

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

US Magazine *Vanity Fair* (1913-1936): A Window into the Musical Modernity of Paris and New York

Malou Haine

Volume 16, numéro 1-2, printemps–automne 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1039610ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1039610ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Haine, M. (2015). Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 16(1-2), 23–37. <https://doi.org/10.7202/1039610ar>

Résumé de l'article

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 oeuvre musicale américaine.

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

Malou Haine
(Université libre de Bruxelles)

La 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 York¹, 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*². 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 autres³. 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*⁴ : *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

¹ 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).

² L'abonnement annuel coûte alors 3 dollars.

³ 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.

⁴ Traduction française du titre : *La Foire aux vanités*.

Bunyan, *The Pilgrim's Progress*⁵ 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 dépouillés⁶. 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 glacé⁷ de grande qualité artistique dessinée par les meilleurs illustrateurs de l'époque⁸.

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 technologies⁹ (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^e 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^{10,11}). 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 Mussolini¹².

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

⁵ Traduction française du titre: *Le Voyage du pèlerin*.

⁶ [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).]

⁷ 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).

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

⁹ 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.

¹⁰ 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.

¹¹ [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.]

¹² 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 explicites¹³. 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 1936¹⁴. Plusieurs rubriques thématiques se maintiennent sans discontinuer sous des titres à peu près semblables: «Théâtre», «Monde de l'art», «Monde des idées», «Littérature¹⁵», «Poésie», «Humour et quiz», «Mode vestimentaire», «Célébrités du mois¹⁶» 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'oubli¹⁷» (1930), «Courrier des lecteurs¹⁸» (1930) et les «Entrevues impossibles¹⁹» 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 américaine²⁰; collectionneur d'art moderne français et d'art africain, ce

¹³ Dans ces cas, aucune signature ne figure sous ces sujets.

¹⁴ 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.

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

¹⁶ «Hall of Fame».

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

¹⁸ 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.

¹⁹ «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.

²⁰ 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 écrivains²¹ (Graydon, 2014), des photographes²², 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 importante²³ (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 droite²⁴ (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 ensuite²⁵. 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

Parisiens²⁶ (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 Europe²⁷ » (*Dress and Vanity Fair* 1913a, 15). Il faudra pourtant constater que l'opéra et

²¹ 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.

²² 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.

²³ 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).

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

²⁵ 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).

²⁶ 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.

²⁷ « 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-yorkais²⁸. 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 York²⁹ 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 rythmiques³⁰, 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

²⁸ 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.

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

³⁰ 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 salle³¹ : 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 public³² 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 Debussy³³ (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 Vechten³⁴ comme le « maître du rigolo », un « extrémiste français de la musique moderne³⁵ » 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 serein³⁶ » (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 dadaïsme³⁷ » (1922b, 51) pour un texte publié par le compositeur dans *Le Cœur*

³¹ *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).

³² 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.

³³ *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^{er} avril 1912. Suite au concert dirigé par Pierné, une controverse éclata quant aux emprunts qu'aurait faits Debussy à son condisciple du Conservatoire.

³⁴ 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.

³⁵ « Master of the Rigolo » et « A French Extremist in Modernist Music ».

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

³⁷ « 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 futuriste³⁸ » 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 (1922a³⁹). 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*⁴⁰ (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 Vaurabourg⁴¹ (*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 fond⁴², 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. 1927⁴³), 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).

³⁸ « the futurist poet ».

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

⁴⁰ *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).

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

⁴² 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.

⁴³ 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^e 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*⁴⁴ : 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 « pesante⁴⁵ », 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*⁴⁶ » (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 Amérique⁴⁷ », 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

⁴⁴ 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.

⁴⁵ « pounderous ».

⁴⁶ « the best ballet score anyone has done since Petrushka ».

⁴⁷ « 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 architecture⁴⁸, 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 1928⁴⁹).

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 composition⁵⁰ » (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 nations⁵¹ » (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 musiciens⁵² »), la rédaction ajoute alors un sous-titre triomphant : « Nous nous retrouvons soudainement gardiens de la culture musicale mondiale⁵³ » (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 Immortels⁵⁴ » —, la publicité met également en valeur une œuvre musicale

américaine contemporaine peinte par un artiste américain contemporain⁵⁵. 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 McIntosch (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^e 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.

⁴⁸ 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).

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

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

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

⁵² « The Invasion of America by the Great Musicians ».

⁵³ « We Suddenly Find Ourselves the Custodians of the Musical Culture of the World ».

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

⁵⁵ 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 divertir⁵⁶: 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 modernité⁵⁷, 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 2000⁵⁸).

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 modernité⁵⁹ 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 nouvelles⁶⁰. *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^e siècle. Elle a surtout servi de relais outre-Atlantique pour la diffusion de la culture française.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ *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).

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

⁵⁹ 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.

⁶⁰ 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?

RÉFÉRENCES⁶¹

- 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 2015⁶².
- 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.

⁶¹ 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.

⁶² 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^e 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, 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, 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, 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.

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^e 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.

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.

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
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
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.