

## Musique

Albert JEANNERET (*L'Esprit Nouveau*, vol. 1, n° 11-12, décembre 1921, p. 1294-1296)

France

Albert Jeanneret est un violoniste et compositeur suisse, frère de l'architecte Le Corbusier. À partir de 1919, il enseigne à la Schola Cantorum à Paris avant de fonder sa propre école, l'École française de rythmique et d'éducation corporelle. Il s'est particulièrement intéressé au travail musical avec les enfants. *L'Esprit nouveau* est une revue dirigée par Le Corbusier et Amédée Ozenfant, qui représente le mouvement puriste en France. Très ouverte sur l'avant-garde artistique, elle inclut un suivi systématique du music-hall, lequel dispose d'une rubrique. Dès 1920, Jeanneret place le rythme au centre de ses préoccupations, au point de lui consacrer un long essai (Jeanneret 1920a ; 1920b) axé sur les travaux sur la rythmique menés par Émile Jaques-Dalcroze.

L'œuvre par excellence de notre temps, c'est la machine : machine à voler, machine à rouler, machine à enregistrer, machine à reproduire, par le son et par l'image, machine à parler. La condition même de la machine, c'est le mouvement. La machine réussie se meut régulièrement, avec sécurité. Bien réglée, elle devient sensible et produit le mouvement à tous ses degrés de vitesse et de lenteur. Le sprint fait du ralenti pour se reposer de la vitesse, pour courir. Le cinéma fait du ralenti pour analyser, de la vitesse pour créer l'intensité par la rapidité de la succession des images.

En musique, on a réagi contre Wagner, non seulement à cause de la médiocrité du spectacle, mais parce que cette musique, langage absolu des passions et de leurs conflits, en a l'inégalité des mouvements, mélange continuellement, sans souci d'art, la vitesse et la lenteur. Or, le rythme a, à sa base, une organisation de la sensation. Il compose avec les réactions connues de ces sensations, un mécanisme à base physiologique, les pulsations cardiaques, par exemple, la respiration. Wagner s'est éloigné du musical pur, a créé une musique à préoccupations philosophiques et

littéraires. Je suis à l'Élite Café. Vance<sup>1</sup>, le nègre, ne joue pas à cette heure, mais des enfants font de la musique, leur musique. Ils frappent sur un tambour, sur des cymbales, sur une grosse caisse. Un d'entre eux s'est mis au piano. Ils ont tôt fait d'établir entre eux une concordance parfaite de mouvement, une continuité régulière des bruits sonores. La sonorité s'établit, se prolonge, s'intensifie suivant le dynamisme corporel. Ces enfants me donnent une leçon de rythme primitif, mais suggestive.

Le cantus firmus de l'exercice de contrepoint est un modèle trop vite oublié.

Le musicien organise la sensation ; il crée chez autrui un état qui immobilise toutes ses facultés.

J'entends, dans la nuit, le Rag Time<sup>2</sup> d'un gramophone. Cette musique franche, nette, sûre, me tient rivé à sa sonorité. Le Rag cesse : un

---

<sup>1</sup> Vance Lowry (1888-1948) est un des musiciens de ragtime et de jazz afro-américain. Il a été l'un des premiers à s'installer en France, l'un aussi des seuls musiciens afro-américains résidant à Paris en contact avec Jean Cocteau et le milieu de la musique savante de l'époque. Lowry s'en est fait connaître suite à son engagement au Gaya puis au Bœuf sur le Toit.

<sup>2</sup> L'expression « ragtime » (ou « rag-time ») remonte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. « Rag » signifie approximativement « bousculer », « altérer ». « Altérer le tempo » (plutôt que « le temps », vraisemblablement) consiste donc à malmener la mise en place rythmique, c'est-à-dire ne pas l'interpréter littéralement. On est ici au seuil de la paraphrase, premier pas vers l'improvisation. Deux grands corpus reçoivent ce même nom de ragtime mais doivent être clairement distingués. L'un est une musique de piano inventée par des pianistes du Missouri. L'autre est joué par des orchestres de grand format, le plus souvent des *brass bands*. Les deux musiques sont majoritairement écrites (mais l'improvisation n'en est pas totalement absente) et elles sont fondées sur une certaine utilisation de la syncope. On considère que l'événement fondateur du ragtime est la Chicago World's Fair (« Exposition mondiale de Chicago ») de 1893 où des pianistes, dont Scott Joplin, se sont réunis pour se confronter et faire connaître leur musique (qu'on n'appelait pas encore de ragtime) à un très large public. Les mots « rag » et « ragtime » commencent à apparaître dans la musique publiée en 1896. En 1897, la première pièce publiée en tant que « rag » est celle de William Krell : « Mississippi Rag », avec pour sous-titre : « The First Rag-Time Two-step Ever Written, and First Played by Krell's Orchestra, Chicago » (« Le premier rag-time two-step jamais écrit, d'abord joué par l'orchestre de Krell, Chicago »). « Louisiana Rag », « Harlem Rag » paraissent la même année. Si le genre perdure, son âge d'or est relativement court, une vingtaine d'années tout au plus. La périodisation la plus courante le découpe en trois phases : *Classic Ragtime* ou *Early Ragtime*, 1896-1906, *Popular Ragtime* ou *Ragtime Craze*, 1906-1912, et *Advanced Ragtime*, 1913-1917. Le compositeur le plus connu est Scott Joplin (1862-1917). Il est l'auteur notamment du célèbre « Maple Leaf Rag », publié en 1899, ainsi que de deux opéras, *A Guest of Honor* (1903) et *Treemonisha* (1911). Parmi les autres grands compositeurs de ragtime, on peut citer aussi Tom Turpin (1873-1922), propriétaire à Saint Louis d'un saloon qui fut un lieu d'incubation du ragtime, et également auteur du premier rag publié par un musicien noir, « Harlem Rag » ; et encore James Scott (1885-1938), Joseph Lamb (1887-1960) et Ben Harney (1872-1938), pianiste blanc qui fut l'auteur du premier manuel de ragtime, *The Ragtime Instructor*, publié en 1897. À la Nouvelle-Orléans, outre Jelly Roll Morton et de l'aveu même de ce dernier, le plus grand pianiste de ragtime – qui ne fut jamais enregistré – était Tony Jackson (1882-1921). Le terme et le genre musical sont connus du public francophone depuis le milieu de la décennie 1900 à partir duquel des enregistrements sont disponibles. Dès 1910, des éditeurs français et belges publient régulièrement des morceaux relevant de ce genre musical. Certains compositeurs savants s'y intéressent lors de

vide m'envahit et je mesure combien mon être était *occupé* par cette musique. Je désire le Rag de nouveau, de toutes mes forces, car le vide me pèse. Une valse lente lui succède. Ah ! mais non, pas ça ! enfin... tant pis ! (car j'aime mieux le Rag et son rythme binaire). Je mesure alors la différence des réactions de rythme : la mesure à 3 temps de la valse a révolutionné l'être binaire qui s'était établi en moi.

Le musicien analysera donc, au profit de la musique, l'action du rythme sur l'organisme humain. Il existe des traités d'harmonie, il n'existe pas encore de code du rythme. Et pourtant, l'émotion musicale est tributaire de l'élément de rythme. Les anciens et les peuples primitifs s'en préoccupaient davantage que les musiciens savants de notre siècle.

Or, voici que les nègres sont venus. Les nègres pratiquent le rubato rythmique, la syncope. Ils contrecarrent l'équilibre physiologique en exigeant automatiquement, par réaction de notre part, le rétablissement de l'équilibre normal.

Rythmique énervante, à haute tension, mais démonstration péremptoire de son emprise sur l'organisme.

Le musicien occidental s'inspirant de ce principe de mécanisme de la sensation, recrée une musique à réaction stable, continue, prolongée. Purisme. Satie, dans *Socrate*, Poulenc pour le *Jongleur* et la *Suite pour piano*, innovent une musique qui marche. Sans emphase, cette musique « de tous les jours »<sup>3</sup> est actuellement un gage éloquent de la restauration du rythme qui ouvre à l'art des sons des perspectives nouvelles. Dans le même ordre d'idées : la *Pastorale* de Honegger, ou le morceau du début d'Auric des *Mariés de la Tour Eiffel*.

Contre cet ordre d'idées, l'esthétique de Claudel (*L'homme et son désir*, Théâtre des Champs-Élysées), d'un gothisme sacrifiant copieusement à la lenteur.

Prokofieff (*Chout le Bouffon*), éclaire l'orchestre de Strawinsky, mais n'ajoute rien à l'art de ce grand musicien<sup>4</sup>.

---

cette période : Erik Satie (« Le Ragtime du Paquebot » dans *Parade*, 1917), Igor Stravinsky (« Ragtime », dans *L'Histoire du soldat*, 1917, *Ragtime pour onze instruments*, 1917-1918, *Piano-Rag-Music*, 1918). Maurice Ravel, qui l'évoque dans sa lettre à Colette à propos de *L'Enfant et les sortilèges* (voir Ravel 1919), lui préférera le fox-trot.

<sup>3</sup> Voir Cocteau 1918.

<sup>4</sup> Liste des œuvres citées dans l'article : Erik Satie, *Socrate* (1918) ; Francis Poulenc, *Le Jongleur* (1918), *Suite en 3 mouvements* (1920) ; Arthur Honegger, *Pastorale d'été* (1920) ; Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, *Les Mariés de la tour*

Nos sens sont préparés au mouvement, au mécanisme. Tout nous y incite et la rue où rouleront demain les Morgan<sup>5</sup> et l'air où planent les grands oiseaux impassibles, et les salles noires aux écrans lumineux [...] <sup>6</sup>.

En résumé, la guerre n'a pas porté aux arts le coup mortel auquel on aurait pu s'attendre. Au contraire, la poussée créatrice s'avère plus forte que jamais. La guerre a obligé l'industrie à un maximum d'intelligence dans la production et l'adaptation. Elle a créé des types parfaits. La machine, la mécanique sont devenues sensibles.

La musique, art dynamique par excellence, ose donc, dès maintenant, envisager la solution d'une technique toujours plus en concordance avec l'esprit de notre temps, d'une esthétique rajeunie, basée sur le présent.

---

*Eiffel* (1921), ballet, livret de Jean Cocteau, chorégraphie de Jean Börlin ; Darius Milhaud, *L'homme et son désir* (1918), ballet, argument de Paul Claudel ; Sergueï Prokofiev, *Chout* (1921), ballet.

<sup>5</sup> Jeanneret fait référence aux célèbres voitures de sport britanniques de la marque Morgan Motor.

<sup>6</sup> Dans la section de l'article que nous avons omise, Jeanneret développe certaines réflexions sur le cinéma et sur le Pleyela (un piano automatique de la marque Pleyel) dépassant le domaine de la musique jazz.

## Bibliographie

- Cocteau, Jean [1918] 2016, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène, dans, *Jean Cocteau. Écrits sur la musique*, textes rassemblés, présentés et annotés par David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, p. 97-129.
- Jeanneret, Édouard (1920a), « La Rhythmique [1] », *L'Esprit Nouveau*, vol. 1, n° 2, p. 183-189, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073374c> (consulté le 13 août 2022).
- Jeanneret, Édouard (1920b), « La Rhythmique [2] », *L'Esprit Nouveau*, vol. 1, n° 3, p. 331-338, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073374c> (consulté le 13 août 2022).