



Volume !

2 : 1 (2003)

Varia

Carine Perret

Une rencontre entre musique savante et jazz, musique de tradition orale et les œuvres aux accents jazzistiques d'Érik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et Maurice Ravel

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Carine Perret, « Une rencontre entre musique savante et jazz, musique de tradition orale et les œuvres aux accents jazzistiques d'Érik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et Maurice Ravel », *Volume !* [En ligne], 2 : 1 | 2003, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 26 octobre 2015. URL : <http://volume.revues.org/2323>

Éditeur : Éd. Mélanie Seteun

<http://volume.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://volume.revues.org/2323>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



Carine PERRET, « Une rencontre entre musique savante et jazz, musique de tradition orale : les œuvres aux accents jazzistiques d'Érik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et Maurice Ravel », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 2(1), 2003, p. 43-67.

Éditions Mélanie Seteun

Une rencontre entre musique savante et jazz, musique de tradition orale

les œuvres aux accents jazzistiques d'Érik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et Maurice Ravel

par

Carine PERRET

Université Paul Valéry de Montpellier

Résumé. Dans les années vingt, l'Europe découvre le jazz. Un esprit de liberté souffle sur Paris ; le jazz intrigue le public et les artistes, devenant le phénomène musical majeur des années folles. Des compositeurs français comme É. Satie, D. Milhaud ou encore M. Ravel témoignent un vif intérêt à cet ailleurs musical. Cette ouverture sur un monde musical issu de l'oralité entraîne un métissage artistique, source de renouvellement esthétique. La rencontre entre jazz et musique savante sera analysée au travers des traces musicales présentes dans les œuvres telles que *Parade*, *Le Bauf sur le Toit*, *Ragtime pour onze instruments* ou *L'Enfant et les Sortilèges* qui constituent notre corpus. Nous montrerons comment ces œuvres reflètent particulièrement l'influence du *music-hall*, forme de jazz spectaculaire très au goût du jour dans le Paris des années folles et lui empruntent des accents noirs-américains et notamment certains traits du langage néo-orléanais (formations instrumentales, modes de jeu, rythmes syncopés). Ce faisant, sera montré que l'attitude de métissage propre à É. Satie, D. Milhaud, I. Stravinsky et M. Ravel, a engendré un réel renouvellement esthétique de la musique savante.

Mots-clefs. *Jazz – Métissage – Musique savante – Années vingt – Compositeurs français.*

Le jazz gagne l'Europe à la faveur du premier conflit mondial. Grâce aux orchestres noirs-américains et aux premiers enregistrements, ce produit d'importation aux sonorités nouvelles conquiert un nouveau public. En 1917, les *Black Devils* du 350^e *Field Artillery Band* dirigé par Tim Brymn, ou l'orchestre de Will Vodery donnent des concerts en France ; en 1918, circule dans les milieux parisiens le premier disque de jazz, « *un enregistrement de la Victor Compagny de New-York, du Dixieland Jass Band* » (Stuckenschmidt, 1956, p.122). En tant que nouveauté musicale, le jazz étonne le public et frappe les esprits des compositeurs de musique savante. É. Satie, D. Milhaud, I. Stravinsky ou M. Ravel tournent leurs regards vers le jazz, ailleurs musical propice à un renouvellement esthétique. Le jazz ouvre de nouveaux horizons musicaux à ces quatre compositeurs dont les œuvres « jazzissantes » comme *Parade*, *Le Bauf sur le Toit*, *Ragtime pour onze instruments* ou *L'Enfant et les Sortilèges* traduisent une mixité de langage tout à fait nouvelle. Les quatre compositeurs retenus pour notre étude s'inscrivent dans une démarche de métissage amorcée avec Picasso et l'Art Nègre. Leurs sources d'inspiration musicale s'éloignent néanmoins du primitivisme de l'Afrique pour se tourner vers le modernisme du jazz noir-américain. Nous tenons à valoriser la démarche des compositeurs de l'avant-garde française, véritables initiateurs d'une esthétique mélangeant langage savant et populaire américain. Ce phénomène d'adoption jazzistique étant largement dû au contexte français des années vingt, époque particulièrement réceptive au jazz, nous délaisserons les démarches similaires de compositeurs américains ou allemand comme G. Gershwin, L. Bernstein ou K. Weill.

Jusqu'à nos jours, peu d'études ont été consacrées aux liens entretenus par les pratiques artistiques savantes occidentales avec le jazz. B. Borsaro (1995) analyse l'influence visuelle des revues sur la conception théâtrale coctailienne, privilégiant l'aspect théâtral à l'aspect musical. D'autres travaux de recherche dont celui de L. Tournès (1997), adoptent un point de vue plus historique que musical en traitant de l'intégration du jazz en France. Certains analystes ou musiciens de jazz ont abordé l'influence du jazz sur la musique européenne dans les années vingt dont A. Hodeir (1981), qui se montre peu convaincu par les tentatives de D. Milhaud, I. Stravinsky ou M. Ravel quand il conclut : « *tout échange véritable entre la musique européenne et le jazz se révèle impossible* » (Hodeir, 1981, p. 238).

L. Malson considère que l'attrait pour le jazz « *correspondait au désir d'un exil culturel* » (Malson, 1988, p.70), à une recherche de « *vulgarité* » (*ibid.*) dont la musique d'Érik Satie donnait « *une version sublimée* » (*ibid.*, p.71). En partant de l'hypothèse de cet auteur, nous allons montrer comment un

enrichissement esthétique a été possible par la cohabitation entre langage savant et jazz, langage issu de l'oralité. Pour ce faire, deux questions essentielles guident cette analyse : pourquoi et comment les compositeurs de musique savante tournent-ils leurs regards vers le jazz ? Il nous faudra d'abord situer le phénomène de métissage jazzistique dans le contexte social des années folles, époque particulièrement perméable à l'adoption du jazz. Puis nous analyserons le type de jazz diffusé à l'époque, afin de comprendre ce qui motive son adoption à la fois culturelle et musicale. Nous mettrons en évidence les traces jazzistiques présentes dans les œuvres étudiées, qui montrent l'existence d'une mixité de langage.

1 - Le contexte social du Paris des années folles : la vogue du jazz

Le Tout-Paris des années vingt, appelées à juste titre les années folles, adopte massivement le jazz : le jazz est américain, donc synonyme de liberté, de divertissement. Au sortir de la guerre de 1914-18, les Français appellent de tous leurs vœux le plaisir, la fête, la vie nocturne, la danse. Tout est bon pour oublier les longues années de souffrance et de frustration : « *la guerre aura engendré, par réaction, le culte du pied-de-nez et suscité des musiques souriantes* » (Robert, 1968, p. 46).

Le jazz tombe à pic, car il rime avec danse et frivolité. Sa diffusion n'emprunte pas le circuit des salles de concert mais celui des dancings, des salles de spectacle et du *music-hall*, lieu fréquenté par l'élite parisienne. Signe d'une américanisation massive de la société française d'après-guerre, le jazz répond également à un fort désir d'émancipation physique. Est-il utile de rappeler l'effet que fit J. Baker, chanteuse et danseuse-vedette de la Revue Nègre sur le public parisien, lors du spectacle donné au Théâtre des Champs-Élysées en septembre 1925 ? Elle en étonna beaucoup, en choqua quelques-uns, mais ne laissa personne indifférent. A. Schaeffner l'évoque en ces termes : « *toute la jeunesse de Paris, j'entends les moins de trente ans, courait voir ce spectacle. Joséphine paraissait en scène, tout juste vêtue de plumes d'autruche sur le postérieur et de quelques bananes suspendues je ne sais où. Elle chantait, mieux vaut dire qu'elle poussait de petits cris ; elle dansait, mais cela se bornait à quelques mouvements de l'arrière-train et à un hochement de la tête d'avant en arrière, à l'imitation d'une poule. Elle ne faisait rien d'autre. Elle était irrésistible* » (Schaeffner, *Le Ménestrel*, 06/08/1926).

La presse spécialisée, mais aussi les quotidiens contribuent à intensifier la vogue du jazz. *Paris-Midi* crée une rubrique « La vie à Paris », reflétant l'insouciance, l'attrait de la vie nocturne et la soif de distraction, d'alcool et de danse des parisiens : « *depuis le début d'octobre de nouvelles « boîtes »*

*ouvrent chaque semaine à Montparnasse. Et les prix des cocktails et même du café-crème augmentent. Là où jadis on dansait seulement entre copains, il y a maintenant des « attractions » : numéros de danse, tours de chant » (Vailland, *Paris-Midi*, 20/10/1928).*

Malgré l'enthousiasme quasi-général témoigné à la culture noire-américaine par le Paris des années folles, certains critiques musicaux émettent des réserves face à ce courant musical perçu comme « primitif » et dérangeant par les milieux bien-pensants. Cette réaction hostile au jazz d'un critique anonyme de *La Revue Musicale* en 1925 prend des accents de condamnation : « *le jazz est cyniquement l'orchestre de brutes au pouce non opposable et aux pieds encore préhensifs, dans la forêt de Vaudou. Il est tout excès, et par là plus que monotone : le singe est livré à lui-même, sans mœurs, sans discipline, tombé dans les taillis de l'instinct, montrant sa viande à nu, dans tous ses bonds et son cœur, qui est une viande plus obscène encore. Ces esclaves doivent être soumis, il n'est plus de maître ; il est honteux qu'il règne. La honte, c'est la laideur et son triomphe* » (Mouëllic, 2000, p. 16).

Hormis quelques esprits rétrogrades rejetant le jazz, le public parisien des années vingt témoigne un fort engouement pour cette nouvelle tendance qu'il nous faut définir d'un point de vue musical.

2 - L'adoption artistique du jazz dans les années vingt : de quel jazz s'agit-il ?

Décrire d'un point de vue stylistique le jazz diffusé dans le Paris des années folles va permettre de cerner avec précision la source d'inspiration à laquelle se réfèrent É. Satie, D. Milhaud, I. Stravinsky ou M. Ravel. Il ne s'agit pas du jazz de concert que nous connaissons aujourd'hui, mais d'un style de jazz essentiellement destiné à la danse, que l'on serait tenté de qualifier de « divertissant ». Les quatre compositeurs de notre corpus ne sont pas encore allés aux États-Unis. C'est donc dans le Paris des années vingt qu'ils découvrent le jazz, musique aux accents plus tapageurs et divertissants qu'authentiques. D'ailleurs pour A. Hodeir, les compositeurs se sont « *laissés prendre aux contrefaçons du jazz commercial* » (Hodeir, 1981, p. 228). C'est en grande partie pour le peu de qualité du jazz entendu par D. Milhaud ou M. Ravel qu'A. Hodeir refuse d'accorder de la valeur à leurs œuvres teintées de jazz. Les compositeurs prennent modèle sur le répertoire jazzistique diffusé à l'époque. Il est constitué de pièces de *ragtime* ou d'autres formes de musique de danse dérivées, et d'un répertoire proche du style néo-orléanais, dont le jazz quelque peu édulcoré de *music-hall* est issu.

Le *ragtime* pianistique, produit d'un métissage entre musique occidentale et musique noire-américaine est facilement adoptable par les compositeurs occidentaux. En effet, dès le XIX^e siècle, on constate des liens étroits entre le répertoire *ragtime* et la musique romantique savante. Le pianiste néo-orléanais Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) part pour la France où il se forme au répertoire romantique. De cette confrontation culturelle naissent des œuvres comme la pièce pour piano *Bamboula*, témoignant des influences romantiques et de chansons et danses folkloriques noires et créoles. Cette pièce présage du futur *ragtime* de Scott Joplin. Selon J. E. Berendt (1986, p. 16), le *ragtime*, par ses éléments empruntés à F. Chopin « *refondus dans la conception rythmique et le mode de jeu dynamique des Noirs* », s'affirme dès ses origines comme un langage métissé. Le répertoire du *ragtime* n'est pas exclusivement pianistique. Très proche du *Fox-trot*, danse dans le prolongement du « pas du dindon » (1918) et du « pas de l'ours » (1912) ainsi que du *one-step*, le *ragtime* est un style présidant à l'écriture de nombreuses pièces de jazz néo-orléanaises. Une certaine confusion régnant à l'époque entre les pièces musicales dérivées du *ragtime*, il est important de préciser qu'à l'écoute, les différences entre ces diverses danses sont infimes, voire inexistantes et se limitent parfois à des différences de *tempo*, lui-même subordonné aux pas des danseurs. Pour illustrer notre propos, il suffit de citer les titres des grands succès des années vingt, presque tous basés sur le *fox-trot*, émanation du style *ragtime*. Retenons parmi l'importante production de l'époque *Fox-trot with vocal chorus Swing* de Louis Armstrong, ou *Fox-trot tempo* par Billie Holiday. La terminologie n'étant pas encore fixée dans les années vingt, nous emploierons indifféremment les termes *ragtime* ou jazz, considérant que le premier donna naissance au second. Le *ragtime* est donc à la fois un style pianistique et un style instrumental. *Alexander's Ragtime Band*, composée en 1911 par Irving Berlin illustre les nombreuses interférences stylistiques que connaît le jazz, alors en pleine phase d'élaboration. Les artistes français se réfèrent dans un premier temps au style pianistique d'Irving Berlin, car s'ils connaissent le *ragtime* et ses dérivés comme le *cake-walk* dès le début du siècle, ils n'ont pas encore découvert le répertoire de L. Armstrong dans les années 1920. Le caractère dansant du répertoire *ragtime* retient rapidement l'attention des compositeurs français, sensibles à la nouveauté rythmique de ce style pianistique. Claude Debussy s'en inspire en 1908 dans *Golliwogg's Cake-Walk*, pièce pour piano tirée de l'album *Children's corner* (1908). L'aspect rythmique est en effet le premier trait musical à frapper les compositeurs. N'ont-ils pas découvert le jazz comme support aux danses alors à la mode ? En effet la France découvre le *cake-walk* avec les spectacles des danseurs noirs célèbres les *Walkers* lors de l'Exposition universelle en 1900. Une

fois de plus, nous ne pouvons que constater à quel point le premier style de jazz que découvre la France rime avec divertissement. Les compositeurs français ne pouvaient s'inspirer pour leurs œuvres que de ce qu'ils entendaient, c'est-à-dire d'un *ragtime* édulcoré.

Grâce à la diffusion de partitions de *ragtime* dans le Paris du début du siècle, la France va découvrir un jazz plus authentique avec les pièces pianistiques de Scott Joplin ou de James Scott : les éditions Salabert publient « *un ragtime en 1913* » (Volta, 1988, p. 51), et un *fox-trot*, « *le Golden Fox-Trot* » en 1915 (Hoérée, 1927, p. 217). Les compositeurs français vont pouvoir affiner leur connaissance de ce répertoire, qui gagne en popularité grâce aux soirées parisiennes organisées par le pianiste compositeur J. Wiéner au Bœuf sur le Toit. Il crée ce lieu de rencontre très à la mode où l'on entend de la musique noire-américaine. L'avant-garde parisienne s'y retrouve et, grâce au répertoire *ragtime* interprété par J. Wiéner et Cl. Doucet, se familiarise avec ce style pianistique.

Si A. Hodeir déplore le fait que les compositeurs de notre corpus n'aient pas entendu le vrai jazz néo-orléanais de 1923, « *l'orchestre King Oliver et ses émules* », (Hodeir, 1981, p. 228), le jazz joué par les revues leur en offre un aperçu. Il s'apparente au *new orleans*, courant de la première époque du jazz, au *ragtime* ou autre répertoire de fanfares. Tout en étant quelque peu édulcoré, il est essentiellement destiné à accompagner les danses, tout comme le *new orleans*, lui aussi interprété à l'époque dans les cabarets de Storyville ou du Vieux Carré à la Nouvelle-Orléans.

C'est donc sous les traits du *music-hall* que s'amorce la popularisation du jazz en France. Le jazz interprété dans les spectacles des revues ne mérite pas encore le qualificatif de jazz de concert, car il sert exclusivement d'illustration sonore à des chants et danses variés. Le spectacle, basé sur un argument souvent sans grand intérêt, est conçu sous forme de numéros. La Revue Nègre par exemple comportait six tableaux, succession de clichés évoquant la vie noire : sur un fond de gratte-ciel peint par Covarrubias, un vendeur de cacahuètes apparaît en poussant sa charrette. Tandis qu'il joue un air triste à la clarinette, un couple d'amants traverse la scène en dansant puis le laisse finir seul sa plainte... Dans le rôle du vendeur de cacahuètes le clarinettiste Sidney Bechet, que le public parisien découvre dans la Revue Nègre. Dans la première scène de la Revue, J. Baker fait une entrée de clown, en se dandinant les genoux écartés et pliés, l'estomac, le corps décontracté. Aux premières notes de l'orchestre *Yes, Sir, that's my Baby*, J. Baker se met à danser le charleston. Peu de recherche dans le livret ; tout est axé sur l'aspect spectaculaire et divertissant

qui fait le succès des revues de *music-hall*. C'est bien à ce jazz que vont se référer les compositeurs évoluant dans l'entourage de J. Cocteau. Cette référence ne doit pourtant pas être interprétée comme le signe de leur méconnaissance du jazz, le jazz authentique n'étant pas encore diffusé en France.

3 – L'intérêt de l'avant-garde artistique française pour le jazz

Qu'est-ce qui motive l'intérêt des artistes et compositeurs pour le jazz ? Outre la curiosité pour une nouveauté musicale faisant grand bruit dans le Paris des années vingt, le jazz de *music-hall* fournit une réponse adéquate à la rénovation du spectacle lyrique. Il semble en effet que l'esthétique du *music-hall* soit en adéquation avec les visées artistiques de l'écrivain, en quête d'une quotidienneté dans l'art. Le *music-hall*, forme hybride par son mélange de théâtre, de musique et de danse et issu d'une tradition orale et populaire, est pour J. Cocteau une source vivifiante. Quand il déclare préférer « *certaines spectacles de cirque ou de music-hall à tout ce qui se donne au théâtre* », (Cocteau, 1979, p. 63), c'est à l'authenticité populaire de ces genres artistiques qu'il se réfère. L'écrivain s'empare du phénomène jazz pour mener sa propre révolution esthétique, d'aucuns dont M. Faure allant jusqu'à présenter l'écrivain sous les traits du parfait manager en quête de succès et très fort en coup médiatique : « *Cocteau a tout simplement appris de Dada la valeur publicitaire du scandale. Il sait que le bruit réveille* » (Faure, 1997, p. 167).

Par esprit de provocation, J. Cocteau utilise des procédés empruntés au *music-hall* : ces œuvres musicales sont conçues sous formes de numéros, intègrent des bruits du quotidien ; les passages parlés alternent avec chants et danses, la musique y étant purement illustrative. Désireux de secouer les mentalités rétrogrades hostiles au jazz, l'écrivain et ses émules ne se priveront pas d'une occasion unique de faire scandale en intégrant à des œuvres savantes un langage emprunté au *music-hall*, forme peu appréciée par un public rétrograde et bien-pensant. Pourtant, on ne peut pas envisager l'adoption jazzistique uniquement sous cet angle. J. Cocteau connaît et aime le jazz, allant même jusqu'à s'essayer à la batterie, instrument pour lequel, d'après Georges-Henri Rivière, « *il n'était pas très fort, pas tout à fait dans le rythme* » (Rivière, 1984, p. 28). Si certains ne voient dans le jazz que vulgarité et primitivisme, J. Cocteau en retient le rythme et la spontanéité. Le jazz est un « *ouragan de rythme et de tambours, une sorte de catastrophe apprivoisée qui (nous) laisse tous ivres et myopes...* » (Pesquinne, 1934, p. 41). Il perçoit avec acuité l'adaptabilité du jazz aux tendances de

l'époque. Le fort engouement pour le ballet dans le premier quart du XX^e siècle à Paris pousse les compositeurs proches de la mouvance coctailienne à satisfaire la demande d'un public en quête de musique divertissante. Pour cela, ils vont emprunter au jazz la prédominance de sa composante rythmique, son aspect populaire, sa composante humoristique, caractères jusque-là peu présents dans les œuvres savantes. M. Boissard sut apprécier ces qualités inhérentes au *Boeuf sur le Toit*, où « *la clownerie, la satire, l'humour le plus aigu, même une sorte de gouaille, pour dire le mot qui semble le plus juste, exprimés à la fois par l'invention des auteurs, le jeu des acteurs et l'imagination des musiciens, composent un ensemble aussi coloré que pénétrant. Cela aussi est de l'art, quoi qu'en puissent penser certaines gens* » (*Mercure de France*, 1^{er} avril 1920, cité par Caizergues et Mas, 1992, p. 57).

J. Cocteau va collaborer avec de nombreux compositeurs, devenant en quelque sorte le « chef de file » d'une école artistique fortement influencée par le *music-hall*. Avec É. Satie, il crée *Parade* à Paris en 1917, ballet aux accents américains et au mélange savant de théâtre, de danse et de musique interprété par les Ballets Russes. Puis il y aura *Chimmy* avec D. Milhaud, donné les 24, 25 et 26 mai 1921 au Théâtre Michel. Les danses de l'œuvre sous-titrée « pantomime-farce imaginée et réglée par J. Cocteau » sont empruntées tant au jazz qu'à la musique brésilienne : tango, maxixe, samba. Il y aura encore en 1921 *les Mariés de la tour Eiffel*, œuvre collective du Groupe des Six sur un argument de J. Cocteau. Ainsi le jazz, ingrédient populaire, est intégré à des œuvres de musique dite savante.

Si J. Cocteau a eu un rôle de précurseur en matière esthétique, É. Satie est un des premiers compositeurs de musique savante à s'intéresser au *ragtime*, répertoire qu'il pratique dès 1887 en tant que pianiste dans des cabarets comme le Chat Noir. En effet, il « *tape régulièrement le clavier dans les cabarets montmartrois où il accompagne les chansonniers* » (Bredel, 1982, p. 45). Souvent aussi il lui arrivait « *de passer l'après-midi à la salle Huyghens, en essayant au piano les rythmes syncopés, alors inconnus en France de Jelly Roll Morton* » (Fournier, 1952, p. 130). É. Satie est l'un des premiers à avoir intégré des influences jazzistiques à une œuvre de musique savante française : en 1899, il compose *Jack in the Box*, suite anglaise en trois mouvements, riche en syncopes et valeurs pointées, qui se teinte d'accents jazzistiques issus du *ragtime*. Cette œuvre d'Erik Satie passe pourtant inaperçue, M. Bredel constatant que, hormis les *Ogives*, les *Sarabandes*, les *Gnossiennes* et les *Gymnopédies*, « *le reste de son œuvre est strictement inconnu du public* » (Bredel, 1982, p. 47). C'est aux côtés de J. Cocteau en 1917 avec *Parade* qu'Érik Satie créera l'événement et le scandale autour du jazz. Pour composer

le *Ragtime du Paquebot* extrait de *Parade*, É. Satie prend modèle sur *The Mysterious Rag* d'I. Berlin en 1911. Après le *ragtime*, c'est vers le *music-hall*, que le compositeur se tourne, car « *le Music-Hall, le Cirque ont l'esprit novateur* » (Satie in Volta, 1981, p. 164). Le *music-hall* est porteur d'une esthétique du renouveau mais également un outil de provocation idéal pour un artiste qui n'en est pas exempt... L'extrait poétique suivant illustre le talent d'humoriste propre à É. Satie.

Extrait n°361, « inventaire, publicités musicales »

« *Spécialités de Marches funèbres.*
Requiem, Messes arrangées pour bals.
La maison se charge des réparations harmoniques.
Plus de compositions incompréhensibles.
La subtilité à portée de tous »
 (Satie in Volta, 1981, p. 188).

É. Satie aime déranger la critique, le public, l'opinion. *Parade* fera couler beaucoup d'encre ! La critique fut sévère, traitant notamment É. Satie de « *compositeur sur crécelles et machines à écrire* » (Bredel, 1982, p. 56) ; pourtant *Parade* apporte la célébrité à son auteur ! Cette pièce inaugure une ère de création d'œuvres teintées de *music-hall*, voie dans laquelle s'engouffre le groupe des Nouveaux Jeunes, composé de G. Auric, A. Honegger, L. Durey et G. Taillefer, tous en quête d'une réforme du théâtre lyrique, genre alors démodé. Si le *music-hall*, novateur par son esprit spectaculaire et noir-américain s'offre en modèle idéal, *Parade*, œuvre à la limite du théâtre et du cinéma, représente la possibilité de rencontre entre la musique savante et la musique populaire. Son argument est des plus déroutants pour l'époque : en guise de parade, une petite fille américaine, un couple d'acrobates et un prestidigitateur chinois font démonstration de leurs talents afin d'attirer le public avant la représentation. Pour faire plus américain, trois managers incarnent les affaires, la concurrence et la réclame, et tentent d'attirer le badaud ; la musique donne le ton à un spectacle auquel participent les clowns du cirque Médrano et les Fratellini. La partition de *Parade* n'est en fait destinée qu'à servir de fonds musical à des scènes empruntées à l'univers du cirque ou au monde publicitaire américain. La référence au *music-hall* est d'ailleurs plus d'ordre scénique que purement musical. Cependant, le style *new orleans*, dont le répertoire pour

instruments à vent souvent destiné à la parade ou à la danse est bien présent, notamment par son caractère proche de la musique de fanfare. À la manière des musiques destinées aux revues ou autres numéros de cirque, des bruits du quotidien comme ceux des machines à écrire, des revolvers, des sirènes ou des roues de loterie, suggérant l'ambiance citadine du ballet, sont intégrés à la partition, comme le montre l'exemple n° 1.

Si avec *Parade*, le très controversé Érik Satie montre une nouvelle direction, c'est J. Cocteau qui donnera une réelle orientation esthétique à la jeune génération. Avec la publication du *Coq et l'Arlequin* et la chronique *Carte Blanche* qu'il tient dans *Paris-Midi*, « Cocteau devient le manager et le porte-parole de la Jeune Musique » (Mas et Caizergues, 1992, p. 5). É. Satie et J. Cocteau donnent donc naissance à un courant esthétique aux couleurs du *music-hall*. La jeune génération française, mais d'autres également vont les suivre, dont I. Stravinsky. Avec *L'Histoire du Soldat*, mimodrame d'après un livret de C.F. Ramuz créé en 1918 pour trois comédiens, une danseuse, clarinette, basson, cornet à pistons, trombone, percussion, violon et contrebasse, lui aussi emprunte au *music-hall* son mélange de théâtre, de danse et de musique. Ce faisant, il s'approprie certains éléments d'un langage artistique pour les intégrer à un autre. Plusieurs styles de danse sont mis en musique dans *L'Histoire du Soldat* : le tango, la valse et un *ragtime*. Stylisées dans un esprit de fantaisie, voire de dérision, la mise en forme de ces trois danses est traitée comme des séquences rythmiques aux caractères différents mais enchaînées et juxtaposées. Le plan formel se calque sur le modèle d'un spectacle dansé, relevant ainsi autant du modèle du *music-hall* que de l'esthétique stravinskienne.

M. Ravel apporte lui aussi sa contribution à ce courant esthétique en créant *L'Enfant et les sortilèges*, opéra sous-titré « fantaisie lyrique en deux parties » et composé, selon lui, « dans l'esprit de l'opérette américaine » (Pourvoyeur, 1990, p. 20). La fantaisie réside à la fois dans la conception scénique, dans la langue utilisée, faite d'onomatopées ou proche d'un jargon noir-américain. La musique, emprunte elle-aussi ses danses à l'univers du *music-hall*. L'insertion de danses américaines comme le *fox-trot*, le *cake walk* et la valse-boston confère à cette œuvre une ambiance caf'conc', oscillant constamment entre parodie et drame. L'humour omniprésent traduit la fantaisie ravélienne conjugée à celle de Colette, fantaisie dont les auteurs se servent dans un esprit de provocation. Car bien que non réellement affilié au courant d'avant-garde mené par J. Cocteau, M. Ravel n'est pas exempt du même esprit de provocation. N'écrit-il pas à Colette, le 3 mars 1919 : « que penseriez-vous de la tasse et de la théière en vieux Wedgwood-noir, chantant un ragtime ? J'avoue que l'idée me transporte de

⑤ (♩ = 76)

Picc.

Fl.

Hth.

C. Angl.

1^{re} Clar.

Clar.

Bon.

Cors.

Piat.

Trp.

1 & 2 Trb.

3 & Tube.

Timb.

Sirene aigue

Tarolli

Cymb.

Gr. Caissé

⑤ (♩ = 76)

Violins

Viola

Alt.

Violoncello

C.B.

Simile

simile

simile

simile

simile

simile

Exemple musical n°1 : extrait de Parade, Érik Satie, I, Prestidigitateur chinois, mes. 39 à 42

Une rythmique empruntée aux danseurs de claquette renforce l'allusion aux danses de *music-hall* américaines.

faire chanter un ragtime par deux nègres à l'Académie Nationale de musique » (*ibid.*, p. 21). Quel plaisir de secouer les mentalités bien-pensantes du milieu musical pour qui le jazz de *music-hall*, synonyme de musique populaire ne mérite pas de cohabiter avec la musique dite sérieuse ! Par ses dialogues parlés empruntés au quotidien, l'œuvre revendique un esprit populaire, directement venu des Noirs-américains. D'ailleurs M. Ravel, fortement impliqué dans l'écriture du livret, n'hésite pas, avec Colette, à inclure des dialogues en anglais entre la théière et la tasse :

- la théière : How's your mug ?
- la tasse : Rotten !
- la théière : ...Better had...
- la tasse : Come on !

L'humour transparait dans des jeux de mots fantaisistes, comme ceux du « petit vieillard » au chiffre 74 de la partition : « Des millions, des billions, des trillions et des frac-cillions ! ».

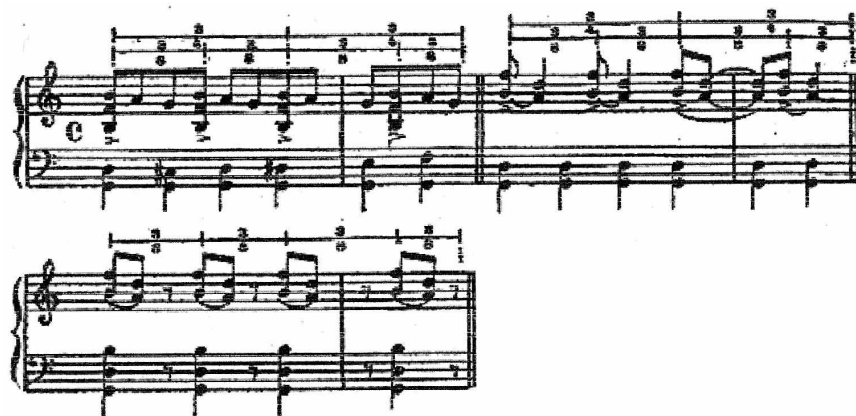
À la manière d'É. Satie, M. Ravel intègre des sonorités empruntées au domaine jazzistique. « *Le jazzoflûte, sorte de sifflet dont une coulisse mue continuellement par la main* » (Hoérée, 1927, p. 238) est un des matériaux sonores des orchestres de jazz dans les années 1925. Évocation de l'univers du *music-hall* plus qu'annexion totale, *L'Enfant et les sortilèges*, sorte de clin d'œil typiquement ravélien à la tendance « années folles », fournit à son auteur l'occasion de tenter une expérience originale de théâtre lyrique ; il déclarait à ce sujet : « *le problème du théâtre m'a toujours passionné : j'ai déjà fait quelques essais, mais je n'ai pas encore trouvé la forme que je cherche* » (Ravel in Frank, 1932, p. 1).

4 – Des influences diversifiées

Les premières influences du jazz sur les œuvres savantes françaises se situent essentiellement dans le *ragtime* pianistique ou ses formes dérivées. Pour Cl. Debussy, le modèle ne pouvait d'ailleurs être que le *ragtime* ou autres danses dérivées, le style *new orleans* n'étant pas encore connu en France. Les formes du premier jazz servant de support musical aux danses américaines à la mode comme le *one-step* ou le *fox-trot* ont servi de modèle à Cl. Debussy pour la composition de *Gollivogg's Cake-Walk*. L'influence du *cake-walk* se traduit dans l'écriture debussyste par l'adoption de sa rythmique particulière. Comparons la partition de *Gollivogg's Cake-Walk* avec celle de *Chicago, fox-trot* anonyme, afin d'en dégager les points communs.



Exemple musical n°2 : Claude Debussy, Golliwogg's Cake-Walk, mesures 100 à 110



Exemple musical n°3 : Fox-trot Chicago, anonyme

Hormis la différence des valeurs de note utilisées, nous retrouvons la même syncope placée sur le premier temps entre les mesures 3 à 4 de l'exemple n° 2 et la mesure 5 de l'exemple n° 3. La mélodie très syncopée est donnée dans les deux cas sur une basse scandée de manière régulière. En 1927, A. Hoérée analyse cet extrait en 4/4 comme relevant d'une mesure à 3/4. Il remarque également que si l'on allonge la première croche et raccourcit la deuxième, on retrouve le rythme trochaïque du jazz, nommé aujourd'hui plus communément *swing*.

Dans les années vingt, l'avant-garde parisienne va reprendre à son compte les réinterprétations debussytes et satistes du *ragtime* pianistique. Puis, leurs références vont s'élargir au style new orleans, que les compositeurs découvrent dans les années vingt. En orchestrant le *ragtime*, ils dépassent les tentatives des compositeurs du début du siècle, qui s'étaient intéressés exclusivement à une retranscription pianistique du jazz, donnant ainsi une image plus authentique car plus variée du jazz. Les compositeurs se tournent alors vers des procédés de langage jazzistique autres que les composantes essentiellement spectaculaires.

Si le modèle jazzistique dont les compositeurs s'inspirent a quelque peu différé au fil du temps, la démarche stravinskienne demeure assez proche de l'intention debussyste. I. Stravinsky aborde le *ragtime* par la stylisation, procédé par lequel on dépasse le modèle que l'on s'approprie. C'est ainsi que malgré les analogies de langage avec les *ragtimes*, *Ragtime pour onze instruments*, œuvre composée en 1918, est aussi et surtout fortement marquée par l'esthétique stravinskienne. Dans les années vingt, la leçon esthétique du jazz se situe désormais dans le domaine expressif et instrumental. Tout comme I. Stravinsky, M. Ravel stylise le *ragtime*, transposant à l'orchestre certains de ses procédés rythmiques initialement adaptés au jeu pianistique.

Exemple musical n° 4 : Igor Stravinsky, *Ragtime pour onze instruments*, mesures 6 à 10

Dans ce passage, les cordes accompagnent la mélodie comme le ferait un pianiste de *ragtime*. Igor Stravinsky imite le type de jeu pianistique très détaché du *ragtime*, où alternent basse et accord. La contrebasse joue le rôle de la main gauche du pianiste, les violons¹, violons² et alti celui de la main droite. Les quatre temps sont marqués par la caisse claire et la grosse caisse, à la manière de la rythmique des marches.

1

5

Fl.

Cl.

Cor.

C. à B.

C. à B.

Gr. C.

Cymb.

VI. I

VI. II

Alto

C. B.

5

1

pizz.

arco

subito f

simile

solo

baguette à tête en capoc

Exemple musical n°4 : Igor Stravinsky, Ragtime pour onze instruments, mesures 6 à 10

M. Ravel pratique le même procédé d'imitation qu'Igor Stravinsky, notamment dans le domaine rythmique.



Exemple musical n°5 : Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, introduction de « l'air de la tasse ».

Contrebasson et clarinette basse ébauchent le rythme d'un *ragtime*, introduisant le duo entre la tasse et la théière. L'emploi d'instruments à vent dont les motifs mélodiques sont issus du langage jazzistique illustre une volonté affirmée d'imitation de la part du compositeur.

Les modes de jeu jazzistiques fournissent des modèles propices au renouvellement du langage savant, quelque peu sclérosé par des habitudes d'interprétation stylée. Le jazzman ne possède pas la notion de beauté sonore propre au langage occidental savant. En privilégiant une émission sonore brute issue de la vocalité du blues et qualifiée de « sons sales », ils imposent une nouvelle sonorité dont les compositeurs vont tenter de se rapprocher. Préférons « *aux gondoles une musique crapuleuse* » conseille J. Cocteau (1974, p. 62) aux compositeurs.

Dans *La Création du Monde* de D. Milhaud, *Ragtime pour onze instrument*, *L'Histoire du Soldat* d'I. Stravinsky ou le *Concerto pour la main Gauche* de M. Ravel, l'influence du jazz se ressent par une adoption de ses modes de jeu.

Exemple musical n°6 : Darius Milhaud, *La Création du Monde*, I, mesures 1 à 15 p 9

Le piano percussif avec, sur la partition, la mention « très sec et l'arpège très rapide et nerveux » est un mode de jeu emprunté au jazz.

Dans *Ragtime pour onze instruments* (exemple musical n° 4), I. Stravinsky imite le caractère dynamique et expressif du jeu instrumental *new orleans*. Le cymbalum, par son son désaccordé remplace le banjo habituellement utilisé dans les *big-bands*. On peut déceler dans ce passage une recherche d'opposition entre la scansion de la pulsation et la syncopation de la mélodie, caractéristique propre au *ragtime*.

I. (♩=62)
très ass. et l'orgue très rapide et nerveux

11

Piano

C. cl.

Tu. b.

G. C.

Timb.

C. B.

12

Piano

C. cl.

Tu. b.

G. C.

Sax.

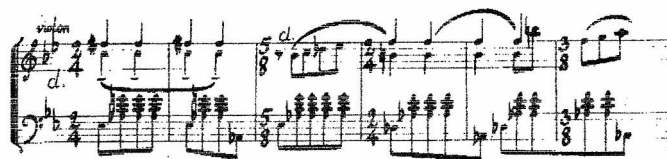
C. B.

M. E. 2402

Exemple musical n°6 : Darius Milhaud, La Création du Monde, I, mesures 1 à 15 p 9

Nous pouvons remarquer le même type d'effet dans *Parade* (exemple musical n° 1). Le thème donné par la clarinette, très syncopé, est accompagné par les bassons, imitant le jeu pianistique de style *ragtime*.

Dans plusieurs œuvres, nous constatons l'imitation de la sonorité jazz, aspect primordial pour les *jazzmen*, notamment dans le jeu des cuivres.



Exemple musical n° 7 : Igor Stravinsky, *L'Histoire du Soldat*, « Marche royale »

La clarinette au timbre canaille mime le timbre caractéristique jazz.

Exemple musical n° 8 : Maurice Ravel, *Concerto pour la main gauche*, *Allegro*, mesures 130 à 138

La découverte du *blues* et du style *new orleans* par D. Milhaud et M. Ravel lors de leur voyage aux États-Unis va entraîner l'emprunt de caractéristiques jazzistiques plus authentiques. Les influences vont se diversifier, les compositeurs se tournant alors indifféremment vers le *blues*, le *ragtime* ou le *new orleans*. A. Hodeir constate cette attention portée à l'écriture du jazz, notamment au travers « d'appréciables emprunts mélodiques au langage du blues et du spiritual » (Hodeir, 1981, p.229). Les composantes rythmiques, mélodiques et harmoniques propres au jazz seront adoptées par les compositeurs français. L'influence du *blues* se manifeste par l'emploi des *blue notes*, issues de la conception mélodique propre à la gamme *blues*. L'emploi de cette gamme défective correspond au désir d'affranchissement du système tonal occidental : par son indécision concernant les troisième et septième degrés de la gamme, la gamme *blues* semble hésiter constamment entre mode majeur et mode mineur. Ainsi, dans une gamme en *do* majeur, la tierce est irrésistiblement attirée vers le 1/2 ton inférieur, soit le *mi* b, appelé « note bleue ». Dans le contexte de remise en question tonale propre au XX^e siècle, le jazz propose donc une alternative commode aux recherches musicales dans le domaine mélodique et harmonique.

Clar. in E♭

Clar. B. in E♭

Fag.

C. Fag.

Piano solo

Viol.

Viola

Vcl.

C.B.

130

136

138

Div.

Unis

Div.

Exemple musical n°8 : Maurice Ravel, Concerto pour la main gauche, *Allegro*, mesures 130 à 138

Le motif chromatique de la clarinette est typiquement jazz.

L'emploi des *blue notes* par D. Milhaud dans *Le Bœuf sur le Toit*.

Exemple musical n°9 : Darius Milhaud, *Le Bœuf sur le Toit*, mesures 12 à 23

De nombreuses dissonances procurent aux premières mesures de l'œuvre un effet de tension accrue. Dans un contexte harmonique en *do* majeur, le second thème donné par le violon et le hautbois utilise le *mi* bémol, soit la tierce mineure, faisant figure ici de *blue note*.

Il en est de même dans le domaine rythmique, fortement investi par l'avant-garde musicale française. Les mélodies syncopées, liées à la notion de *swing* seront prises comme modèles. Le *swing*, ou « balancement », se traduit par une pulsation stable, souple et dansante en accentuant les deuxième et quatrième temps. Presque antinomique pour nous, occidentaux, qui accentuons les premier et troisième temps, il donne au jazz sa couleur rythmique particulière. Le *swing*, issu d'une perception physique de la pulsation en liaison avec ses origines orales, échappe à la notation. Il ne s'écrit pas, affirme Lucien Malson (1994), car « *on n'a jamais su donner théoriquement de signification précise à la succession jazzique croche pointée – double-croche. Lorsque les musiciens classiques jouent ce qui est écrit, scrupuleusement, le swing n'apparaît pas* » (Malson, 1994, p. 56). En effet, le temps est binaire, mais il se découpe d'une manière ternaire. Nous devons évoquer le *swing*, composante essentielle au jazz, mais notre analyse ne peut le prendre en compte car dans le jazz néo-orléanais, il n'est encore qu'en gestation. Les compositeurs n'ont donc pas pu l'imiter, car il n'était pas réellement identifié comme tel à l'époque. Nombre de pièces de jazz présentent d'ailleurs encore une rythmique binaire, avec accentuations des temps forts à la manière occidentale, absolument contraire au sentiment *swing*.

Les compositeurs adoptent des formations instrumentales proches des ensembles big-band utilisés dans le style néo-orléanais et constituées ainsi :

- les bois et anches comprennent clarinettes, saxophones sopranos, altos, ténors et barytons.
- les cuivres comprennent trompettes, cornets, trombones à coulisse, trombones à pistons.
- les percussions comprennent toms, grosse caisse, cymbales, caisse claire, auxquels sont associés piano, guitare et contrebasse.
- les cordes, violons et violoncelles.

Fl.
Hautb.
Clar.
B^{on}.
Cor^{an}.
B^{on}.
T^{rom}.
Viol.
V^{iolon}.
Alt.
T^{enor}.
C. B.

Rall.
pp
Rall.
Moderato (1/4)

Exemple musical n°9 : Darius Milhaud, Le Bœuf sur le Toit, mesures 12 à 23

L'effectif instrument employé pour *Le Bœuf sur le Toit* est tout à fait proche de celui d'un *big-band* de jazz : 2 flûtes, hautbois, 2 clarinettes, basson, 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *ut*, 4 trombones, batterie et pupitre des cordes.

Dans le domaine de l'écriture, l'aspect concertant de l'écriture *new orleans* fournit un modèle intéressant aux compositeurs. L'improvisation de type collective se caractérise par un échange permanent entre soliste et groupe instrumental : lorsque le soliste improvise, ses lignes mélodiques sont constamment « commentées » par les contre-chants des autres vents.

D. Milhaud tente de recréer cette tendance concertante dans *Le Bœuf sur le Toit*.

Exemple musical n° 10 : Darius Milhaud, *Le Bœuf sur le Toit*, 3 mesures avant EE

Entre chaque retour du thème, s'intercalent des séquences instrumentales conçues sous forme de dialogue, à la manière du *chorus*, lieu où le soliste se trouve mis en avant dans le jazz. Les nombreuses lignes mélodiques se rapprochent de ce que D. Milhaud avait saisi de l'improvisation collective.

En tournant leurs regards vers le jazz, les compositeurs sont représentatifs des années folles, période de frivolité mais surtout d'ouverture à l'ailleurs américain. M. Sachs exprime en ces termes sa reconnaissance au milieu artistique parisien, qui sut divertir sa génération en la faisant vibrer aux événements les plus en vogue : « *Ceci dit ne nous dissimulons pas que Cocteau, Breton, Picasso, Satie, Stravinsky, les 6, les cubistes, les surréalistes, de plus ou de moins sérieux qu'eux, ils nous ont donné dix ans d'un plaisir continu et puissant dont le souvenir, jusqu'à notre mort, ne nous lassera jamais. Quelle merveilleuse jeunesse nous avons eue, des Ballets Russes aux Soirées de Paris, des Ballets Suédois à la découverte de la musique américaine, de Gaya au Bœuf sur le toit* » (Sachs, 1987, p. 121).

Certains compositeurs et artistes français ont su se montrer particulièrement réceptifs à cette nouvelle couleur musicale venue d'Outre-Atlantique. Leur sensibilité musicale au jazz n'a d'égal que leur ouverture d'esprit, qui leur permet l'adoption d'une tendance artistique étrangère à la culture occidentale. Leurs œuvres aux accents jazzistiques s'insèrent à la fois dans la vogue culturelle dominante, et dans un contexte de rénovation du langage musical en ce premier quart du XX^e siècle. Malgré la difficulté évidente de retraduire par l'écrit des composantes jazzistiques liées à l'oralité, leur tentative de métissage mérite d'être valorisée. Ainsi le point de vue d'André Hodeir

ff *Le Bœuf sur le Toit* 74

Fl.
Hautb.
Clar.
B^{ss}.
Cor.
B^{pt}.
B^{rn}.
B^{rn}.
Viol.
Viol.
Violon.
Violon.
C. b.

ff

75 76 77

Exemple musical n°10 : Darius Milhaud, *Le Bœuf sur le Toit*, 3 mesures avant EE

(1996, p. 236), estimant que D. Milhaud, I. Stravinsky et M. Ravel n'ont pas compris le jazz et n'en ont « tiré qu'une infime partie de sa substance », peut être discuté. É. Satie, D. Milhaud, I. Stravinsky ou M. Ravel ont su nourrir leur imaginaire au contact d'une musique synonyme de renouveau. En intériorisant les caractéristiques essentielles du jazz que sont l'humour, le rythme syncopé, des sonorités instrumentales nouvelles ou l'énergie, ils ont élaboré une nouvelle esthétique dont J. Cocteau reste l'initiateur. La conséquence sociologique de leur démarche de métissage artistique mérite également d'être prise en compte. Par leur attitude de rapprochement entre musique savante et jazz, les compositeurs de notre corpus ont en effet favorisé l'acceptation d'un courant jusqu'alors marginalisé et mal considéré parce que populaire. Ils ont également inauguré une ère nouvelle, caractérisée par un décloisonnement des styles musicaux que les nombreux courants métissés du XXI^e siècle ne démentent pas.

La contribution des compositeurs des années vingt à une forme de métissage artistique ne se limite pas à cette période. I. Stravinsky ne détourne pas ses regards du jazz, comme a pu le faire D. Milhaud. Après *L'Histoire du Soldat* ou *Ragtime pour onze instruments*, I. Stravinsky se rapprochera d'un jazz plus authentique avec des œuvres comme *Ebony Concerto* en 1937 ou *Prélude pour Jazz Ensemble*, œuvre pour clarinette et orchestre de 1945. Quant à M. Ravel, de quelles œuvres teintées de jazz sa disparition en 1937 nous a-t-elle privé ? En choisissant d'axer notre analyse sur les compositeurs français, nous avons délaissé d'autres artistes dont les œuvres témoignent d'une même mixité de langage. G. Gershwin rend lui aussi hommage à un jazz issu de sa propre culture dans le *Concerto en Fa*, commandé par Paul Whiteman en 1924, œuvre aux accents jazzistiques des plus probants. Il ouvre la voie à une tendance américaine, suivi dans sa démarche par L. Bernstein, qui composera en 1949 *Prélude, fugue et riff*. Entre 1960 et 1970, A. Hodeir, musicien de jazz français de formation classique a mené une tentative de rapprochement entre langage contemporain et jazz dans *Jazz Cantata* et *Anna Livia Plurabelle*. Entre monde de la musique savante et monde du jazz, les frontières restent encore relativement closes aujourd'hui, malgré de plus fréquents échanges dus à la formation d'interprètes rompus aux deux langages. Lors d'un entretien privé en avril 2001, le compositeur et pianiste de jazz M. Solal nous confiait néanmoins que ce phénomène fonctionne mieux dans un sens que dans l'autre :

« Un échange venant des musiciens de jazz est possible, tandis que dans l'autre sens, ça ne peut pas marcher. Les classiques ne connaissent pas assez le jazz ! » (M. Solal, *comm. pers.*, 2001).

Bibliographie

- BERENDT (J.-E.), *Le Grand Livre du jazz*, Paris, Éd. Du Rocher, traduction française P. Couturiau, 1986.
- BORSARO (B.), *Le théâtre de Jean Cocteau et l'esthétique du cirque et du music-hall*, thèse de littérature française sous la direction de Pierre Caizergues, Montpellier III, 1995.
- BREDEL (M.), *Érik Satie*, Paris, Éd. Mazarine, 1982.
- CAIZERGUES (P.) et MAS (J.), 1992. *Correspondance Jean Cocteau-Darius Milhaud*, Montpellier, Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle, Université Paul Valéry.
- Catalogue de l'Exposition *Érik Satie et la tradition populaire*, conçu et présenté par Ornella VOLTA au Musée des Arts et des Traditions populaires, mai 1988.
- COCTEAU (J.), *Le Coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éd. de la Sirène, Collection des tracts, 1, 1918, rééd. Stock Musique, préface de Georges Auric, 1979.
- FAURE (M.), *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.
- FOURNIER (G.), « Érik Satie et son époque », *La Revue Musicale*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Française, n°214, juin 1952.
- FRANK (N.), « Maurice Ravel entre deux trains », *Candide*, 5 mai 1932.
- HODEIR (A.), *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Flammarion, 1954, réédition Parenthèses, Marseille, 1996.
- HOERÉE (A.), « Le Jazz », *La Revue Musicale*, Paris, n° 11, 1^{er} octobre 1927.
- Le Ménestrel*, 6/08/1926.
- MALSON (L.), *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Éd. du Seuil, 1994.
- MOUËLLIC (G.), *Le jazz, une esthétique du XX^e siècle*, Rennes, P.U.R., 2000.
- PESQUINNE (B.), *La Revue musicale*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Française, n°146, mai 1934.
- POURVOYEUR (R.), « Sortilèges de Colette et de Ravel », *L'Avant-scène opéra*, Paris, Éditions Premières Loges, janvier 1990, n°127.
- RIVIÈRE (G.H.), « Entretien avec Michael Haggerty », *Jazz Magazine* n° 325, janvier 1984.
- ROBERT (F.), *Louis Durey, l'aîné des six*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1968.
- SACHS (M.), *Au temps du Bauf sur le toit*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1987.
- SATIE (É.), *Écrits*, réunis par Ornella VOLTA, Paris, Éditions Champ Libre, 1981.
- STUCKENSCHMIDT (H.H.), *Musique nouvelle*, Paris, Buchet-Chastel, 1956.
- TOURNÈS (L.), *Jazz en France (1944-1963) : histoire d'une acculturation à l'époque contemporaine*, thèse sous la direction de Pascal Ory, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 1997, 3 vol.
- VAILLAND (R.), *Chroniques des années folles à la libération, 1928/1945*, Paris, Messidor, Éd.Sociales, tome I.

Agrégée, Carine PERRET enseigne en tant qu'ATER à l'Université Paul Valéry de Montpellier, département de musicologie. Ses travaux de thèse, en cours, portent sur l'étude de l'œuvre vocale de Maurice Ravel.