



# LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE  
Réalisé par Nathalie Ronxin

-----

## RYTHME ! LE CLASSIQUE RENCONTRE LE JAZZ

Michael Morgan > direction  
Chris Brubeck > trombone

Darius MILHAUD - La Création du monde, op.81a  
Dave BRUBECK - Rondo à la turk et Take five pour orchestre

-----

### Renseignements

Thérèse Jaslet  
tél. : 02 99 275 283  
fax. : 02 23 204 782  
[jaslet@o-s-b.fr](mailto:jaslet@o-s-b.fr)



**Darius Milhaud**

*La création du monde*

**Dave Brubeck**

*Take five*

*Blue rondo à la turk*

Dialogue d'un musicien européen pétri de tradition classique et féru de jazz, avec son élève américain, ellingtonien de cœur et adepte de la fugue.

## Sommaire

Paris Années folles	p.3
En noir et blanc	p.4
Les créateurs d'un monde	p.7
La création du monde : clefs d'écoute	p.10
Biographies parallèles	p.16
Dave Brubeck : Time out	p.17
Ecouter avec la littérature jeunesse	p.20
Pistes bibliographiques	p.22

## Paris Années folles

Au lendemain de la grande guerre, Paris s'étourdit dans un tourbillon de divertissements pour oublier ses plaies. Les cafés de Montparnasse font battre le pouls nerveux de la modernité, dans une effervescence artistique et intellectuelle cosmopolite<sup>1</sup>. Le Dôme, la Closerie des lilas et la Coupole accueillent dans un brassage sans précédent, Apollinaire et Picasso, Fujita et Modigliani, Chagall et Cendrars, tandis que le jazz, le music-hall, et la Revue nègre de Joséphine Baker ont franchi l'atlantique à la suite des soldats alliés, bousculant les certitudes esthétiques du vieux monde, déjà ébranlées par les révolutions « en -ismes » d'avant-guerre : cubisme, fauvisme, dodécaphonisme, futurisme, expressionnisme, primitivisme, atonalité ...

La modernité est urbaine, ivre du bruit des machines et des mouvements du cinématographe. Elle libère les corps, celui de la femme notamment, qui s'affiche en garçonne, et modifie en profondeur les comportements. Cette euphorie, propice à toutes les audaces, contribue à décloisonner les frontières entre les arts et trouve dans le ballet un terrain d'expérimentation pluridisciplinaire qui verra se croiser les figures majeures de la modernité musicale, littéraire, chorégraphique et plastique. Dans le sillage des Ballets russes de Serge de Diaghilev dont le scandaleux *Sacre du printemps* (musique de Stravinsky) devait durablement marquer les esprits, sont créés les Ballets suédois, plus expérimentaux encore que leur illustres prédécesseurs.



### Ballets suédois

Fondés par le riche industriel suédois Rolf de Maré, en collaboration avec le danseur et chorégraphe Jean Börlin, ils accueillent toutes les avant-gardes : Jean Cocteau, Ricciotto Canudo, Fernand Léger, Les compositeurs du Groupe des Six, Picabia, Satie, Milhaud. Étalée sur une période de cinq ans seulement (contre vingt pour les ballets russes) leur production compte moins d'œuvres, mais de très emblématiques. Le refus des frontières stylistiques érigé en règle leur permet notamment de s'ouvrir au jazz naissant, comme en témoignent, la représentation de *Within the quota* de Cole Porter, ou celle de *La création du monde*.

Tableau des ballets les plus significatifs :

	Ballet	Musique	Costumes / décors	Argument
1920	<i>Sculpture nègre</i>	Francis Poulenc	Paul Colin	
1920	<i>Jeux</i>	Claude Debussy	Pierre Bonnard	
1920	<i>Ibéria</i>	Isaac Albeniz		
1920	<i>Tombeau de Couperin</i>	Maurice Ravel		
1921	<i>La boîte à joujoux</i>	Claude Debussy	André Hellé	
1921	<i>L'homme et son désir</i>	Darius Milhaud		Paul Claudel
1921	<i>Les mariés de la tour Eiffel</i>	Groupe des six		Jean Cocteau
1922	<i>Skating-rink</i>	Arthur Honegger	Fernand Léger	Ricciotto Canudo
1923	<i>Within the quota</i>	Cole Porter		
1923	<b><i>La création du monde</i></b>	<b>Darius Milhaud</b>	<b>Fernand Léger</b>	<b>Blaise Cendrars</b>
1924	<i>Relâche</i>	Erik Satie	Francis Picabia	
1924	<i>La jarre</i>	Alfredo Casella	Giorgio di Chirico	Luigi Pirandello

## En noir et blanc

### Crise de l'esprit européen, Avènement de l'Art nègre<sup>2</sup>

Alors que l'Europe a perdu son âme durant la Grande Guerre, l'Afrique, continent que l'on imagine alors volontiers épargné par la civilisation (celle-là même qui vient pourtant d'y puiser sa chair à canons) offre la perspective d'une possible régénération. De nombreux observateurs et historiens d'art (Daniel-Henry Kahnweiler, Carl Einstein, Michel Leiris entre autres) « ont qualifié cette période par le terme très général mais très évocateur de « crise », et de « crise nègre » – le pendant, en quelque sorte plastique et esthétique, de ce que Paul Valéry avait identifié, après la Première Guerre mondiale, comme une « crise de l'esprit européen » ou comme une « nouvelle crise de la conscience européenne ». C'était comme si les recherches artistiques les plus osées et novatrices, si ce n'est même les plus dérangeantes et décapantes, devaient se doubler d'incursions vers l'exotique ou l'archaïque, et la modernité s'adosser au primitivisme, voire s'y ressourcer.»<sup>3</sup>



On invoque alors l'art nègre à propos de tout ce qui est étranger aux valeurs occidentales héritées des canons de la beauté grecque et des théories de l'imitation, que son origine soit réellement africaine ou polynésienne<sup>4</sup>. En lui prêtant, en vertu de son caractère primitif, une aptitude à traduire quelque chose de plus que la simple imitation de la réalité, le sens péjoratif du terme prend une valeur positive générique : est primitif, non pas ce qui est primaire, mais ce qui est premier. Apollinaire prenant la plume pour décrire Matisse dans un bref portrait littéraire, le montre entouré de sculptures de Guinée, du Sénégal, du Gabon, où « les Nègres, précise-t-il, ont figuré avec une rare pureté leurs passions les plus paniques »<sup>5</sup>

Tous les domaines de l'art seront gagnés par cette fièvre dont Derain, Picasso et Vlaminck auront été les précurseurs en peinture. Le premier constituera une collection qui inspirera le second, et lui permettra d'imposer en 1907 l'archétype de cette transmutation du primitif en source de modernité

Ci-contre,  
esquisses de  
Picasso et  
Giacometti  
face à leurs  
modèles  
potentiels.



dans *Les Femmes d'Alger* à l'origine du cubisme. L'art nègre ouvre la voie de la simplification, de la géométrisation et de la puissance expressive.

<sup>1</sup> Cf les témoignages de Joseph Kessel et Alberti Giacometti dans les archives de l'INA sur <http://www.ina.fr/histoire-et-conflits/epoques/video/I00008249/kessel-et-giacometti-a-propos-du-montparnasse-des-annees-20.fr.html>

<sup>2</sup> Cf le dossier pédagogique du musée du Quai Branly accompagnant l'exposition, « *Le siècle du jazz* » mars –juin 2009, en suivant le lien <http://www.quaibrantly.fr/fr/musee/publics/enseignants/ressources-pedagogiques.html>

<sup>3</sup> In Jean Jamin, *Regards sur la création du monde*, Ehes, cnrs, 2010 à consulter en ligne sur

<http://www.iac.cnrs.fr/lahec/labex-cap/l-autre-de-l-art/article/2-regards-sur-la-creation-du-monde>

<sup>4</sup> De même que l'on n'hésitera pas à parler d'interprétation « baroque » pour tout usage d'instruments d'époque, fussent-ils contemporains de Mozart...

<sup>5</sup> Apollinaire, *œuvres en prose* vol.II La pléiade p.103

Cendrars poursuit le même but dans le domaine littéraire, avec son *Anthologie nègre* (1921) et fait figure de pionnier en considérant comme des œuvres d'art les contes oraux qu'il a compilés chez des missionnaires ou des colons qui n'y voyaient que documentation ethnologique.

### L'apport du jazz

« Le Jazz le plus sauvage, le plus dissonant, tel qu'on doit l'entendre chez les peuplades arriérées se déchaîna avec violence. Revenir au tam-tam, au xylophone, au hurlement des cuivres, au bruit n'est pas progresser. On est surpris de voir qualifier cela d'avant-garde. »

La critique parue au lendemain de la première de la *Création du monde* révèle dans quelle mesure le jazz, musique des noirs, a pu être assimilé à la musique africaine et donc par essence « sauvage », quand bien même il arrivait des Etats-Unis où il s'était formé au point de contact des cultures noire et blanche. Si les masques et la statuaire d'Afrique étaient « regardables » par un œil occidental, les musiques authentiquement africaines étaient à la même époque littéralement inaudibles tant les paramètres d'appréciation semblaient incompatibles avec ceux des européens. C'est seulement bien après la deuxième guerre mondiale qu'une écoute dégagée de tout préjugé a pu révéler aux occidentaux (et nourrir leur créativité<sup>6</sup>) les mécanismes et la beauté de ces combinaisons sonores. En attendant, le jazz a fait office de truchement et, depuis la secousse esthétique provoquée par les rites païens du *Sacre du printemps* de Stravinsky, assumé la fonction d'aiguillon esthétique. Ragtime, Fox-Trot, cake-walk et blues ont fait déferler leurs syncopes énergisantes chez de nombreux compositeurs, souvent moins soucieux d'authenticité que d'émotions fortes. Poulenc (*Rhapsodie nègre*), Debussy (*Cake-walk*) Stravinsky (ragtimes) ...

« Une qualité commune au *Sacre* et au jazz est que, s'ils ne songent pas proprement à imiter la " furie des éléments ", ils y font néanmoins songer par la force, digne d'un phénomène naturel, qu'ils mettent en jeu : comme le notait Jean Cocteau, lors de la première apparition du jazz en 1918, au Casino de Paris. Nous voyons danser " sur cet ouragan de rythmes et de tambours une sorte de catastrophe apprivoisée " [...], le jazz offre le paradoxe d'un violent état de nature [...] retrouvé au détour de l'instrumentalisation moderne. » <sup>7</sup>

Darius Milhaud figure parmi les plus connaisseurs de cet idiome qu'il a vraiment découvert in situ lors de son séjour à New York en 1922. Sans agir un véritable ethnomusicologue, il est cependant allé au-delà de la simple fascination pour la plongée dans l'état de nature, et minutieusement observé ces phénomènes musicaux « inouïs ». L'un des premiers il mesure l'impact du set de batterie et décrit ainsi le break du batteur du syncopated orchestra : « Lorsque Mr Buddy[...] exécute un solo de percussion, nous nous trouvons en face d'un morceau construit, équilibré rythmiquement et d'une incroyable variété qui provient des timbres des différents instruments de batterie dont il joue à la fois ; la technique instrumentale nouvelle, le piano ayant la sécheresse et la précision d'un tambour et d'un banjo, la résurrection du saxophone, le trombone dont les glissandos deviennent un des moyens d'expression les plus courants et à qui l'on confie les mélodies les plus douces, ainsi qu'à la trompette, les emplois fréquents pour ces deux instruments de la sourdine, du port de voix, des vibratos de la coulisse ou du piston, des *flutterzunge* ; la clarinette dans l'aigu, avec une violence dans l'attaque, une force dans le son, une technique des glissades et d'oscillations de la note qui déconcerte nos meilleurs instrumentistes ; l'apparition du banjo, plus sec, plus nerveux, plus sonore que la harpe ou les pizzicati de quatuor ; la technique très spéciale du violon grêle et aigre, utilisant les vibratos les plus larges, les glissés les moins rapides. La force du jazz vient de la nouveauté de sa technique dans tous les domaines. Au point de vue

---

<sup>6</sup> Suite, notamment aux travaux d'ethnomusicologues engagés.

<sup>7</sup> In André Schaeffner, *Le Jazz*, Paris, Jean-Michel Place, 1988, p. 98

rythmique, l'étude des possibilités résultant de l'emploi permanent de la syncope permet l'expression de cette musique avec les moyens les plus simples. »<sup>8</sup> : de ces observations à la création du monde il n'y a qu'un pas...

---

<sup>8</sup> In « *L'évolution du Jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord* », courrier musical 25/9, mai 1923 p.163, repris dans *Notes sur la musique*, p.100

## Les créateurs d'un monde

Propriétaire du théâtre des Champs Élysées depuis 1920, Rolf de Maré y distribue le 25 octobre 1923, l'année même de la naissance du dodécaphonisme de Schönberg, cette « fantaisie négro-cubiste » à la confluence du cubisme, du jazz et de la danse d'avant-garde.



Blaise Cendrars grand boulingueur du terrain et du verbe, estropié en fournit l'argument, tiré de son *Anthologie nègre*. Cette compilation de littérature orale, publiée deux ans plus tôt, mêle à des sources douteuses, les meilleurs travaux ethnographiques du moment : il cherche avant tout à démontrer la valeur poétique, voire existentielle des légendes et cosmogonies africaines. Cette quête de l'universel *dan* l'altérité caractérise la démarche commune des protagonistes de cette création du monde, très éloignée d'une quelconque approche pittoresque.

Ainsi, si Milhaud déclare dans un premier temps : « Je fais un nouveau ballet avec Cendrars et Léger. C'est une chose nègre, ma partition sera écrite pour jazz band », il prend ensuite de la hauteur, dans une perspective *third stream*<sup>9</sup> avant l'heure : « Ma musique », dit-il avec humour, « est intermédiaire entre les phonogrammes de Broadway et la Passion selon Saint Matthieu... ». *La création du monde* n'est donc pas envisagée comme une œuvre plus ou moins documentaire, censée illustrer un conte africain par une musique exotique. Elle puise dans la mémoire de la musique africaine transmise au jazz, ce qui, combiné à des techniques d'écriture contemporaines permet de renouveler l'organisation du sonore : la modernité surgit de la polyrythmie, de la capacité à intégrer plus largement les dissonances, d'une combinatoire complexe de motifs simples. Par ailleurs il retient le voisinage de l'esprit de fête et du sacré, d'où ce parallèle entre Broadway et les passions de Jean Sébastien Bach.

La chorégraphie imaginée par Jean Börlin se refuse tout autant à flatter l'imaginaire colonialiste de ses spectateurs européens en quête de couleur locale et explore plutôt le jeu des formes et des rythmes, les postures hiératiques adoptées par la statuaire rituelle africaine.

Quant aux costumes de Léger, réalisés à partir de quelques croquis d'après des illustrations de la *Negerplastik* de Carl Einstein, des œuvres de la collection d'art primitif de Paul Guillaume ou des vitrines du Musée d'ethnographie du Trocadéro, ils participent d'une sorte de tableau cubiste animé, de peinture cinétique où prévalent « non pas l'expressivité de l'art nègre, bien sûr pris pour modèle, ni sa prétendue magie, mais où, par les décors, les maquettes et les costumes, par leur disposition scénique, étaient mis en avant l'agencement géométrique de ses formes (cubes, cônes, cylindres, trièdres), le registre de ses couleurs (noir, blanc, bleu nuit, ocre clair et foncé), et la cinétique de son exposition c'est-à-dire la dimension spatiale par conséquent mobile de ce qu'on pensait être l'un des traits majeurs de sa création. Il parvient de ce fait à restituer l'essence de cet art qui est tout de volume, d'espace, de mouvement»<sup>10</sup>.

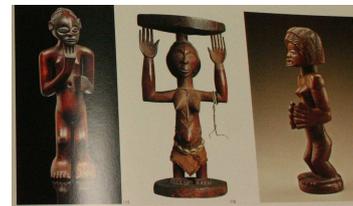
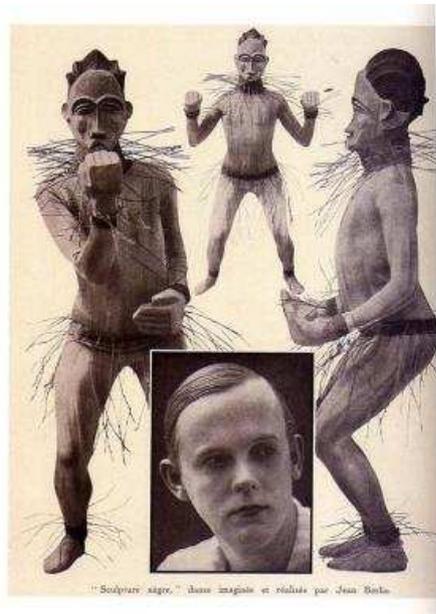
<sup>9</sup> Terme inventé en 1957 pour désigner les musiques entre catégories : à mi-chemin du classique et du jazz notamment.

<sup>10</sup> In Jean Jamin op. cité. Cf note 3

Travail sur le volume, sur l'espace et le mouvement, tel est le credo commun à tous les acteurs de cette aventure esthétique qui participe de cette « géométrisation du monde<sup>11</sup> », de cette « loi des contrastes » de formes ou de couleurs dont l'art d'Afrique noire à travers ses masques et ses sculptures, a fourni le modèle.

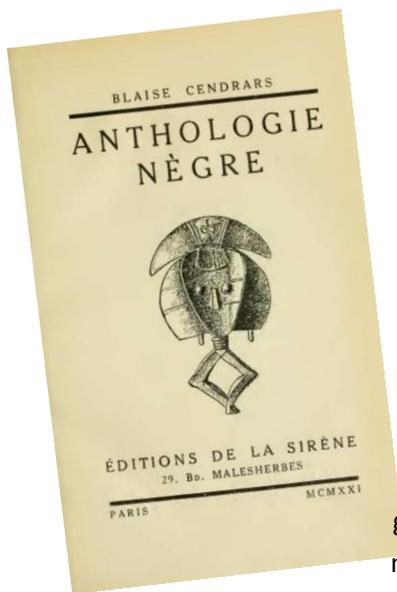
La musique adhère d'autant mieux au projet, même si le public put prendre pour argent comptant l'exotisme hirsute de ses rythmes et de ses timbres, qu'elle se trouve être le lieu par excellence de l'abstraction et de la combinatoire.

Ci-dessous figurent quelques illustrations de ce détour par l'Afrique pour « géométriser le monde », tel que le laissent transparaître la chorégraphie de Börlin à mettre en parallèle avec des masques baoulé et Tschokwe et un pan de décors de Léger, dont la partie centrale s'inspire d'un reliquaire Kota du Gabon<sup>12</sup>, les maître-mots étant, la stylisation, la simplification, le rythme, le retour à des lignes de force puissantes.



<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Consulter la page <http://archeologue.over-blog.com/article-lreliquaires-kotaes-61877264.html> pour connaître son contexte d'utilisation.



## **Argument :**

**Introduction :** Lever du rideau très lent sur la scène noire.

### **I- Le chaos avant la création**

On aperçoit au milieu de la scène un tas confus de corps entremêlés : tohu-bohu avant la création. Trois déités géantes évoluent lentement autour. Ce sont Nazme, Medere et N'kva, les maîtres de la création. Ils tiennent conseil, tournent autour de la masse informe, font des incantations magiques.

### **II- La naissance de la flore et de la faune**

La masse centrale s'agite, a des soubresauts. Un arbre pousse petit à petit, grandit encore, se dresse, et quand une de ses graines tombe à terre, un nouvel arbre surgit. Quand une des feuilles de l'arbre touche le sol, elle grandit, se gonfle, oscille, se met à marcher, et c'est un animal. Un éléphant qui reste suspendu en l'air, une tortue lente, un crabe, des singes qui glissent du plafond. La scène s'est éclairée petit à petit pendant la création et à chaque animal nouveau, elle s'illumine violemment.

### **III- La naissance de l'homme et de la femme**

Chaque créature, un danseur ou une danseuse, jaillit du centre, évolue individuellement, fait quelques pas, puis entre doucement dans une ronde qui peu à peu se met en branle autour des trois déités du début. La ronde s'ouvre. Les trois déités font de nouvelles incantations et l'on voit la masse informe bouillonner. Tout s'agite, une jambe monstrueuse apparaît, des dos tressaillent, une tête hirsute se montre, des bras se tendent. Deux bustes se dressent tout à coup, se collent : c'est l'homme, c'est la femme soudainement debout. Ils se reconnaissent : ils se dressent l'un en face de l'autre.

### **IV- Le désir**

Et pendant que le couple exécute la danse du désir, puis de l'accouplement, ce qui restait par terre d'êtres informes apparaît sournoisement, se mêle à la ronde et l'entraîne frénétiquement, jusqu'au vertige. Ce sont les N'guils, les imprécateurs mâles et femelles, les sorciers, les féticheurs.

### **V- Le printemps ou l'apaisement**

La ronde se calme, freine, ralentit et vient mourir très calme alentour. La ronde se disperse par petits groupes. Le couple s'isole dans un baiser qui le porte comme une onde. C'est le printemps.

## Clefs d'écoute<sup>13</sup>

### Formation :

L'orchestre, de taille réduite, s'inspire des ensembles de Jazz de Harlem que Milhaud avait pu découvrir lors de son séjour américain de 1922, et se caractérise par un traitement soliste de ses différents protagonistes, lesquels passent tour à tour au premier plan. On notera un rééquilibrage des timbres (des couleurs d'instruments) en faveur des cuivres, des percussions, réorganisées sur le modèle de la batterie, ou d'un nouveau venu dans l'orchestre symphonique, le saxophone. Les cordes perdent leur prééminence héritée de l'orchestre symphonique romantique et le piano, s'il est issu de l'instrumentarium de la musique classique est ici d'abord traité comme une percussion, conformément à sa fonction dans la musique de jazz où il est assimilé à la section rythmique<sup>14</sup>.

La nomenclature est donc la suivante : 2 flûtes (plus piccolo), 1 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 1 saxophone alto, 1 cor, 2 trompettes, 1 trombone ; 1 piano, 2 violons soli, (pas d'alto : remplacé par le saxophone), 1 violoncelle, 1 contrebasse, des percussions variées comprenant entre autres tambourin, wood-block, cymbales, caisse-claire, grosse-caisse.

### Ordre et désordre

Bien avant le XXème siècle, le thème du chaos a déjà permis aux compositeurs d'explorer la dualité entre ordre et désordre, en s'affranchissant, le temps d'une introduction, des lois du langage musical en vigueur. *Les éléments* de Jean-Féry Rebel (1721), ou l'oratorio *La création* de Joseph Haydn<sup>15</sup> (1798) introduisent d'audacieuses dissonances ou des incertitudes tonales pour représenter le désordre, antérieur à la création du monde, qui procède quant à elle de l'instauration d'un ordre. Milhaud renouvelle le thème en empruntant métaphoriquement à l'univers du jazz, encore perçu à l'orée du XXème siècle comme une musique « sauvage<sup>16</sup> », les puissances telluriques à l'œuvre dans la genèse du monde. C'est donc à travers le prisme de son aventure américaine que l'Afrique « fauve » est venue s'ébrouer sur la scène des Champs-Élysées, accusant ainsi les traits de parenté entre arts premiers et modernité. Milhaud y puise et étend à l'ensemble de la pièce l'énergie de ces forces primordiales caractérisées par une grande vitalité rythmique, des timbres éclatants, de cuivres

---

<sup>13</sup>Toutes les indications chronométriques renvoient à l'enregistrement de Bernstein accessible sur <http://www.youtube.com/watch?v=cgqXg0es4wc> pour l'introduction et le premier mouvement, <http://www.youtube.com/watch?v=M1-kDZWbnns&feature=fvwrel> pour les mouvements deux et trois et <http://www.youtube.com/watch?v=h3GPtgY9hSQ&feature=fvwrel> pour les mouvements 4 et 5 à partir de 10'48, et /ou pour l'intégralité de l'œuvre mais sans image.

<sup>14</sup> Les éclairs rageurs du piano au début du premier mouvement en sont le témoignage.

<sup>15</sup> Jean-Fery Rebel *Les Eléments, le cahos* <http://www.youtube.com/watch?v=GPSSg4HAao4&feature=relmfu>, Joseph Haydn, *La création* <http://www.youtube.com/watch?v=B42kFiPBy6Y&feature=related> (ouverture).

Ce thème inspirera encore un Karl Weigl, bien après Milhaud, dans sa Symphonie n°5 « *apocalyptique* » <http://www.youtube.com/watch?v=kPBrFKJVZbY>, dont le premier mouvement brouille les limites entre musique et bruit en faisant surgir le matériau du brouhaha de l'orchestre qui s'accorde.

<sup>16</sup> « Si la danse de Saint-Guy et les ébats des chimpanzés relèvent de l'art chorégraphique, le jazz-band relève de l'art musical – ni plus ni moins. » rapportent André Schaeffner et André Cœuroy dans leur « *Enquête sur le jazz-band* », menée par auprès de 44 acteurs du monde de la musique et publiée dans Paris-Midi en 1925, dans J. Jamin et P. Williams (dir.), « *Jazz et anthropologie* », dans *L'Homme*, avril/sept. 2001, note 9, p. 37.

et de percussions, et une mobilité tonale hésitant entre majeur et mineur, qui rejoint ses préoccupations d'enrichissement harmonique par la polytonalité<sup>17</sup>.

Paradoxalement, cette référence au jazz, qui dépasse largement l'illustration du seul chaos, confère à l'acte créateur, un caractère fondamentalement dynamique, qui contraste avec la structure du ballet en séquences juxtaposées, décalque du schéma itératif de nombreuses cosmogonies dans lesquelles l'émergence des différents règnes (végétal, animal, humain) donne lieu à une rigoureuse énumération, plus statique qu'évolutive. La mise en ordre procède de la répétition, par opposition au désordre qui en serait dépourvu.

La tension entre mouvement et statisme est une préoccupation commune à Milhaud et Léger. La musique de Darius Milhaud unifie ces séquences fermées sur elles-mêmes en déployant un réseau de relations thématiques qui irrigue toute l'œuvre et rend justice à la continuité du processus créateur. Ainsi retrouvera-t-on au gré des mouvements les riffs ou thème de fugue issus du chaos.

## Pistes d'analyse

### Introduction

Au commencement était l'Afrique semble murmurer ce prélude dont la scansion sourde de la grosse caisse donne le pouls au frémissement d'avant la création, suggéré par les lentes ondulations des cordes. Son legs musical, le jazz, apparaît ici en filigrane comme matrice, via le timbre du saxophone, fortement connoté, et la permanence d'une **blue note** distillée par l'hésitation entre deux aspects d'une même note, dans la mélodie (fa bécarré) et à la basse (fa dièze)<sup>18</sup>. La description que Milhaud fait du jazz entendu au Casino de Paris ou à New York correspond en tout point à cette entrée en matière : « Nous entendions l'importance des **syncopes** dans ses rythmes et mélodies, au dessus d'un substrat d'une sourde régularité aussi fondamentale que la circulation du sang, semblable aux battements du cœur »<sup>19</sup>. L'introduction s'élabore à partir de multiples réitérations variées de la mélodie initiale du saxophone, qui s'enfonce peu à peu dans le grave, descendant de *la* (1'19), à *mi* (2'21), puis *do* (3'11) et enfin *sib* (4'03). Elles sont ponctuées par des motifs syncopés proches du **riff**<sup>20</sup> (par exemple à 1'55 aux trompettes ou 3'11 aux clarinettes) et interrompues par de brefs épisodes plus énergiques, initiés par des dérapages de la scansion régulière de basse (à 2'25, observer la main gauche du piano dont le rythme se dérègle en devenant plus syncopé) et débouchant sur des progressions en crescendo, ou des fanfares improvisées (à 3'36).

---

<sup>17</sup> La polytonalité superpose deux tonalités différentes, ce qui engendre des dissonances irréductibles au langage hérité du XIX<sup>e</sup> siècle. On pourrait comparer cette confrontation hétérogène à l'emploi simultané, dans le domaine pictural, de deux gammes chromatiques différenciées : des tonalités vives et pastel par exemple. Ne pas oublier que le collage, participant de cette valorisation nouvelle de l'hétérogénéité, est dans l'air du temps, pratiqué par des artistes contemporains de Milhaud tel Picabia, lui aussi collaborateur des ballets suédois.

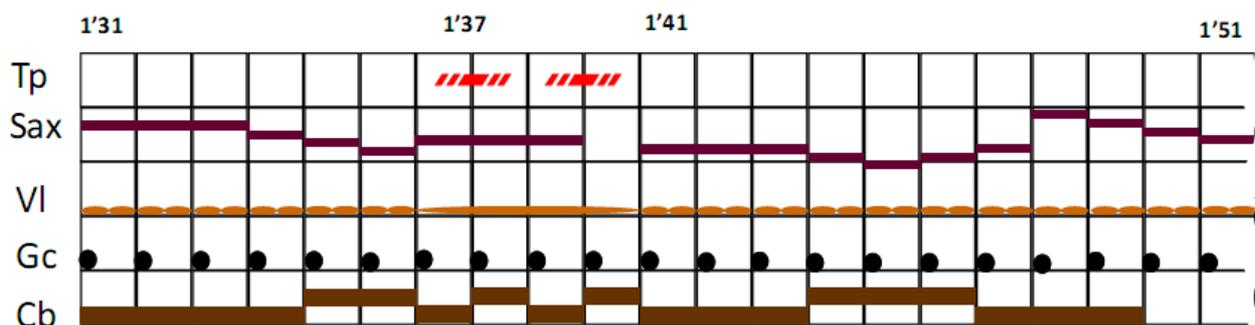
<sup>18</sup> Milhaud en mentionne l'usage dans le ragtime de Zez Confrey « *Kitten on the keys* » datant de 1921) à écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=kDrPwwVQmck> in « *L'évolution du Jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord* », op.cité p.163

<sup>19</sup> Idem

<sup>20</sup> Motif mélodique à caractère rythmique répété en contrepoint d'une ligne de nature plus mélodique.

L'ensemble fonctionne par superposition de diverses strates rythmiques dont le schéma<sup>21</sup> ci-dessous donne un aperçu. Il fait apparaître clairement le contraste rythmique entre les éléments de type riff (en rouge), fondamentalement syncopés, donc à côté, et non sur les temps forts, et les autres éléments de la **polyrythmie** décomposant les temps en multiples divisions. L'autonomie rythmique des différentes couches est particulièrement perceptible dans la partie de piano dont la main gauche adopte le lent balancement de la contrebasse et la main droite l'oscillation en valeurs beaucoup plus brèves des violons, comme le montre le gros plan sur les mains du pianiste à 2'21, avant que ne survienne le dérèglement de la basse à 2'29.

(Tp = trompette, sax.= saxophone, vl = violon, Gc = grosse caisse et Cb = contrebasse)



L'introduction s'achève sur le tournoiement infini de fragments de gammes aux directions contrariées au saxophone (descendantes) et aux violoncelles et bassons (ascendantes). Il en résulte un effet de suspension du temps par neutralisation des mouvements et allègement de la masse orchestrale, qui permet au battement sourd de la grosse caisse de refaire surface.

### I-Le chaos avant la création

Non sans une certaine ironie, Milhaud traduit le chaos en faisant appel à l'un des processus musicaux les plus contraignants qui soient : la **fugue**. Cette forme contrapuntique<sup>22</sup>, véritable incarnation de la loi dans la musique savante occidentale, consiste à démultiplier les entrées des différentes parties de la polyphonie en imitations décalées, dont le canon fournit l'exemple le plus rigide.

Cependant, le thème retenu adopte les contours les plus idiomatiques du jazz : rythme heurté, syncopé, accents très prononcés, **three over four device**<sup>23</sup> présent dans le ragtime et blue note en font un modèle d'instabilité. Ce premier mouvement donne donc à entendre le jeu de forces antagonistes tiraillées entre rigueur formelle et liberté rythmique.

Après une brève introduction très incisive dans laquelle le piano se métamorphose en percussion aux roulements nerveux, secondé par les percussions à proprement parler, organisées comme une batterie, le **sujet**, ou thème principal, gagne tour à tour les instruments de l'orchestre les plus usités dans le jazz, du plus mat au plus brillant et du plus grave au plus aigu, à savoir contrebasse, trombone, saxophone et enfin trompette.

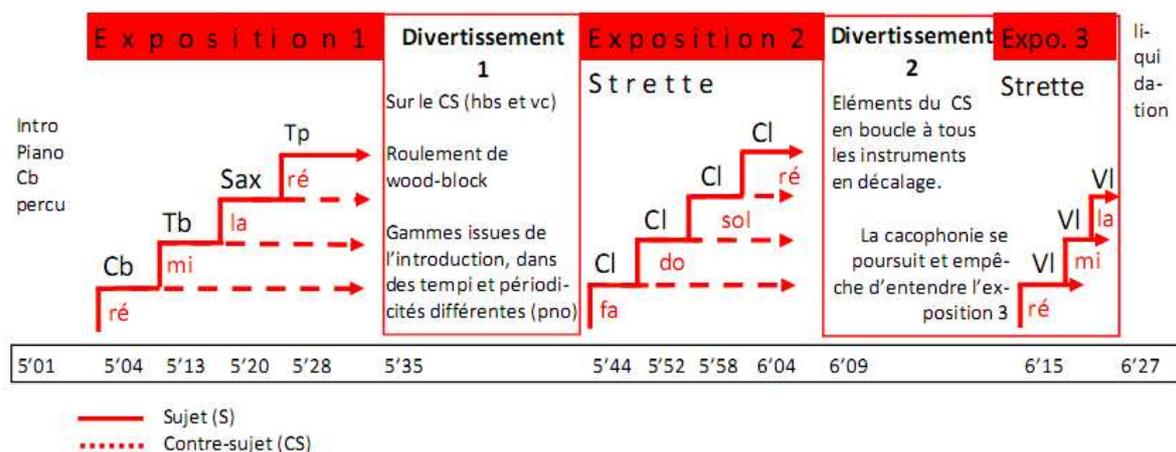
<sup>21</sup> Correspondant à la période comprise entre 1'31 et 1'51

<sup>22</sup> Cf précisions sur la fugue dans le dossier pédagogique Générations Bach p. 16.

<sup>23</sup> C'est-à-dire superposition de groupe de trois temps (batterie + piano ) et quatre temps (contrebasse).

Deux **divertissements**, ou épisodes transitoires destinés à ménager une pause dans l'accumulation monomaniaque des sujets, ici basés sur des fragments du **contre-sujet**<sup>24</sup>, séparent les trois expositions dont la succession génère un sentiment d'accélération dû à l'emploi de **strettes**<sup>25</sup>, cette technique éprouvée qui consiste en un resserrement des différentes entrées.

Structure de la fugue :



Malgré un respect global de sa forme et de ses combinaisons thématiques alternant sujet et **contre-sujet**<sup>26</sup>, l'ordonnancement rigoureux de la fugue est bousculé par la gouaille des glissandi de trombone, par le roulement frénétique des wood-blocks et par le brouhaha des formules mélodiques traitées comme des riffs, qui ne s'interrompt même plus pour céder la place à la troisième exposition. Les trois dernières entrées des violons y sont presque inaudibles, tant l'orchestre s'abandonne à la joie d'entremêler les corps dans ce tohu-bohu d'avant la création décrit par Cendrars, au sein duquel les lentes incantations des trois divinités tournant sur elles-mêmes pourraient avoir trouvé refuge dans les fragments de gammes immuables de la main gauche du piano.

## II- La naissance de la flore et de la faune

Une lente procession digne de Stravinsky dans le *Sacre du printemps*, précède l'avènement des règnes végétal et animal. Son caractère statique repose, comme dans la conclusion de l'introduction, sur la combinaison de mouvements mélodiques contraires qui se neutralisent mutuellement, ici aux deux clarinettes, avant de laisser place à une réminiscence du thème de saxophone initial, confié cette fois à la flûte qui se détache à peine du fond voilé des cordes étouffées par leurs sourdines. Surgissant de l'extrême grave, le **sujet de la fugue** dilaté (0'38), rampe, prend racine tandis que les timbales, se substituant à la grosse caisse de l'introduction égrènent le temps de la création, avant de céder la place à un **blues de hautbois** (1'29). Celui-ci dérive également, dans une version apaisée, du

<sup>24</sup> Le contre-sujet est en fait un sujet secondaire qui se fait entendre à une voix lorsqu'elle a fini d'énoncer le sujet. Il peut être lui aussi soumis à un travail serré de contrepoint, comme c'est le cas ici dans les **divertissements**, qui s'intercalent entre les zones d'exposition proprement dites.

<sup>25</sup> Dont l'étymologie commune au stretch, au stress, et au café stretto italien est assez transparente !

<sup>26</sup> cf schéma ci-dessous. Le contre-sujet est en fait un sujet secondaire qui se fait entendre à une voix lorsqu'elle a fini d'énoncer le sujet. Il peut être lui aussi soumis à un travail serré de contrepoint, comme c'est le cas ici dans les **divertissements**, qui s'intercalent entre les zones d'exposition proprement dites.

thème de fugue, et le balancement de son accompagnement rappelle, avec quelques années d'avance, celui du *Summertime* de Gershwin dans l'opéra *Porgy and Bess*. Les timbres agrestes du hautbois et du cor, dont la connotation bucolique participe à l'évocation de la nature, laissent bientôt place, au fur et à mesure de l'épanouissement de la vie, aux rythmes plus énergiques des percussions ainsi qu'à une nouvelle présentation fragmentaire, au saxophone, du sujet de fugue (2'45).

### III- La naissance de l'homme et de la femme (3'11)

De la ronde des éléments naturels naissent l'homme et la femme. Si le thème énergétique d'un **cakewalk**<sup>27</sup> endiablé semble introduire un nouveau matériau, il n'en est rien, car il recycle le motif inerte des oscillations de cordes de l'introduction, en lui injectant le rythme syncopé issu du chaos et en l'accompagnant d'une « **pompe**<sup>28</sup> » de piano stylisée aux contrebasse et violoncelle à contre-temps, et de tremolos de trompettes avec sourdine.

À deux reprises (3'28 et 3'53) la danse est sauvagement interrompue par un fulgurant retour du thème de fugue, non plus ralenti comme dans le mouvement précédent, mais au contraire gagné par une accélération frénétique qui reprend obstinément en boucle l'un de ses motifs tandis que la caisse claire brise la continuité rythmique dans un break énergétique. Seule la fin du mouvement retourne à la plénitude du thème de berceuse de hautbois précédemment entendu, amplifié par le lyrisme des violons dans l'aigu.



### IV- Le désir (10'48)

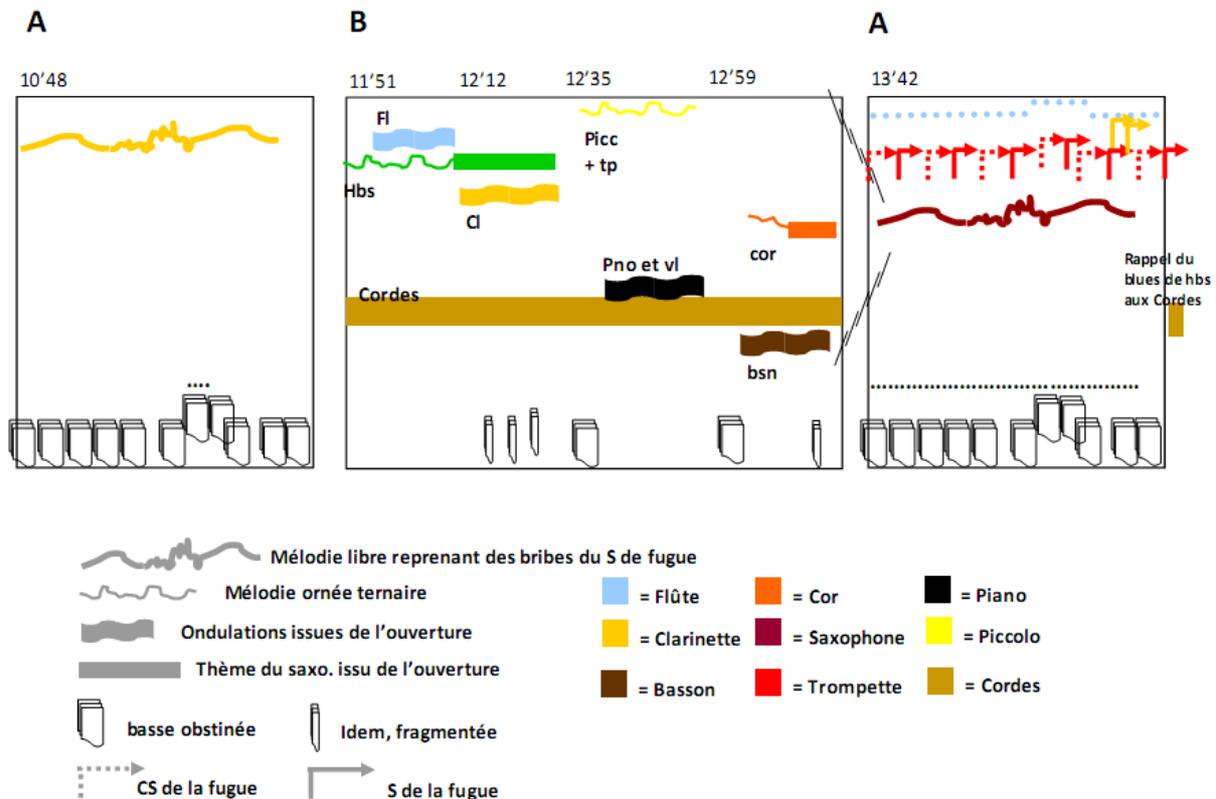
Aussi impérieux que le désir, le principe lancinant de la **passacaille**, sous-tend ce quatrième tableau dans ses première et troisième parties symétriques, et sous formes de bribes dans sa partie centrale: il faut écouter la basse, opposer au solo linéaire de clarinette la rigueur hachée de son **riff** obstiné. Pour l'épauler, l'orchestre tout entier se mue en section rythmique, et s'ajoute au noyau dur traditionnel du jazz, piano, contrebasse et batterie. Ainsi le fragment mélodique descendant de la contrebasse imprime aux autres cordes en pizzicato, ainsi qu'au saxophone le balancement de ses syncopes et contre-temps, tandis que la clarinette déroule d'amples circonvolutions qui s'électrifient par intermittence en ramenant des bribes du sujet de fugue.

Dans la partie centrale, la basse ne ressurgit que ponctuellement et strie de façon abrupte la régularité des thèmes mélodiques issus des mouvements précédents, danse du désir et de l'union du couple. Elle finit par envelopper ce dernier dans une ronde vertigineuse entraînée par les féticheurs (selon l'argument de Cendrars) qui a valeur de récapitulation thématique générale frénétique, scandée par la blue note stridente des flûtes (points bleus sur le schéma).

Schéma de la structure :

<sup>27</sup> Précurseur du ragtime, le **cakewalk**, dont le nom dérive sans doute du gâteau donné en récompense au meilleur couple de danseurs, est à l'origine dansé par les esclaves parodiant leurs maîtres. Il sera à son tour repris par des blancs grimés en noirs dans les *Minstrels shows* qui déclineront aux Etats-Unis au début du XXème siècle tandis qu'ils intégreront les danses de salon européennes. A voir sur [http://www.youtube.com/watch?v=7sDnVleSn\\_k](http://www.youtube.com/watch?v=7sDnVleSn_k)

<sup>28</sup> Type de jeu de main gauche, également appelé **stride**, caractérisé par l'alternance d'une basse sur les temps forts et d'un accord sur les temps faibles, omniprésent dans le ragtime et le jazz des origines.



### V- Le printemps ou l'apaisement (14'54)

L'apaisement du baiser final laisse doucement s'éteindre dans une coda en decrescendo les retours partiels de thèmes issus du **blues de hautbois** du deuxième mouvement autour duquel s'enroule une guirlande de basson qui restitue par intermittences une version adoucie du **sujet de fugue** (15'16). Lorsque ce blues passe au saxophone, dont notre mémoire a plutôt associé le timbre au sujet de fugue, la parenté thématique entre les différents éléments entendus au cours des mouvements successifs saute aux oreilles : le sujet de fugue et le blues ne sont que deux aspects d'une même entité. De même, le **riff** obstiné du quatrième mouvement n'était en fait qu'une réduction de la **tête**<sup>29</sup> du sujet

**de fugue** à son essence rythmique, comme le suggère la superposition des deux aspects confiés au tressaillement<sup>30</sup> des flûtes (sujet de fugue) qui fusionne avec le **growl**<sup>31</sup> des trompettes en sourdine (riff). Cette ultime facette de l'onde vitale qui irrigue le morceau découle elle-même d'un retour du thème ondoyant de l'ouverture. Ainsi petite et grande échelle se confondent, illustrant le principe créateur à l'œuvre dans de nombreuses cosmogonies qui fait croître organiquement les êtres à partir de cellules mères, et dont le processus trouve dans la musique un analogon parfait, elle qui a la faculté de combiner et développer l'un et le multiple.

La pièce s'achève sur la diffraction/dissémination du motif de tête du sujet de fugue aux flûtes, disparaissant dans une cadence « auréolée » de blue note.

<sup>29</sup> amorce

<sup>30</sup> Dû au mode de jeu *flutterzungen* (roulement de langue) cf l'article de Wikipedia (en anglais) pour les exemples sonores.

<sup>31</sup> idem

## Biographies



### Darius Milhaud

**1892** naît à Marseille en Provence

**1899** commence le piano à trois ans, le violon à sept et témoigne de dons musicaux exceptionnels.

**1909** Entre au conservatoire de Paris et se forme auprès d'A. Gédalge, P. Dukas et C.M. Widor.

**1912** se lie d'amitié avec Paul Claudel et s'enthousiasme pour la modernité du Sacre du printemps de Stravinsky.

De **1917** à **1919**, ses problèmes de santé le soustraient au service militaire actif et il accompagne comme secrétaire, Claudel, nommé ambassadeur au Brésil, dont il découvre avec émerveillement la musique. Au retour fait escale à New-York.

**1920** rejoint l'avant-gardiste « groupe des 6 » inventé par le journaliste Henri Collet, et qui réunit les émules d'Eric Satie et Jean Cocteau : F. Poulenc, G. Auric, A. Honegger, G. Tailleferre, L. Durey.

Triomphe la même année du ballet *Le bœuf sur le toit*.

**1921** création collective, *Les mariés de la tour Eiffel*

**1922** rencontre Arnold Schönberg à Vienne et dirige à Paris la 1<sup>ère</sup> de son *Pierrot lunaire*.

De **1922** à **1923** entreprend une tournée de conférences et de concerts aux Etats-Unis (Harvard, Princeton et Columbia) où il approfondit sa connaissance du jazz.

**25 Octobre 1922** : les ballets suédois donnent *La création du monde*.

**1940** Ses origines juives et sa musique considérée par les nazis comme dégénérée le font à nouveau traverser l'atlantique. Il enseigne au Mills College d'Oakland et compte parmi ses élèves, Dave Brubeck, mais également Burt Bacharach, Philip Glass et Steve Reich.

**1947** rentre en France. Il est nommé professeur au conservatoire de Paris.

De **1948** à **1962** il y formera entre autres Betsy Jolas, György Kurtág ou Iannis Xenakis.

Décède en **1974** au terme d'une carrière de compositeur prolifique.



### Dave Brubeck

**1920** Naît en à Concord en Californie

Initié au piano par sa mère. Fait preuve, à défaut d'inclination pour le solfège, d'une remarquable faculté d'improvisation. Poursuit des études vétérinaires qui tournent court, rapidement supplantées par son intérêt pour la musique.

Il mènera de front ses études de musique classique, malgré des problèmes persistants de lecture de notes qui lui feront promettre à ses enseignants de ne pas embrasser la carrière professorale en cas d'obtention du diplôme (!) et pratique le jazz en club, six soirs par semaine.

**1942** envoyé en Europe

**1943** stationné à Camp Irwin, centre d'entraînement en Californie, il parcourt près de 240 km en auto-stop pour rencontrer Arnold Schönberg à UCLA, où l'entretien tourne court faute d'entente sur la justification des « bonnes notes » imposées par l'autoritaire maître viennois.

**1944** En pleine bataille des Ardennes il s'associe au saxophoniste Paul Desmond et sillonne les lignes de front pour remonter le moral des troupes.

Dès son retour il s'inscrit au Mills College où il reçoit en **1946** l'enseignement de Darius Milhaud qui tout en le pliant aux règles du contrepoint et de la polytonalité l'encourage sur la voie du jazz.

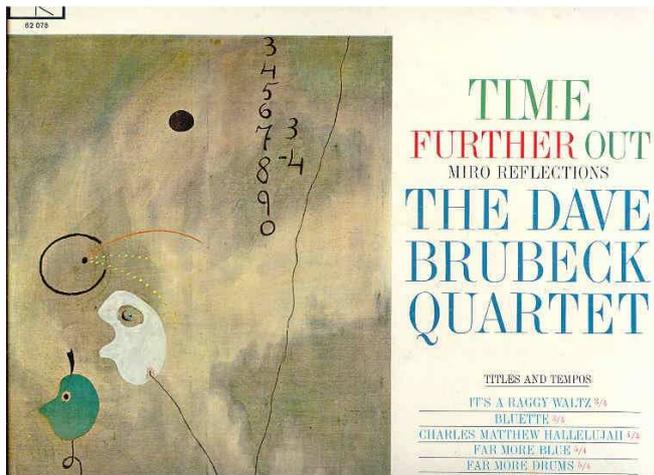
**1947** naissance de son fils aîné, Darius

Fonde le Jazz workshop ensemble, qui enregistre dès **1949** sous le nom de **Dave Brubeck Quartet**, auquel se joint le saxophoniste Paul Desmond en 1951.

**1959** succès majeur de l'album *Time out* contenant *Take five* et *Blue rondo a la turk* puis de *Time further out* en **1961**. Dissolution du quatuor en **1967** mais continue à jouer et composer.

## Dave Brubeck

Il est difficile de figer dans un instantané le style de Dave Brubeck qui évolue du stride<sup>32</sup> à la Fats Waller, en passant par la triple fugue dodécaphonique, les rythmes boîteux de Stravinsky ou la bi-tonalité pratiquée auprès de Milhaud<sup>33</sup> dans une approche fondamentalement éclectique. Ce large spectre participe de son appartenance au **West coast cool jazz** qui prévaut dans la Californie des années cinquante, et qu'il incarne au même titre que Chet Baker ou Gerry Mulligan.



Ce courant, qui cultive sonorités recherchées et expérimentations en tout genre, se définit en partie par opposition à l'East coast jazz qui s'inscrit dans un style expressionniste très marqué par le blues et mène au hard-bop. Si le premier est majoritairement joué par des musiciens blancs, le second l'est par des musiciens noirs.

Les deux titres programmés sont sans conteste les plus connus du Brubeck Quartet, sortis dans l'album *Time out* en 1959, et dont le caractère expérimental rencontre cependant une large adhésion du public : il est, après *Kind of blue* de Miles Davies l'album le plus vendu de l'histoire du jazz. Leur postérité se mesure notamment au nombre important de leurs reprises (104 versions recensées par le site musicme, outre celle de Brubeck, pour *Take five*, dont celles de Carmen Mc Rae<sup>34</sup> Quincy Jones<sup>35</sup>, Aziza Mustapha Zadeh (qui fait en outre un clin d'œil à la cinquième symphonie de Beethoven)<sup>36</sup>, Al Jarreau<sup>37</sup>, Elek Bacsik<sup>38</sup>... )

**Take five** composé par Paul Desmond, et **Blue rondo a la turk** sont réunis dans cet éloge du rythme boîteux, asymétrique, peu commun dans la musique occidentale, mais d'usage courant dans les Balkans et en Turquie, où il est connu sous le nom d'**aksak**. Tout l'album est d'ailleurs consacré à ces mètres hors-norme, dont Brubeck avait eu connaissance précisément lors d'un voyage en Asie centrale.

**Take five** (arrangé pour orchestre par Chris, le fils de Dave Brubeck) s'organise autour d'un mètre à cinq temps répartis en 3 + 2. Cette division asymétrique est contrecarrée par une section dans laquelle les deux voix extrêmes jouent par mouvement contraire et qui s'appuie cette fois sur deux mètres de 5, donc 10 temps divisés à nouveau de façon asymétrique 3+3+2+2<sup>39</sup>.

<sup>32</sup> Style pianistique héritier du ragtime, et typique du Harlem des années 20 et 30 qui repose sur une main gauche très solide alternant note de basse sur les temps forts et accords sur les temps faibles.

<sup>33</sup> Cf l'article de John Salmon « *What Brubeck got from Milhaud* » <http://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=7237>

<sup>34</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=uXHwkUnydd0>

<sup>35</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=uXHwkUnydd0>

<sup>36</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=4\\_ujwShg2o](http://www.youtube.com/watch?v=4_ujwShg2o)

<sup>37</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=hq7fSrXn0c>

<sup>38</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=1mO7i8V6dUE>

<sup>39</sup> Ecouter l'enregistrement <http://www.youtube.com/watch?v=SVGotplxkGU> à 0'25

Pour mesurer la spécificité rythmique de ces rythmes boiteux il suffit de leur comparer la version reggae de *Take five* de Val Bennet<sup>40</sup> qui lisse les aspérités en allongeant les notes finales jusqu'à obtenir un traditionnel 8 temps.

**Blue rondo a la turk**<sup>41</sup> Excepté le jeu de mot avec le titre de Mozart (presque) éponyme, *Rondo à la turca*<sup>42</sup>, qui fait lui référence, de façon très stylisée, à la musique militaire des janissaires ottomans<sup>43</sup>, il n'y a pas de lien, sinon qu'à leur manière, Mozart et Brubeck stylisent une œuvre appartenant à un univers qui leur est étranger et la transposent dans leur propre idiome. Le modèle de référence est une danse zeybek qui se décline en plusieurs modèles dont le sipsi<sup>44</sup>. Comme dans le morceau précédent, le flux des répétitions du mètre de base est interrompu, d'une part en fin de phrase par une recomposition en 3+3+3 (cf ci-dessous) et à plusieurs autres reprises par des fragments plus ou moins longs qui altèrent les mouvements mélodiques ou le mètre de référence à la manière de refrains emboîtés.

A

2 + 2 + 2 + 3      2 + 2 + 2 + 3      2 + 2 + 2 + 3      3 + 3 + 3

La première section (A), présentée ci-dessus, la plus systématisée constitue le refrain principal. Elle alterne avec une variante transposée dont la note la plus grave correspond à la plus aiguë de A (0'12), puis avec une section contrastante mélodiquement (gamme descendante) et enfin avec deux autres sections dont les mètres sont altérés : la première à 1'40 reprend le 3+3+3 de la fin de A en jouant deux notes sur l'espace de 3<sup>45</sup> dans les deux premiers 3, le tout dans une nuance forte spectaculaire. La seconde grosse rupture intervient plus tard à 1'54 en introduisant fugitivement une amorce de section détendue dépourvue de rythme asymétrique, qui n'en fait que mieux ressortir, par contraste la tension incessante du reste du morceau.

Claude Nougaro a magistralement joué de ces ruptures pour créer un micro roman policier en calquant un texte qui met en abyme la pièce de Brubeck puisqu'il la cite nommément dans « à bout de souffle »<sup>46</sup>:

« La radio s'est mise à déverser  
Un air de piano à tout casser  
Je connaissais ce truc  
C'était le blue rondo a la turk  
Dave Brubeck jouait comme un fou  
Aussi vite que moi mettant les bouts...

<sup>40</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=ckIHLGgZQNM> Val Bennet

<sup>41</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=kc34Uj8wlmE>

<sup>42</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=CqUFgzTDFks>

<sup>43</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=gMS\\_Pj5t91U](http://www.youtube.com/watch?v=gMS_Pj5t91U)

<sup>44</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=c-H7W8xazJYZeybeck> ipsi 2+3+2+2

<sup>45</sup> (figure rythmique de 2 pour 3 appelée duolet)

<sup>46</sup> Deuxième niveau de référence au film de Godard cette fois.

En 1961 le Dave Brubeck Quartet prolonge l'expérience avec *Time further out*. La pochette de l'album reproduit un tableau de Miró dont les chiffres peints seront directement en relation avec la mesure des morceaux. Voici pour terminer un petit survol des multiples explorations de mesures atypiques, toutes tirées de son répertoire, et que l'on pourrait sous-titrer **Treize à la douzaine**.

<i>Take five</i> <sup>47</sup>	$3+2 = 5$
<i>Pick up sticks</i> <sup>48</sup>	$2+2+2 = 6$
<i>Unsquare dance</i> <sup>49</sup>	$2+2+3 = 7$
<i>Blue rondo alla turk</i>	$2+2+2+3 = 9$
<i>Count-down</i>	$5+5 = 10$
<i>Eleven four</i> <sup>50</sup>	$3+3+3+2 = 11$
<i>It's a raggy waltz</i> <sup>51</sup>	$2+2+2+3+3 = 12$
	$4 + 2 + 4 + 2 = 12$
	$3 + 3 + 3 + 3 = 12$

<sup>47</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=PHdU5sHigYQ&feature=related>

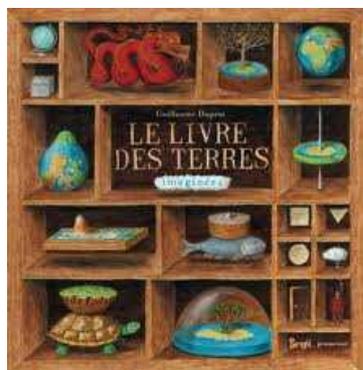
<sup>48</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=HCSxMGavgso&feature=relmfu>

<sup>49</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=yExwkQYcp0>

<sup>50</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=-Ga4IBcQBfc>

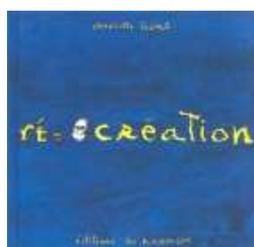
<sup>51</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=JsGSxbAB3qk&feature=related>

## Littérature jeunesse



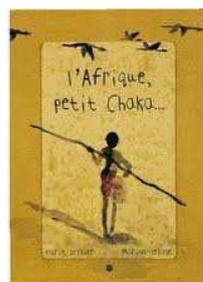
**Le livre des terres imaginées**, Guillaume Duprat, Seuil jeunesse 2008

Voyage fantastique au cœur des différentes cosmogonies de la planète : de la terre en croix des Aztèques au plateau en équilibre sur le dos de quatre éléphants des Hindous, de la galette en rotation autour d'un gigantesque poteau des dogons du Mali au bouclier circulaire forgé par Héphestos pour Achille, les représentations symboliques du monde apportent leurs réponses aux interrogations de l'homme face aux phénomènes naturels et sa finitude.



**Re-création**, Charlotte Légaut, Yolande Sixte, Rouergue 2000

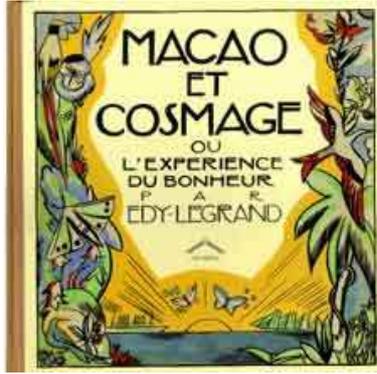
Réécriture parodique de la création mêlant dans un univers inspiré de la bande dessinée, informations scientifiques et récit biblique. Différents niveaux de langage s'y côtoient dans un joyeux tohu-bohu qui répond au mélange de la fugue d'école et du music-hall de la Création du monde. La structure du récit emprunte son dispositif séquentiel (1<sup>er</sup> jour, 2<sup>ème</sup> jour, 3<sup>ème</sup> jour...) à la bible et se prête à un parallèle avec les formes musicales. Les illustrations à base de papier déchiré renvoient également à la technique musicale du collage musical, en l'occurrence aux emprunts au jazz de la musique de Milhaud.



**L'Afrique petit Chaka**, Marie Sellier, Réunion des musées nationaux, 2000

« Raconte, Papa Dembo, raconte-moi le début... » Et le grand-père griot de répondre à l'incantation par l'incantation, en brossant le portrait d'une Afrique rude et poétique qui cultive autant le symbole que la richesse sensorielle, rythmé par la mise en regard d'aquarelles aux tons subtils et de masques issus des collections du Musée du Quai Branly (ex-musée des arts d'Afrique et d'Océanie), qui préservent intact leur pouvoir d'envoûtement. Les tons choisis sont proches des trois couleurs fondamentales voulues par Cendrars dans la création du monde : brun sombre, rouges profonds et toute la palette des ocres éclairés par des taches d'un blanc lumineux. A lire en contrepoint de l'imagier du même musée.





***Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur***, Edy Legrand,  
Circonflexe, 2000

Réédition de l'ouvrage culte de 1919, presque contemporain de la *Création du monde*, dont l'énergie de la composition et des lignes obéissant à des mouvements trépidants et syncopés, a fait dire qu'elle transposait à l'image celle de la musique de jazz, partie à la conquête des scènes parisiennes.



**10**, Marion Bataille, Albin Michel, 2010

Petit bijou de papier tout entier à la gloire des chiffres et de leur « plastique », ce livre pop-up raffiné joue des symétries formelles, de la combinatoire et du renversement pour compter, à l'infini, de 1 à 10. Il reprend ainsi à son compte des procédés éminemment musicaux. Ce jeu autour de séries arithmétiques fait écho au travail d'un Dave

Brubeck, dont les œuvres explorent tour à tour les métriques les plus originales.

Animation sur <http://www.youtube.com/watch?v=STIU0j3yxyk>.

On notera également qu'un autre de ses ouvrages, *ABC3D* puise son répertoire graphique à la même source géométrique que les affiches de Paul Colin pour la revue nègre de Joséphine Baker

## Pistes bibliographiques

*Portraits de Darius Milhaud*, Dir° Myriam Chimènes, bnf 1998

*Notes sur la musique*, Darius Milhaud, Flammarion 1982

*Les ballets suédois*, Denoël, 1989

Ralph Gleason's jazz casual, live music performances and interviews John Coltrane Quartet, Dave Brubeck Quartet

Take five, Dave Brubeck & Paul Desmond Eugene Wright, Joe Morello, Ed Bickert... [et al.]

Sources internet :

<http://www.iiac.cnrs.fr/lahic/labex-cap/l-autre-de-l-art/article/2-regards-sur-la-creation-du-monde>

<http://www.youtube.com/watch?v=49WYgv12REU> : extrait de la reconstitution du ballet (Festival Holland 2012) et de son contrepoint imaginé par le chorégraphe Faustin Linyekula qui porte un regard sur le contexte colonial de l'époque (tous deux programmés en 2013 au TNB à Rennes).

<http://www.davebrubeck.com/live/> Site officiel Dave Brubeck