïté *vague* désigne les cas où la structure métrique est mal définie (2004, 86). Selon London, plus l'ambiguïté métrique est forte, plus elle est susceptible de générer des interprétations différentes lors d'écoutes successives. On retrouve un dérivé de cette typologie chez Butler qui, dans son analyse rythmique de l'EDM, utilise une terminologie que nous empruntons en partie dans nos travaux. Ce dernier distingue l'indétermination et l'ambiguïté du mètre. L'indétermination du mètre correspond à une situation où « il n'y a pas assez d'information pour prendre une décision à propos de la division du *beat* ou du type de mètre<sup>35</sup> » (Butler 2006, 111). Similaire à l'ambiguïté vague de London, le concept d'indétermination concerne des passages où le rythme n'est pas présent ou présent sous une forme simple non accentuée (qui n'indique aucune subdivision ou aucun groupement particulier). Butler désigne également l'« ambiguïté du début<sup>36</sup> » (*ibid.*, 124) comme étant le plus commun des types d'ambiguïté métrique présents dans les musiques électroniques. Axée sur la détermination du tactus, niveau du temps dans la SM, elle implique des situations « lors desquelles le type métrique d'un motif est clair, mais l'emplacement de son point de départ ne l'est pas<sup>37</sup> » (*ibid.*, 124). L'auteur prend notamment comme exemple « Connected » de James Ruskin (*ibid.*, 126), une œuvre où les éléments percussifs renforcent des positions en décalage avec le tactus courant, déterminé en partie par le niveau mélodique de la structure. L'introduction de la grosse caisse en syncope sur chaque demi-temps crée un nouveau tactus possible. Le climat d'ambiguïté qui en résulte amène l'auditeur à reconsidérer la phase de la strate rythmique de référence.

<sup>29</sup> « niveau de la pulsation » (Krebs 1987, 101 : « pulse level »).

<sup>30</sup> « interpretive levels ».

<sup>31</sup> Ici déphasages entre groupes, et non pas entre groupes et mètre.

<sup>32</sup> Ou peu, selon London (2004, 101-104).

<sup>33</sup> Le terme *polymétrie* est aussi traditionnellement utilisé pour décrire la succession de normes métriques différentes.

<sup>34</sup> Cela si l'on veut bien considérer que l'absence d'ambiguïté constitue une catégorie.

<sup>35</sup> « there is not enough information to make a decision about beat division or metrical type ».

<sup>36</sup> « ambiguity of beginning ».

<sup>37</sup> « in which the metrical type of a pattern is clear but the location of its beginning point is not ».

## Ambiguïté et microrythme

Peu étudiée, l'interaction des microdurées avec les structures musicales fait toutefois l'objet d'une étude approfondie dans *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (2010). Danielsen y analyse « Left and Right » d'Angelo (2000), une œuvre de hip-hop dans laquelle un ensemble de strates est intégré au flux sonore via un procédé de microdéphasage, créant ainsi un contexte d'ambiguïté métrique. Elle propose alors trois modèles de résolution perceptive. Le « modèle métronomique<sup>38</sup> » (Danielsen 2010, 21) décrit les situations où l'auditeur choisit une norme durable parmi celles qui lui sont présentées. Le modèle du « décalage temporel local<sup>39</sup> » (*ibid.*) décrit les situations où l'auditeur *navigue* entre les instruments, ce qui a pour effet d'étirer ou contracter la durée des unités de la structure métrique. Enfin, le modèle « *beat bin* », mis en avant dans le reste de l'ouvrage, décrit les situations où l'auditeur intègre progressivement l'ensemble des éléments de la SS dans une norme métrique unique. Les points qui délimitent la grille métrique possèdent alors une durée, dénommée « région du battement<sup>40</sup> » (*ibid.*, 54), qui varie et peut s'agrandir pour *intégrer dans la norme* (tolérance rythmique) un plus grand nombre de strates en état de dissymétrie microrhythmique.

Cinq règles d'interaction sont établies :

- 1) les tempos lents conduisent à une augmentation de la tolérance rythmique ;
- 2) une haute densité d'évènements conduit à une diminution de la tolérance rythmique ;
- 3) plus le stimulus est régulier, plus la région du battement est étroite ;
- 4) plus les microdéviations sont nombreuses, plus la région du battement s'élargit ;
- 5) on ressent une plus grande friction lorsque les microdéviations sont proches sur le plan spectral que lorsqu'elles sont éloignées. Autrement dit, plus les microdéviations sont éloignées sur le plan spectral, plus elles seront susceptibles de créer des conflits de normes.

Les microdéviations ne sont donc pas ici conçues comme une simple caractéristique formelle de l'expressivité, mais, lorsqu'elles sont organisées de manière appropriée, comme un facteur d'ambiguïté métrique.

## Méthodologie d'analyse

La méthodologie d'analyse élaborée pour l'analyse des œuvres d'IDM est constituée de quatre grandes étapes essentielles à la pertinence de la démarche de découverte du rythme. La première étape consiste à faire une *évaluation préliminaire de la forme* de l'œuvre. Il s'agit ici de délimiter les différentes parties sur la base de leur comportement rythmique. Ce travail de découpage, qui permet l'homogénéisation des données, constitue le point de départ du processus de discrétisation. La deuxième étape est celle de la *définition du temps d'analyse* (TA). Ce que nous appelons le temps d'analyse est la détermination de l'unité de référence depuis la transcription jusqu'au moment de l'interprétation des données. Dépendante du tempo de l'œuvre<sup>41</sup>, la taille de l'unité d'analyse conditionne la pertinence des données relevées. Le travail de *transcription* est la troisième grande étape de notre analyse. Il consiste à recenser l'ensemble des éléments discrets et processus continus, puis à les reporter en effectuant une synthèse dépendante des paramètres que prévoit la méthodologie. Basée sur une discrimination des évènements sonores depuis le spectrogramme de l'œuvre<sup>42</sup>, la démarche se veut être purement asémiotique. Le report des données s'effectue dans un tableau à deux dimensions où chaque colonne représente un TA et chaque ligne un instrument ou type de timbre particulier (figure 3).

Les données rythmiques y sont transcrites en utilisant la notation rythmique occidentale (noire, croche, double croche, etc.). Elles partagent ainsi les TA en quatre régions formant les unités *indivisibles* du rythme. Les données microrhythmiques sont indiquées en chiffres arabes lorsque la présence de plusieurs évènements est constatée dans une des quatre régions du TA. Une fois les évènements des différentes strates rythmiques recensés, nous obtenons la densité (ligne « Total » dans la figure 3) relative à chaque TA. À partir des informations obtenues lors de la transcription, il est possible de donner un sens au comportement rythmique de l'œuvre lors de la dernière étape, celle de l'*interprétation des résultats*. Contrairement à l'étape de transcription, l'analyse des données transcrites nécessite un éclairage issu du domaine de la perception. Dans un premier temps, les données récoltées sont mises en relation de manière objective (équivalences structurelles, dissymétries, courbes de densité, etc.), puis interprétées à partir des modèles cognitifs présentés plus haut.

<sup>38</sup> « metronome model ».

<sup>39</sup> « local time shift model »

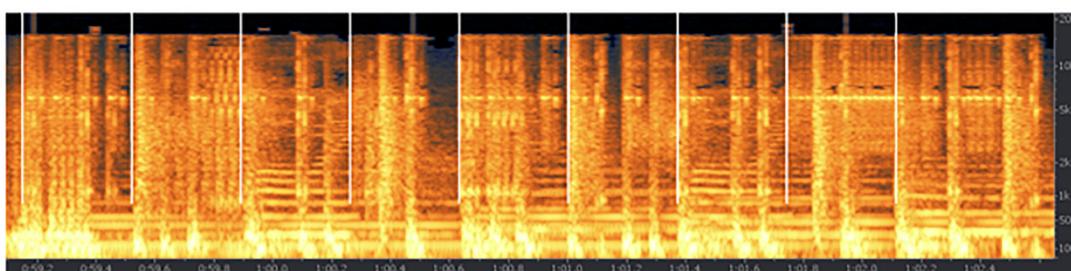
<sup>40</sup> « pulse region ».

<sup>41</sup> Dans l'IDM, l'organisation et la densité des évènements induisent généralement un TA égal au temps à partir d'environ 150 bpm.

<sup>42</sup> L'écoute n'est impliquée qu'à des fins d'identification préliminaire ou de vérification.

**Figure 3 :** Tableau du haut : extrait de la transcription de «To Cure a Weaking Child» (Aphex Twin, *Richard D. James Album*, 1996). Le spectrogramme du bas correspond aux colonnes du tableau, nous avons marqué les temps avec des lignes verticales blanches. Les sigles «GC», «CC», «HH» et «BZ» identifient les timbres ou les instruments de l'œuvre.

Temps (m:ss)	0:59							
Cumul (TA)	160	161	162	163	164	165	166	167
Temps (TA)	1	2	3	4	5	6	7	8
Rythme GC								
Rythme CC								
Rythme HH								
Rythme BZ								
Evènements	20	25	9	12	23	12	17	20
Superpositions	7	9	3	2	9	5	6	4
Total	13	16	6	10	14	7	11	16



## Analyse du rythme chez Aphex Twin

### *Un langage syncopé: progressions et degrés de rupture chez Aphex Twin*

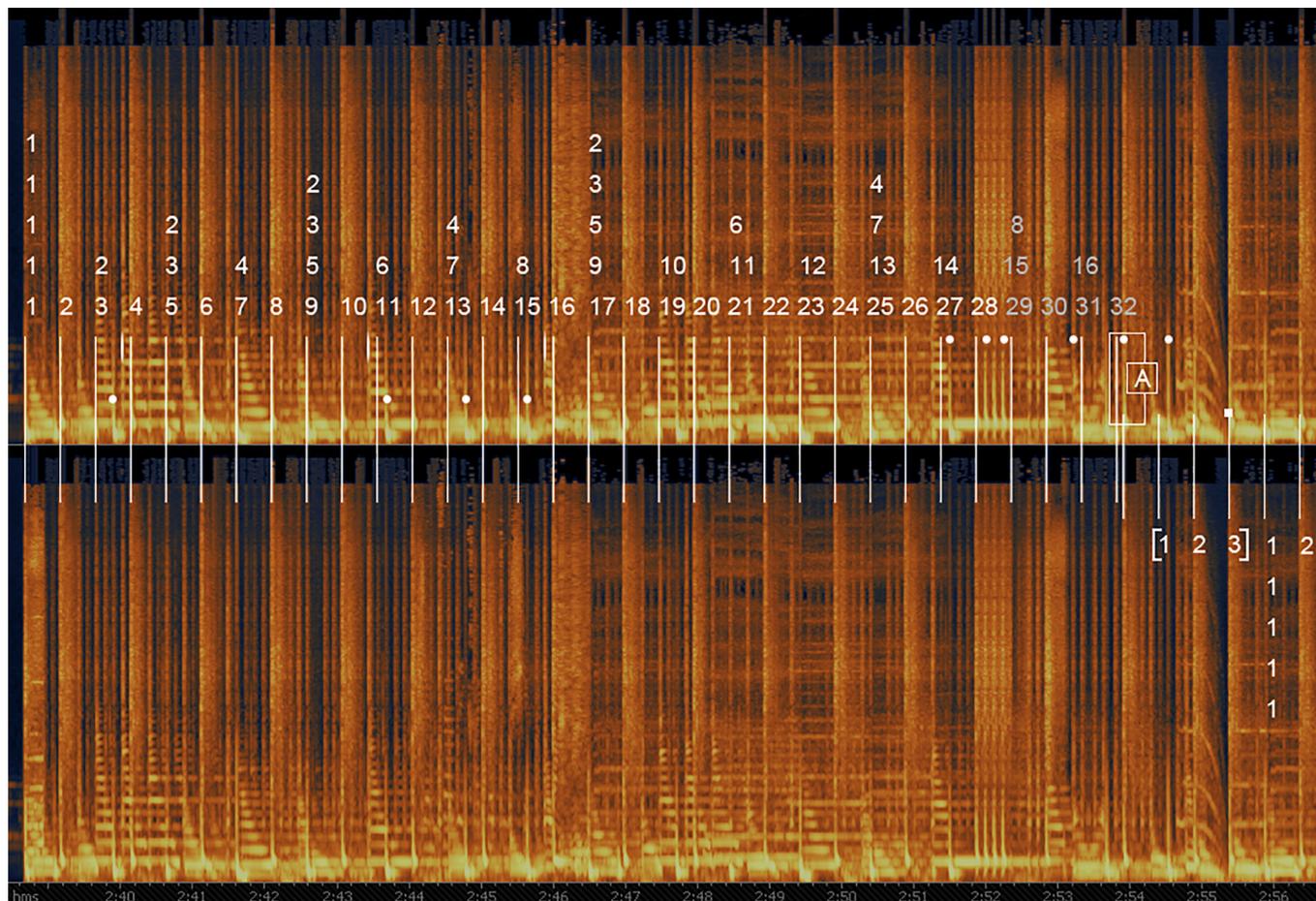
Quelques analyses, effectuées en dehors du cadre de la méthodologie présentée plus tôt, ont naturellement confirmé, dans les œuvres de la deuxième période de l'artiste<sup>43</sup>, un climat de rupture au sein duquel les syncopes jouent un rôle important. Les ruptures franches de la structure métrique sont opérées très occasionnellement par un changement inattendu, une brève interruption ou une élision de l'ensemble du flux musical<sup>44</sup>. Bien que ces ruptures aient toujours lieu de manière à ce qu'une continuité soit observée au niveau du tactus, elles obligent l'auditeur à réévaluer la structure du rythme. Dans «Windowlicker» (*Windowlicker*, 1999), on retrouve une séquence rythmique hautement perturbée par l'organisation de la SS. Entre 2:39 et 3:49, un rythme déjà syncopé exprime une série de ruptures qui obligent régulièrement l'auditeur à reconsidérer la structure de l'œuvre. La figure 4 montre l'une de ces ruptures en A. Nous avons indiqué les temps (123 bpm) avec des barres blanches supportées par des nombres correspondant aux

premiers niveaux de la SM. Les signes divers (ronds, ellipses et carrés blancs) indiquent la présence de syncopes. Les ronds désignent les syncopes de la grosse caisse, décalée d'un quart ou d'un demi-temps, et les ellipses indiquent les syncopes de la basse électronique, toujours situées un quart de temps avant le temps attendu. La caisse claire est un élément constant qui affirme la SM en l'appuyant tous les deux temps. Les seize premières mesures s'achèvent sur un effet d'allongement du son de la caisse claire qui annonce l'arrivée d'un temps fort (temps 17). À partir du 27<sup>e</sup> temps, les syncopes s'accroissent en impliquant la caisse claire. La syncope du 32<sup>e</sup> temps (A) n'en est en fait pas vraiment une, puisqu'il s'agit d'un décalage de la grille métrique d'un quart de temps facilement perçu comme un allongement du 31<sup>e</sup> temps. Ce décalage est suivi de trois temps de transition faisant ici office de rupture dans une structure de temps binaire. Le carré blanc qui indique, au temps 3, une syncope de temps à la caisse claire constitue, si on se réfère aux repères établis, une surprise. Ce choix s'avère néanmoins judicieux en préparation de la nouvelle norme. Celle-ci reprend une séquence rythmique normale et est accentuée, en son départ, par l'introduction de parties vocales.

<sup>43</sup> La deuxième période d'Aphex Twin, marquée par l'abondance des œuvres de drill'n'bass, correspond à la deuxième période de l'IDM (1995-2001). Les albums sortis durant cette période sont *...I Care Because You Do* (1995), *Richard D. James Album* (1996) et *Drukqs* (2001). *Come to Daddy* (1997) et *Windowlicker* (1999) sont particulièrement populaires parmi les nombreux EPs également produits durant cette période.

<sup>44</sup> Voir Hawkins (2007) pour une analyse stylistique de «Windowlicker».

Figure 4 : Spectrogramme de la partie centrale de « Windowlicker » (Aphex Twin, *Windowlicker*, 1999).

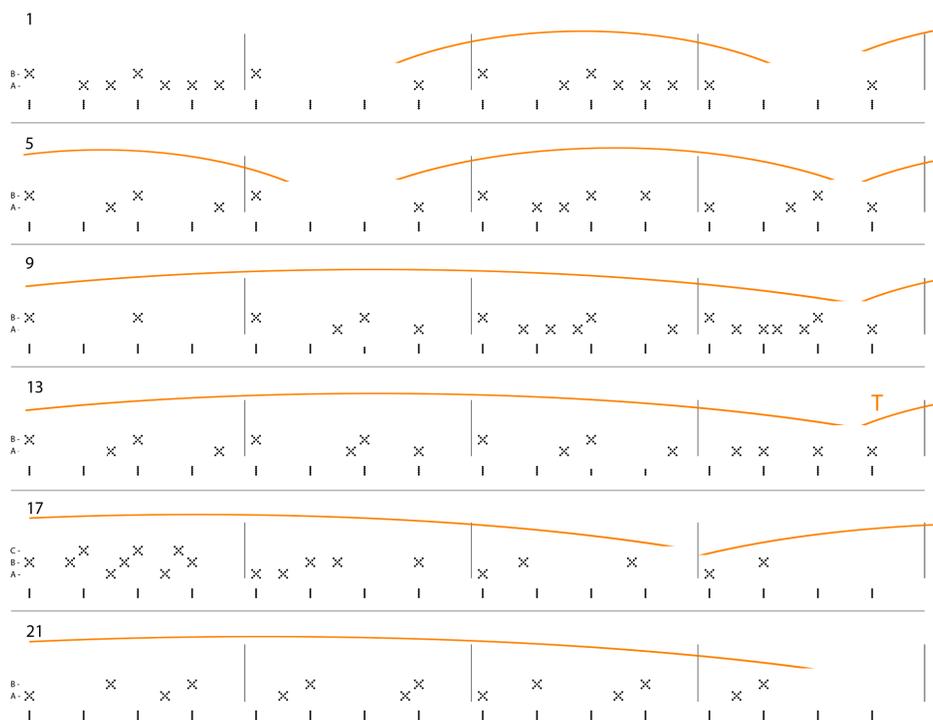


Les syncopes d'un quart de temps ou d'un demi-temps sont à la fois les plus courantes et les moins perturbantes dans les œuvres d'Aphex Twin. Généralement appliquées à la caisse claire et à la grosse caisse (ou aux événements divers remplissant les mêmes fonctions), elles permettent d'affirmer la structure métrique courante par l'ajout de poids sur les subdivisions déjà attendues du tactus. Plus déstabilisantes, les syncopes réalisées sur une durée d'un temps sont, dans la plupart des cas, des permutations entre la caisse claire et la grosse caisse. L'effet produit par ce type de formule rythmique est plus proche de la rupture que de l'affirmation de la SM, le changement de phase ainsi provoqué perturbe la régularité, et donc l'entraînement du rythme. Bien que l'ensemble de ces stratégies ne soit pas mis en œuvre de manière aléatoire, aucune habitude particulière du point de vue structurel n'a été constatée, si ce n'est que les ruptures importantes tendent à arriver aux moments forts (fins de phrases, sections, etc.). Cette relative absence de structuration des ruptures n'est pas surprenante, puisque le propre de ce type de stratégies est de provoquer l'inattendu par l'expression de la dissymétrie. En revanche, nous avons

observé une logique d'un autre ordre : les phénomènes de rupture les plus importants, tels que les permutations ou les déplacements de l'ensemble du flux musical, s'avèrent très souvent préparés. Dans notre analyse de « Windowlicker », il est notable que les transitions entre les phrases de 16 ou 32 temps, élaborées à partir de groupements impairs d'éléments intenses répétés, sont, en quelque sorte, annoncées par l'utilisation croissante de syncopes (figure 4).

Notre transcription des premières mesures de « Cock/Ver10 » (Aphex Twin, *Drukqs*, 2001) illustre un phénomène similaire (figure 5). Des phrases rythmiques se succèdent en conservant leur phase, malgré les nombreuses syncopes et quelques permutations d'ornementation. À la mesure 17, le rythme est enrichi et les très nombreuses syncopes aboutissent à une permutation qui représente le début anticipé d'une nouvelle phrase rythmique. Contrairement aux codes de l'EDM, courant qui tend à limiter la dissymétrie, Aphex Twin élabore un discours rythmique complexe où la rupture constitue le point d'arrivée d'une tension métrique progressive.

**Figure 5:** Transcription des premières mesures du Bloc B (0:12 - 1:08) dans «Cock/Ver10» (Aphex Twin, *Drukqs*, 2001). En A apparaissent les principaux coups de la grosse caisse, en B, la caisse claire et en C, une apparition de la charleston. Les traits verticaux représentent les temps, les barres verticales délimitent des mesures de quatre temps présentes à titre de repérage et les courbes orange indiquent les phrases rythmiques. Le marqueur T indique la phrase de transition préparant le déphasage rythmique.



**Accents et groupements : Ambiguïté rythmique**

La méthodologie d’analyse élaborée pour l’étude du rythme dans les œuvres d’Aphex Twin nous a permis de cerner avec précision les éléments contribuant à provoquer un sentiment d’ambiguïté dans les œuvres de l’artiste. L’analyse de la forme de «Cock/Ver10» dévoile une alternance entre des parties dont le tempo offrait parfois plusieurs lectures possibles. Le jeu de l’accentuation est, avec celui des syncopes, en grande partie responsable de cet effet.

**Tableau 2:** Tableau de la forme préliminaire de «Cock/Ver10» (*Drukqs*, 2001) à partir des concepts d’ambiguïté et d’indétermination. Les lettres capitales correspondent aux blocs rythmiques (les parties identifiées lors de la détermination préliminaire de la forme de l’œuvre).

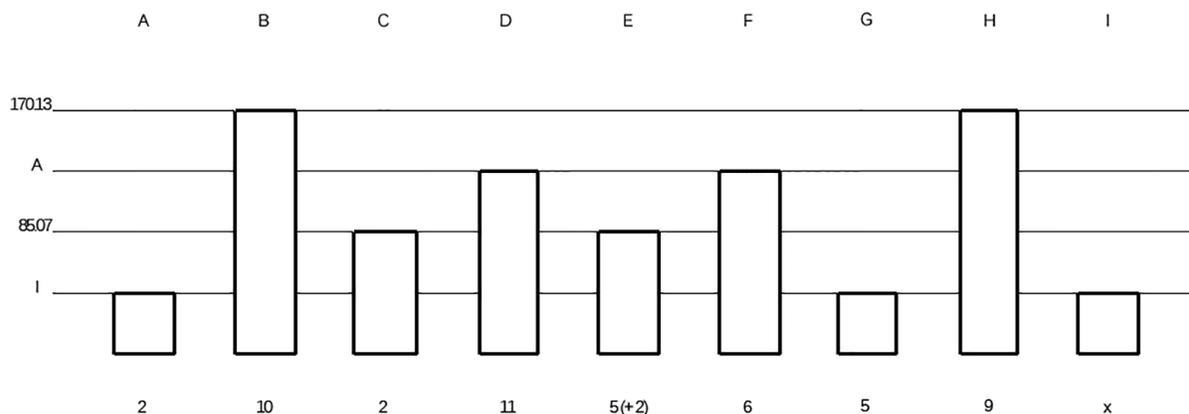
Blocs	Début	Tempo (bpm)	Principe
A	0:00	170/85	Indétermination
B	0:12	170	
C	1:08	85	
D	1:19	85/170	Ambiguïté
E	2:21	85	
F	2:52	85/170	Ambiguïté
G	3:26	85/170	Indétermination
H	3:55	170	
I	4:44	0	Indétermination

Dans cette œuvre (voir le tableau 2), deux tempi (85 ou 170 bpm) peuvent être perçus dépendamment de l’intensité exprimée par les événements clés du rythme, puis, secondairement, de leur densité ou de leur position. Ainsi, lorsque l’emphase est mise sur la caisse claire, exprimée sur les temps pairs (positions 2 et 4 de la mesure), le tempo est perçu à 85 bpm en décalage d’un temps avec la phase du phrasé rythmique. À l’inverse, lorsque la grosse caisse et la caisse claire rivalisent sur le plan de l’intensité, c’est un tempo à 170 bpm qui se dessine. Certaines parties, situées dans un subtil entre-deux agrémenté de permutations et d’enrichissements, laissent le choix à l’auditeur. C’est le cas des parties D (1:19) et F (2:52) qui, par ailleurs, succèdent chacune à une partie d’affirmation lente (85 bpm). Cette situation est un cas typique d’ambiguïté métrique tel que ceux décrits par Butler. Le niveau du tactus n’est pas définitif et peut varier d’une écoute à l’autre, selon l’auditeur ou le contexte d’exposition. Par ailleurs, on remarquera que l’organisation de l’ambiguïté entre les parties (blocs) de l’œuvre dessine une structure hypermétrique<sup>45</sup> semblable à celle que l’on peut retrouver dans de nombreuses œuvres au caractère mesuré (figure 6).

À ce type de phénomènes s’ajoute une structure de groupements pouvant également être marquée par l’altération

<sup>45</sup> L’hypermétrie désigne les structures temporelles de bas niveau (mesures, phrases, etc.). Un exemple d’hypermétrie basée sur la densité des notes de musique dans une œuvre d’Haydn est fourni par Huron (2006, 179-180). La succession binaire entre les hautes et faibles densités crée une structure marquée par l’alternance de moments forts et faibles.

**Figure 6 :** Représentation de la forme de « Cock/Ver10 » (Aphex Twin, *Drukqs*, 2001). Les valeurs indiquées en bas représentent le nombre de mesures de quatre temps. La lettre « A » signifie « ambiguïté » et la lettre « I » signifie « indétermination ». Les lettres indiquées en haut correspondent aux blocs.



de la symétrie. En effet, il est possible de retrouver dans les œuvres de l'artiste une polyrythmie macrostructurelle créant une ambiguïté de perception du groupement (dissonance de Krebs). Comme le montre notre analyse de la structure de « To Cure A Weakling Child », à partir de cycles longs (32 temps dans le cas de « To Cure A Weakling Child »), de nombreux découpages peuvent être effectués pour chacun des flux sonores (les groupes instrumentaux) identifiés. Lorsque les subdivisions ne forment pas des cycles réguliers (deux fois seize, quatre fois huit, etc.), les diverses tailles de segments créent un phénomène d'ambiguïté qui dynamise le discours musical, en opposant la dissymétrie à la régularité conventionnelle des cycles. Sur ce plan, Aphex Twin exacerbe encore une fois les formules de tensions propres à l'EDM en diffusant sur de nombreux niveaux l'inattendu des décalages rythmiques. Dans le cas de la dissymétrie de groupement, de la même manière que dans l'organisation des premières séquences rythmiques de « Cock/Ver10 », il y parvient en opposant le concept de la phrase, organique et polymorphe, à celui du cycle, stable et uniforme.

### Le rôle du microrhythme et des EMR dans la perception du rythme

Un des principaux éléments qui a motivé notre analyse des comportements rythmiques dans les œuvres d'Aphex Twin est le désir de comprendre le rôle des microévénements et des microdurées constatés dans le répertoire de la deuxième période du compositeur. Il s'agissait donc d'analyser, d'une part, leur forme et, d'autre part, les types de contextualisations auxquels ils sont sujets. Comme nous l'avons vu dans la première section, nous effectuons une distinction entre deux types phénomènes à l'échelle micro. Le microrhythme désigne l'organisation des microdéviation, tandis que les EMR désignent les groupes d'événements liés par des microdurées.

Dans notre analyse du comportement rythmique des œuvres d'Aphex Twin exposée plus haut, nous avons relaté la faible présence de microdéviation. Dans le cas de « Windowlicker », les microruptures de la structure métrique, exprimées à 2:54 et 3:13, nous apparaissent davantage comme un allongement du temps précédent que comme de réelles ruptures. Les quelques microdéviation identifiées dans « To Cure A Weakling Child » ou dans « Cock/Ver10 » semblent, quant à elles, renforcer une grille métrique déjà constituée par le flux d'événements dense et quasi ininterrompu. À première vue, il semble naturel de penser que, dans un contexte caractérisé par une haute densité d'événements constituant de nombreuses subdivisions de la SM, l'utilisation de déviation qui pourraient être perçues comme étant malgré tout situées sur la grille métrique ne représente pas un grand intérêt sur le plan de l'expressivité. Une telle supposition laisse cependant en suspens la question de l'ambiguïté : cet enrichissement de la SM qui semble contrecarrer l'effet des microdéviation, est-il en faveur d'une SM plus affirmée ou, au contraire, installe-t-il plutôt un climat d'ambiguïté ?

Selon les hypothèses énoncées dans l'ouvrage de Danielsen, plus le nombre de microdéviation est important dans un passage donné, plus cela augmente notre tolérance rythmique. De ce fait, la faible présence de microdéviation dans les œuvres d'Aphex Twin devrait se solder par une diminution de la tolérance rythmique. Si l'on se réfère aux autres critères de diminution de la tolérance rythmique, tels que le tempo rapide, la haute densité des événements ou encore la régularité du stimulus, nous devrions considérer que toutes les conditions sont réunies pour favoriser une région de battement étroite et donc un climat éventuellement conflictuel ou ambigu sur le plan métrique. Or, dans le cas d'Aphex Twin, chacun des événements qui n'a pas été identifié comme une microdéviation est très précisément placé sur la

grille métrique, contrairement aux musiques desquelles ont été extraites les règles de tolérance rythmique<sup>46</sup>. De plus, ces événements participent à la création de niveaux métriques inhabituellement élevés. Enfin, ces deux contraintes sont confrontées aux limitations de notre faculté à évaluer les durées situées en dessous de 100 ms. Il est donc très difficile de dire, a priori, dans quelle mesure le microrhythme chez Aphex Twin affecte la perception de la SG.

La facture des EMR est soumise à la même problématique. Comme pour les phénomènes de microdéviation, déterminer l'impact des EMR sur la perception du rythme requiert d'en connaître davantage sur les effets de « la virtuosité exagérée de la machine » (Danielsen 2010, 2, voir note 1). En revanche, il nous apparaît, à l'écoute, qu'aux moments où les EMR sont exprimés, il règne un climat d'indétermination semblable à celui qui peut s'installer lors d'une pause ou autre événement ponctuant. On remarquera, par ailleurs, que lorsque les EMR ont une longue durée (un temps et plus), ils tendent à être présentés seuls et à posséder des limites distinctement repérables aux niveaux intermédiaires (temps et multiples de temps) de la grille métrique.

D'un point de vue contextuel, les diverses analyses ont montré que les EMR ne jouent pas un rôle clé au sein de la structure rythmique. Ils tendent à appuyer les moments importants sans toutefois le faire avec précision, ni avec une logique précise qui mettrait en rapport les paramètres de leur facture avec leur position dans la phrase musicale. On constate cependant que, dans « To Cure A Weakling Child », par exemple, les temps caractérisés par un grand nombre d'événements, phénomène auquel le microrhythme participe pour beaucoup, produisent, au même titre que les effets, des accents qui définissent le cycle et sa première subdivision. Bien que la densité des événements soit un paramètre important dans les œuvres de la deuxième période d'Aphex Twin<sup>47</sup>, elle n'explique pas à elle seule les qualificatifs employés (l'excès, l'inhumain) pour décrire les musiques de l'artiste. Majoritairement induite par les fréquences du rythme, la densité n'est, comme nous venons de le préciser, qu'occasionnellement exagérée par celle des EMR. Il faut préférentiellement prendre en considération l'ensemble des caractéristiques microrhythmiques observées. Premièrement, la précision informatique permet un respect infaillible de la structure métrique qui pourrait faciliter la discrimination des événements dans le temps. À cela s'ajoute une organisation des microdéviation qui ne ressemble en rien aux patrons

rencontrés dans le jeu humain. Ces dernières parsèment le discours rythmique, de manière éparsée ou progressive, sans qu'aucun dynamisme ne soit exprimé. Enfin, lorsqu'ils sont exprimés seuls, les EMR ont la particularité de faire perdurer les niveaux les plus hauts de la SM (subdivisions du temps), participant très probablement à une sensation de vitesse ininterrompue.

## Conclusion

Le langage de rupture observé dans les œuvres d'Aphex Twin ne se limite pas à de simples changements abrupts destinés à désorienter l'auditeur. Il s'articule autour de progressions savamment mises en place par l'usage de syncopes, de permutations et d'enrichissements rythmiques. Bien que la mécanique de contradiction du mètre dérouté parfois et force la réévaluation de la structure, il subsiste l'entraînement d'un tactus stable et intensif. Ce dernier, qui sert de pilier dans tous les cas analysés, peut toutefois être sujet aux phénomènes d'ambiguïté causés par le jeu des décalages, des permutations ou de la densité à l'échelle du rythme et celle du microrhythme. À ces perturbations métriques s'ajoute la dissymétrie opérée sur les ensembles de la macrostructure. En organisant l'ambiguïté de groupement, Aphex Twin exacerbe un phénomène devenu classique dans l'EDM. C'est là l'une des particularités du style qui le distingue des courants plus populaires. En mettant l'accent sur les procédés d'altération de la structure rythmique, l'artiste affirme une volonté de rupture avec les formes simplifiées et parfois monotones de la danse *non-stop*. Enfin, l'utilisation récurrente des EMR dans les œuvres de cette période agit paradoxalement dans le sens de cette esthétique. La singularité de leur constitution en est très certainement la cause : à la fois liaisons par la régularité et ruptures par leur caractère ponctuant, enrichissement du mètre et éventuels facteurs d'ambiguïté, prolongations rythmiques et objets isolés, les EMR forment tantôt des gestes musicaux dynamiques, tantôt des textures granuleuses amorphes. Par tous ces aspects, on reconnaît le style propre à Aphex Twin : un discours rythmique et microrhythmique ambigu où la vitesse côtoie les interruptions inattendues de la forme. Il est, à notre avis, nécessaire d'explorer plus encore les éventuelles possibilités que pourrait receler ce mode d'expression, tant sur le plan musical que sur celui, plus vaste, de la perception rythmique.

<sup>46</sup> Les musiques sur lesquelles ont été faites les observations de Danielsen appartiennent au répertoire des musiques populaires où l'implication du geste humain est importante.

<sup>47</sup> La forte densité des événements n'est cependant pas un trait stylistique spécifique à Aphex Twin, puisqu'il est partagé par tous les artistes de la *drill'n'bass*.

## RÉFÉRENCES

- AROM, Simha (2007). « L'organisation du temps musical : Essai de typologie », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud, vol. 5 : « L'unité de la musique », p. 928-943.
- BENADON, Fernando (2006). « Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm », *Ethnomusicology*, vol. 50, n° 1, p. 73-98.
- BENADON, Fernando et Ted GIOIA (2009). « How Hooker Found His Boogie: A Rhythmic Analysis of a Classic Groove », *Popular Music*, vol. 28, n° 1, p. 19-32.
- BOGDANOV, Vladimir (2001). *All Music Guide to Electronica: The Definitive Guide to Electronic Music*, vol. 2, Milwaukee, Backbeat Books.
- BOULEZ, Pierre (1987) [1963]. *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard.
- BUTLER, Mark J. (2006). *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press.
- BUTTERFIELD, Matthew W. (2011). « Why Do Jazz Musicians Swing Their Eighth Notes? », *Music Theory Spectrum*, vol. 33, n° 1, p. 3-26.
- CLARKE, Eric F. (1999). « Rhythm and Timing in Music », dans Diana Deutsch (dir.), *The Psychology of Music*, 2<sup>e</sup> édition, San Diego, Academic Press, p. 473-500.
- COOPER, Grosvenor W. et Leonard B. MEYER (1960). *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- COOPER, Matthew *et al.* (2006). « Visualization in Audio-Based Music Information Retrieval », *Computer Music Journal*, vol. 30, n° 2, p. 42-62.
- COX, Christoph et Daniel WARNER (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York, Continuum International Publishing Group.
- DANIELSEN, Anne (dir.) (2010). *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Farnham, Ashgate Publishing.
- DEMERS, Joanna (2010). *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press.
- DURING, Jean (1997). « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 10, p. 17-36.
- FERREIRA, Pedro Peixoto (2008). « When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music », *Leonardo Music Journal*, vol. 18, p. 17-20.
- FRAISSE, Paul (1953). « Les effets dynamogéniques de la musique », *L'année psychologique*, vol. 53, n° 1, p. 1-34.
- GERISCHER, Christiane (2006). « Rhythmic Feeling and Microrhythmic Phenomena in Brazilian Percussion », *Ethnomusicology*, vol. 50, n° 1, p. 99-119.
- HASTY, Christopher (1997). *Meter as Rhythm*, New York, Oxford University Press.
- HAWKINS, Stan (2007). « Aphex Twin: Monstrous Hermaphrodites, Madness and the Strain of Independent Dance Music », dans John Richardson et Stan Hawkins (dir.), *Essays on Sound and Vision*, Helsinki, Helsinki University Press, p. 27-53.
- HIRSH, Ira J. et Caroline B. MONAHAN (1990). « Studies in Auditory Timing: 2. Rhythm Patterns », *Perception & Psychophysics*, vol. 47, n° 3, p. 227-242.
- HONING, Henkjan (2013). « Structure and Interpretation of Rhythm in Music », dans Diana Deutsch (dir.), *The Psychology of Music*, 3<sup>e</sup> édition, San Diego, Academic Press, p. 369-404.
- HURON, David (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press.
- IDM Mailing List Archives, <http://music.hyperreal.org/lists/idm/archives/>, consulté le 24 février 2017.
- IMBRIE, Andrew W. (1973). « "Extra" Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven », dans Alan Tyson (dir.), *Beethoven Studies*, New-York, W. W. Norton, p. 45-66.
- IYER, Vijay (2002). « Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music » dans Philip Robbins et Murat Aydede (dir.), *Music Perception*, vol. 19, n° 3, p. 387-414.
- JOHANSSON, Mats (2010). « The Concept of Rhythmic Tolerance: Examining Flexible Grooves in Scandinavian Folk Fiddling », dans Anne Danielsen (dir.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Farnham, Ashgate Publishing, p. 69-84.
- KREBS, Harald (1987). « Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance », *Journal of Music Theory*, vol. 31, n° 1, p. 99-120.
- KVIFTE, Tellef (2007). « Categories and Timing: On the Perception of Meter », *Ethnomusicology*, vol. 51, n° 1, p. 64-84.
- LACASSE, Serge (2010). « Slave to the Supradiegetic Rhythm: A Microrhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's "Breath Me" », dans Anne Danielsen (dir.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Farnham, Ashgate Publishing, p. 141-155.
- LERDAHL, Fred, et Ray S. JACKENDOFF (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press.
- LONDON, Justin (2004). *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, New York, Oxford University Press.

- MOYLAN, William (2007). *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording*, Burlington, Focal Press.
- NEUMANN, Friedrich (1958). *Die Zeitgestalt: Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus*, Vienne, Kaltschmid. En deux volumes.
- PAPAVASSILIOU, Anthony (2014). « Une étude de l'Intelligent Dance Music: Analyse du style rythmique d'Aphex Twin », mémoire de maîtrise, Université Laval.
- POYATOS, Fernando (1993). *Paralanguage: A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sounds*, John Benjamins Publishing.
- ROADS, Curtis (2001). *Microsound*, Cambridge, MIT Press.
- REYNOLDS, Simon (2012). *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Berkeley, Soft Skull Press.
- REIGHLEY, Kurt B. (2004). « Downtempo », dans Peter Shapiro (dir.), *Modulations: une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia, p.217–236.
- SNYDER, Scott D. (2000). *Active Noise Control Primer*, New York, Springer-Verlag.
- TAGG, Philip (2015). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Larchmont, New York, Mass Media's Scholar's Press.
- TEMPERLEY, David (2013). « Computational Models of Music Cognition », dans Diana Deutsch (dir.), *The Psychology of Music*, 3<sup>e</sup> édition, San Diego, Academic Press, p.327-368.
- TWIN, Aphex (1996). « To Cure a Weakling Child », Warp, 1 disque compact (*Richard D. James Album*).
- TWIN, Aphex (1999). « Windowlicker », Warp, 1 disque compact (*Windowlicker*).
- TWIN, Aphex (2001). « Cock/Ver10 », Warp, 1 disque compact (*Drukqs*).
- YESTON, Maury (1976). *The Stratification of Musical Rhythm*, Londres, Yale University Press.
- ZEINER-HENRIKSEN, Hans T. (2010). « The "PoumTchak" Pattern: Correspondences Between Rhythm, Sound, and Movements in Electronic Dance Music », thèse de doctorat, Universitetet i Oslo.

**Le langage musical d’Auguste  
Descarries (1896-1958) :  
Le point de vue d’un compositeur  
chargé de l’achèvement de son  
*Quatuor pour violon, alto,  
violoncelle et piano*<sup>1</sup>**

Aleksey Shegolev (compositeur)

**L**e milieu musical québécois connaît une renaissance à petite échelle. L’œuvre malheureusement tombée en désuétude d’un compositeur décédé en 1958 est en train de revivre grâce aux efforts d’un organisme fondé spécifiquement à cette fin. Il s’agit de l’Association pour la diffusion de la musique d’Auguste Descarries (ADMAD), qui a pour mission de promouvoir l’œuvre de ce compositeur néoromantique, dont la plus grande partie fut élaborée entre 1920 et 1958. La musicologue Marie-Thérèse Lefebvre affirme : « En tant que compositeur, il est intéressant de comparer la posture de Champagne et celle de Descarries devant la transformation du langage musical. Chacun représente jusqu’à un certain point les courants néoclassique et néoromantique européens » (Lefebvre 2013, 182). Alors que la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle se caractérise par un rejet assez généralisé des traditions romantiques, Descarries, ayant reçu une formation musicale conservatrice, persiste tout au long de sa vie à composer dans un langage qui tire de toute évidence son inspiration du xix<sup>e</sup> siècle, ce qui a peut-être contribué à l’oubli dont son œuvre a souffert.

Notons qu’en 40 ans de vie artistique, ce musicien de talent donne naissance à un nombre considérable de compositions. Une dizaine de mélodies pour voix et piano, plus de 20 œuvres de musique sacrée, une dizaine de musique de chambre, une *Rhapsodie* pour orchestre, ainsi qu’un vaste éventail de pièces pour piano seul (une vingtaine) voient le jour sous sa plume. Cependant, une œuvre importante n’a pas pu être terminée : le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, une pièce d’envergure tant sur plan de la forme que de l’exécution. Écrite (en partie) en 1934, elle est conçue en un seul mouvement d’une dizaine de minutes, avec un nombre important de sections contrastantes et un matériau thématique très varié. Pour clore cet opus à l’allure éclectique, Descarries propose une cadence pour piano qui, à son tour, présente de nouvelles idées, mais s’interrompt au bout de quelques mesures.

Quelque 80 ans plus tard, l’ADMAD m’a confié, à l’automne 2014, le soin d’achever l’œuvre. Comme compositeur, j’ai été confronté à un énorme défi, celui d’assembler les idées de l’auteur en un tout qui permettrait non seulement d’aboutir à une conclusion satisfaisante, mais aussi d’en assurer l’unité formelle et stylistique. À la suite de cette expérience, la pertinence de rédiger un article sur le sujet s’est imposée à moi : mon but est d’y présenter un point de vue de compositeur sur les différents aspects du langage musical de Descarries en considérant qu’il s’agit d’une œuvre de musique de chambre datant du début de sa vie professionnelle.

Un bref survol de la littérature sur le sujet suffit à montrer que le compositeur commence tout juste à faire l’objet d’études sérieuses. Rares sont en effet les travaux consacrés à sa vie, à son œuvre et à sa contribution au monde musical québécois. D’où l’intérêt de cette démarche qui vise principalement à attirer l’attention sur une œuvre méconnue, car inachevée.

La première partie de l’article est consacrée aux étapes principales de la vie du musicien ainsi qu’à son entourage artistique ; cette section permettra de comprendre les défis auxquels il a dû faire face en tant que compositeur néoromantique dans le contexte historique et culturel du Québec des années 1930 à 1960. Les sections suivantes se concentrent sur l’analyse du style musical de Descarries, ainsi que sur les influences de l’Europe de l’Est auxquelles il a été sensible. Finalement, le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* sera examiné plus en détail. Les aspects formels, le matériau thématique, la fonction respective de chaque instrument, ainsi que la section ajoutée feront l’objet de commentaires analytiques appuyés sur des exemples musicaux.

Sans prétendre avoir épuisé le sujet, j’ai tenté ici d’expliquer la démarche tant artistique que technique d’un compositeur encore méconnu et peu étudié, et de rendre compte des défis que représente l’achèvement d’une œuvre

<sup>1</sup> Je tiens à remercier Madame Hélène Panneton, présidente de l’Association pour la diffusion de la musique d’Auguste Descarries, pour son aide.

musicale dont l'écriture et la création sont séparées par quelques générations.

## Début de reconnaissance

Les écrits qui traitent de la vie et de l'œuvre du compositeur peuvent se compter sur les doigts de la main. En plus du site officiel de l'ADMAD, qui présente une base de données mise à jour régulièrement<sup>2</sup>, il existe quelques autres sources dignes de mention. D'abord, en 1974, Marcelle Descarries livre un témoignage dans les *Cahiers canadiens de musique* sur son séjour en France avec son mari et sur les difficultés qu'il doit affronter à son retour au Québec (Descarries 1974, 95-107). Ensuite, les efforts de réhabilitation du musicien ont favorisé la rédaction d'un article bien documenté, écrit par Marie-Thérèse Lefebvre et paru dans les *Cahiers des Dix* en 2013, auquel j'ai déjà fait référence en introduction. Le périodique canadien *La Scena Musicale* a également publié deux articles sur Descarries, un premier en octobre 2013, signé par Hélène Panneton, cofondatrice et présidente de l'ADMAD, et un second en octobre 2015, dû à la chroniqueuse Romy-Léa Faustin. Trois notices biographiques reconnaissent également l'apport d'Auguste Descarries à la musique canadienne: l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (Gallo 1983, 270), le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens* (Sœurs de Sainte-Anne 1935, 75-78) et l'encyclopédie en ligne Wikipédia (2016<sup>3</sup>). Enfin, une aide précieuse de la part des membres de la famille Descarries a permis de consolider la collection de documents disponibles à la Division des archives de l'Université de Montréal (Fonds P 325).

## Formation et contexte historique

Un survol de la jeunesse d'Auguste Descarries nous entraîne sur la piste des influences musicales qui ont modelé son langage. Né à Lachine en 1896 dans un milieu aisé et instruit, il est mis en contact très tôt avec la musique; après avoir fréquenté les collèges Saint-Laurent et Sainte-Marie, il entreprend des études de droit à l'Université de Montréal, mais il les abandonne au bout de deux ans pour se consacrer entièrement à la musique. Élève d'Arthur Letondal, d'Alfred Laliberté et de Jean Dansereau pour le piano, il est aussi initié à l'écriture par Rodolphe Mathieu et Claude Champagne, et à l'orgue par Charles-Hugues Lefebvre. Cette formation à l'instrument à tuyaux, qu'il perfectionnera plus tard auprès de Marcel Dupré, lui permettra d'occuper à Montréal des postes d'organiste aux églises Saint-Jean-Baptiste (1918-1921), Saint-Germain (1932-1938) et Saint-Viateur d'Outremont (où il sera également maître de chapelle de

1938 à 1958). Lauréat du Prix d'Europe pour le piano en 1921, à l'âge de vingt-cinq ans, il gagne Paris où il étudie le piano, l'écriture et la composition avec, entre autres, Léon Conus et Georges Catoire, deux musiciens d'origine russe, un fait qui mérite qu'on s'y attarde un instant.

## Des maîtres d'origine russe

La France et l'Angleterre du début du xx<sup>e</sup> siècle accueillent une vague importante d'immigrants russes, essentiellement formée de ce qui reste de l'aristocratie et de la noblesse impériale, cherchant à s'abriter de la persécution postrévolutionnaire qui rage dans leur pays. Les sociologues françaises Sofia Tchouikina et Monique de Saint-Martin expliquent :

Lorsque l'angoisse grandit, que la vie quotidienne est bouleversée, que disparaissent les routines de vie et que l'avenir devient difficilement prévisible, comme en octobre 1917 [...], il s'agit d'abord d'assurer la survie de la famille. [...] Les estimations du nombre de Russes ayant quitté le pays pour venir en France sont nombreuses, et il n'existe pas de données sûres, en particulier sur le nombre d'aristocrates. Au milieu des années 1920, de 200 000 à 400 000 Russes étaient installés en France, puis leur nombre a tendu à décroître, surtout après la crise de 1929 (de Saint-Martin et Tchouikina 2008, 137).

À cette époque, la jeune Russie soviétique connaît une nationalisation massive. On assiste à l'établissement de fermes collectives, à la modernisation technologique et à la formation de camps de travaux forcés due au manque de ressources. Voulant mettre sur pied une nouvelle doctrine sociale, les bolcheviks se débarrassent de toute opposition politique au sein du gouvernement. Les purges se propagent rapidement, d'abord dans les villes principales, puis dans le reste du pays. Une atmosphère de terreur pèse sur le peuple<sup>4</sup>.

Dans ces conditions, ceux qui, jusque-là, avaient le loisir d'exprimer leur désaccord préfèrent fuir la Russie soviétique pour partir à la recherche d'un asile politique, ne serait-ce que temporaire. C'est le cas de Léon Conus (1871-1944), Georges Catoire (1861-1926), Sergueï Rachmaninov (1873-1943), Nikolai Medtner (1879-1951) et plusieurs autres qui, peu après leur arrivée en France, fondent l'École musicale russe à Paris. C'est justement de cette nouvelle pédagogie russe qu'a bénéficié Auguste Descarries, après en avoir entendu vanter les mérites par son ancien professeur à Montréal, Alfred Laliberté. Entre 1901 et 1910, ce dernier

<sup>2</sup> *Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries*, [www.associationaugustedescarries.com](http://www.associationaugustedescarries.com), consulté le 18 décembre 2015.

<sup>3</sup> Wikipédia (2016). «Auguste Descarries», [https://fr.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_Descarries](https://fr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Descarries), consulté le 23 janvier 2016.

<sup>4</sup> Sur les répressions stalinienne, consulter en particulier Harris 2016.

avait en effet séjourné à Paris où il avait fréquenté tous les grands noms du milieu musical parisien.

Dans une lettre qu'il adressait en 1922 à son ancien professeur, Descarries témoigne de ses progrès au piano : «[...] je pris le conseil auprès d'Isidor Philipp qui m'a conseillé d'étudier avec M. Conus, un nouveau professeur russe à Paris [...] Il s'applique surtout à alléger ma sonorité et ma technique<sup>5</sup>». Plus tard, Descarries écrira au juge Létourneau :

J'ai le malheur de perdre mon vénéré maître, Georges Catoire, à la fin de ce mois-ci. [...] Ces quelques mois auront été pour moi d'une importance énorme, ayant fait avec lui une étude spéciale des formes musicales par la composition. Et nous avons développé l'harmonie à un degré tel qu'aucun traité actuel ne l'a encore poussé<sup>6</sup>.

La formation que reçoit Descarries lors de son séjour en France (1921-1930), où il a pu côtoyer Alexandre Glazounov (1865-1936) et Nicolas Medtner (1880-1951), et se familiariser avec leur musique ainsi qu'avec celle de Sergueï Rachmaninov (1873-1943), l'inscrit d'emblée dans la lignée des représentants de l'École russe.

### **Le retour au pays**

Malheureusement, son retour au Québec le 16 décembre 1929 s'avère semé d'embûches. Depuis la France, qui a su bénéficier d'une forte immigration et de l'essor culturel qui en résulte, Descarries revient dans un pays paralysé par un grave ralentissement économique, conséquence du krach boursier de 1929. À ce sujet, Marcelle Descarries constate :

[...] nous décidions de rentrer au Canada en 1930, où sévissait une crise économique déplorable, pour y retrouver sans doute la même inertie dans le domaine artistique. [...] Il fallait donc repartir à zéro. Il n'y avait alors à Montréal ni conservatoire, ni école de musique, ni radio d'État, ni d'orchestre symphonique régulier, ni Amis de l'Art, ni Jeunesses Musicales, ni Conseil des Arts, etc. (Descarries 1974, 104).

Dans ce contexte, il va de soi que le Québec n'a pas su accueillir Descarries comme l'artiste l'aurait espéré. Cependant, les années 1930 voient la création de quelques orchestres, dont le Montreal Orchestra (1930) et la Société des concerts symphoniques de Montréal (1935). De plus, le Conservatoire de musique de Montréal ouvre ses portes en 1943 tandis que la Faculté de musique de l'Université de Montréal offrira ses premiers cours de piano et d'orgue en 1950.

Par ailleurs, la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle est caractérisée par un essor du cinéma et de la radio. Les musiciens se voient donc dans l'obligation de faire des concessions et de s'adapter aux nouvelles formes de divertissement. Marie-Thérèse Lefebvre précise : «le milieu musical [...] se transforme avec la popularité de la radio et la montée du vedettariat. Le répertoire musical romantique s'adapte à de nouveaux modes de consommation [...]» (Lefebvre 2013, 170).

C'est ainsi que s'ouvre l'ère de l'arrangeur et de l'orchestrateur, métiers qui prennent le pas sur celui de compositeur-créateur. La composition devient pour plusieurs un art utilitaire, servant à soutenir musicalement les images en mouvement qui défilent sur les écrans des cinémas. Descarries donne tout de même plusieurs récitals de piano durant ces années difficiles, mais, ne pouvant subvenir à ses besoins par cette seule carrière de soliste, il se tourne vers l'enseignement — en 1930, il ouvre son propre studio et est nommé au Conservatoire national de musique — de même que vers l'interprétation de la musique de chambre (Lefebvre 2013, 171-172). Malgré tous les écueils, il ne renonce jamais à la composition. C'est à cette époque qu'il travaille à son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, qu'il n'aura pas l'occasion d'achever et qui ne sera créé que 81 ans plus tard, le 30 octobre 2015. Au moment où il atteint sa maturité artistique, Descarries vit dans un Québec conservateur et peu instruit, ce qui ne lui permet pas de s'épanouir en tant que compositeur. En effet, une partie significative de sa carrière se développe alors que le premier ministre Maurice Duplessis (1936-1939, 1944-1959) est au pouvoir. Finalement, dans les dernières années de sa vie, Descarries voit se creuser un fossé entre le néoromantisme qu'il défend, maintenant obsolète, et l'avant-gardisme des jeunes musiciens — tels Jean Papineau-Couture, François Morel, Serge Garant et Gilles Tremblay — qui ouvrent les portes vers un avenir tout à fait autre, laissant derrière eux les Champagne, Descarries et Mathieu père et fils dont la démarche est perçue comme « traditionnelle ».

### **Les influences russes**

La musique d'Auguste Descarries se caractérise par un romantisme inspiré des compositeurs russes; en conséquence, elle est plutôt indifférente, à mon sens, aux divers courants modernistes de son époque. Cette approche de la composition nous rappelle celle de Rachmaninov tout au long de sa vie. Les exemples qui suivent tendent à démontrer l'influence claire de ce dernier sur le style musical de Descarries. Comparons la structure mélodique d'un extrait

<sup>5</sup> Lettre d'Auguste Descarries à Alfred Laliberté, 5 janvier 1922. Fonds Auguste-Descarries (P 325), Division des archives de l'Université de Montréal, Montréal.

<sup>6</sup> Lettre d'Auguste Descarries à Séverin Létourneau, 28 janvier 1923. Fonds Séverin-Létourneau (P 575), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.

du *Quatuor* de Descarries (ex. 1) avec un passage analogue dans le second *Trio élégiaque* de Rachmaninov (ex. 2) :

**Exemple 1 :** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* (1934), mes. 53-59 (alto).

**Exemple 2 :** Sergueï Rachmaninov, *Trio élégiaque n° 2*, op. 9 (1893), 1<sup>er</sup> mouvement, mes. 17-21 (violoncelle).

Dans ces extraits, la structure mélodique est semblable en ce qu'elle privilégie le mouvement conjoint ascendant de même qu'un chromatisme expressif propre à la musique romantique. Les exemples 3 et 4, tirés des mêmes œuvres, montrent un autre aspect de la parenté entre le style de Descarries et celui de Rachmaninov :

**Exemple 3 :** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 93-104 (cordes).

**Exemple 4 :** Sergueï Rachmaninov, *Trio élégiaque n° 1 en sol mineur* (1892), 1<sup>er</sup> mouvement, mes. 17-21 (violoncelle).

Même visuellement, on remarque une grande ressemblance entre les deux extraits. À part l'analogie frappante sur le plan rythmique, le développement mélodique est, dans les deux cas, basé presque uniquement sur un même motif. Les deux passages sont composés d'une longue phrase insistante dont la fin procède par mouvements conjoints descendants, amenant l'oreille vers un éventuel matériau thématique nouveau. Ces mesures, chez Descarries, sont accompagnées d'arpèges « personnalisés », soit des accords brisés qui ont été ornés mélodiquement afin de les rendre plus personnels que les arpèges traditionnels : il s'agit d'une

autre technique d'écriture qui, fort probablement, lui vient de Rachmaninov.

**Exemple 5 :** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 93-96.

Voici comment la technique se présente chez Rachmaninov (exemple 6) :

**Exemple 6 :** Sergueï Rachmaninov, *Trio élégiaque n° 1 en sol mineur*, 1<sup>er</sup> mouvement, mes. 17-21.

L'exemple 7 met en évidence le détail mélodique qui embellit la formule d'accompagnement :

**Exemple 7 :** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 93 (piano).

Acc. de si bémol majeur (avec 6<sup>te</sup> ajoutée)

Remarquons comment le compositeur orne d'une appoggiature et d'une note de passage ce qui serait autrement un accord de si bémol majeur avec une sixte ajoutée (*sol*). Une technique analogue est employée dans l'exemple 8 :

**Exemple 8 :** Sergueï Rachmaninov, *Trio élégiaque n° 1 en sol mineur*, 1<sup>er</sup> mouvement, mes. 17 (piano).

Acc. de do mineur      Acc. de sol 7<sup>e</sup> de dom.

Dans cette mesure, le rythme harmonique est deux fois plus rapide que dans l'extrait du quatuor de Descarries. De plus, la quantité de notes ornementales contribue à l'intensification dramatique du propos. Il en résulte que la musique de Descarries possède un caractère lyrique et détendu tandis que celle de Rachmaninov s'avère plus dramatique. Ajoutons à cela la nuance *forte* demandée par ce dernier qui accroît l'effet d'opacité texturale.

Nikolaï Medtner est un autre musicien hautement influent dans le parcours d'Auguste Descarries, particulièrement sur le plan de la texture dans sa musique instrumentale. Toujours contrapuntique, usant tantôt de polyrythmie, tantôt de formules d'accompagnement stratifié, la musique de Medtner est essentiellement chantante : ses *Contes de fées*, dont la composition s'est échelonnée sur plusieurs années (1904-1928), rendent bien compte de l'évolution de son langage. Même le plan sonore le moins audible, enseveli sous un amalgame de chants et de contre-chants, constitue le plus souvent une ligne mélodique plus ou moins indépendante. Il en va de même de la plupart des textures sonores choisies par Descarries ; dans certains cas, les figures rythmiques qu'il emploie produisent, quand elles sont superposées, un ensemble sonore polyrythmique complexe. Le passage suivant l'illustre bien : il est ardu d'isoler la ligne mélodique principale tant chaque instrument semble indépendant. En principe, la mélodie est destinée au violon, mais la constante mobilité rythmique des autres instruments brouille sa

ligne, la rendant, au moins au début du passage, difficile à discerner.

**Exemple 9 :** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 84-88.

Andante e sospirando (Un poco più mosso)

Alors que le violon joue un thème déjà entendu (voir ex. 1), l'alto et le violoncelle héritent chacun d'une partie distincte, bien que secondaire en regard de celle du violon. Même le piano semble vouloir dépasser son simple rôle d'accompagnateur, traçant de vraies lignes mélodiques. C'est d'ailleurs une constante dans l'œuvre de Descarries, dont l'instrument de prédilection demeure le piano ; il attribue à cet instrument, par l'ampleur de l'écriture, une fonction quasi orchestrale, ce qui lui assure une forte présence. Dans ce passage, aucune doublure ni imitation. À l'exception peut-être de la partie du violon, il est difficile de discerner des motifs clairs. L'écriture est basée presque uniquement sur un développement contrapuntique linéaire. Chez Medtner, la même technique peut revêtir une forme semblable, mais elle est utilisée avec une grande sobriété.

**Exemple 10:** Nikolai Medtner, *Quintette pour piano et cordes en do majeur* (1949), opus posthume, 3<sup>e</sup> mouvement, mes. 84-89.

La multitude de plans sonores d'importance quasi égale illustrée ici, héritée vraisemblablement de Medtner, est omniprésente dans la musique de Descaries. Il faut savoir que les deux musiciens se sont côtoyés en France et que Descaries a voué tout au long de sa vie un immense respect à Medtner, ainsi qu'une profonde reconnaissance. En fait foi une lettre de Marcelle Descaries adressée à son père en 1928: «L'appréciation de l'œuvre [de mon mari] par Medtner équivaut au témoignage qu'aurait pu donner un Beethoven ou un Wagner, car Medtner est sans conteste un des plus grands génies du siècle» (citée dans Lefebvre 2013, 163). On peut supposer qu'Auguste Descaries partageait l'opinion de sa femme.

Je remarque par ailleurs que Medtner et Descaries ont tous deux un penchant prononcé pour les entrées en imitation. Justement, l'exemple 11 montre comment Descaries choisit d'ouvrir son *Quatuor*.

**Exemple 11:** Auguste Descaries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 1-6.

L'exemple 12, analogue, est tiré du *Quintette* de Medtner:

**Exemple 12:** Nikolai Medtner, *Quintette pour piano et cordes en do majeur*, 3<sup>e</sup> mouvement, mes. 77-81.

Moyennant quelques mutations du thème afin de maintenir la richesse harmonique et d'assouplir la conduite des voix, les deux compositeurs confient successivement aux différents instruments à cordes un même thème, lequel sera développé une fois l'exposition contrapuntique terminée. Un autre lien de parenté unit Descaries et Medtner, sur le plan rythmique cette fois. Comme mentionné plus haut, Descaries fait fréquemment usage d'une écriture polyrythmique qu'il a pu hériter de Medtner, celui-ci n'ayant pourtant pas le monopole du procédé. En effet, plusieurs compositeurs à l'aube du modernisme, par exemple Bartók, obtiennent leurs textures en stratifiant des plans rythmiques différents. Il est toutefois douteux que durant son séjour en France, Descaries ait pu côtoyer — ou simplement apprécier — les compositeurs avant-gardistes de l'époque tels que Bartók ou Stravinsky. Medtner comptant parmi ses principales connaissances, il est plutôt vraisemblable qu'il ait encouragé Descaries, ne serait-ce que par son propre exemple, à explorer dans ses compositions les diverses possibilités offertes par la polyrythmie.

Une partie de la section centrale du *Quatuor* consiste en un passage mélodique confié d'abord au violoncelle, puis au violon, accompagné d'une formule polyrythmique au piano.

Le langage musical d'Auguste Descaries (1896-1958)

**Exemple 13:** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 49-52 (piano).

Andante e sospirante

Le passage m'apparaît comme le plus serein de l'œuvre. L'accompagnement est doux, plutôt léger, mais surtout chantant. Cette sérénité règne tant dans la musique vocale de Medtner que dans ses œuvres destinées au clavier. L'extrait suivant (ex. 14), tiré du premier des trois cycles de ses *Mélodies oubliées* pour piano, est un bel exemple de polyrythmie.

**Exemple 14:** Nikolai Medtner, «Comme une réminiscence», *Mélodies oubliées I* (1919-1922), op. 38, n° 8, mes. 1-4.

Sempre cantando e tranquillo

En plus de la courbe mélodique principale, énoncée dans un rythme régulier de noires, la main droite fait entendre un motif constamment repris de doubles croches, lequel se superpose à un accompagnement en triolets à la main gauche. Sur le plan sonore, il résulte de ces deux passages une même atmosphère calme et paisible; de plus, on constate leur ressemblance, même visuelle, sur le plan de l'écriture. Finalement, il suffit d'ouvrir l'une des œuvres les plus inspirées de Descarries, *Aubade* pour piano (1935), pour réaliser à quel point l'influence de Medtner peut se faire sentir.

**Exemple 15:** Auguste Descarries, *Aubade*, mes. 1-5.

Andantino con tenerezza

Comparons ces mesures avec un extrait du second des *Drei Dithyramben* (*Trois dithyrambes*), op. 10, de Medtner (1906) (ex. 16).

**Exemple 16:** Nikolai Medtner, *Drei Dithyramben* (*Trois dithyrambes*), op. 10, n° 2, mes. 1-4.

Mit höchstem Pathos (Avec le plus grand pathétisme)

La similitude entre ces deux extraits m'apparaît flagrante. L'élan mélodique, la structure de l'accompagnement, l'usage du contrepoint sur plusieurs plans sonores, tous les aspects de l'écriture de Descarries trouvent leur parallèle chez Medtner. Les quelque trente ans qui séparent les deux compositions s'effacent tant sont évidentes leurs correspondances.

Mais au-delà des influences reçues, que j'ai tenté d'illustrer ici, le style de Descarries semble chercher un équilibre entre clarté et raffinement. Or, la complexité de l'écriture de son *Quatuor*, combinée à la concentration d'idées musicales, ont fait de mon travail de composition, en vue d'en compléter la finale, un véritable défi.

### Achèvement du *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* d'Auguste Descarries

La composition, tout comme la confession, est un acte qui ne peut être mené à bien que dans une atmosphère d'intimité et de profonde concentration. L'achèvement de l'œuvre d'un compositeur par un autre suppose donc une forme d'intrusion dans ce qui lui est le plus personnel.

L'histoire est jalonnée d'œuvres qui sont restées en plan et qui ont été terminées par d'autres, le plus souvent à titre posthume: le *Requiem* de Mozart est l'une des plus célèbres. Les musiques inachevées du passé ont fasciné quelques auteurs qui se sont penchés sur le sujet: citons, parmi d'autres, *Unfinished Music* de Richard Kramer (2008) et «Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of Fugue» de Zoltán Göncz (1997). Plusieurs facteurs peuvent expliquer l'état d'inachèvement d'une œuvre. Souvent, la vie du compositeur s'arrête avant qu'il n'ait le temps de mener à terme son travail. Parfois, une œuvre de jeunesse est interrompue par un projet de plus grande importance; au fil des ans, elle perd de sa valeur aux yeux du musicien, qui aura mûri et ne ressent plus le besoin d'y revenir. Il arrive également qu'une œuvre fasse partie d'un projet personnel qu'un artiste n'aura jamais le temps de terminer en raison

des multiples contrats qu'il doit honorer afin de subvenir à ses besoins.

La majeure partie du *Quatuor* a été écrite par Descarries en 1934. Pour quelle raison la pièce est-elle demeurée inachevée? La question reste sans réponse définitive, quoique la dernière situation évoquée soit la plus plausible. Quoiqu'il en soit, l'achèvement du *Quatuor*, en 2015, a entraîné des difficultés importantes que je vais résumer ici.

### Repérage des thèmes et des motifs

Après avoir reçu l'original de l'œuvre en version manuscrite, j'ai effectué, en un premier temps, un patient travail de déchiffrage musical à l'occasion du transfert de la partition sur un support numérique. Des oublis occasionnels d'altérations, des incohérences de nuances ou d'articulations — toutes choses inhérentes à un manuscrit non révisé par son auteur — soulevaient des questions quant aux intentions réelles du compositeur. Une fois que le texte m'est apparu plus clairement, j'ai étudié l'ensemble du matériau thématique. Le tableau 1 montre les cinq thèmes principaux, placés par ordre décroissant de nombre de leur occurrence dans la pièce.

Une fois les thèmes consignés, j'ai procédé à une analyse motivique sur laquelle je me suis appuyé pour l'écriture des sections finales. J'ai ainsi dégagé de chacun des thèmes des motifs caractéristiques ayant à mon sens suffisamment de personnalité pour être reconnaissables. Une série de

mouvements disjoints progressant dans la même direction, surtout si elle est précédée ou suivie de mouvements conjoints, rend par exemple un motif perceptible par l'oreille (voir le tableau 1, premier thème). Un motif rythmique intéressant (tableau 1, cinquième thème) peut aussi servir à personnaliser un motif. Une tournure mélodique accrocheuse (tableau 1, quatrième thème), ou simplement une descente ou une montée chromatique, même brève, peuvent également constituer un motif reconnaissable.

Voici un découpage du premier thème en motifs potentiels (ex. 17).

**Exemple 17 :** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, analyse du premier thème, mes. 1-6<sup>7</sup> (violon).

The musical notation shows the first theme in 4/4 time. Annotations include: 1) tête du thème (measures 1-2), 2) motif (measures 3-4), 3) motif (measures 5-6), 4) motif chrom. (measures 7-8), 5) mvt disjoint + retard (measures 9-10), 6) motif (measures 11-12), 7) mvts disj. expr. (measures 13-14), and poss. d'app. (measures 15-16).

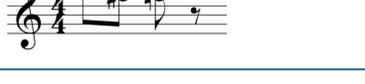
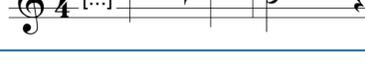
Le premier thème — qui est aussi le thème principal — du *Quatuor* est riche en idées musicales variées. Déjà à l'intérieur des six premières mesures, l'auteur expose sept idées, chacune pouvant potentiellement être développée au cours de l'œuvre. Voici, sous la forme d'un tableau, les sept premières idées musicales qui constituent le thème principal (tableau 2).

**Tableau 1 :** Matériau thématique du *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* d'Auguste Descarries.

1 <sup>er</sup> thème : mes. 1-6 (violon)	
2 <sup>e</sup> thème : mes. 123-124 (alto)	
3 <sup>e</sup> thème : mes. 53-55 (violoncelle)	
4 <sup>e</sup> thème : mes. 93-97 (cordes)	
5 <sup>e</sup> thème : mes. 166-167 (violon)	

<sup>7</sup> Dans l'exemple 17, les abréviations « mvts disj. expr. » signifient « mouvements disjoints expressifs », tandis que « poss. d'app. » signifie « possibilité d'appoggiature ».

**Tableau 2 :** Analyse motivique du premier thème, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, Auguste Descarries.

Motifs	Figures	Commentaire
1		La tête du thème est le motif-clé, car il est le plus reconnaissable par ses valeurs longues (des blanches) et son caractère disjoint, contrastant avec les autres motifs.
2		Ce motif n'est caractéristique que par son rythme d'anapeste, composé de deux valeurs brèves suivies d'une valeur longue.
3		Montée conjointe brodée. Un tel motif est idéal dans un passage en crescendo.
4		Chromatisme descendant. Le chromatisme, facilement reconnaissable, offre souvent un vaste potentiel pour l'harmonisation.
5		Ce saut attire l'oreille en ce qu'il contraste avec les mouvements conjoints qui l'entourent. En l'occurrence, le motif permet un retard, ce qui a pour effet d'enrichir le discours harmonique.
6		Même potentiel que le motif précédent, mais le retard survient d'abord, suivi d'un mouvement disjoint.
7		Un intervalle de quinte et plus confère une expressivité à la ligne mélodique.

Malgré le fort potentiel de ces sept motifs, Descarries ne développe pas véritablement ce thème; il préfère en introduire d'autres, au fil de nouvelles sections qui, à leur tour, mèneront vers de nouveaux thèmes et de nouvelles idées. Toutefois, il effectue des retours à certaines de ces idées plus tard dans l'œuvre, ce qui m'a permis de discerner les cinq principales idées et de les classer par ordre d'importance. Le manuscrit du *Quatuor* se termine abruptement à la mesure 185 par l'amorce d'une *cadenza* pour piano, comme nous le verrons bientôt. Dans mon travail d'achèvement de l'œuvre, j'enchaîne avec le premier thème cité presque intégralement, d'abord en *si* mineur, puis, afin de créer un contraste important, en *si* bémol mineur.

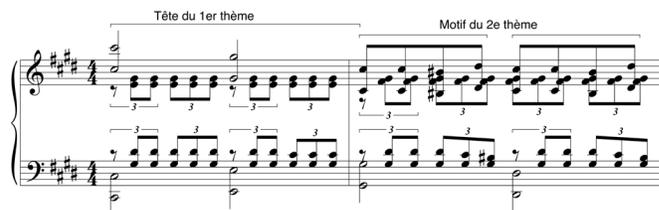
Examinons maintenant les autres thèmes du *Quatuor*. Le deuxième introduit une section moins chantante, plus agitée et surtout plus dramatique. En cela et aussi en raison de sa grande simplicité, il est contrastant: il ne comporte en effet qu'un seul motif, énoncé deux fois.

**Exemple 18 :** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, deuxième thème, mes. 123 (alto).



Dans la nouvelle section, il m'a semblé approprié de poursuivre avec ce motif caractéristique du deuxième thème (ex. 19), ce qui m'a permis de construire une nouvelle mélodie à partir du matériau existant.

**Exemple 19 :** Aleksey Shegolev, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, cadence pour piano, mes. 198-199.



Le troisième thème ne se distingue des deux premiers que par son caractère syncopé. Dans la section ajoutée, il fera l'objet d'entrées en imitation, parentes en quelque sorte avec les six premières mesures du *Quatuor*: elles apparaissent au moment du retour des cordes, après 30 mesures de piano solo (incluant les quatre mesures écrites par Descarries). Quelques mutations intervalliques ont dû être apportées à ce troisième thème de façon à obtenir un effet de stratification. L'exemple qui suit (ex. 20) illustre ces procédés. Les cordes y sont représentées intégralement, mais seule la ligne de basse du piano apparaît: cependant, je l'ai chiffrée pour indiquer la composition des accords. Remarquons que

l'harmonie devient particulièrement tendue à la mesure 221: le frottement de seconde mineure sur les troisième et quatrième temps crée un point culminant de tension harmonique dans la macroforme de la pièce. À partir de ce point, j'ai ramené le ton initial de *la* mineur pour y rester jusqu'à la fin.

**Exemple 20:** Aleksey Shegolev, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, entrées en imitation, mes. 212-213.

Le quatrième thème (voir le tableau 1) est probablement le plus accrocheur. Prenant place dans une des sections centrales, il n'est pourtant entendu qu'une fois. Il ne m'a donc pas semblé bon d'y revenir: j'ai plutôt résolu de préserver son rôle d'oasis de fraîcheur dans la pièce, tant en raison de sa simplicité que de son caractère léger et mélodieux. Tout comme le deuxième thème, il est construit sur un motif unique et bref:

**Exemple 21:** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, analyse du quatrième thème, mes. 93-97 (cordes).

Voici le motif-clé sur lequel est construit ce dernier thème.

**Exemple 22:** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, motif principal du quatrième thème.

Dans ce passage, l'harmonisation et l'accompagnement fluide contribuent à la beauté de la musique (ex. 5). De plus, la simplicité et la récurrence du motif principal font en sorte que l'idée musicale est clairement formulée, la rendant facilement perceptible par l'auditeur. C'est à mon avis un des plus beaux moments du *Quatuor*.

Finalement, le cinquième thème, présenté vers la fin de la partition originale, amène un sentiment d'agitation tout à fait nouveau.

**Exemple 23:** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, cinquième thème, mes. 166-167 (violon).

La première note répétée en rythme syncopé, dans un tempo marqué *giocoso*, anime l'écriture qui, jusqu'à présent, était plutôt sobre, malgré des passages un peu plus dramatiques. C'est véritablement l'occasion pour le compositeur de mettre en valeur la virtuosité des cordes. Le motif (ex. 24) persistera tout au long de la dernière section, et ce, jusqu'à la cadence de piano où s'arrêtera la plume de Descarries après quelques mesures.

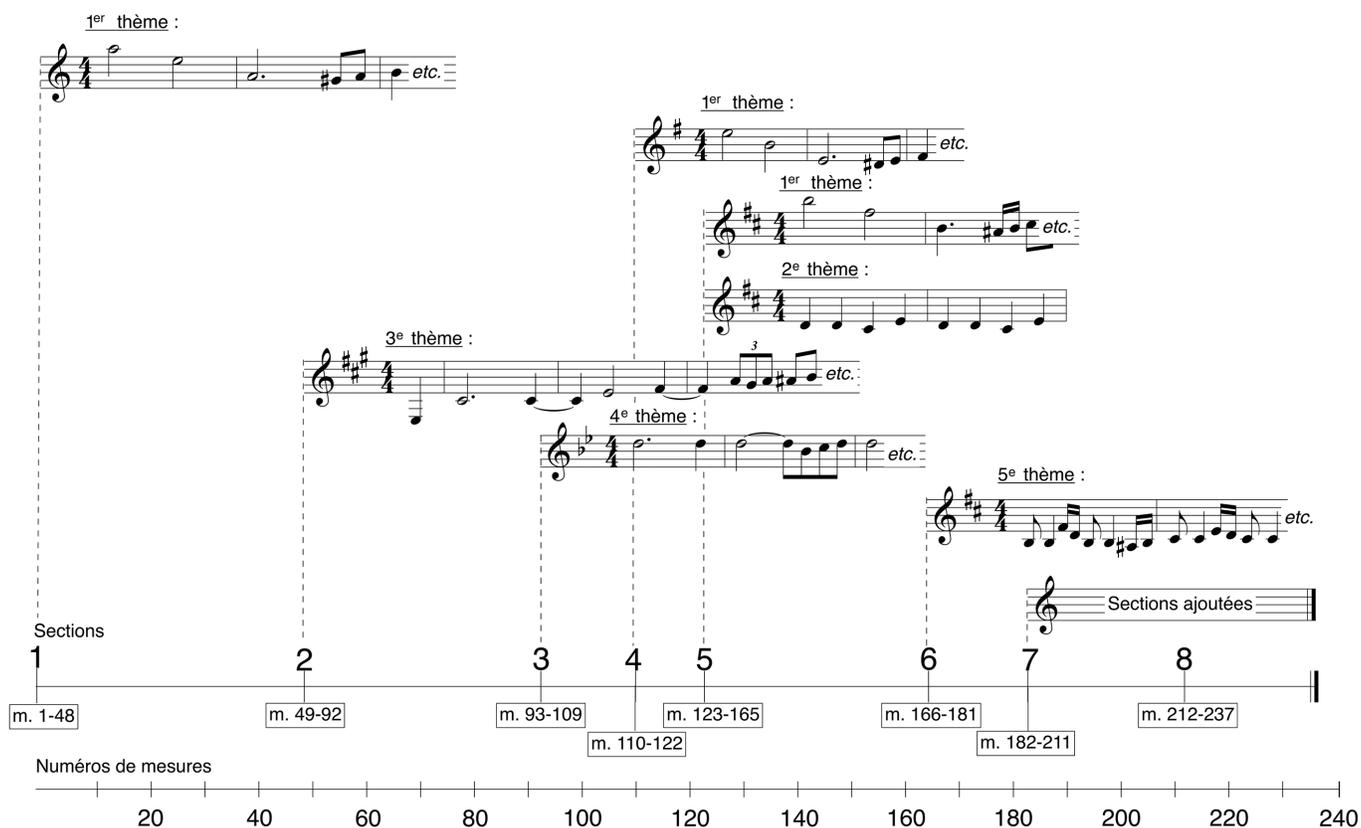
**Exemple 24:** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, motif du cinquième thème, mes. 166 (violon).

### Analyse formelle

Après avoir pris connaissance du style de l'auteur et du matériau thématique de la pièce, il convenait de procéder à une analyse formelle, c'est-à-dire à l'étude des différentes parties qui en déterminent l'architecture. Pour ce faire, il a fallu identifier le début et la fin de chacune des sections présentant un nouveau thème. L'analyse formelle, dans ce cas, sous-entend non seulement la durée, mais aussi la hiérarchisation des sections en essayant autant que possible de respecter l'esprit de Descarries. Afin d'élaborer une conclusion qui, par son efficacité, puisse satisfaire l'auditeur, il était primordial de répondre à une question délicate: quelle devrait être la longueur de la nouvelle section, de sorte qu'elle donne l'impression de s'inscrire de façon cohérente dans l'ensemble, considérant que la partition déjà écrite dure environ dix minutes?

Le tableau 3 permet de faire ressortir quelques éléments qui se dissimulent dans la notation musicale.

**Tableau 3 :** Analyse par sections, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, Auguste Descarries.

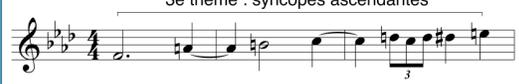


D’abord, le premier thème (ex. 17) s’avère clairement le plus important par le nombre de ses occurrences. Les sections trois, quatre, six et sept sont quant à elles relativement courtes et énoncent de nouvelles idées musicales qui ne seront pas développées de façon substantielle. La section cinq devrait attirer notre attention : le premier et le deuxième thème sont conçus pour être superposés. Le cinquième et dernier thème suggère pour sa part une atmosphère énergique qui se prête bien à une conclusion brillante. À moins de vouloir allonger considérablement la pièce, ce qui permettrait de revisiter l’ensemble du matériau thématique, la section ajoutée devrait maintenir cette énergie. C’est pourquoi le quatrième thème, paisible et tendre, n’a pas été retenu dans la section finale.

Considérant que la partie centrale du *Quatuor* comporte déjà plusieurs sections brèves, il m’est apparu souhaitable d’écrire une section qui, par sa longueur, équivaldrait à une des deux premières parties de la pièce, la première s’étendant sur 48 mesures, la deuxième sur 44. Des sections plus courtes s’enchaînent ensuite, mais j’ai cru préférable, en rappelant les proportions du début, de créer une certaine symétrie architecturale et d’assurer l’équilibre de l’œuvre.

Voici un tableau (tableau 4) qui permet de mesurer l’ensemble du travail que j’ai réalisé, étant entendu qu’il n’y avait pas qu’une seule solution possible. Au-delà d’une analyse détaillée du matériel proposé par Descarries, cette démarche reposait tant sur mon métier de compositeur que sur mon goût personnel.

**Tableau 4 :** Section finale ajoutée par Aleksey Shegolev, thèmes.

Sections	N° de mesures	Matériau thématique		
Piano seul	182-185	Les quatre dernières mesures de Descaries		
	186-190	1.	1er thème 	
		2.	motifs b et c en développement motif b) motif c) motif b) motif c) 	
	7	191-197	3.	1er thème 
		198-208	4.	cellule de la tête du 1er thème 
			5.	2e thème en diminution 
209-211		6.	descente chromatique 	
8	212-215	7.	1er thème en augmentation 2e thème 	
		8.	3e thème : syncopes ascendantes 	
	216-219	9.	3e thème : syncopes ascendantes 	
	220-223	10.	3e thème : syncopes ascendantes 	
Finale	224-233	11.	1er thème motif b) motif c) en augmentation 	
Coda	234-237	12.	motif du 5e thème 	

## La transition entre le manuscrit et la section ajoutée

Comme nous l'avons vu plus haut, le *Quatuor* de Descarries se termine sur un début de cadence (ou *cadenza*) au piano. En fait, seules les quatre premières mesures du solo sont écrites au propre par le compositeur, et elles arrivent tout en bas de la page 28 de son manuscrit. Dans le Fonds Auguste-Descarries (P 325), deux autres pages de musique portant les numéros 29 et 30 ont été retrouvées dans une boîte séparée, la page 30 ne comportant que trois mesures dont la dernière est incomplète. Ces deux feuillets semblent être une esquisse de musique quasi improvisée pour piano qui, sur le plan thématique, présente tellement peu de liens avec le *Quatuor* qu'on peut se demander s'il s'agit vraiment de la suite que le compositeur comptait lui donner. J'ai résolu de laisser de côté cette esquisse pour faire place à une nouvelle cadence pour piano basée sur les cinq thèmes récurrents du *Quatuor*: cette démarche est conforme à la tradition musicale et respecte les principes formels qui régissent la conception d'une œuvre et lui confèrent son unité.

Il me restait à résoudre la délicate question de la transition entre la fin de la partition de Descarries et la nouvelle section qui allait lui servir de complément. Pour en assurer la fluidité, j'ai observé les traits singuliers de l'écriture rythmique dans les mesures précédentes. Remarquons qu'avant la cadence, dès la mesure 177, l'accompagnement au piano présente une formule rythmique de doubles croches partagées entre les deux mains.

**Exemple 25:** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 177-178.

L'exemple 25 illustre bien la complémentarité rythmique qui existe entre la main droite et la main gauche. La formule se poursuit dans les quatre dernières mesures de l'original :

**Exemple 26:** Auguste Descarries, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 182.

À partir de la mesure 186, tout en respectant ce modèle rythmique et moyennant une modulation en *si mineur*, j'ai enchaîné avec le thème principal qui ouvre le *Quatuor*.

**Exemple 27:** Auguste Descarries et Aleksey Shegolev, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, mes. 185-187.

Patron rythmique en doubles-croches + complémentarité entre les mains

Voici, pour terminer, un extrait du finale comprenant toutes les parties. Je l'ai choisi en raison de la présence de deux thèmes du matériau d'origine, ici superposés : le thème n° 1 en augmentation et le thème n° 3 en imitation aux cordes.

**Exemple 28 :** Aleksey Shegolev, *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* d'Auguste Descarries, section finale ajoutée, mes. 212 à 223.

## Conclusion

En son temps, Auguste Descarries n'a certes pas été un compositeur choyé par le destin. Ce qu'il reste du langage romantique du XIX<sup>e</sup> siècle — pour lui, source constante d'inspiration — tombe progressivement en désuétude dans la première moitié du siècle suivant. Entre les années 1930 et la fin de la Seconde Guerre mondiale, les difficultés économiques et sociopolitiques, tant en Europe qu'en Amérique, freinent l'épanouissement des artistes. Les années 1950, qui correspondent à la dernière décennie de la vie de Descarries, voient naître l'avant-garde au Québec et ailleurs. C'est l'époque des Serge Garant, Clermont Pépin et Jean-Papineau Couture. Pour plusieurs compositeurs, cette seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle se caractérise par la constante recherche de la nouveauté, de l'originalité. Les représentants de la jeune génération semblent vouloir tracer leurs propres chemins, explorer le « jamais entendu », plutôt que de se conformer aux traditions artistiques de leurs aînés, à leurs yeux révolues.

Dans ce paysage changeant, Descarries reste fidèle à ses allégeances premières, celles de l'école russe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'analyse de son *Quatuor* permet d'établir quelques constantes de son langage musical : d'abord, il utilise un langage tonal traditionnel, quoique enrichi de progressions chromatiques ; ensuite, il conserve la mélodie comme matériau de départ et principal point de repère formel, la rendant chantante et très expressive ; finalement, dans ses œuvres, l'architecture par sections rappelle les techniques de ses prédécesseurs. Mentionnons également la dimension orchestrale qu'il confère au piano. Tous ces éléments façonnent le langage de Descarries qui, en dépit des influences russes qu'il a largement intégrées, a réussi à développer sa propre personnalité. On ne peut qu'admirer sa détermination à faire œuvre de compositeur. Dans des conditions socioculturelles déplorables, il a poursuivi sans relâche son idéal artistique.

Ce constat soulève la question de ce qu'aurait pu devenir le musicien dans des circonstances plus favorables à son accomplissement. Une autre interrogation découle de la première : si Descarries, parvenu à la maturité, avait pu retravailler son *Quatuor*, y aurait-il apporté des modifications et si oui, lesquelles ? Comment l'aurait-il terminé ? Autant de questions qui demeureront toujours en suspens. Quoi qu'il en soit, l'achèvement de l'œuvre qui m'a été confié aura eu le mérite de lui donner une première vie : en effet, le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* a été créé le 30 octobre 2015 à la salle Bourgie du Musée des beaux-arts de Montréal par Anne Robert au violon, Victor Fournelle-Blain à l'alto, Chloé Dominguez au violoncelle et Paul Stewart au piano.

Le nom d'Auguste Descarries fait partie du patrimoine artistique québécois. En ce sens, la renaissance que connaît aujourd'hui son œuvre permet de mieux mesurer sa contribution originale à la musique du Québec et à rendre justice à un musicien méconnu.

## RÉFÉRENCES

### Documents d'archives

Fonds Auguste-Descarries (P 325), Division des archives de l'Université de Montréal, Montréal.

Fonds Alfred-Laliberté (MUS 266), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Fonds Séverin-Létourneau (P 575), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.

### Autres références

Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries, [www.associationaugustedescarries.com](http://www.associationaugustedescarries.com), consulté le 18 décembre 2015.

DE SAINT-MARTIN, Monique et Sofia TCHOUKINA (2008). «La noblesse russe à l'épreuve de la révolution d'Octobre», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 99, p. 104-128.

DESCARRIES, Marcelle (1974). «Un musicien à Paris 1921-1930», *Cahiers canadiens de musique*, n° 8, printemps/été, p. 95-107.

FAUSTIN, Romy-Léa (2015). «Achever l'inachevé: le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* d'Auguste Descarries», *La Scena Musicale*, vol. 21, n° 2, p. 46.

GALLO, Guy (1983). «Auguste Descarries», dans Helmut Kallmann, Gilles Potvin, Kenneth Winters (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Éditions Fides, p. 270.

GÖNCZ, Zoltán (1997). «Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of Fugue», *International Journal of Musicology*, vol. 5, p. 25-93.

HARRIS, JAMES (2016). *The Great Fear: Stalin's Terror of the 1930s*, Oxford, Oxford University Press.

KRAMER, Richard (2008). *Unfinished Music*, Oxford et New York, Oxford University Press.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2013). «Le pianiste et compositeur québécois Auguste Descarries (1896-1958) et son association au mouvement néoromantique russe», *Les Cahiers des dix*, n° 67, p. 149-186.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2016). «Les chroniqueurs et les œuvres musicales nouvelles dans la presse québécoise (1919-1949): Quel discours?» dans Marie-Thérèse Lefebvre (dir.), *Chronique des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres*, Québec, Éditions du Septentrion, Cahiers des Amériques, p. 195-233.

POULAIN, Martine (2000). «L'art à l'époque de la grande noirceur: Le Refus global», *Histoire Québec*, vol. 5, n° 3, p. 15-20.

Sœurs de Sainte-Anne (1935). «Auguste Deacarries», *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, Mont-Sainte-Anne, p. 75-78.

STRUTHERS, James. «Crise des années 1930», dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/crise-des-annees-1930>, consulté le 23 décembre 2015.

Wikipédia (2016). «Auguste Descarries», [https://fr.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_Descarries](https://fr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Descarries), consulté le 23 janvier 2016.

### Partitions

DESCARRIES, Auguste (2015). *Aubade et Sarcasme pour piano*, Montréal, Les Éditions du Nouveau Théâtre Musical.

RACHMANINOV, Sergueï (1947). *Trio élégiaque pour piano, violon et violoncelle n° 1 en sol mineur*, Moscou, Muzgiz.

RACHMANINOV, Sergueï (1963). *Trio élégiaque pour piano, violon et violoncelle n° 2 en ré mineur*, op. 9, Moscou, Muzgiz.

RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai (1981). *The Complete Works of Nicolai Rimsky-Korsakov Piano Solos*, vol. 1, Melville, Belwin-Mills Pub. Corp.

MEDTNER, Nikolai (1906). *Drei Dithyramben für Pianoforte*, op. 10, n° 2, Leipzig, P. Jurgenson.

MEDTNER, Nikolai (1928). *Sonate n° 2, für Violine und Klavier*, op. 44, Leipzig, J. H. Zimmermann.

MEDTNER, Nikolai (1960). *Intégrale*, tome III, Moscou, Muzgiz. Œuvres pour piano.

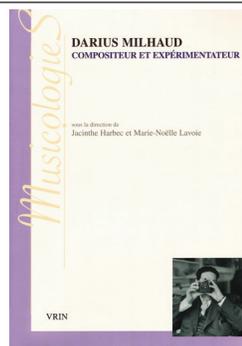
MEDTNER, Nikolai (1963). *Intégrale*, tome VIII, *Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle*, Moscou, Muzgiz.

SCRIBINE, Alexandre (2004). *Selected Works for Piano*, 1<sup>re</sup> partie, Moscou, Muzgiz.



## Comptes rendus

Jacinthe Harbec et  
Marie-Noëlle Lavoie (dir.)  
***Darius Milhaud, compositeur  
et expérimentateur***  
Paris, Vrin, 2014  
(coll. « MusicologieS »), 288 p.  
ISBN 978-2-7116-2527-7



L'ouvrage collectif ici recensé, est indéniablement une contribution majeure à l'étude contemporaine de l'œuvre de Darius Milhaud. Bien que défini comme une publication répondant non seulement aux attentes des musicologues mais s'adressant aussi « à toutes les personnes qui s'intéressent à la musique » (p. 6), l'ouvrage, de par son hétérogénéité et la spécificité de ses chapitres, semble s'adresser de prime abord à un public spécialisé. Regroupés en trois sections, « La figure de l'expérimentateur », « Le compositeur et ses contemporains » et « Le contexte des années trente : nouveaux enjeux politiques et esthétiques », les onze chapitres sont essentiellement des textes indépendants. Signés par des auteur(e)s reconnu(e)s pour leurs recherches sur le compositeur français ainsi que sur la musique française du xx<sup>e</sup> siècle, ces chapitres forment une constellation d'articles centrés sur Milhaud et apparentés à la musicologie historique, à la musicologie analytique ainsi qu'à la présentation de documents d'archives. Dans son ensemble, cette édition de Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie suit la tendance actuelle en musicologie, s'efforçant de maintenir une distance objective envers certaines sources primaires et secondaires, une approche bienvenue dans la recherche milhaldienne qui, par le passé, était parfois plus proche du commentaire hagiographique que de l'information biographique ou purement analytique. Néanmoins, on aurait pu imaginer dans certains chapitres des prises de positions encore plus ouvertement critiques envers certaines de ces sources qui, bien qu'essentielles, sont rarement impartiales. On aurait également pu souhaiter, particulièrement dans la section dédiée aux années trente, des articles prenant en considération un contexte musical plus global.

Pascal Lécroart, dans le premier chapitre, intitulé « Milhaud et l'expérimentation vocale : Un innovateur malgré lui », explore l'expérimentation vocale de Milhaud, dont *Les Choéphores* (1915) est l'un des premiers exemples. Ces innovations sont décrites comme le résultat de son travail avec Paul Claudel plutôt qu'une recherche expressive propre au compositeur. Dans « Le code Milhaud : Primitivisme et symétrie » (chapitre 2), Jacinthe Harbec cherche à démontrer « comment la notion de symétrie » caractérise *L'Homme et son désir* (1921), *La Création du monde* (1923) et *Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme* (1937), trois compositions dont le dénominateur commun est « la thématique de l'Homme primitif » (p. 42). Le troisième chapitre, « Retour au point de départ ? Les dernières œuvres de musique de chambre de Milhaud et la notion de "tardivité" », de Deborah Mawer, est une traduction révisée et augmentée d'un article de 2008 paru dans *The Musical Times*. Dans ce texte, Mawer montre comment, chez Milhaud, « la force de ses premières convictions » (p. 87) demeure également présente dans ses œuvres tardives. Jens Rosteck, dans « Le portrait urbain dans la musique instrumentale de Milhaud » (chapitre 4), analyse brièvement divers exemples de compositions « topographiques », tels que *Aspen Serenade* (1957), qui sont, selon l'auteur, moins des illustrations géographiques qu'un prétexte pour de nouvelles expérimentations musicales (p. 97).

La deuxième partie du livre (intitulée « Le compositeur et ses contemporains ») se réfère principalement aux années 1910-1920. Le premier texte – « Autour d'une correspondance Milhaud-Guerra (1917-1921) » par Manoel Corrêa do Lago et Bernard Guerra (chapitre 5) – se révèle une mine d'informations concernant les activités de Milhaud au Brésil, dont certaines, inédites, proviennent de collections privées et publiques brésiliennes (voir p. 102, n. 3). L'article présente un compte rendu détaillé du séjour de Milhaud au Brésil (1917-1918), de son amitié avec Oswaldo Guerra (1892-1990) et son épouse Nininha Leao Veloso-Guerra, de son engagement dans la promotion de la musique du compositeur brésilien Glauco Velásquez (1884-1914), de ses activités en tant qu'instrumentiste (violoniste, altiste, pianiste), et de son travail d'attaché culturel favorisant la musique française moderne ainsi que certaines de ses

propres œuvres (p. 105-106). Le texte de Barbara L. Kelly (chapitre 6), intitulé «Milhaud et Ravel : Affinités, antipathies et esthétiques musicales françaises», offre une relecture intéressante du duo Ravel-Milhaud, soulignant certaines affinités qui, malgré une antipathie réciproque, semblent les avoir liés. La mention de l'influence de Charles Gounod et d'Emmanuel Chabrier sur les deux compositeurs dans leurs quêtes d'alternatives «à la voie tracée par Debussy» est à souligner (p. 136). Liouba Bouscant, dans «Milhaud et Koechlin: Une somme de convergences esthétiques» (chapitre 7), retrace «les points d'attache communs de ces deux compositeurs» depuis leur rencontre en 1914 jusqu'à la mort de Koechlin en 1950, l'auteure concluant que ce dernier n'a pas seulement joué «un rôle fondamental de mentor», mais a aussi contribué «à établir puis soutenir» la réputation publique de Milhaud (p. 163).

Contrairement aux années vingt, la décennie suivante demeure probablement une des périodes les moins connues dans l'œuvre de Milhaud, une lacune partiellement comblée grâce aux quatre derniers chapitres qui constituent la troisième partie de cet ouvrage («Le contexte des années trente: Nouveaux enjeux politiques et esthétiques»). Christopher Moore, dans «Darius Milhaud à la fin des années trente: Entre conviction politique et recherches esthétiques» (chapitre 8), discute d'œuvres liées «aux initiatives musicales du Front populaire» (p. 169) telles que la musique de scène pour *Le 14 Juillet* (1936) de Romain Rolland et *La Fête de la musique* (1937), une commande officielle composée pour les Fêtes de la Lumière de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (p. 167 et p. 178). Ces compositions demeurent, pour Moore, des exemples «d'un créateur toujours enthousiaste devant les multiples formes d'expression musicale», c'est-à-dire, «le folklore provençal, la musique des rues, la musique ancienne, les grandes formes traditionnelles, ou encore devant les nouvelles possibilités technologiques» (p. 188). *Le 14 Juillet* et *La Fête de la musique* sont également des témoignages de l'impact de la crise économique sur la création musicale des années trente ainsi que de la participation de Milhaud à «la lutte antifasciste» et à «l'éducation musicale des masses» (p. 188). Dans «La *Suite Provençale* ou Campra revisité par Milhaud» (chapitre 9), Marie-Noëlle Lavoie réexamine l'attachement de Milhaud à la Provence à travers la *Suite provençale* (1936), une œuvre fortement influencée par *Tancrède* (1702), tragédie lyrique d'André Campra. Cette œuvre est également représentative de la «convergence de deux orientations esthétiques des années 1930-1940: la mise en valeur du folklore et l'intérêt pour la musique du passé» (p. 190). Lavoie associe cette convergence non seulement aux «considérations géographiques et narratives» attachées à l'œuvre de Campra, mais aussi aux «pratiques citationnelles utilisées par Milhaud», des pratiques qui

montrent «comment la réalisation du compositeur traduit sa représentation de Campra» (p. 200). Pascal Terrien, dans le chapitre intitulé «*Christophe Colomb* de Darius Milhaud et Paul Claudel, ou la mutation d'un opéra en oratorio» (chapitre 10), s'attarde à cet autre exemple de la collaboration entre Claudel et Milhaud, 20 ans après *Les Choéphores* dont il était question au premier chapitre. Terrien se penche en détail sur la première française de l'œuvre qui eut lieu en 1936 à Nantes. De par son «gigantisme», la première mondiale de *Christophe Colomb*, un opéra composé en 1928, ne put être organisée à l'Opéra de Paris. La première eu lieu à Berlin en 1930 sur un livret traduit en allemand. Sous l'initiative de Pierre Monteux, l'œuvre fut aménagée en version de concert et présentée six ans plus tard à Nantes puis à Paris (p. 213). Le dernier chapitre de l'ouvrage, «Milhaud et le film *Espoir* (1939-1945): Raccords et dissonances» d'Audrée Descheneaux (chapitre 11), est consacré à trois extraits de la musique que Milhaud avait composée pour le film *Espoir* (1939) d'André Malraux. La partition, argumente Descheneaux, possède non seulement un statut fonctionnel «puisqu'elle naît des images», mais aussi «un statut autonome, car elle est aussi destinée au concert» (p. 244). Également spécifique à cet exemple de musique de film est la grande liberté créatrice que Malraux semble avoir laissée au compositeur (p. 258).

L'intérêt de cet ouvrage pour la recherche milhaldienne ne repose pas uniquement sur le contenu de ses chapitres, mais aussi sur les nombreux livres et articles cités en bas de page au fil des articles. Alors qu'une bibliographie finale regroupant toutes les sources primaires et secondaires mentionnées dans l'ouvrage aurait été souhaitable, ces références forment sans doute une des listes les plus actuelles des sources secondaires dédiées à Milhaud. Néanmoins, une note clarifiant le statut de certains documents cités, mais non accessibles en bibliothèque au moment de la rédaction de ce compte rendu (décembre 2015), aurait aussi été la bienvenue. Aussi, il nous paraît important de signaler que l'article de Milhaud intitulé «À propos du jazz», mentionné comme un texte inédit (p. 151), fut publié en deux parties en 1926 dans *L'Humanité* (3 août 1926, p. 5, et 4 août 1926, p. 5).

Plus regrettable que ces oublis involontaires est l'absence, dans certains textes, d'une approche plus critique envers des sources considérées comme primaires ou quasi primaires telles que *Notes sans musique* (1949, 1963, 1987 nouvelle édition sous le titre *Ma vie heureuse*), *Notes sur la musique: essais et chroniques* (1982), ou le *Darius Milhaud* de Paul Collaer (1947, 1982), «premier ouvrage de référence sur le compositeur» (p. 7). Comme mentionnée par Harbec et Lavoie dans leur introduction, «une biographie définitive [de Milhaud] reste encore à écrire» (*ibid.*), mais la question essentielle porte peut-être moins sur l'absence d'un tel livre que sur la notion de «définitif» en musicologie, que ce soit

sur le plan biographique ou analytique. À notre avis, une approche critique n'exclut aucunement un respect sincère pour Milhaud et pour son œuvre. Au contraire, en nous éloignant totalement des commentaires hagiographiques ainsi que de la notion de «génie créateur» et en nous appuyant sur des analyses qui prennent en considération la subjectivité de toute observation, nous contribuerions peut-être à faire entrer Milhaud de plein pied dans le XXI<sup>e</sup> siècle. De plus, cela permettrait d'observer l'importance de son œuvre dans un contexte historique ainsi qu'actuel sans devoir chercher continuellement à la justifier, comme semblent le faire certains auteurs.

Également à regretter est l'absence de tout commentaire sur les similarités (et différences possibles) entre la musique de Milhaud des années trente et les notions de «*Gebrauchsmusik*» (musique fonctionnelle) et de «*Neue Sachlichkeit*» (inadéquatement traduite par «nouvelle objectivité») dans la troisième partie de l'ouvrage. Ces deux courants de pensée affectèrent profondément non seulement la création musicale de la République de Weimar après 1925, mais également celle de l'Europe centrale et de l'Europe du Nord, et ce, jusqu'à la fin des années trente. Il convient de relever la corrélation quasi parfaite entre les descriptifs utilisés dans l'ouvrage pour définir les caractéristiques musicales et extra-musicales des compositions de Milhaud de l'époque, et ceux associés à la notion de nouvelle objectivité musicale, tels que l'impact d'une idéologie de gauche; l'écriture d'une musique compréhensible, souvent à caractère populaire ou folklorique; l'emploi de musiciens amateurs; la création musicale pour les nouveaux médias; etc.

Il va sans dire que malgré les réserves susmentionnées, cet ouvrage est une contribution agréable et bienvenue à la recherche musicologique sur l'œuvre de Milhaud. De plus, l'effort de traduction heureux et réussi des textes de Mawer et Kelly mérite également d'être souligné. Milhaud, défini à juste titre comme «l'un des principaux acteurs de la modernité musicale française» (p. 7), demeure relativement méconnu du grand public (et même de certains spécialistes), pour qui son importance se réduit souvent à sa musique des années vingt. Les onze chapitres de *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur* apportent un éclairage différent, voire nouveau, sur divers aspects de son œuvre et contribuent avec succès à une représentation actualisée de celle-ci.

Andrew Wilson, doctorant en musicologie, Université de Bâle, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel

Monique Desroches, Sophie Stévançe  
et Serge Lacasse (dir.)

**Quand la musique prend corps**  
Montréal, Les Presses de l'Université  
de Montréal, 2014, 390 p.  
ISBN 978-2-7606-3380-3



Cet ouvrage collectif rassemble les travaux de vingt-deux chercheurs sur le thème du corps en musique. Le beau titre donne envie de se plonger rapidement dans les diverses contributions, et la diversité des terrains devrait permettre de bien balayer la problématique et d'apporter des réponses variées. Je précise d'emblée ma déception profonde à la lecture de la plupart des contributions – mais non de toutes, heureusement – d'abord et surtout en raison d'une méconnaissance de la part de plusieurs auteurs des travaux antérieurs sur le sujet, ensuite parce que nombre d'entre elles ne traitent pas vraiment de la question affichée dans le titre. Si, en 1995, je pouvais écrire que la question du corps en musique n'avait pratiquement pas été abordée<sup>1</sup>, hormis les travaux déjà lointains d'André Schaeffner<sup>2</sup> et un bel article de Jean Molino<sup>3</sup>, il n'en est plus de même aujourd'hui. Hormis l'étude bien connue de François Delalande<sup>4</sup> sur la gestique de Glenn Gould et les deux auteurs précédemment cités, aucune autre référence n'est considérée par les auteurs. De là le fait que certaines contributions enfoncent des portes ouvertes, si j'ose m'exprimer ainsi: tout bon pédagogue sait que le corps est indissociable de toute pratique musicale vocale ou instrumentale, ou que le geste est important pour la réalisation des idées musicales. C'est en tous cas la conclusion du premier chapitre signé par Isabelle Héroux et Marie-Soleil Fortier («Le geste expressif dans le travail d'interprétation musicale»), texte qui m'a déçu, pour cause de méconnaissance de la question. Pour les deux contributrices, «selon la littérature le geste musical comporterait différentes fonctions», à savoir effectuer, accompagner et figurer (p. 23), développées par Delalande. Il aurait mieux valu écrire selon une certaine littérature et non toute la littérature sur la question. Ce ne sont pas les seuls auteurs à ne s'appuyer que sur Delalande, et c'est bien dommage. Non que ses travaux ne présentent pas d'intérêt, mais parce qu'ils ne sont pas les seuls, et leur confrontation

<sup>1</sup> Lothaire Mabru. *Du fifre au violon. Introduction à une ethnologie du corps dans la musique*, thèse de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1995.

<sup>2</sup> André Schaeffner: *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris, Payot, 1936.

<sup>3</sup> Jean Molino. «Geste et musique. Prolégomènes à une anthropologie de la musique», *Analyse Musicale*, vol. 10, 1988, p. 8-18; repris sous le titre «La musique et le geste» dans *Le singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Jonathan Goldman, Arles/Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 137-148.

<sup>4</sup> François Delalande, «La gestique de Gould. Éléments pour une sémiologie du geste musical», dans Ghyslaine Guertin (dir.), *Glenn Gould, pluriel*, 2<sup>e</sup> éd., Boisbriand, Momentum, 2007 [1988], p. 135-168.

avec d'autres analyses aurait pu être fructueuse. Bien que cela me répugne quelque peu, et l'on comprendra aisément pourquoi, je suis bien obligé d'évoquer ici mes travaux personnels<sup>5</sup> qui ont permis de proposer un autre point de vue, en distinguant trois modes d'engagement du corps : le mode fonctionnel ou effectuateur, le mode social et le mode « ontologique ». Que l'on me comprenne bien, je ne prétends pas à une quelconque supériorité de mes analyses, mais comment peut-on fonder une recherche sans prendre en compte l'ensemble des travaux antérieurs dans le but de les mettre en regard et d'en tirer sinon le meilleur, du moins des propositions nouvelles pour faire progresser la réflexion?

De plus, je ne suis pas le seul, bien évidemment, à avoir travaillé sur cette problématique du corps dans la pratique musicale. Il apparaît donc que la majorité des contributions partent de zéro et proposent en conséquence un discours loin d'être nouveau et pertinent, ce qui est fort dommage. Il y a tout de même le texte d'Yves Defrance (« Sonner avec son corps. Danser avec sa voix ») qui aurait mérité à mon avis d'être placé en ouverture du recueil, car, avec des accents quasiment schaeffneriens, il pose les jalons pour traiter la plupart des problèmes soulevés par la question du corps et de la musique, dans une perspective programmatique et généralisée. C'est à mon sens l'un des chapitres pertinents de cet ouvrage, du fait de sa volonté de fournir un ensemble d'hypothèses pour bâtir un programme de recherches. Mais lorsque je lis, par exemple, dans le début de la contribution de Vincent Cotro (« Le jazz, une mise en jeu particulière du corps »), que « c'est à coup sûr énoncer une banalité que d'écrire que le jazz a réintroduit du corps, voire redonné corps à sa façon, à la musique du xx<sup>e</sup> siècle » (p. 363), je lui réponds que le corps n'a jamais quitté la musique, car il a toujours été présent dans la pratique musicale, même et surtout, je dirais, quand on a voulu le réduire au minimum nécessaire, cela dès le début du xix<sup>e</sup> siècle avec Pierre Baillot<sup>6</sup>. À cette époque, le musicien de la musique dite savante signifiait, par sa réserve corporelle, le fait qu'il considérait la musique comme une entité métaphysique (« la parole la plus puissante de l'âme », dira plus tard Romain Rolland). Son corps avait donc un rôle important à jouer. Puis, dès la fin du xix<sup>e</sup> et au début du xx<sup>e</sup> siècle, la psychologie a redonné de la liberté au corps des musiciens et ainsi permis de replacer dans l'espace public l'emprise visible de cette musique sur l'âme du

musicien. En revanche, je suis bien d'accord avec Cotro lorsqu'il écrit que le comportement du *jazzman* lui est propre, mais c'est un point que j'avais fait remarquer dans un article de la revue *Ethnologie française* en montrant que le comportement du musicien est dépendant de son projet musical<sup>7</sup>. Celui d'un musicien de jazz n'étant pas le même que celui d'un musicien de musique traditionnelle ou d'un musicien d'orchestre symphonique, on comprend que leurs comportements diffèrent.

De nombreux autres contributeurs de cet ouvrage sont ainsi réduits à tenir des propos qu'il faut bien qualifier de banals. Dans son chapitre portant sur « Corps et performance dans le culte du *bwiti fang* (Gabon) », Marie-France Mifune propose de montrer « la nécessité de prendre en compte le corps, au même titre que la musique, pour une meilleure compréhension de la performance » (p. 347). La question est loin d'être nouvelle ! Le texte de Monique Desroches intitulé « Le corps comme signature musicale » pose une question intéressante : « Dans quelle mesure, par exemple, les techniques de jeu, les façons de tenir un instrument, de pincer une corde, de battre un tambour relèvent-elles d'une caractéristique spécifique d'un répertoire ? » (p. 287). Certes oui, mais il aurait fallu aller plus loin, car les techniques de jeu, les façons de tenir un instrument relèvent aussi – et peut-être même surtout – des conceptions culturelles de la musique et du corps. Farrokh Vahabzadeh aborde la question dans son texte consacré au *dotar* (« Se démarquer de l'autre. Du geste instrumental à la corporalité musicale »), mais seulement en conclusion, sans la creuser, ce qui est fort dommage. Il écrit ainsi en toute fin de sa contribution : « L'analyse de cette matière gestuelle peut nous révéler des choses sur l'interaction homme-instrument, mais aussi au niveau anthropologique, sur la manière dont les traditions musicales en contact se démarquent l'une de l'autre en adoptant une gestuelle particulière ou même toute une posture de corps distincte » (p. 77). Oui, bien sûr, mais il aurait fallu commencer par un tel postulat et le développer ensuite.

Le texte de Catherine Harrison-Boisvert sur « Les espaces corporels de la *capoeira* » et celui de Karen Nioche consacré aux danses bretonnes (« Une approche pluridisciplinaire des pratiques dansées en Bretagne ») s'inscrivent bien dans la problématique du corps, mais le premier regorge de termes portugais qui sont rarement explicités et en rendent la lecture

<sup>5</sup> Voir entre autres : « De l'écriture du corps dans les pratiques à transmission "orale". Le cas du fifre en Bazadais », dans Nicole Belmont et Jean-François Gossiaux (dir.), *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1997, p. 49-59 ; « Vers une culture musicale du corps », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 14 : « Le geste musical », 2001, p. 95-110 ; « Rhétorique du corps », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au xix<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1066-1067.

<sup>6</sup> Pierre Baillot est l'auteur de la célèbre méthode de violon intitulée *L'art du violon* (Paris, Dépôt central de musique, [1834] ; facsimilé, Courlay, Fuzeau, 2001). Dans cet ouvrage, Baillot reprend et développe la *Méthode de violon* qu'il a élaborée avec Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer au tout début du siècle (Paris, Au magasin de musique du Conservatoire royal, [ca 1802] ; facsimilé, Genève, Minkoff, 1974).

<sup>7</sup> Lothaire Mabru, « Des postures musicales », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, p. 591-607.

difficile, et le second, qui montre bien le lien indéfectible entre pratique musicale et pratique chorégraphique, ne va pas assez loin dans l'analyse « du savoir-faire danser » des musiciens. Des entretiens auprès de sonneurs et de danseurs auraient à mon sens permis de mieux approfondir cette question tout à fait intéressante. La contribution de Luc Charles-Dominique (« Gestes et attitudes corporelles chez les “violoneux” français d’hier et d’aujourd’hui ») s’avère décevante : redire ce que l’on sait déjà sur le comportement des « violoneux », poser l’hypothèse que la tenue contre la poitrine relève d’une mémoire ancienne sans jamais le démontrer n’a pas d’intérêt. Le chapitre intitulé « L’orgue et le regard de l’écoute », par Ghyslaine Guertin et Jean-Willy Kunz, se situe dans la même veine. La partie esthétique est trop sommaire et peut donner lieu à une interprétation erronée. Opposer les philosophes des Lumières, tenants d’une imitation de la nature, aux sensualistes, qui considèrent la musique comme moyen d’expression, ne tient pas. L’abbé Batteux, auteur du fameux traité *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), considère lui aussi la musique comme moyen d’expression des passions, car la mélodie imite par ses intonations les accents des passions humaines. Pour les uns comme pour les autres, le but de la musique est bien l’expression de passions, même s’ils ne l’entendent pas exactement de la même façon. La seconde partie du chapitre, consacrée à l’orgue, ne nous apprend rien de nouveau, car mal documentée, et se termine par une pirouette fort naïve : « Que l’organiste soit visible ou pas, il revient à chacun de vivre pleinement l’expérience du concert! » (p. 91).

L’analyse de la fameuse notion barthésienne de « grain de la voix » due à Serge Lacasse (« “Le corps dans la voix qui chante” : une lecture phonostylistique de Barthes ») m’est apparue quelque peu capillo-tractée si l’on veut bien m’accorder ce néologisme. L’auteur, d’une grande probité intellectuelle, cherche à comprendre au mieux cette notion, mais chemin faisant s’embrouille, le reconnaît, repart dans une autre voie, et perturbe de ce fait son lecteur.

Une autre contribution qui m’a laissé fort dubitatif, pour ne pas dire plus, est celle de Virginie Magnat (« Transmission de la connaissance et de la mémoire culturelles dans les chants traditionnels »). Elle s’appuie sur les travaux de Denzin, Lincoln et Smith<sup>8</sup> qui critiquent la recherche occidentale en écrivant qu’il est « urgent de décoloniser et de reconstruire les structures qui, au sein de l’université, privilégient les systèmes de connaissance occidentaux et leur épistémologie » (p. 333). Si ces auteurs affirment ensuite que ces systèmes occidentaux doivent faire l’objet de la pensée critique et de la recherche non occidentales – ce avec quoi on ne peut qu’être d’accord – je ne vois pas l’intérêt de cette autoflagellation épistémologique. Que des

cultures différentes aient des façons différentes de penser le monde ne doit pas conduire à vouloir renier ses propres conceptions. Mais passons. Forte de ces convictions, Magnat développe ensuite, en se basant sur les savoirs « autochtones », la notion de recherche incarnée, fondée sur la conviction qu’il faut « faire » pour comprendre et non l’inverse. On est là en présence d’un avatar de l’avatar de l’observation participante, avatar qui certes va plus loin, mais qu’il serait fort naïf de considérer comme valide. Ayant moi-même, au temps de mes premiers pas de chercheur, été tenté par « faire » avant de comprendre, j’ai vite perçu la vanité de cette démarche. Un exemple devra convaincre : voulant travailler sur l’apprentissage dans une pratique sans écriture, dite « orale » donc, je me suis rendu auprès d’un musicien pour lui demander de m’apprendre à jouer de son instrument. Il m’a aussitôt joué une mélodie et m’a demandé d’essayer de la reproduire, ce que je fis rapidement, car ayant été formé au solfège, j’entendais le nom des notes et pouvais ainsi les reproduire, certes maladroitement au début, mais suffisamment pour que mon « maître » s’en trouve très satisfait. Il m’était ainsi impossible de me mettre totalement à sa place, et de comprendre comment il avait pu acquérir son code musical sans passer par une conceptualisation telle que le solfège. On voit bien que « faire » n’est pas la bonne solution pour comprendre, même s’il faut bien admettre que parfois cela peut apporter quelques avantages. Cette notion de recherche incarnée me paraît donc totalement illusoire. Pire, je dirai qu’on est ici en présence d’une dérive, voire d’une défaite de la pensée. Loin de moi l’idée d’opposer connaissance théorique et savoir-faire, bien évidemment, mais aller aussi loin dans le reniement de nos modes de pensée et de réflexion me paraît très dangereux.

Le texte de Sophie Stévanca (« Tanya Tagaq, l’ethno-pop comme mise en spectacle »), pour intéressant qu’il soit, ne va pas assez loin, encore une fois, dans l’analyse de la question du corps, posée ici sur une pratique – le chant de gorge inuit – et sa mise en scène dans le contexte « ethno-pop », mais l’auteure tend à affirmer sans démonstration convaincante. Le chapitre signé par Anthony Papavassiliou, « La réintégration du geste chez Tim Exile », ne m’a pas convaincu non plus : la notion d’interprétation telle que présentée ici manque de pertinence, et surtout le recours à la notion d’authenticité – piège à penser comme cela a maintes fois été montré – ne peut mener que dans une impasse. Dommage, car l’interrogation sous l’angle du corps des pratiques musicales électroniques mérite d’être creusée.

J’ai en revanche apprécié les propositions de Delalande sur les « conséquences de l’origine sensori-motrice de l’expérience musicale » (c’est le titre de son étude). Le parallèle qu’il établit entre l’origine sensori-motrice du

<sup>8</sup> Norman Denzin, Yvonna Lincoln et Linda Tuhiwai Smith, *Handbook of critical and indigenous methodologies*, Los Angeles, Sage, 2008.

son quand on joue d'un instrument et la naissance de cette expérience chez l'enfant, et enfin les conséquences qui découlent de cette comparaison m'ont totalement convaincu. Voilà un texte que tout pédagogue de la musique devrait lire!

La contribution traitant des « *corps chantants* dans l'espace de travail en Italie du Sud » a aussi retenu mon attention, tant par sa démarche que par la conclusion à laquelle aboutit l'auteur : on doit rechercher le sens musical – dans le cas de cette pratique italienne du chant – dans une attitude du corps plutôt que dans une construction ordonnée de hauteurs pensées et structurées. Dommage que Flavia Gervasi écarte ce qu'elle nomme les « chants d'emprunt » en se focalisant sur les chants « autochtones ».

Le texte de Laura Jordán Gonzáles sur la *cueca* chilienne (« La "voix arabo-andalouse" dans la construction stylistique de la *cueca* chilienne ») n'entre pas vraiment dans la question du corps et de la musique, mais il est intéressant dans la mesure où il y est montré de façon convaincante comment l'hypothèse d'une origine arabo-andalouse de la *cueca* a pu participer à la « construction d'une image de la voix arabo-andalouse » (p. 121). Le travail de Jessica Roda (« Redéfinir l'expérience musicale par la singularisation ») qui traite de la modification en art – « l'artification » selon Nathalie Heinich et Roberta Shapiro<sup>9</sup> – du patrimoine musical judéo-espagnol ne creuse pas non plus suffisamment la question du corps.

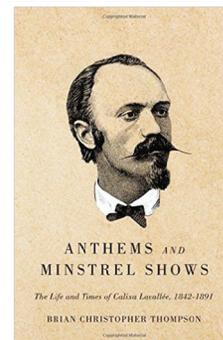
Enfin, François Picard, par une prose quelque peu désinvolte et presque insolente – pourquoi pas? –, présente une belle idée : considérer la marionnette et le marionnettiste pour analyser les rapports du musicien avec son instrument (« L'acteur, la marionnette, le corps, l'instrument. Qui manipule qui? »). Voilà une belle piste, de bonnes suggestions, mais la dernière partie consacrée à la question du fétiche me laisse perplexe, car je ne vois pas le rapport avec la question du corps.

J'ai gardé le meilleur pour la fin, la contribution d'un jeune chercheur, Julian Whittam, de loin le travail le plus abouti et le plus convaincant, qui traite vraiment de la question du corps (« L'homme-orchestre et le corps en musique »). De plus, il répond à la question posée par Picard, car ici l'homme-orchestre (objet de ses analyses) semble bien soumis à ses instruments : « difficile de voir où l'homme-orchestre arrête et où ses instruments commencent » écrit-il (p. 257). Il met aussi en évidence le fait que l'aspect visuel peut primer sur l'auditif – ce qui est aussi le cas dans certaines pratiques de la musique savante occidentale, entre autres –, montre comment le corps a un rôle taxonomique, et

bien d'autres choses encore. D'où la pertinence de ce choix même de l'homme-orchestre, qui s'avère très fructueux. Je tiens donc à rassurer Whittam qui semble douter, lorsqu'il semble craindre que son sujet ne paraisse pas intéressant : il a au contraire un fort rendement épistémologique. Car l'important n'est pas le « sujet » mais la façon dont il est traité, et ici il l'est remarquablement, avec simplicité, modestie et finesse, pour notre plus grand bonheur.

*Lothaire Mabru, maître de conférences habilité à diriger des recherches, Université Bordeaux3-Michel de Montaigne/CIRIEF (Centre international de recherches interdisciplinaires en ethnomusicologie de la France)*

Brian Christopher Thompson  
*Anthems and Minstrel Shows:  
The Life and Times of  
Calixa Lavallée, 1842-1891*  
Montréal-Kingston, McGill/  
Queen's University Press, 2015, 522 p.  
ISBN 978-0-7735-4555-7



Brian Thompson avoue dans la préface de son livre qu'il possédait des connaissances fort sommaires sur les musiciens canadiens, jusqu'à ce qu'il obtienne un emploi d'été à la bibliothèque musicale de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) à Toronto en 1993. Les deux livres d'Helmut Kallmann *Catalogue of Canadian Composers* (1972) et *A History of Music in Canada* (1960) –, une collection de manuscrits et de partitions ainsi que la biographie de Calixa Lavallée d'Eugène Lapierre alimentent sa réflexion<sup>1</sup>. Toutefois, la lecture de Lapierre soulève chez lui plus de questions que de réponses. Ces doutes sont à l'origine d'une vaste enquête dont résulteront sa thèse de doctorat et la présente biographie.

Le titre du livre, que je traduis librement par « Calixa Lavallée et son temps », énonce l'objectif visé par l'auteur : contextualiser la vie et la carrière de Lavallée non seulement au Québec et au Canada, mais dans l'Amérique du Nord musicale au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un premier temps, Thompson soumet la chronologie établie par Lapierre à l'épreuve des faits, principalement par le dépouillement systématique de la presse quotidienne et périodique canadienne et américaine. Il suit littéralement notre « musicien national » pas à pas à

<sup>9</sup> Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

<sup>1</sup> Eugène Lapierre, *Calixa Lavallée, musicien national du Canada*, Montréal, Albert Lévesque, 1936; Montréal, Librairie Granger Frères, 1950; Montréal, Fides, 1966. Chacune de ces éditions a été revue et augmentée.

partir de ces sources, numérisées pour la plupart, qui nous font découvrir ce bourlingueur avide de réussite, menant de front ses activités d'interprète, de compositeur, de critique, de chroniqueur et d'administrateur.

À cette trame événementielle se greffent dans un second temps des données factuelles, que l'auteur tire principalement de fonds d'archives canadiens, québécois, étatsuniens et européens, ainsi que de nombreuses autres sources, y compris les annuaires municipaux du Québec et des villes américaines où le compositeur s'installe. Nous apprenons ainsi, par exemple, quelle était la situation financière du musicien, d'après les caractéristiques socioéconomiques des quartiers qu'il habite. Mais Lavallée, c'est aussi le battant infatigable luttant pour la reconnaissance des compositeurs étatsuniens, partie de sa carrière que Lapierre n'a pu explorer, faute de sources disponibles. En résumé, cette biographie présente le compositeur d'*Ô Canada* dans toute son humanité.

Lapierre disposait en comparaison de sources bien minces, essentiellement locales, excepté les archives iconographiques Bettmann de New York relatives à la guerre civile : témoignages reçus en 1933 de personnes ayant connu le compositeur, rares lettres portant sa signature, articles et coupures de journaux découverts dans six fonds d'archives locaux.

La biographie, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue, se divise en trois parties : « On the Road (1842-1873) » couvre sa carrière musicale au Canada et aux États-Unis dans les années 1860 et 1870. La seconde, « The National Musician (1873-1880) », suit son séjour à Paris, son retour au pays et ses activités à Montréal et à Québec, tandis que la troisième, « The Lafayette of American Music (1880-1891) », relate les dix dernières années de sa vie, son installation définitive aux États-Unis et son combat pour la reconnaissance des compositeurs américains. Deux annexes complètent l'ouvrage : le catalogue de ses compositions et la production de cinq de ses pièces.

Le titre du livre surprend. Pourquoi écrire « Anthems » au pluriel ? L'auteur insère dans cette catégorie les compositions de Lavallée ayant une portée patriotique, tout en rappelant que la recherche d'un chant distinctif mobilise plusieurs compositeurs avant et après *Ô Canada*. Calixa, pour sa part, dirige le 28 décembre 1875 la première audition de l'*Hymne national canadien-français* de Guillaume Couture, sur un texte de Napoléon Bourassa. Célestin Laviguer met ses propres paroles en musique dans *Ô Canada, beau pays, ma patrie*. Le marquis de Lorne, gouverneur général du Canada, compose le poème d'un *Dominion Hymn*, qu'il dédie au peuple du Canada et que met en musique Arthur Sullivan (du célèbre tandem Gilbert and Sullivan); l'œuvre sera créée à Montréal quatre semaines avant *Ô Canada* ! Enfin, Lavallée

se met au service de causes qu'il soutient. Ayant tissé des liens avec la communauté irlandaise de Québec, il montre de la sympathie pour la lutte des *fenians* contre la domination britannique en leur dédiant sa mélodie *The Flag of Green*.

*Minstrel shows* : Quel rapport existe-t-il entre Lavallée et cette forme de spectacle ? La documentation minutieuse de l'auteur dévoile cette face cachée des débuts du compositeur aux États-Unis. Pour la majorité des chercheurs – y compris moi-même – l'article publié dans *L'Opinion publique*, sous la signature de Laurent-Olivier David, demeurait la référence incontournable sur les premières années de sa carrière outre-frontière<sup>2</sup>. Or, le dépouillement systématique par le biographe du *New York Clipper* (1853-1924), hebdomadaire consacré au spectacle vivant aux États-Unis, et de tous les journaux disponibles de la côte est et du Midwest américains, infirment à peu près tout ce que nous croyions connaître du musicien. En effet, de l'été 1859 à son départ pour Paris à l'automne 1873 – exception faite de quelques séjours au Québec et de son enrôlement dans un régiment nordiste – il gagne sa vie au sein de ces compagnies dont les interprètes blancs se noircissent la figure au liège brûlé, ces fameux *blackfaces* que l'actualité a sortis récemment de l'oubli, notamment dans le débat entourant la couleur de peau de l'*Otello* de Verdi. Ce spectacle, le plus populaire du temps, s'adresse à un public blanc de classe moyenne que font rire les chansons, les sketches, les déhanchements et les danses qui distillent une caricature de la vie et de la mentalité des esclaves des plantations. Thompson contredit ou met en doute les faits rapportés à David par le compositeur. Or, l'article occulte ce pan de sa carrière, mais des gens savaient déjà. Si Lapierre, en 1933, a pu écrire que Lavallée avait participé « à ces nègreries » avant d'aller en Europe, c'est qu'il avait obtenu des témoignages en ce sens de personnes qui l'avaient connu. D'ailleurs, l'article de David repose essentiellement sur des informations fournies par l'interviewé lui-même, qui s'invente une carrière américaine prestigieuse dont Thompson a cherché en vain les traces. Ce dernier conclut que Lavallée veut asseoir sa réputation de musicien désormais « sérieux », tout en faisant la promotion de son concert du 13 mars 1873. L'abolition de l'esclavage et la fin de la guerre civile en 1865 ne passionnent plus le public, qui cherche d'autres formes de divertissement, ce qui mène au déclin progressif des *minstrel shows*. Lavallée se réoriente vers la musique classique dès 1872, et il fait ses débuts comme pianiste de concert à Boston, dans le *Concerto n° 1* en sol mineur de Felix Mendelssohn. À son retour d'Europe en 1875, ses programmes annoncent maintenant des œuvres de Schumann, Weber, Chopin, véritable initiation du public au répertoire romantique.

<sup>2</sup> Laurent-Olivier David, « Galerie nationale. Calixa Lavallée », *L'Opinion publique*, vol. 4, n° 11, 13 mars 1873, p. 1.

Dans un autre ordre d'idées, l'auteur réfute le portrait misérabiliste brossé par Lapierre d'un Lavallée rejeté par son propre peuple et obligé d'obtenir la reconnaissance de son talent à l'étranger. Or, c'est librement qu'il choisit de terminer ses jours outre-frontière. S'il opte pour Boston, c'est qu'il connaît la ville depuis l'époque des *minstrel shows* et qu'il en a observé le dynamisme culturel qui la distinguait des autres villes américaines. Elle lui offre tout ce qu'il lui manquait au Québec. Il donne des cours particuliers, organise et dirige des séries de concerts, compose des opérettes, écrit articles et critiques, décroche un poste de professeur de piano à la Petersilea Academy of Music, école très réputée, où il enseigne aussi l'interprétation, l'écriture et la composition. Toutes ces sources de revenus stabilisent sa situation financière et celle de sa famille. En somme, en se fixant aux États-Unis, il suit la même voie que plusieurs centaines de Canadiens français qui, après un va-et-vient des deux côtés de la frontière, s'installent dans un pays qui leur offre de meilleures chances de succès.

Thompson dépeint également un homme rebelle, ambitieux, impatient, bohème, engagé et doué d'une énergie peu commune. Originaire de la région du Richelieu, il reste marqué par l'histoire des soulèvements de 1837-1838 et participe à plusieurs concerts dont les profits doivent servir à élever un monument en mémoire des victimes. Critique musical au journal *L'Union nationale* (c'est là qu'il fait la connaissance de David), il en adopte la position éditoriale contre le projet de confédération et en faveur de l'annexion du Canada aux États-Unis, qu'il prêchera toute sa vie. Ambitieux, il se bat pour faire sa place. Il n'a que 16 ans quand il devient musicien itinérant à l'étranger et, dès la jeune vingtaine, il s'impose comme directeur musical d'une troupe. La presse vante ses grandes qualités d'interprète, de compositeur et d'administrateur. Cette expérience le prépare à lancer les projets dont son pays profitera après son retour de Paris.

À quoi tient son engagement dans un régiment nordiste durant la guerre de Sécession? Lapierre pour sa part consacre de longues pages au sort horrible des esclaves du Sud, qui aurait révolté Lavallée au point de le pousser à s'enrôler. Mais Thompson n'a trouvé aucun écrit exprimant ses sentiments sur la question. Son goût inné de l'aventure et l'attrait de soldes généreuses ont sans doute influencé sa décision; toutefois, il est certain que le maintien de l'Union américaine le préoccupe. Il sera toujours fier d'avoir combattu, car il assiste fidèlement aux réunions des vétérans et se rend aux funérailles nationales du président Ulysses Simpson Grant, ancien commandant en chef des armées nordistes.

Lapierre avait peu traité, faute de documents disponibles, de son combat pour la défense et la promotion d'une musique américaine originale. Comparer Lavallée à Lafayette, venu aider les insurgés de 1776 à secouer le joug britannique, c'est reconnaître la révolution qu'il a accomplie dans la vie musicale aux États-Unis, par l'organisation et la direction de nombreux concerts présentés au congrès annuel de la Music Teachers' National Association (MTNA) où il occupera divers postes, dont celui de président. Son action a ébranlé la prédominance du répertoire germanique défendu par les chefs d'orchestre Theodore Thomas et Walter Damrosch.

Ses liens anciens avec les Franco-Américains de Fall River (Mass.) en font une véritable icône, comme en témoigneront les hommages qu'ils lui rendront à son décès. En 1885, il donne un concert au profit de la veuve et des enfants de Louis Riel. L'année suivante, la Ligue des patriotes le choisit comme président, au moment où elle lutte contre la nomination de curés anglophones par l'évêque catholique irlandais. Il lui donne un chant de ralliement, *Restons Français*, sur un texte de Rémi Tremblay.

Quant à l'hymne national, Thompson en traite sous tous ses aspects dans la seconde partie et dans l'épilogue de la biographie. L'auteur corrige d'abord l'idée reçue selon laquelle *Ô Canada* se serait imposé rapidement. S'il est vrai qu'il a été repris dès le lendemain de sa création lors d'une réception chez le lieutenant-gouverneur et dans quelques églises de Québec, *Vive la Canadienne* et *God Save the Queen* clôturent toujours les concerts. Il faudra attendre vingt ans pour l'entendre lors de la visite officielle du futur roi George V en 1901.

Cependant, je m'étonne de ne pas trouver dans sa bibliographie le beau livre consacré aux plaines d'Abraham<sup>3</sup>, ce lieu mythique voué à la construction d'une mémoire collective chez les francophones. L'ethnologue Jean DuBerger rappelle que les Canadiens français ont pris conscience, lors du grand rassemblement de 1880 à Québec, de ce qui les distinguait des autres; il ajoute même qu'*Ô Canada* s'adressait aux «Anglais» qui avaient voulu les faire disparaître, mais sans succès<sup>4</sup> (p.43-44).

En épilogue, Thompson déplore le rejet d'*Ô Canada* par ceux qui, après s'être nommés Canadiens, puis Canadiens français, se sont progressivement identifiés comme Québécois à partir de la Révolution tranquille. Pour les indépendantistes, le nom «Canada» ne représentait plus que le Canada anglais et devenait détestable. *Gens du pays*, considéré comme le nouvel hymne national après la célébration de la Saint-Jean de 1975, a été utilisé à toutes les sauces, au point de devenir un substitut de *Happy*

<sup>3</sup> Jacques Mathieu (dir.), *Les plaines d'Abraham : le culte de l'idéal*, Sillery, Septentrion, 1993.

<sup>4</sup> Jean DuBerger, «Tradition et constitution d'une mémoire collective», dans Jacques Mathieu (dir.), *Les plaines d'Abraham*.

*Birthday to You. L'Ô Kébèk* de Raoul Duguay proposé en 2011 a fait long feu. Mais, depuis quelques années, un nouveau discours flotte dans le milieu indépendantiste, que je qualifie de repentance à retardement. En effet, on accuse le reste du Canada de nous avoir volé l'hymne national. C'est que la découverte ou la relecture de la seconde strophe a fait disparaître l'ambiguïté : le Canada de Routhier et de Lavallée, c'était celui d'«une» race fière, et le fleuve géant, le Saint-Laurent et non le Fraser. Dans son numéro du 23 juin 2008, *La Presse* proclamait *Ô Canada* comme l'une des «10 meilleures tounes [sic] de la Belle Province»<sup>5</sup>, mais à quoi bon si le Québec nationaliste ne le chante plus.

*Mireille Barrière, chercheuse indépendante, Montréal*

---

<sup>5</sup> «Notre top 10 des meilleures tounes de la Belle Province», *La Presse* (Montréal), 23 juin 2008, cahier Arts et spectacles, p. 3.



## Résumés

### **Sonner le Tricolore: La France et les États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale**

Annegret Fauser (University of North Carolina at Chapel Hill)

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la musique française se trouvait dans une position unique aux États-Unis. Bien qu'elle donnât corps sonore à une nation alliée, elle était néanmoins sujette à une politique d'identité musicale influencée par des stéréotypes qui associaient la France à une culture élégante, cosmopolite et même efféminée dont les produits avaient besoin de la transformation apportée par leur réception américaine, afin de les endurcir pour une guerre globale qui se passait autant sur le champ de bataille que celui de la propagande. Je me concentre sur trois aspects de cette histoire complexe de médiation culturelle: la réception et l'adaptation de la musique de Claude Debussy, surtout son opéra *Pelléas et Mélisande*; la production culturelle américaine représentant la France telle que le film de 1943, *Casablanca*; et le rôle de compositeurs et musiciens français aux États-Unis pendant la guerre.

### **Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936): Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York**

Malou Haine (Université libre de Bruxelles)

De sa création en 1913 à sa fusion avec *Vogue* en 1936, le magazine américain *Vanity Fair* a pour vocation de parler de l'art contemporain européen et américain par de courts articles de vulgarisation, des photographies et des caricatures. Plusieurs domaines artistiques sont couverts: musique, danse, opéra, littérature, peinture, sculpture, arts graphiques, cinéma, photographie et mode. La France constitue tout à la fois le rêve, l'attraction et le modèle des Américains: elle reste omniprésente jusqu'au milieu des années 1920, puis cède la place aux artistes américains. *Vanity Fair* reflète plus particulièrement la vie culturelle à New York et à Paris, même si ses ambitions sont plus largement ouvertes sur l'Europe et les États-Unis. Dans la rubrique intitulée «Hall of Fame», il n'est pas rare de trouver un Français parmi les cinq ou six personnalités du mois.

La France est présente davantage pour ses arts plastiques et sa littérature. Le domaine musical, plus réduit, illustre cependant plusieurs facettes: les Ballets russes de Diaghilev, les ballets de Serge Lifar, les ballets de Monte-Carlo, les nouvelles danses populaires (tango, matchiche), l'introduction du jazz, la chanson populaire, les lieux de divertissements. Quant à la musique savante, le Groupe des Six, Erik Satie et Jean Cocteau occupent une place de choix au début des années 1920, avec plusieurs de leurs articles publiés en français.

Dans les pages de *Vanity Fair*, des critiques musicaux américains comme Virgil Thomson et Carl Van Vechten incitent les compositeurs à se débarrasser de l'influence européenne. John Alden Carpenter ouvre la voie avec *The Birthday of the Infanta* (1917) et *Krazy Kat* (1922), mais c'est *Rhapsody in Blue* de Gershwin (1924) qui donne le coup d'envoi à une musique américaine qui ne copie plus la musique européenne. À partir de là, la firme de piano Steinway livre une publicité différente dans chaque numéro qui illustre, par un peintre américain, une œuvre musicale américaine.

### ***Within the Quota* de Cole Porter et Charles Koechlin: La francisation du jazz américain**

Jacinthe Harbec (Université de Sherbrooke)

Créé à Paris le 23 octobre 1923 par les Ballets suédois de Rolf de Maré, *Within the Quota* a été commandé en vue de la tournée américaine prévue pour le mois suivant. Ayant comme toile de fond les péripéties d'un immigrant suédois arrivant à New York, le ballet se déroule sur une musique jazz composée par Cole Porter et orchestrée par Charles Koechlin. Or, lors de la représentation new-yorkaise en novembre 1923, F.D. Perkins du *New York Tribune* affirme que le jazz de Porter contient plus de traces stylistiques de Darius Milhaud que celles de George Gershwin. Installé à Paris depuis 1919, Porter révèle-t-il ainsi dans sa partition des transferts stylistiques issus de son nouvel environnement musical? Jusqu'à quel point l'orchestration de Koechlin concourt-elle à «franciser» l'écriture de cette œuvre américaine?

Cet article vise notamment à démontrer l'imprégnation d'éléments propres à la musique française moderne au cœur de l'écriture jazz de Porter. Dans cette démonstration de la francisation du jazz, il est question d'abord des traits jazzistiques de Porter, puis de l'orchestration de Koechlin en prenant en compte la partition manuscrite pour trois pianos de Porter. L'étude se penche ensuite sur la facture «francisée» de la musique de Porter sur les plans mélodiques et harmoniques. Celle-ci révèle que même si Porter met l'accent sur des sonorités jazzistiques par l'usage de notes *bluesées* et de rythmes fortement syncopés, la partition *Within the Quota* regorge d'éléments empruntés à des compositeurs français qu'il fréquente à partir de 1920.

### **Catherine Urner, Charles Koechlin et *The Bride of God***

Christopher Moore (University of Ottawa)

Prenant appui sur des travaux récents de Barbara Urner Johnson et de Robert Orledge, cet article se propose d'examiner la relation pédagogique et les collaborations musicales entre le compositeur français Charles Koechlin et son élève et amante américaine,

Catherine Urner. Se concentrant sur les manuscrits inédits de l'une de leurs plus substantielles collaborations musicales, le poème symphonique *The Bride of God* (1924-1929), cet article trace la chronologie de la composition de l'œuvre, décrit sa structure narrative, et suggère que l'apport d'Urner a été plus important que ce qui a été proposé jusqu'à présent. Cet article décrit aussi des éléments du style compositionnel d'Urner et montre que même si elle avait été influencée par Koechlin durant les années 1920, elle a exploré d'autres pistes compositionnelles après leur rupture. En somme, cet article offre une esquisse préliminaire de la trajectoire musicale d'Urner durant les années 1920 et 1930 ainsi que du rôle important de Koechlin dans le développement de celle-ci.

### **Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906)**

Fiorella Sassanelli (Conservatoire Nino Rota)

À partir de 1894 et jusqu'en janvier 1914, année où il meurt à Moscou au cours d'une tournée, le pianiste Raoul Pugno a voyagé à travers le monde en messager et en ambassadeur de l'art français. Le 17 novembre 1897, il débute à New York, à la salle Waldorf Astoria avec le violoniste Ysaÿe. Le 10 décembre 1897, ses débuts avec orchestre au Carnegie Hall, où il joue le *Concerto* de Grieg, révèlent aux Américains la grandeur musicale et humaine de cet artiste à l'image fort différente du virtuose séduisant et aux cheveux longs, mais attachant de par son enthousiasme unique pour la musique et par l'exubérance de son tempérament latin.

Pugno visite les États-Unis en trois occasions, de novembre 1897 à mars 1898 pour des concerts à New York et Chicago ; d'octobre 1902 à janvier 1903 ; de novembre 1905 à mars 1906, quand il traverse les États-Unis d'est en ouest jusqu'au Canada. Cet article traite de la triple aventure américaine de Pugno à travers la presse américaine et la correspondance du pianiste avec ses collègues et amis. C'est un récit à deux niveaux : le point de vue du pianiste parisien aux États-Unis, mais surtout celui des Américains qui nous racontent leur réception de la musique européenne, du jeu pianistique de Pugno, de son image, mais aussi de l'école française de piano et de la musique française. Les lettres du pianiste témoignent de son succès, mais aussi des difficultés et des déceptions qui marquent son rapport avec la société américaine. Les commentaires de la presse tracent un changement presque radical de la réception. Au cours de huit ans et demi, la presse surmonte une certaine méfiance suggérée par son aspect d'homme « normal » et, au moment du troisième et dernier départ de Pugno pour la France, elle salue le pianiste avec une vive admiration. Face à lui, les critiques laissent même suspendu leur jugement sur l'école française de piano, qui ne jouit pas chez eux de la plus haute considération.

### **Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz**

Anne Legrand (Bibliothèque nationale de France — Institut de recherche en musicologie)

Depuis le débarquement des troupes américaines en France en 1917, le ragtime puis le jazz vont confirmer leur statut de musiques à la mode dans le milieu culturel parisien des années 1920. Durant la décennie suivante, un groupe de jeunes gens âgés de 18 à 20 ans va créer une association qui deviendra une structure étonnamment

solide, capable de promouvoir le jazz en France par l'organisation de concerts, la création d'autres clubs en province, la publication de la revue *Jazz Hot* et d'autres ouvrages sur le jazz, ainsi que par la création du label Swing. Par ses initiatives, le Hot Club de France va devenir rapidement l'association de référence pour promouvoir le jazz aussi bien en Amérique du Nord qu'en Europe. Des liens se créent avec les acteurs de l'histoire du jazz de l'Amérique du Nord comme Helen Oakley ou Marshall Stearns pour la création de Hot Clubs américains et celle de la Fédération internationale des Hot Clubs. L'activité du Hot Club de France influencera la réalisation des projets d'acteurs de l'histoire du jazz outre-Atlantique comme John Hammond, Alfred Lion et Francis Wolff.

### **À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle ?**

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)

L'histoire des relations politiques et culturelles entre le Québec et la France a fait l'objet de nombreuses études et plusieurs d'entre elles ont été consacrées à l'analyse des discours qui ont imprimé dans l'esprit des Québécois une certaine image de la France : celle de l'Ancien Régime, une France monarchique, catholique et conservatrice admirée par la majorité des intellectuels de cette première moitié du xx<sup>e</sup> siècle ; ou celle de la Troisième République, une France républicaine, laïque, libérale et moderne, à laquelle se sont identifiés une minorité de Québécois de la même époque. On est en général assez bien renseigné sur l'allégeance des uns et des autres à travers leurs écrits.

On connaît cependant beaucoup moins le point de vue de la France sur le Québec. Les réflexions des intellectuels et artistes français au sujet du Québec semblent, à tout le moins, plus discrètes. Au-delà des observations générales publiées par les artistes français suite à leurs rencontres avec les Québécois installés en France ou suite à leur retour de tournées en Amérique, que pensaient réellement les musiciens français des Québécois croisés en France ou au Québec ? En a-t-il déjà été question dans leur correspondance ?

On souhaite donc explorer ici la nature des échanges dans les milieux musicaux, français et québécois, liens qui nous semblent teintés de quelques méprises. Admiration d'un côté, indifférence, de l'autre ? Alors que la France dirige son regard vers les États-Unis, le Québec regarde directement la France. Cette équivoque soulève cette question : à quelle France rêvent les musiciens québécois ? Pour y répondre, nous étudierons l'évolution du regard des uns et des autres au cours de l'entre-deux-guerres, puis la transformation des mentalités au cours des années 1940.

### **L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943)**

Marie Duchêne-Thégarid (École pratique des hautes études — Institut de recherche en musicologie)

Pendant l'entre-deux-guerres, les pouvoirs publics et les pédagogues français s'efforcent d'attirer à Paris les élèves musiciens étrangers considérés par Henri Rabaud, directeur du Conservatoire, comme les « plus utiles propagateurs de la culture française ». Signe de cet intérêt, la fondation et le développement de l'École normale de musique et du Conservatoire américain de

Fontainebleau, écoles dédiées à l'accueil de musiciens étrangers, coïncident avec ceux de l'Association française d'action artistique (AFAA), organisme chargé de la diffusion, à l'étranger, de l'art français.

Le transfert culturel que les autorités françaises tentent ainsi d'orchestrer semble rencontrer, au Canada français, un écho particulièrement favorable. La première moitié du xx<sup>e</sup> siècle représente, pour la vie musicale québécoise, une période d'essor marquée par la fondation de nombreuses institutions et par la naissance d'une filière de migration estudiantine. Encouragés par les pouvoirs publics québécois à compléter leur formation en France, les futurs musiciens professionnels se confrontent, à Paris, aux modèles esthétiques, pédagogiques et institutionnels qui, à leur retour, nourrissent le «développement de l'art musical» que la création en 1911 du prix d'Europe appelle de ses vœux.

L'examen des archives de l'AFAA et des principales écoles parisiennes de musique invite à relire le développement que connaît l'enseignement musical au Canada français à la lumière des ambitions françaises en matière de diplomatie culturelle. Ces sources gardent en effet la trace des mesures adoptées en France pour faciliter le séjour parisien des apprentis musiciens canadiens-français; elles renseignent aussi sur les tentatives d'ingérence françaises dans les débats qu'occasionne, au Québec, la fondation d'un établissement d'enseignement de la musique à vocation nationale. Ces archives alimentent enfin une étude prosopographique qui recense les élèves canadiens-français inscrits dans les institutions parisiennes, retrace leurs trajectoires et évalue l'efficacité de la stratégie française à leur retour au Québec.

### **Saint-Saëns, Debussy et la mise à l'écart des sensibilités allemandes en musique aux États-Unis**

James R. Briscoe (Butler University), en collaboration avec Chloé Huvet

Dans une entrevue publiée dans l'édition du 21 octobre 1908 du *Boston Transcript*, Claude Debussy répond à une question concernant la vie musicale aux États-Unis. Il déclare: «La caractéristique distinctive d'un pays comme [les États-Unis] est qu'il s'imprègne de toutes les sources [...] il est moins tourné vers l'Allemagne que les pays qui n'écoutent que peu ou pas d'autre musique, que ce soit par chauvinisme ou par antipathie». Cet article examine les rôles de Camille Saint-Saëns (1835-1921) et de Debussy (1862-1918) dans l'évolution des goûts musicaux américains vers le modernisme. Saint-Saëns a dirigé le New York Symphony en 1906, avec au programme son poème symphonique *Le rouet d'Omphale*, en plus de jouer *Africa, Fantaisie pour piano et orchestre* avec la même formation. Il s'est ensuite produit à Chicago et à San Francisco, et les critiques pouvaient déjà témoigner de sensibilités artistiques nouvelles, modernes. Frederick Stock, grand défenseur de la musique française, dirige *Le prélude à «L'après-midi d'un faune»* à Chicago en décembre 1908. Les aspects symbolistes de cette nouvelle musique n'échappent pas au public et aux critiques; Paul Rosenfeld écrit: «Nous devrions nous tourner vers la France pour trouver le dernier évangile [du nouvel avancement musical] [...] Claude Debussy s'est défait des chaînes des conventions anciennes, et pourrions-nous dire qu'il a atteint de nouvelles dimensions musicales?» Au même moment,

la première de *Pelléas et Mélisande* à New York a marqué au vif la nouvelle écoute. Bien sûr, les sensibilités antigermaniques d'après 1910, résultats de la Première Guerre mondiale, ont facilité un changement d'esthétique durant l'âge d'or aux États-Unis, mais la nouvelle musique française elle-même avait pavé la voie depuis le début des années 1900. En 1923, Carl Van Vechten écrit dans son ouvrage *Music after the Great War*: «L'invention musicale des deux dernières décennies ne vient pas de l'Allemagne. Elle vient de la France».

### **Fanny Hensel, compositrice de l'avenir?: Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre pour piano de la maturité de Hensel**

Laurence Manning (Université de Montréal)

Cet article met en lumière les aspects innovateurs de la musique pour piano de Fanny Hensel née Mendelssohn-Bartholdy (1805-1847). Si plusieurs auteurs ont déjà abordé son style musical, indépendamment de celui de son frère Felix Mendelssohn-Bartholdy, personne ne s'était encore penché sur le côté avant-gardiste du langage de la compositrice. Le présent article propose une première étude globale des éléments de sa musique pour piano qui annoncent le romantisme tardif, notamment par l'observation d'extraits de la *Sonate en sol mineur* (1843), du cycle *Das Jahr* (1841) et du *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846), dont l'analyse permet d'effectuer des rapprochements inédits sur le plan des textures, de l'harmonie et du caractère cyclique avec la musique de Richard Wagner, plus particulièrement avec certains passages des opéras *Tannhäuser* (1845) et *Das Rheingold* (1853-1854).

### **Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music: Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin**

Anthony Papavassiliou (Université Laval)

La musique d'Aphex Twin, souvent décrite comme un lieu où l'excès (Danielsen 2010) côtoie la rupture (Hawkins 2007), n'avait jamais fait l'objet d'analyses poussées sur le plan du rythme. Le style d'Aphex Twin appartient au courant de l'Intelligent Dance Music (IDM), généralement décrit comme un courant où les artistes adoptent une démarche expérimentale (Butler 2006) pour produire des œuvres destinées à l'engagement du corps et de l'esprit. Nous avons analysé les principales œuvres d'Aphex Twin appartenant à la période distincte (1995-2001) pendant laquelle lui et de nombreux autres artistes d'IDM ont produit des ensembles microrhythmiques (communément nommés *drills*). L'objectif était de comprendre comment est organisé le rythme et de quelle manière le microrhythme interagit avec lui. Parmi les œuvres analysées figurent «Windowlicker» (1999), décrite par Hawkins (2007, 46-47) comme une œuvre dissymétrique aux rythmes «captivants», ainsi que «To Cure A Weakling Child» (1996) et «Cock/Ver10» (2001); dans notre démarche, nous avons suivi une méthodologie conçue pour l'étude du rythme dans l'IDM. Nous avons observé un discours rythmique mettant l'emphase sur des stratégies de groupement dissymétrique créant, d'une part, des situations souvent ambiguës rythmiquement, et, d'autre part, un contexte favorable à la tension rythmique. Celle-ci est souvent accompagnée par l'augmentation du nombre des syncopes et des permutations rythmiques et peut résulter en un déphasage variablement important

du flux rythmique. Ces différents effets altèrent, à différents degrés, la perception métrique et perturbent l'effet d'entraînement. Les ensembles microrhythmiques enrichissent le rythme et densifient la structure métrique tout en formant des gestes musicaux. Ils participent, d'une certaine manière, à l'ambiguïté rythmique de par leur constitution, basée sur une périodicité intermédiaire entre les fréquences du rythme et celles des hauteurs. Si leur présence reste caractéristique de l'IDM de la période étudiée, ils peuvent jouer un rôle dans le groupement des ensembles rythmiques sans toutefois agir comme des éléments de poids.

**Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano***

Aleksey Shegolev (compositeur)

Peu d'études ont été jusqu'à présent consacrées à la vie et à l'œuvre d'Auguste Descarries. Depuis quelques années, on assiste à une renaissance de la musique de ce compositeur canadien,

malheureusement tombé dans l'oubli depuis sa mort, en 1958. Les efforts de sa famille ainsi que de l'Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries (ADMAD) favorisent aujourd'hui sa réhabilitation. C'est grâce à l'ADMAD que j'ai découvert une œuvre pleine de charme et d'expressivité néoromantique : il s'agit du *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, une pièce inachevée que l'Association m'a demandé de terminer, et qui est au cœur de mon propos dans cet article. Dans un premier temps, est dressé un bref portrait du contexte socioculturel complexe dans lequel Descarries a reçu sa formation musicale à Montréal, puis à Paris auprès de musiciens d'origine russe ; sont évoquées aussi les difficultés associées à son retour d'Europe dans une société québécoise en crise. Dans un deuxième temps, est analysé le manuscrit de son *Quatuor* pour en relever les différents thèmes et établir des analogies entre son écriture et celle des compositeurs qui l'ont influencé. Enfin, sont énumérées les étapes principales de la démarche qui m'a permis de terminer l'œuvre. Ce travail met en évidence la nécessité de valoriser la contribution d'Auguste Descarries au patrimoine musical canadien et de rendre ses œuvres disponibles aux interprètes et aux chercheurs.

## Abstracts

### **Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II**

Annegret Fauser (University of North Carolina at Chapel Hill)

During World War II, French music found itself in a unique position in the United States. As the sonic embodiment of an Allied nation, it was nonetheless subjected to musical identity politics that drew on stereotypes of France as an elegant, cosmopolitan, and even effeminate culture whose products needed the transformation of US reception to toughen themselves up for the global war, fought both on the battlefield and through propaganda. I focus on three aspects of this complex story of cultural mediation: the reception and adaptation of Claude Debussy's music, especially *Pelléas et Mélisande*; American cultural artifacts representing France, such as the 1943 motion picture *Casablanca*; and the role of French composers and performers in the United States during the war.

### **US Magazine *Vanity Fair* (1913-1936): A Window into the Musical Modernity of Paris and New York**

Malou Haine (Université libre de Bruxelles)

Since its creation in 1913 until its fusion with *Vogue* in 1936, the US magazine *Vanity Fair* covered subjects related to European and American contemporary art through photographs, caricatures, and short articles aimed at the general public. Many artistic fields were covered: music, dance, opera, literature, painting, sculpture, graphic arts, cinema, photography, and fashion. At the time, France was very attractive to Americans—it was the dream, the model for contemporary art. This lasted until the mid-1920s, when the spotlight was ceded to let American artists shine. *Vanity Fair* particularly reflected the cultural life of New York and Paris, although it aimed at covering all of Europe and the United States. In the column entitled “Hall of Fame,” it wasn't unusual to find someone from France among the five or six personalities of the month.

France was represented mostly through its fine arts and literature. The musical field, despite being smaller, represented many different styles: Diaghilev's Ballets Russes, Serge Lifar's ballets, Monte-Carlo's ballets, new popular dances (tango, matchiche), the introduction of jazz, popular songs, and entertainment halls. As for classical music, the Groupe des Six, Erik Satie, and Jean Cocteau were featured prominently at the beginning of the 1920s, with many articles published in French.

In *Vanity Fair*, American music critics like Virgil Thomson and Carl Van Vechten encouraged American composers to liberate themselves from their European influences. John Alden Carpenter paved the way with *The Birthday of the Infanta* (1917) and *Krazy Kat* (1922), but it was Gershwin's *Rhapsody in Blue* (1924) that launched an American musical style that ceased to imitate Europe. From then on, the piano company Steinway purchased a page in every *Vanity Fair* issue featuring an American musical work illustrated with a piece by an American painter.

### **Cole Porter and Charles Koechlin's *Within the Quota*: Frenchifying American Jazz**

Jacinthe Harbec (Université de Sherbrooke)

Premiering on October 23, 1923, with Rolf de Maré's Ballets suédois, *Within the Quota* was commissioned for the American tour, which was planned to start the following month. Recounting the adventures of a Swedish immigrant arriving in New York, the ballet is set to music composed by Cole Porter and orchestrated by Charles Koechlin. Interestingly, after the New York production in November 1923, F. D. Perkins of the *New York Tribune* claimed that Porter's jazz was closer to the style of Darius Milhaud than that of George Gershwin. Is Porter, who had settled in Paris in 1919, articulating stylistic elements of his new musical environment through his score? And to what extent does Koechlin's orchestration contribute to the “Frenchification” of this American work?

This paper specifically aims to demonstrate that Porter's jazz style is infused with elements of modern French music. The demonstration of this Frenchification of jazz will examine, firstly, jazz traits in Porter's music, then Koechlin's orchestration by taking into account Porter's manuscript score for three pianos. The study will then focus on the “Frenchified” form of Porter's music on melodic and harmonic levels. This article concludes that, despite the fact that Porter emphasizes a jazz sound by making use of blue notes and strongly syncopated rhythms, *Within the Quota* is overflowing with features borrowed from the French composers Porter had been associating with since 1920.

### **Catherine Urner, Charles Koechlin and *The Bride of God***

Christopher Moore (University of Ottawa)

Developing upon recent studies by Barbara Urner Johnson and Robert Orledge, this article examines the pedagogical relationship and musical collaborations between French composer Charles Koechlin and his American student and lover, Catherine Urner. Drawing on the unpublished manuscripts of their most important collaborative work, the symphonic poem *The Bride of God* (1924-1929), this article traces the chronology and nature of their collaboration, outlines the work's narrative structure, and argues that Urner's input was more important than has been previously claimed. The article also highlights elements of Urner's compositional style and techniques and shows that while she may have been indebted to Koechlin's musical and aesthetic influence throughout the 1920s, when their intimate relationship ceased, she was compelled to explore new compositional paths. Ultimately, this article offers a preliminary sketch of Urner's musical trajectory throughout the 1920s and early 1930s as well as the important roles that Koechlin assumed in her musical development.

### **A French Pianist Facing an American Audience: Raoul Pugno's Three Concert Tours (1897-1906)**

Fiorella Sassanelli (Conservatoire Nino Rota)

From 1894 until his death in January 1914 while he was on tour in Moscow, pianist Raoul Pugno travelled around the world as a messenger and ambassador of French art. On November 17, 1897, he performed his American debut at the Waldorf Astoria in New York, in a concert with violinist Eugène Ysaÿe. On December 10 of the same year, he had his debut with orchestra at Carnegie Hall, playing Grieg's lone piano concerto. With seductive virtuosity and long, flowing hair, he showed himself to the American audience to be an artist of grandeur, both musical and human, who was appealing because of his unique enthusiasm for the music and his exuberant Latin temperament.

Pugno travelled to the United States three times: from November 1897 to March 1898 for concerts in New York and Chicago; from October 1902 to January 1903; and from November 1905 to March 1906, when he travelled across the United States from east to west, and up to Canada. This article discusses Pugno's three American adventures through accounts from the American press and the pianist's correspondence with friends and colleagues. It is a double-layered story: the Parisian pianist's point of view in the United States, but, more importantly, that of the Americans who tell the story of the reception of European music, of Pugno's pianistic style, his look, the French school of piano, and French music in general. The pianist's letters expound upon his successes, but also upon the hardships and disappointments that coloured Pugno's relationship with American society. The comments in the press show a radical change in his reception. Over eight and a half years, the press overcame its suspicions about his "ordinary" looks—when he left for France the third and last time, the press sent him off with admiration. Thanks to him, critics also suspended their opinions on the French school of piano, which previously were not held in very high regard.

### **The Hot Club of France of the 1930s: A Reference Organization to Promote Jazz**

Anne Legrand (Bibliothèque nationale de France — Institut de recherche en musicologie)

Ragtime and jazz became further established as fashionable music in the Parisian cultural scene of the 1920s as a result of US troops landing in France in 1917. Over the next decade, a group of young people, between the ages of 18 and 20, created an association that became a surprisingly solid support, able to promote jazz in France through the organization of concerts, the creation of clubs outside the capital, the creation of the label Swing, and the publication of the magazine *Jazz Hot* as well as books about jazz. Through these initiatives, the Hot Club of France would quickly become the leading association to promote jazz in both North America and Europe. Links were created with North American jazz specialists like Helen Oakley and Marshall Stearns to found American Hot Clubs and the International Federation of Hot Clubs. The activities of the Hot Club of France influenced the projects of figures of American jazz history like John Hammond, Alfred Lion, and Francis Wolff.

### **Which France Did Quebec Musicians Dream of during the First Half of the 20<sup>th</sup> Century?**

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)

The history of political and cultural relations between Quebec and France has been the subject of numerous studies, several of which have been devoted to the analysis of discourses that have imprinted a double image of France in the minds of Quebecers. Either the image of the "Ancien Régime," a monarchical, Catholic, and conservative France admired by the majority of intellectuals in the first half of the 20<sup>th</sup> century; or the model of the Third Republic, a republican, secular, liberal, and modern France, with which a minority of Quebecers from the same period identified. In general, we are fairly well informed about the allegiance of both groups through their writings.

However, much less is known about France's views on Quebec. The thinking of French intellectuals and artists about Quebec seems to be, at the very least, more reserved. Beyond the general observations published by French artists following their meetings with Quebecers living in France, or following their return from tours in America, what did they really think of the Quebecers they met in France or Quebec? Has it ever been mentioned in their correspondence?

We therefore wish to explore the nature of the exchanges in French and Quebec musical circles, which seem to be tainted with some misunderstandings. Admiration on one side, indifference on the other? As France directed its gaze toward the United States, Quebec was staring at France. This ambiguity raises the question: which France did Quebec musicians dream of? To answer this question, we will study the evolution of the views of both groups during the interwar period, followed by the transformation of mentalities during the 1940s.

### **Music Teaching in Quebec Seen through the Prism of France: French-Canadian Musical Apprentices in Paris (1911-1943)**

Marie Duchêne-Thégarid (École pratique des hautes études — Institut de recherche en musicologie)

During the Interwar period, French public authorities, along with educators, attempted to draw foreign music students to Paris, as they were considered to be "the most useful propagators of French culture," according to Conservatoire de Paris director Henri Rabaud. As a proof of this interest, the École normale de musique and the Fontainebleau American Conservatory (schools that were dedicated to welcoming students from abroad) were founded and developed at the same time as the Association française d'action artistique (AFAA), an organization in charge of spreading French art abroad.

The cultural transfer that French authorities were trying to implement seemed to find a positive response in French Canada. The first half of the 20<sup>th</sup> century saw a boom in Quebec's musical life, characterized by the founding of numerous institutions and the development of migration networks for students. Encouraged by Quebec public authorities to complete their education in France, professional-musicians-to-be travelled to Paris and were confronted with aesthetic, pedagogical, and institutional models

which, once they returned, provided the “development of musical art” that the Prix d’Europe was established for in 1911.

The archives of the AFAA and the main music schools in Paris invite a reinterpretation of the development of music education in French Canada in terms of French ambition and cultural diplomacy. Indeed, they show records of measures adopted by France—put in place to facilitate the Parisian sojourns of young Quebec music students—and provide information on French attempts to interfere in the debates around the creation of a national school of music in Quebec. These records provide the source material for a prosopographic study that takes a census of Quebec students registered in those institutions, tracks down their paths, and measures the efficiency of the French strategy once they return to Quebec.

### **Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States**

James R. Briscoe (Butler University), in collaboration with Chloé Huvet

In an interview published in the October 21, 1908, issue of the *Boston Transcript*, Debussy had been asked to comment on American musical life. He remarked, “The distinction of a country like [the United States] is that it imbibes from all sources... it is less German bound than are the countries who hear little or no other music through chauvinism or antipathies.” This paper examines the roles of Camille Saint-Saëns (1835-1921) and Claude Debussy (1862-1918) in driving such a modernist evolution. Saint-Saëns performed with and conducted the New York Symphony in 1906, including his symphonic poem *Le rouet d’Omphale* and playing solo piano in his *Africa, Fantaisie pour piano et orchestre*. He thereafter appeared in both Chicago and San Francisco, and critics could already hear the modernist aesthetic in formation. When conductor Frederick Stock, a stalwart champion of French music, led *Prélude à “L’après-midi-d’un faune”* in Chicago in December 1908, the symbolist dimensions of the new music were grasped by both critics and audiences, and Paul Rosenfeld wrote: “We should look to France for the latest gospel [of the new musical advancement] [...] Claude Debussy has broken through the limitation of the old, and shall we say he has found new musical dimensions?” Contemporaneously, the premiere of *Pelléas et Mélisande* in New York dramatically impressed the new hearing on American audiences. To be sure, anti-German feelings after 1910, brought with the Great War, promoted such a shift from the aesthetics of the Gilded Age, but the new French music had itself led the way since just after 1900. By 1923, Carl Van Vechten, in *Music after the Great War*, wrote, “It is not from the German countries that the musical invention of the past two decades has come. It is from France.”

### **Fanny Hensel, a Visionary Composer? Anticipations of Wagner’s Musical Language in Hensel’s Late Piano Works**

Laurence Manning (Université de Montréal)

This article sheds light on the innovative aspects of the piano music of Fanny Hensel, née Mendelssohn-Bartholdy (1805-1847). Despite the fact that many authors have already discussed her

musical style, independent from her brother’s, the avant-garde aspects of her works have yet to be thoroughly explored. This article is the first comprehensive study focusing on elements of Hensel’s piano music which foreshadowed late Romanticism. The analysis of excerpts from the *Piano Sonata in G Minor* (1843), the *Das Jahr* cycle (1841), and the *Lied in E Flat Major* (1846) will bring out unprecedented parallels with Richard Wagner’s music, especially regarding textures, harmony, and the cyclic forms of operatic works like *Tannhäuser* (1845) and *Das Rheingold* (1853-1854).

### **Stylistic Features of Intelligent Dance Music: Ambiguity and Rupture Phenomena in Aphex Twin’s Rhythms**

Anthony Papavassiliou (Université Laval)

Often described as coming from a place where excess (Danielsen, 2010) meets disruption (Hawkins, 2007), Aphex Twin’s music has never been the subject of extensive rhythmic analysis. His style belongs in the Intelligent Dance Music (IDM) category, a style usually described as being led by artists who bring an experimental approach (Butler, 2006) to producing works designed to engage both the body and the mind. We analyzed the main works Aphex Twin released between 1995 and 2001, the period during which he and many other IDM artists created microrhythmic sets, commonly called “drills.” Our goal was to understand how the rhythm is organized and how the microrhythms interact with it. Among the analyzed works is “Windowlicker” (1999), described by Hawkins (2007, 46-47) as a dissymmetric work made with captivating rhythms. We followed a dedicated analysis methodology developed for the rhythmic study of IDM to analyze “To Cure a Weakling Child” (1996) and “Cock/Ver10” (2001). We observed a rhythmic interchange that emphasized dissymmetric grouping strategies that created situations that were often rhythmically ambiguous, as well as a favourable context for rhythmic tension. The latter is often expressed through an increase in the number of syncopations and rhythmic permutations, leading to a significant shift of the rhythmical flow. These effects alter, in varying degrees, the perception of the work’s metric structure and disrupt entrainment. Microrhythmic sets enrich the rhythm, densify the metric structure, and form musical gestures. They are more than likely to play a role in rhythmic ambiguity due to their construction, based on intermediary periodicities between rhythm and pitch frequencies. Since the microrhythmic sets were a significant characteristic of IDM during the period studied, they can play a role in the grouping of rhythmic structures without being significant elements.

### **On Auguste Descarries’s Musical Language and the Completion of His *Quartet for Violin, Viola, Cello and Piano***

Aleksey Shegolev (composer)

This article is among the first ever to be written about the life and work of Auguste Descarries, a French-Canadian composer from the first half of the 20<sup>th</sup> century. The past few years have seen a modest renaissance of Descarries’s music. Following his death in 1958, his music was unfortunately forgotten. Today, due to the interest of his family, and to the great efforts of the Association pour la diffusion de la musique d’Auguste Descarries (ADMAD),

his work can now be heard again. It is a result of ADMAD's work that I had the pleasure of discovering Descarries's charming and highly expressive neo-romantic music. I have experienced his music first-hand because I was asked to complete one of his unfinished chamber works: the *Quartet for Violin, Viola, Cello and Piano*. Following a careful analysis of the complex socio-cultural context in which Descarries was trained, and later worked, as a musician, the article focuses on the practical steps that I had to follow in order to complete his piece. It emphasizes the necessity to valorize the contribution of Auguste Descarries to Canada's musical heritage and make his work available to musicians and scholars.

## Les auteurs

### Annegret Fauser

University of North Carolina at Chapel Hill

Annegret Fauser is Cary C. Boshamer Distinguished Professor of Music at the University of North Carolina. Her research focuses on music of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, and in particular that of France and the United States. She has published on French song and opera, women composers, exoticism, nationalism, reception history, and cultural transfer. Her two most recent books are *Sounds of War: Music in the United States during World War II* (2013)—for which she received both the Music in American Culture Award of the American Musicology Society (AMS) and an American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) Deems Taylor Award—and *The Politics of Music Identity* (2015).

### Malou Haine

Université libre de Bruxelles

Malou Haine est professeure honoraire de l'Université libre de Bruxelles; elle a aussi dirigé le Musée des instruments de musique de Bruxelles (MIM) pendant 15 ans. Comme professeure invitée, elle a enseigné aux États-Unis (Urbana-Champaign) et à l'École normale supérieure de Paris. Elle est l'auteure d'une vingtaine d'ouvrages et en a dirigé une vingtaine d'autres; on lui doit également plus d'une centaine d'articles dans des revues spécialisées. Ses sphères de recherche portent sur la vie musicale en France et en Belgique de 1750 à 1940. Ses thèmes récurrents portent, entre autres, sur Jean Cocteau et la musique, le Groupe des Six, Franz Liszt, la famille des musiciens Servais, la musique dans les encyclopédies du XVIII<sup>e</sup> siècle, les instruments de musique. Son dernier ouvrage paru en 2015 et préparé avec David Gullentops, concerne l'édition des 310 *Écrits de Cocteau sur la musique, la danse, la chanson, le music-hall et le jazz*, textes rassemblés pour la première fois. Avec Michel Duchesneau, elle codirige la collection «MusicologieS» chez Vrin à Paris. Voir les détails sur son site : [www.malouhaine.be](http://www.malouhaine.be).

### Jacinthe Harbec

Université de Sherbrooke

Jacinthe Harbec est professeure titulaire à l'Université de Sherbrooke où elle enseigne l'écriture et l'analyse musicales. Elle mène ses travaux de recherche dans les domaines du langage et de l'esthétique de la musique française du début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle est d'ailleurs codirectrice du collectif *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur* (2014) et coauteure du *Catalogue des œuvres de Henri Collet* (1998). Ses dernières publications et communications données en Amérique du Nord et en Europe portent sur l'interaction entre la musique et les arts dans les ballets (entre autres, *Parade et Relâche* de Satie, *L'Homme et son désir* et *La Création du monde*

de Milhaud et *Skating Rink* d'Honegger). Actuellement, elle prépare un ouvrage portant sur les liens interartistiques propres aux productions des Ballets russes et des Ballets suédois, à paraître chez Vrin.

### Christopher Moore

University of Ottawa

Christopher Moore is Associate Professor of Musicology at the University of Ottawa. His research focuses primarily on French music of the 20<sup>th</sup> century, which he examines in relationship to questions of criticism, style, gender, identity, and politics. His writings have been published in the *Musical Quarterly*, *19<sup>th</sup>-Century Music*, the *Journal of Musicological Research*, *Music and Politics*, *Intersections: Canadian Journal of Music*, and the *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, among others. In 2012, he received the Philip Brett Award for his article "Camp in Francis Poulenc's Early Ballets."

### Fiorella Sassanelli

(Conservatoire Nino Rota)

Titulaire des prix de Piano et Composition au Conservatoire de Bari (Italie) et docteur de recherche en musicologie à l'École pratique des hautes études (EPHE, Paris IV), Fiorella Sassanelli a été pensionnaire du programme «Profession culture» de la Bibliothèque nationale de France pour inventorier un complément du Fonds Nadia Boulanger et la correspondance professionnelle d'Igor Markévitch. En tant que pianiste, elle a enregistré pour la première fois les mélodies de Raoul Pugno (*Digression Music*). Spécialiste de la musique française du XX<sup>e</sup> siècle, elle a participé à plusieurs colloques internationaux en Italie, à Londres, à Paris, à Cracovie, à Bruxelles et à Montréal. Elle est professeur d'accompagnement au piano au Conservatoire Nino Rota de Monopoli.

### Anne Legrand

Bibliothèque nationale de France — Institut de recherche en musicologie

Anne Legrand est responsable du fonds Charles Delaunay de 1998 à 2008 au Département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France. Docteur en histoire de la musique et musicologie (Université Paris-Sorbonne), elle publie sa thèse, *Charles Delaunay et le jazz en France des années 1930 et 1940* en 2009 (Éditions du Laveur et mention spéciale du jury du Prix Muses 2010). Elle est co-commissaire de l'exposition *Vogue, l'aventure d'une maison de disques* en 2011 à la Bibliothèque nationale de France, puis conseillère scientifique de l'exposition *Django Reinhardt, Swing de Paris* en 2012 à la Cité de la Musique. Elle écrit également pour *Jazz Magazine*.

### **Marie-Thérèse Lefebvre**

Université de Montréal

Marie-Thérèse Lefebvre est musicologue. Professeure émérite, elle a enseigné à la Faculté de musique de l'Université de Montréal de 1980 à 2010. Spécialiste de l'histoire de la musique et de la vie musicale au Québec, elle a publié plusieurs volumes et articles. Récipiendaire du Prix Opus du Conseil québécois de la musique (CMQ), catégorie «Livre de l'année» (1997, 2005 et 2010), et «Article de l'année» (2009), elle a reçu le Prix d'excellence en enseignement de l'Université de Montréal (2006), le Prix Helmut-Kallmann (2009) et le Prix de la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique/Société de musique des universités canadiennes (SOCAN/MusCan) (2015). Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) depuis 1999 et de la Société des Dix depuis 2002.

### **Marie Duchêne-Thégarid**

École des hautes études pratiques — Institut de recherche en musicologie

Titulaire du prix d'histoire de la musique du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, normalienne, agrégée de lettres modernes et enseignante dans ce domaine, Marie Duchêne-Thégarid a consacré sa thèse de doctorat aux élèves musiciens étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres. Auteure de plusieurs articles portant sur la vie musicale en France dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle et d'une monographie dédiée au Concours de musique de Genève, elle coordonne les travaux de l'équipe qui, dans le cadre du projet *Histoire de l'enseignement public de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, élabore une base de données prosopographique répertoriant les élèves du Conservatoire de Paris.

### **James R. Briscoe**

Butler University

James Briscoe's teaching at Butler University in Indianapolis emphasizes music history in America and Europe from the 18<sup>th</sup> century through the contemporary. He also takes a particular interest in the pedagogy of musicology, as with the 2013 American Musicological Society (AMS) paper "Toward a New Paradigm: Music History as Ethnomusicology," the 2010 collection *Vitalizing Music History Teaching* through the College Music Society (CMS) and Pendragon Press, and the June 2014 study tour to Paris for the CMS: *Paris, the Conservatoire, and 21<sup>st</sup>-Century Advanced Music Teaching*. Prof. Briscoe has served as contributing editor for the essay collection *Debussy in Performance* (Yale Press, 2010), contributed to *Claude Debussy: A Guide to Research* (Garland), and edited critical performance editions of Claude Debussy's 24 preludes for Schirmer and a two-volume collection of 61 Debussy songs for Hal Leonard.

### **Laurence Manning**

Université de Montréal

Originaire de Sorel-Tracy, Laurence Manning a étudié le piano au Conservatoire de musique de Montréal avec Louise Bessette, Raoul Sosa et Suzanne Goyette. Elle poursuit actuellement des études de doctorat en interprétation piano à l'Université de Montréal sous la direction de Paul Stewart et Marie-Hélène Benoit-Otis. Ses travaux portent sur la musique pour piano de la compositrice Fanny Mendelssohn-Hensel; dans ce contexte, elle s'est rendue à Toronto, Paris, Berlin et Leipzig pour des séjours de recherche en 2014. Trois bourses d'excellence au doctorat lui ont été attribuées par le Comité des études supérieures de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

### **Anthony Papavassiliou**

Université Laval

Anthony Papavassiliou est un musicologue qui a effectué sa maîtrise en musicologie à l'Université Laval (Québec) sous la direction de Sophie Stévançe et Serge Lacasse. Ses domaines de recherche sont l'Intelligent Dance Music, le rythme et la performance, sujets auxquels il a consacré sept conférences et trois publications.

Il dédie actuellement ses travaux à l'étude de l'impact des technologies numériques dans la production et l'usage des musiques électroniques. Les axes majeurs sont, d'une part, la découverte d'une description des pratiques de la paraperformance dans un contexte de performance dégestualisée (moyens de production et de réception, contexte socio-économique, relations entre la technologie et la performance) et, d'autre part, une catégorisation des pratiques selon des critères métaperformanciers (modes de jeu, structures et processus de l'œuvre numérique).

### **Aleksey Shegolev**

Compositeur

Aleksey Shegolev est un compositeur-arrangeur spécialisé dans la musique pour théâtre. Détenteur d'un doctorat en composition de l'Université de Montréal, il y a été employé comme chargé de cours pendant cinq ans. Il a également enseigné l'analyse musicale à l'Université de Sherbrooke en 2017. Shegolev a composé et orchestré deux comédies musicales et un opéra en plus d'avoir signé plusieurs compositions et arrangements. En 2013, il met en scène à New York sa seconde comédie musicale, *WAG!* Enfin, il collabore étroitement en tant qu'orchestrateur et arrangeur avec différents types d'ensembles du Canada, de la Russie, de la Chine et des États-Unis.