

Musiques noires. Jazz, blues, racism  
et modernité chez Georges Duhamel  
et Luc Durtain (1930-1931)  
Avec des illustrations de  
Guy Dollian et de Frans Masereel

Daniel DROIXHE  
de l'Académie royale de langue  
et de littérature françaises de Belgique

*À la mémoire de Paul Oliver*

DANS *I creatori di estetica* (1924), Giorgio Carmelich, un  
des fondateurs du groupe futuriste *Giuliano*, écrivait :

Parmi les créateurs de l'esthétique moderne, nous pouvons  
compter les peintres Prampolini, Léger, Paladini, Picasso, les  
maisons ouvrières et les gratte-ciel américains, le sculpteur  
Archipenko, les voitures, les machines, Ridolini, les constructi-  
vistes russo-scandinaves, le groupe de jazz<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Giorgio CARMELICH, « I creatori di estetica », dans *Originalità*,  
Reggio di Calabria, I, 1, 10 août 1924. Cité par Nicoletta ZAR, *Giorgio  
Carmelich*, Trieste, Editoriale Lloyd, 2002. Ma traduction. Merci à

La même année, Franco Casavola, compositeur, critique d'art et écrivain, renchérissait dans la revue *Il futurismo* :

L'orchestre de jazz représente, aujourd'hui, la mise en œuvre pratique, bien qu'incomplète, de nos principes : l'individualité du chant de ses instruments, qui rassemblent pour la première fois des éléments sonores de différents caractères ; la persistance de ses rythmes, décisive et nécessaire, constituent la base de la musique futuriste. Donnons à chaque voix, dans le chant, une individualité libre, improvisatrice : de l'ensemble imprévisible, dans des rapports imprévus et inévitables, naîtra le chant nouveau, riche et profond comme l'âme de la foule<sup>2</sup>.

Même si l'enregistrement de *Danse of the Monkeys* de Casavola n'apparaît pas aujourd'hui particulièrement marqué par les caractères qu'il assigne au jazz, la liste proposée par Carmelich juxtapose dans une sarabande à la Borges des éléments qu'on espère organisateurs de l'article qui suit. Ceux-ci ont trouvé chez Georges Duhamel un traitement systématiquement critique auquel on va d'abord s'attacher.

***Duhamel, Scènes de la vie future (1930) : vertige de la modernité***

Duhamel publie en 1930 des *Scènes de la vie future* qui firent sensation. Il y décrivait avec angoisse et répulsion un

---

Muriel Collart pour le don de certains ouvrages mentionnés et à mon épouse Alice pour l'aide apportée en général.

<sup>2</sup> Cité par Pierluigi BIONDI, «Jazz, il '900 in sincope», *Secolo d'Italia*, 23 novembre 2008, <https://robertoalfattiappetiti.blogspot.com/2008/11/jazz-il-900-in-sincope-di-pierluigi.html>.

mode de vie américain dont il redoutait l'envahissement. Il annonçait :

Nulle nation ne s'est encore, plus délibérément que les États-Unis d'Amérique, adonnée aux excès de la civilisation industrielle. [...] On n'en peut plus douter, cette civilisation est pourtant en mesure et en train de conquérir le vieux monde. [...] L'Amérique n'est pas, comme on se plaît à le dire, un pays jeune en tous points. Au regard de la civilisation matérielle, le peuple américain est un peuple plus vieux que les nôtres, un peuple vieilli brusquement, peut-être, et sans maturation réelle, mais qui nous joue, dès aujourd'hui, bien des scènes de notre vie future.

Duhamel argumentait par ailleurs en analysant l'idée de civilisation — mot dont il a fait le titre de l'ouvrage qui lui avait valu le prix Goncourt en 1918. Il distinguait entre « la civilisation matérielle ou mécanique » et « une civilisation dite morale ou véritable dans laquelle ne seraient agrées, en définitive, que les ouvrages ou doctrines impropres à trahir jamais les intérêts de l'homme ». À l'épreuve de la guerre, la seconde se ramenait en vérité « à très peu de chose ». Elle n'avait pas empêché le cataclysme. « Comme les poisons employés en thérapeutique pour l'allègement de nos misères, la plupart des inventions humaines propres à nous donner du bonheur ou du plaisir, même du plus noble, sont encore susceptibles, entre des mains scélérates ou malhabiles, de se transformer en instruments de souffrance et de mort<sup>3</sup>. »

---

<sup>3</sup> Georges DUHAMEL, *Scènes de la vie future. 30 bois originaux de Guy Dollian*, Paris, Arthème Fayard et c<sup>ie</sup>, 1934, p. 9.

Le futurisme avait célébré la voiture et la vitesse. Duhamel en dénonce le culte au chapitre intitulé « Automobile ou les lois de la jungle ». De la route de campagne qu'il parcourt, il aperçoit quelques « affreuses bicoques et, dominant le tout, l'unique building qui, dans le paysage, joue vaguement le clocher d'église<sup>4</sup> ». Un « funèbre spectacle », aussi.

Une large et longue fondrière, pleine de vieilles autos brisées, rouées, déchiquetées, fourbues. Elles sont plusieurs centaines, de toutes formes, de toutes marques. On les a conduites ici comme des carcans réformés dont le cuir et les tripes n'auraient même plus de valeur. On les a basculées dans la fosse au milieu d'un nuage de poussière. C'est le charnier des autos, le cimetière de la ferraille. [...] Comme c'est curieux! Comme c'est drôle! Ici, nous sommes dans la riche Amérique, où l'on use beaucoup d'autos pour pouvoir en vendre beaucoup, pour en fabriquer beaucoup. Nous sommes dans ce grand pays qui ne produit pas pour jouir, avec mesure et raison, mais qui jouit comme on s'acquitte, avec fièvre, avec égarement, pour pouvoir produire un peu plus.

Le chapitre suivant, « Paysages ou l'impuissance du peintre », inspire à Duhamel la même impression morbide<sup>5</sup>.

Le building monte! Si simples que soient ses lignes, il est souvent défiguré par les enseignes flambantes qui le couvrent ou le couronnent, par les caractères graphiques, qui restent des parasites dans l'architecture moderne. [...] Le building vit! Le soir, il s'allume comme une chapelle ardente. Des batteries de projecteurs, placées sur les maisons voisines, l'inondent d'une lumière torrentielle, qui le rend comme translucide et qui coûte une

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 56-57.



fortune par nuit. [...] Les mêmes hommes qui l'ont bâti vont le démolir demain, puis édifier à sa place autre chose de plus grand, de plus compliqué, de plus cher. Toutes les idées qui l'animent sentent la mode et la mort. À l'heure même qu'on l'édifie, on songe au moyen de l'abattre. Il n'a de sens que s'il répond aux besoins les plus nouveaux.

Une philippique où la rhétorique est assez présente (« mode/mort ») ne fait pas seulement ressentir l'écrasement que produisent les hautes constructions américaines. C'est aussi l'activité implacable du corps mécanique que constitue le building, où se côtoient administrativement la finance et l'amour.

Il va vivre: vingt puits d'ascenseurs le perforent de bout en bout. Il est parcouru par les organes de la lumière, de la force, de la chaleur, du froid, du téléphone, par les conduites d'eau, de gaz, par les gaines d'aération, les gaines de la correspondance, du linge sale, des balayures. Il abrite la population d'une sous-préfecture française. Et tout cela parle, mange, travaille, gagne de l'argent, joue à la Bourse, fume, boit de l'alcool en cachette, fait des rêves, fait l'amour.

### *Dubamel, Jules Romains et le jazz*

Comme les thèmes de la vitesse ou de la ville, le jazz est traité de manière pour le moins caustique dans les *Scènes de la vie future*, sans qu'il soit clair si l'auteur vise la modernité en soi ou le modernisme affecté par certains. L'épisode trouve place non dans un club de jazz, mais dans un lieu de rassemblement pour citoyens blancs, réunis dans l'attente des résultats de l'élection présidentielle qui allait désigner

Roosevelt pour la troisième fois: «club d'intellectuels», «société choisie» dont les membres se recrutent parmi des «Américains de bonne condition moyenne». La rencontre est bien arrosée. L'évènement politique attendu «justifie de grandes libations d'alcool», qui font bientôt leur œuvre. On réclame la musique<sup>6</sup>.

Elle éclate soudain, dans un coin. C'est le plus faux, le plus aigre, le plus détonant des jazz. Cette bastringue ataxique, essoufflée, qui, depuis tant d'années déjà, trébuche aux mêmes contretemps, qui nasille, qui larmoie, grince et piaille sur toute la surface de la terre. Triomphe de la sottise barbare, avec approbation, explications et commentaires techniques de musiciens instruits qui redoutent, par-dessus tout, de n'avoir pas l'air «à la page», de contrarier leur clientèle, et qui sacrifient au jazz comme les peintres de 1910 sacrifiaient au cubisme, par grande frayeur de laisser filer le coche, comme les romanciers de ce jour sacrifient au goût régnant en glissant dans toutes leurs histoires une paire de pédérastes et un breelan de toxicomanes.

La veine satirique se laisse-t-elle ici entraîner par des rivalités littéraires? Par une tendance plus profonde? Le rejet du cubisme illustre chez Duhamel un classicisme invétéré, outre qu'il participe de l'opposition aux thèmes futuristes mentionnés au début. On ne négligera pas non plus l'évolution politique de Duhamel. D'un séjour en URSS, accompli avec son ami Luc Durtain, dont il va être question, il avait tiré la relation plutôt favorable de son *Voyage de Moscou* paru en 1927. La même année, Aragon, Breton,

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 72-74.

Eluard adhéraient au PCF. Duhamel prendra désormais ses distances avec le communisme, auquel il opposera la raisonnable modération du parti socialiste, et en particulier des hommes politiques belges<sup>7</sup>. Il était de moins en moins enclin à accepter un modernisme associé à une telle radicalité.

Pour le reste, dans l'épisode musical des *Scènes de la vie future*, Duhamel laisse travailler le burin du burlesque.

Saxophone, batterie, violon saoul, sifflet roucoulant, le jazz a lancé son appel et ce n'est pas en vain, je vous prie de le croire. Grand mouvement dans l'assistance. Toutes les vieilles dames se lèvent, les premières, avec une flamme, un empressement que l'on n'oserait plus espérer ni de ces croupes vénérables, ni de ces chevilles tuméfiées, ni de ces gorges en déroute. O jazz! Strychnine suprême! Par quel miracle as-tu reculé l'heure du couchant, relevé tous ces fantômes?

D'une certaine manière, on comprend la réaction, même épidermique, de Duhamel à l'égard du jazz. La découverte de celui-ci, en Europe mais aussi en Amérique, prit parfois des tours mondains qui supportent mal aujourd'hui une lumière un peu crue. Jules Romains fournit un exemple de l'image biaisée que connut le jazz dans les milieux avancés et les classes supérieures du Nouveau Monde.

---

<sup>7</sup> Daniel DROIXHE, «Gustave Charlier, Georges Duhamel, André Maurois, Jules Romains et l'Amérique (1920-1940)», [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2022. Disponible sur : [www.arlfb.be](http://www.arlfb.be).

Sa *Visite aux Américains*, parue en 1939, rapporte qu'il assiste à un spectacle donné en Californie dans le cadre du *Bohemian Grove*<sup>8</sup>. Ce cercle privé basé à San Francisco rassemblant sur un terrain de camping des artistes, des intellectuels, des chefs d'entreprise, des hommes politiques, etc. — à l'exclusion des femmes seules. Jules Romains raconte :

Le second soir, représentation au théâtre « antique ». Tout le spectacle — texte, musique, mise en scène, interprétation — était l'œuvre d'amateurs. Je l'ai trouvé d'une qualité invraisemblable. La pièce était une parodie des pièces « nègres » du récent répertoire américain. Tous les artistes étaient grimés en nègres, avec une différence subtile des différences physiques, des caractères, des accents ; y compris l'orchestre, un jazz de cinquante amateurs, revêtus de magnifiques livrées rouges, qui exécuta une partition de swing music des plus raffinées comme drôlerie. La mise en scène était d'un tel goût, d'une telle ingéniosité, d'une telle réussite dans la truculence que j'ai dit à mon voisin — qui a d'ailleurs senti le prix de l'éloge : « Mais c'est du Baty ! »

On a compris que Romains se réfère au théâtre d'avant-garde de Gaston Baty, dont on notera que, marqué par l'expressionnisme allemand, il avait monté en 1921 une pièce pacifiste, *La grande boucherie* de René Iché. Celui-ci, blessé aux batailles de Verdun et de la Somme, avait également entrepris des études de médecine. La « mise en scène » que raconte Romains eût donné à Michel de Certeau l'occasion d'une variation sur la folklorisation des « cultures

<sup>8</sup> Jules ROMAINS, *Visite aux Américains*, Paris, Flammarion, 1939, p. 184-185.

populaires» et la manière de les embaumer, au nom de la «beauté du mort».

***Duhamel, Dollian : la ségrégation et ses images***

À côté de la représentation négative du jazz qu'offre Duhamel — si on la prend au pied de la lettre —, celui-ci développe dans un chapitre intitulé «La séparation des races» une critique de l'exclusion qui constitue pour le moins un net contrepoint. Les *Scènes de la vie future* prophétisent avec une cruelle ironie les effets de la ségrégation, quand Duhamel répond à l'interlocuteur blanc qui croit insoluble le problème posé par celle-ci<sup>9</sup>.

L'idée que ce crime innombrable de la traite et de l'esclavage, sur lequel est fondée la prospérité américaine, l'idée que ce crime demeure inexpiable et qu'il ouvre dans le flanc du bonheur américain une plaie incurable, cette idée, ne trouvez-vous pas qu'elle est, au point de vue moral, consolante et, somme toute, belle?

Les illustrations de l'ouvrage ne manquent pas d'intérêt en ce qu'elles mettent en évidence, plus qu'on ne l'attendrait, l'image de l'Africain. Guy Dollian (1887-1964), écrit l'Anversois Roger Avermaete en 1928, «débuta, dans le bois gravé, en 1911 et est un des rares à avoir su tirer quelques enseignements du cubisme pour l'appliquer, avec bonheur, à la xylographie<sup>10</sup>». Qu'il apparaisse très tôt comme un graveur moderne est confirmé par le fait qu'André Salmon,

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 84-90.

<sup>10</sup> Roger AVERMAETE, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, Paris, Dorbon aîné, 1928 ; Vaduz, Quarto Press, 1977, p. 24-25.

ami de Picasso, Max Jacob et Apollinaire, le choisit pour illustrer — précisément d'une manière cubiste — ses *Histoires de Boches* en 1917<sup>11</sup>.



Illustration 1.

Gravure de LUC DOLLIAN pour DUHAMEL,  
*Scènes de la vie future*, 1925, p. 6.

Cependant, poursuit Avermaete, ses estampes pour des livres sont en principe très différentes de ses bois parce

<sup>11</sup> André SALMON, *Histoires de Boches. Ornées de dessins (clichés aux traits) par Guy Dollian*, Paris, Société littéraire de France, 1917.

qu'elles doivent tenir compte de ce que Dollian appelle la « densité typographique du texte » et qu'elles doivent donc privilégier les gris. En tout cas, ce sont des bois gravés, aux contrastes fortement accusés, que fournit Dollian pour les *Scènes de la vie future* : accentuation d'un des aspects du texte ? Les gravures font une place importante au visage du Noir. Celle qui précède la préface le démultiplie (illustration 1). Celle qui ouvre le chapitre « La séparation des races » souligne la beauté du modèle féminin (illustration 2).



Illustration 2.

Gravure de Luc DOLLIAN pour DUHAMEL,  
*Scènes de la vie future*, 1925, p. 84.

Les deux gravures ne manquent pas d'associer les personnages au décor de buildings. Le frontispice de Dollian exprime l'élévation concurrentielle que stigmatise Duhamel.

Un autre graveur, Frans Masereel, « grand artiste » et « grand poète », écrit Avermaete, avait mis l'accent sur l'isolement et la panique de l'individu écrasé par l'architecture moderne (illustrations 3-4).

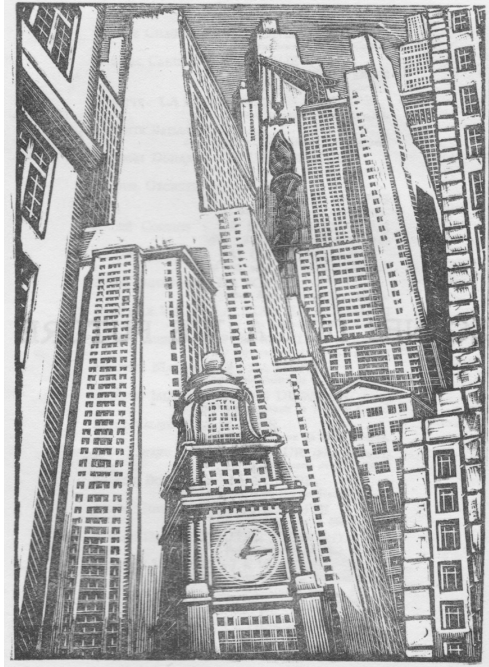


Illustration 3.

Gravure de Luc DOLLIAN pour DUHAMEL,  
*Scènes de la vie future*, 1925, frontispice.



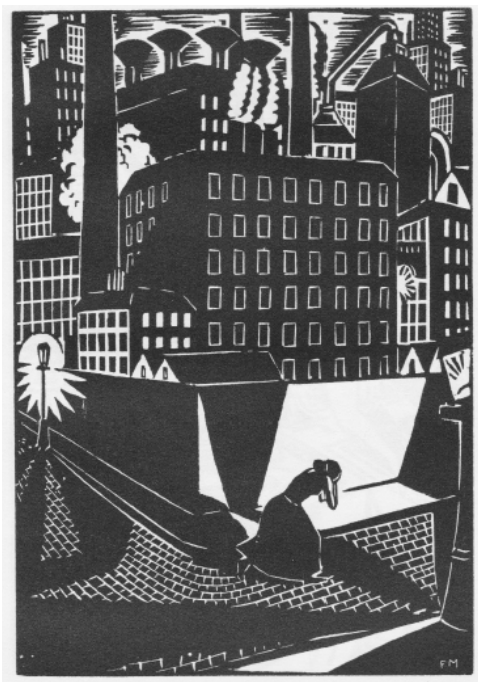


Illustration 4.

Frans MASEREEL, *La Ville / Die Stadt*, 1925, gravure 91, édition 1961/1962. Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette<sup>12</sup>.

### ***Durtain et Duhamel: ambulanciers de guerre***

Il s'agit d'abord de rappeler quelques éléments biographiques liant Durtain à Duhamel. Le premier, de son vrai nom André Nepveu, naît en 1881 à Paris. Ses débuts

<sup>12</sup> Voir Paul RITTER (dir.), *Frans Masereel. Eine annotierte Bibliographie*, München/London/New York/Paris, K. G. Saur, 1992, p. 143-48, B a) 1925 Nr. 17.V.

littéraires sont marqués par sa participation au groupe d'écrivains rassemblés sous le nom d'Abbaye de Créteil, fondé par Charles Vildrac et Duhamel. Comme ce dernier, il était médecin et la première guerre mondiale l'affecta à un service d'ambulance.



Illustration 5.

Georges DUHAMEL, *Lapointe et Ropiteau*. Comédie, avec neuf bois, dont cinq hors texte, dessinés et gravés par Frans Masereel, 1919.

Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette<sup>13</sup>.

Duhamel se rapporte à cette expérience pour publier en 1919, sous la forme d'une saynète composée pour distraire des soldats hospitalisés, *Lapointe et Ropiteau*, illustrée par

<sup>13</sup> Paul RITTER, *op. cit.*, p. 226, C a) 1919 Nr. 9.

Masereel<sup>14</sup>. Ceux-ci dialoguaient de manière populaire et comique pour mettre en avant, dans une sorte de concurrence, leurs infirmités respectives — bras sans os du coude, cuisse démolie (illustration 5).

Les handicaps de la guerre font aussi l'objet des poèmes de Durtain rassemblés sous le titre *Le Retour des hommes*, paru en 1920, comme dans « Hôpital »<sup>15</sup>.

Maigri, ridé, diminué, ce sac  
 De cuir mol et compliqué où chaque homme  
 Traîne ses os, ses muscles, ses vouloirs,  
 Ses maladies, ses souvenirs,  
 Devenu trop ample comme si  
 On en avait ôté beaucoup de choses,  
 Ô vieux frère, tu considères  
 Ce qui t'environne et maintenant te sert de monde.

Durtain réaffirmera son pacifisme en 1939 dans le roman intitulé *La guerre n'existe pas*.

Si la relation entre Duhamel et Masereel remonte à la guerre, celle qui unit ce dernier à Durtain s'est surtout manifestée par la parution d'un grand ouvrage en 1931. Durtain donne alors une des premières monographies consacrées à l'artiste, dans la foulée, il est vrai, des ouvrages qu'avaient publiés Arthur Holitscher et Stefan Zweig (*Masereel*, Berlin,

<sup>14</sup> Daniel DROIXHE, « Georges Duhamel, Frans Masereel et la guerre. Un croisement de circonstance », [en ligne], Impromptu n° 23 (1<sup>er</sup> déc. 2022), Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2022. Disponible sur : [www.arlffb.be](http://www.arlffb.be).

<sup>15</sup> LUC DURTAÏN, *Le Retour des hommes*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920, p. 30-34.

1923 avec 80 gravures) et Just Havelaar (*Het werk van Frans Masereel*, La Haye, avec 60 gravures, 1930).

L'histoire des relations entre le Flamand et Durtain est résumée dans la somme intitulée *Frans Masereel. Les poètes contre la guerre* (2015)<sup>16</sup>.

***Durtain, Captain O. K. (1931) : un roman de la ségrégation***

Le roman *Captain O. K.* commence par l'expérience de ségrégation que vit Richard J. Curtiss, un Bostonien. Il est réveillé de nuit, dans le train qui l'emmène vers le sud des États-Unis, par le chef du convoi et un voyageur scandalisé. Celui-ci l'interpelle : « Même quand il s'agit d'une domestique à votre service, un wagon Pullman n'admet pas de gens de couleur. Croyez-vous que ma nièce ait coutume de passer la nuit en compagnie de négresses ? » « Quelle acrimonie à travers cet accent grasseyé du Sud, si agaçant aux oreilles d'un citoyen du Massachusetts ! » « Fait à la mise simple et aux façons carrées du Nord », Curtiss n'est pas moins choqué par « ce complet de homespun, trop élégant, ces allures distantes ». Curtiss est en effet accompagné, dans le compartiment voisin, d'une mulâtresse, Annie, qui a quitté l'Alabama depuis dix ans.

<sup>16</sup> Karl-Ludwig HOFMANN et Peter RIEDE, *Frans Masereel. Wir haben nicht das Recht zu Schweigen / Les poètes contre la guerre*, Saarbrücken, Gollenstein Verlag, 2015, p. 96-97.

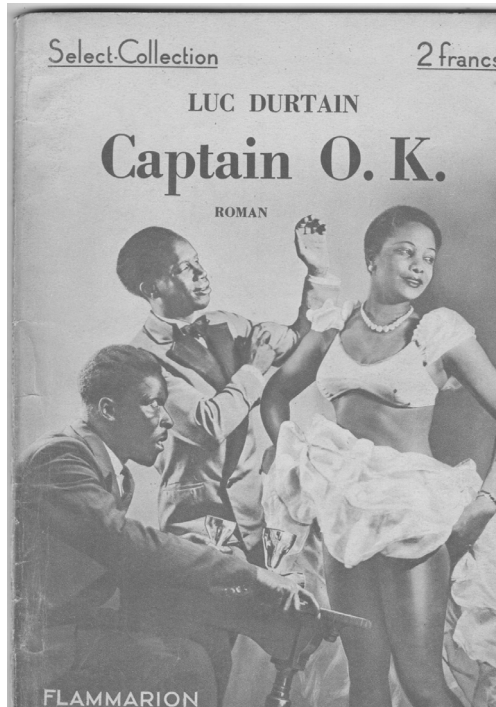


Illustration 6.

Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

« Cependant, par la baie de la portière ouverte, se montrait, au fond du tableau, la face d'ébène du "porteur" », c'est-à-dire Ben Pipkin, le héros du roman. Il s'agit en l'occurrence de « ce nègre qui, dans chaque voiture des Pullman américains, est préposé au service des compartiments réservés et des dortoirs à rideaux verts ». « C'était un colosse, aux formes athlétiques. Cet incident, où se lisait le sort fait à sa race, n'avait pas altéré

le rire immobile de son visage». Ben joue en amateur du banjo, comme le montre l'une des images de couverture de l'édition de 1925 – même si l'instrument se présente plutôt comme une banjoline ou mandolin-banjo (illustrations 6-7). Faut-il rappeler que le banjo fut le premier instrument à cordes pincées à figurer sur les représentations de groupes musicaux américains dès le XVIII<sup>e</sup> siècle (illustration 8)<sup>17</sup>? Au reste, il était encore très présent dans les orchestres de jazz des origines comme le Creole Jazz Band de King Oliver et d'Armstrong.



Illustration 7.  
Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

<sup>17</sup> Daniel DROIXHE, «Aux origines des musiques afro-américaines. Les plus anciens témoignages (XVIII<sup>e</sup> siècle)», *ABS Magazine*, n° 40, 2013, p. 8-12, <https://hdl.handle.net/2268/307928>.



Illustration 8.  
*The Old Plantation, 1785-1795.*  
 Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum.

Philippe Soupault donne le compte rendu du roman et en résume l'intrigue en 1931 dans la revue *Europe*<sup>18</sup>.

Luc Durtain poursuit l'enquête qu'il a intitulée *Conquête du Monde*. Dans son nouveau roman *Captain O. K.*, il étudie le problème noir aux États-Unis et nous présente quelques types de nègres. Un vol est commis à la Nouvelle-Orléans dans une maison habitée par des Américains des États du nord, qui, on le sait, n'éprouvent pas pour les nègres des sentiments aussi méprisants que les habitants des États du sud. On accuse le chauffeur nègre, une femme de chambre, mulâtresse dont est amoureux un employé du chemin de fer surnommé à cause de son optimisme

<sup>18</sup> Philippe SOUPAULT, «Luc Durtain. — *Captain O. K.* Un vol. in-16 (Flammarion, édit.)», *Europe*, 15 juin 1931, p. 284-285. Communication M. Collart.

Captain O.K. Le chauffeur est arrêté, la jeune fille s'enfuit. Tout s'embrouille. L'intrigue un peu compliquée nous fait assister à l'enterrement d'un vieux cordonnier, à l'assassinat du voleur par le captain O.K., aux amours tragiques du même captain O.K. et de la sœur du voleur et enfin à la rédemption du héros par la musique toute puissante.

Sur le plan littéraire, Soupault salue un ouvrage qui offre « certaines scènes d'une puissance remarquable et parfois d'une grande beauté », même si le lecteur risque de négliger celles-ci par « une intrigue de roman policier », et de « perdre de vue, malgré soi, l'enquête de Durtain sur l'âme noire ». Car celle-ci constitue le cœur du livre, en projetant « sur un monde que nous ignorons une lumière forte ». Aussi bien « le problème noir aux États-Unis » est-il « un des plus irritants, un des plus mal connus en Europe ».

« Le personnage central, le Captain O. K. est prodigieusement vivant. Il est inoubliable. » Durtain affrontait en l'occurrence une gageure : « Il est plus difficile de peindre des âmes simples que des sentiments complexes. » Et la manière de Durtain, comme romancier, est « difficile à analyser ». Il adopte — à l'égard de ces âmes moins « simples » qu'il n'y paraît — ce qu'on peut définir comme « un lyrisme précis » qui transpose leurs élans ou variations en « couleurs vives », de sorte qu'elles composent « une grande image violemment colorée », à la hauteur d'une « légende ».



### ***Retour aux origines et promesse d'avenir***

Comme le train avance, des souvenirs, des saveurs et des sons, reviennent à la mémoire de la mulâtresse qui accompagne en train Curtiss et Ben<sup>19</sup>.

Annie mord à des tranches de melon d'eau, chair rosâtre et goût de feuille: des tranches plus larges que les épaules! Puis, à côté du grand frère débraillé qui s'est juché sur une barrière de bois, un âne, oreilles velues divergeant dans le ciel. Tous trois, animal et gosse, comme ils écoutent! Ils écoutent un vagabond barbu qui joue d'un aigre et merveilleux violon.

Cette première rencontre avec la musique nous projette d'emblée aux antipodes de la scène de club racontée par Duhamel. La gaieté n'a plus rien à voir avec celle des Blancs s'échauffant au jazz. Le rire des Noirs manifeste, dans son paroxysme, un « pouvoir de jubilation » qui défie les circonstances, les maltraitances. La force prend chez eux la forme apparente et polie d'une acceptation du sort. Questionné par Annie sur son surnom de « Captain O. K. », Ben répond: « Un drôle de sobriquet! Parce que je suis content de tout, et que j'aime à faire ce qu'il faut. » « Un rire tellement satisfait et épanoui! L'étrange subtilité qui, à la fin, s'y décelait, au coin des lèvres et à fleur des dents, n'eût été remarquée que par des yeux autrement habiles que ceux d'Annie... »

Celle-ci, à mesure que le train progresse, sent revenir l'appel des origines. « Sur la vieille terre d'esclavage, violacée et velue d'arbres, un fleuve opaque et rouge, un

---

<sup>19</sup> LUC DURTAÏN, *Captain O. K.*, *op. cit.*, p. 9-10.

fleuve de sang descendait avec une solennelle puissance. Hémorragie de teinte à peine moins sombre que celle d'une plaie.» Duhamel voyait l'esclavage comme une «plaie» essentielle, pour ainsi dire morale, inscrite au corps de la société américaine. Chez Durtain, la blessure prend la forme bien concrète d'un écoulement dévastateur. «Venue du tréfonds des perspectives, [l'hémorragie] baignait des criques, emportait des troncs, glissait sous un pont sa nappe effrayante.» Le paysage traversé change. «Dans la portière, quelques cases nègres apparaissent.» Des buildings aussi. Ben montre l'un d'eux à Annie, «d'une poigne véhémence». Il est habité, lui apprend-il, par des hommes de couleur. Il y en aura d'autres, affirme le porteur avec orgueil «Non! nous ne nous laisserons pas toujours fouler aux pieds!» La force que lui prête Durtain devient celle d'un avenir.

Un jour, en rentrant dans sa modeste chambre à Harlem, une lettre attend Ben. Il lit dans l'angle de l'enveloppe: *Chas C. Welton, Theatrical manager*. Celui-ci écrit:

Mr. Pipkin aimerait-il à remplacer les nuits de Pullman par des soirs passés au théâtre? Un simple tour de chant quotidien lui rapporterait trois fois plus que sa besogne dans les wagons... Engagement d'un an. «*Captain O. K.*» ferait une tournée en Amérique, une autre en Europe...

Il n'est pas hors sujet de rappeler ici ce que gagnait une artiste comme Bessie Smith par rapport au salaire moyen

d'une cueilleuse de coton dans le Mississippi<sup>20</sup>. La chanteuse, née dans le Tennessee en 1894, enregistra en 1923 un de ses premiers 78 tours, qui comportait notamment le titre *Gulf Coast Blues*<sup>21</sup>. Elle touchait 125 dollars par enregistrement, ce qui représentait une somme importante, comparée aux 10 dollars que touche en 1922 une cueilleuse de coton dans l'Alabama pour une semaine de travail d'environ 52 heures<sup>22</sup>. Un concert au Franklin Theatre de Birmingham lui rapportait 350 dollars en 1923. Il est vrai qu'elle était rapidement devenue *the Empress of the Blues* et qu'elle ouvrait le catalogue des *New Race Records* de Columbia (illustrations 9-10).

---

<sup>20</sup> Mike LEABITTER, *Nothing But The Blues*, London, Hanover Books, 1971, p. 225 et suiv.

<sup>21</sup> Alona SAGEE, « Bessie Smith: "Down Hearted Blues" and "Gulf Coast Blues" revisited », *Popular Music*, 26/1, 2007, p. 117-127 (Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver, Cambridge University Press).

<sup>22</sup> Ashmun BROWN, *A Study of the Cotton Industry North and South*, 1923 ; d'après Désiré PASQUET, « L'industrie du coton dans le sud-est des États-Unis », *Annales de géographie*, n° 214, 1929, p. 366-383.



Illustrations 9-10.  
Collection particulière.

Le rêve de tournées qui conduiraient un artiste très loin des États-Unis n'agite pas uniquement Ben. La traversée de l'Atlantique par Lindberg en 1927 exalte les imaginations, y compris celles de groupes de blues. Le Memphis Jug Band enregistre l'année suivante les titres *Overseas Stomp* et *Lindberg Hop*, où « chance » rime avec « France ». Il faudra néanmoins attendre l'après-deuxième guerre mondiale pour que des tournées de bluesmen soient organisées en France : Leadbelly fera des concerts en 1949 et Big Bill Broonzy vient en France pour la première fois en 1951, à

l'invitation de Hughe Panassié et du Hot Club de France. Mais comme « on craint que la musique du bluesman ne soit trop fruste », on lui adjoint un orchestre de jazz comprenant trompette, saxophone, piano, contrebasse et batterie. L'amateur de blues André Vasset se souvient qu'à Vichy, l'auditoire, « dîneurs du gala Ford », « en habits de soirée et robes longues », « montrait une inattention soutenue » à Broonzy. Notons qu'une formule plus adaptée et un public plus réceptif accueillirent Broonzy en 1956 dans un club de la place des Brigittines à Buxelles, qui a été filmé.

### *Variations sur le corps musical*

Revenons au captain O. K., face au nouveau destin que lui propose son manager. « Il avait à réfléchir. » Il prit une douche et « se contempla longuement dans la glace, tout nu ». Son corps va désormais se dessiner, sous son œil et sous celui de Durtain, comme un instrument de musique, dans l'union la plus intime. On songe à la manière dont le sax de Coltrane s'empare physiquement de Thelonious Monk et fait danser celui-ci dans le célèbre *Bolivar Blues*. « L'homme étendit la main vers la penderie. Entre les uniformes, soigneusement rangé, le banjo à six cordes. Un instrument verni et luisant comme lui ; couleur fève de cacao, long manche incrusté d'ivoire... »

Le musicien imagine le monde qu'il pourrait rencontrer : « ces Anglais rogues, ces Français barbus, ces Allemands bourrés de saucisses ». Mais Ben se replie aussitôt sur lui-même, comme dans un geste de défense, après avoir

regardé par la fenêtre les lumières de New York. « Puis il laissa retomber le rideau. Il ne chanterait ce soir que pour lui-même. Le dernier chant qui serait tout à fait à lui ! »

L'homme avait saisi le banjo. Il en tira cinq ou six notes. Elles lui parurent un peu grêles. Pour mieux tendre la peau sonore, il tourna les vis réparties sur ce cercle de bois qui tient lieu de caisse de résonance. Puis accorda soigneusement les cordes. Les sons prenaient de la rondeur, de la plénitude, commençaient à lui ressembler.

Ben veut retrouver ce qui le liera le plus essentiellement à sa communauté. Il s'agit de joindre la base et le sommet, le collectif et le personnel.

Il chercha d'abord le son au plus profond de lui-même, bouche fermée. Où le trouvait-il ? Dans sa nuque d'ombre, dans la ténébreuse grosse caisse du sternum, dans le clavier des vertèbres ? Restes de plaintes, de sanglots, de grondements déposés dans la race dès l'origine du monde et déjà retrouvés, hélas, par tant d'esclaves, dans les plantations !

La recherche de l'obscur enracinement fait resurgir aussitôt le chant de travail des *field hollers* : ces appels en deux temps que Leadbelly entrecoupera de bruits de chaînes dans *Take this Hammer*.

Hnhn hnhnhn eh ! Hnhn hnhnhn ah !

De loin en loin, à peine une note, un *dling* ou un *dlong*, marquant la mesure. Mais la voix humaine dessinait le rythme, la pauvre idée humaine indiquait le sens. Il chantait, tête inclinée, à voix basse ; oui, pour lui tout seul ! Il ne s'agissait pas de réveiller les voisins.

En même temps s'élève en « lui tout seul » la litanie syncopée des discriminations, des humiliations. Les chœurs des races se répondent.

Les clients tout corrects — eh! — purs gentlemen et grands patrons — ah!

Pas de cartes à la main, pas d'alcool à la hanche, pas une seule « damnation » à la bouche!

Des zéros derrière leurs dollars. (Mais essayez donc le lavabo après usage!)

Ben ne peut s'empêcher d'en rire. Et le *holter* ironique reprend.

Comme ils aiment le « pauvre nègre » — eh! — qui fait les lits et tire les rideaux — ah!

Aussi le wagon en est fier et il chante — *dling* — tch tch immamoth — hom! *dlong*.

Eh ah! Et ah!

Ben riait gorge déployée. Mais maintenant, d'un coup :

Des larmes coulaient sur ses joues. Elles roulèrent sur cette poitrine de peau noire, boutonnée de mamelons lie de vie : l'un de ces ténébreux asiles où parfois se cachent de si grands cœurs... [...] Désormais la guitare qu'il tenait au poing le préserverait comme un talisman. Elle ne devait pas être abandonnée. Il se sentait vaguement une tâche. Le rôle, peut-être, de la race noire sur la planète : amadouer la machine, la bestiale machine. Enseigner le chant et la danse à la morne civilisation universelle. Retrouver pour l'humanité la joie de vivre, le bonheur involontaire des débuts du monde.

Le chanteur de blues a troqué le banjo pour la guitare. «Tenant entre ses bras ce sonore instrument pareil à une Amérique renversée, l'isthme en haut, il se pencha sur les cordes.» La dernière phrase du roman donne la clef — ambiguë, il est vrai — de l'avenir de Ben et d'une culture universelle en mutation. «Eh qui donc, si ce n'est un Noir, saurait tirer du Nouveau-Monde une pure note musicale?»

### *Conclusion*

Luc Durtain avait écrit dès 1928, au retour d'un séjour aux États-Unis :

Il y a maintenant bien des romans touchant à la vie nègre ; mais ils sont d'ordinaire, à présent, écrits par des noirs. Les pièces sur les mœurs du Sud sont furieusement à la mode à New-York ! Le jazz, les danses nouvelles apportent un peu d'Afrique à ce continent américain qui croit avoir épuisé les dons de l'Europe. Et les cantiques nègres, les « spirituals », sont sans doute les produits les plus profonds de la musique dans le Nouveau-Monde<sup>23</sup>.

Telle est peut-être l'idée qui se dessine dans les dernières pages de *Captain O. K.* Si la musique est vécue par le porteur de train comme une sorte de « rédemption », pour reprendre le terme de Soupault, elle se révèle aussi à lui à la manière d'une prise de conscience et de pouvoir. Enracinée dans sa « race », elle résulte d'un privilège prometteur d'un avenir culturel, sinon social et politique. Le dénouement du récit

<sup>23</sup> LUC DURTAÏN, *Quelques notes d'U.S.A.*, Paris, Éditions Lemarget, 1928, p. 78.



picaresque ouvre en somme aux musiques noires la porte des « musiques du monde ».

La valorisation vaut-elle nécessairement marque de progrès, au tableau des conquêtes de la modernité? Celle-ci, pense Duhamel, n'offre aucune garantie de ce point de vue. Le développement scientifique et technique des Américains, quelque impressionnant qu'il soit, peut échapper à tout contrôle. Ce sentiment de fragilité devait être partagé par ceux qui avaient vécu au plus près la première guerre mondiale. Durtain enregistre dans sa « conquête du monde » le scintillement des richesses et des beautés. Mais Duhamel l'avertit d'avance qu'elles ne feront pas le poids, face à la mitraille et aux bombardements.

Comment le scepticisme n'aurait-il pas ébranlé durablement ce que proposait un nouvel âge? On imagine sans peine comment furent reçues les « années folles », avec le « bal nègre de la rue Blomet », son fox-trot et son jazz, par les handicapés que mettent en scène Duhamel et Durtain, ou que Masereel et Otto Dix mettent en images (illustration 11)<sup>24</sup>. Ce dernier, précisément, saisit le regard courroucé du *Soldat au front à Bruxelles*, devant les amusements et les filles de joie (illustration 12).

---

<sup>24</sup> Maboula SOUMAHORO, « Du Bel nègre au bamboulagate », *Saphir News*, 13 février 2017, [https://www.saphirnews.com/Du-Bal-negre-au-bamboulagate-la-Republique-ne-viole-pas-que-ses-principes\\_a23484.html](https://www.saphirnews.com/Du-Bal-negre-au-bamboulagate-la-Republique-ne-viole-pas-que-ses-principes_a23484.html).



Illustration 11.  
Otto Dix, *Die Skatspieler* (*Les joueurs de cartes*), 1920.  
Berlin, Neue National Galerie.

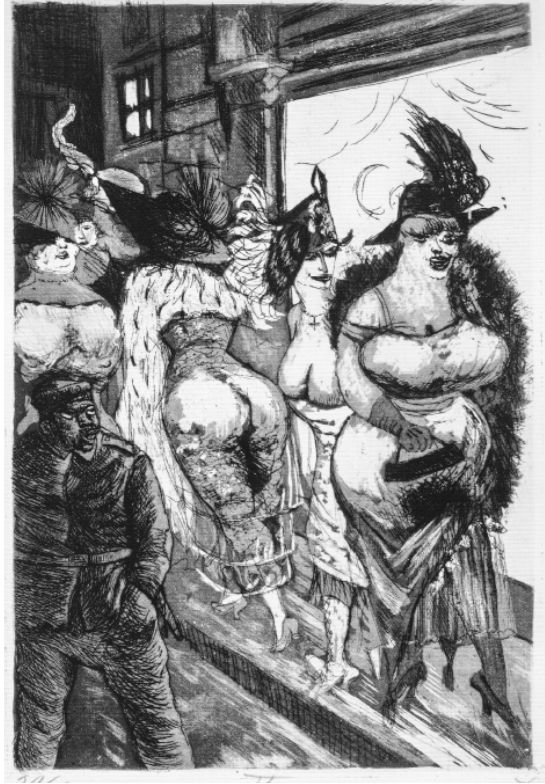


Illustration 12.

Otto DIX, *Der Krieg*, 1924, IV, 34, *Frontsoldat in Brüssel*;  
d'après Ralph JENSCH, *Der Krieg*, Pandora Publishers/  
Ronny Van de Velde, 2013.

Parmi les symboles qui représentaient le « nouvel âge », le building donne à lire chez divers artistes le sentiment d'une « vanité des vanités ». Même la vision de l'Amérique qu'entretenait, dit-on, George Grosz pour échapper à la guerre

n'est pas épargnée — au moins du point de vue du spectateur — par celle de sa peinture intitulée *Explosion* (1917). On y voit, lit-on dans le catalogue du Museum of Modern Art qui la conserve, l'horreur qu'inspire un chaos où « s'effondrent des immeubles de grande hauteur tournant autour d'un vortex noir<sup>25</sup> ». Dans les mêmes couleurs rougeoyantes fut peint à la même époque un autre tableau de Grosz : *Metropolis* (1916-1917), où une fourmière anonyme s'active au pied de la nouvelle idole que représente l'énorme hôtel Atlantic<sup>26</sup>. On ne peut séparer ces deux souvenirs de la gravure *Mémoire de New York* (Erinnerung an New York, 1916-1917), censée célébrer, par l'accumulation fracturée des buildings, « l'énergie de la cité<sup>27</sup> ».

Si l'histoire des arts, selon les pays où elle s'élabore, sait en recomposer le sens pour les besoins de la communication médiatique ou de la géopolitique, les artistes qui vivent les événements sur le terrain ne les oublient ou occultent pas toujours aussi facilement. Sans quitter le cercle des relations qu'entretenaient Duhamel et Durtain, on s'interrogerait sur les images de violence et de destruction que multiplie Masereel jusqu'à la fin de sa vie. En 1928, celui-ci montre dans son roman graphique *L'œuvre / Das Werk* un bon géant

<sup>25</sup> <https://www.moma.org/collection/works/80347>

<sup>26</sup> <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/metropolis>

<sup>27</sup> Catalogue du MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/69910>. Voir Martin ANGIONI, « L'amère Amérique de George Grosz. Une rétrospective à la Neue Nationalgalerie », *Journal des arts*, 1<sup>er</sup> février 1995.

qui, pris d'une « grande colère », comme l'écrit le préfacier de l'ouvrage, Hans Reisinger, se déchaîne sur une ville où « tout s'effondre, s'enflamme, s'écrase sous ses pas frénétiques » (illustration 13)<sup>28</sup>. Comment ne pas y voir à la fois une image rémanente de la guerre et la liquidation d'un monde qui n'a cessé de décevoir?



Illustration 13.

Frans MASEREEL, *L'Œuvre/Das Werk*, 1928, gravures 35-36.  
Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette<sup>29</sup>.

Et comment une telle image serait-elle compatible avec celle d'une société d'après-guerre qui renaît dans l'apparent triomphe de la modernité, du progrès technique et d'une intacte joie de vivre? Un autre roman graphique,

<sup>28</sup> *Das Werk. 60 Holzschnitte von Frans Masereel*, Einleitung von Hans REISINGER, München, Kurt Wolff Verlag, 1928, p. 5-26 ; Paul RITTER, *op. cit.*, p. 154-155, B a) 1928 Nr. 21.II, p. 19-20.

<sup>29</sup> Paul RITTER, *op. cit.*, p. 154-155, B a) 1928 Nr. 21.II.

*L'Idée / Die Idee* (1927) consacre une quinzaine de ses 83 gravures, vers la fin, à ce qui apparaît comme les dévoilements de l'idée primitive de son inventeur. Les médias et le commerce mettent à leur profit les nouveaux outils techniques. Exploitant la « fée électricité », sous la forme d'une fille nue, le racolage s'empare du livre, du journal, de la photographie et du cinéma, au son d'une musique tonitruante (illustration 14). Ne rejoint-on pas d'une certaine manière les thèmes de la crise de la culture dénoncée par Duhamel ?

En 1935, Masereel propose un autre tableau – d'une bien moindre qualité graphique – de la société du moment. Une série de dessins intitulée *Capitale* offre non pas un vrai « roman graphique », mais la juxtaposition de croquis composant un tableau de vulgarités et d'embourgeoisements, voire d'expériences homosexuelles<sup>30</sup>. Faut-il ne voir là qu'une sorte de chronique balzacienne qui ne prétendrait pas davantage qu'à fournir un témoignage satirique ?

---

<sup>30</sup> Paul RITTER, *op. cit.*, p. 158, B a) 1935 Nr. 24-24.I ; éditions du Ravin bleu, 2015.



Illustration 14.

Frans MASEREEL, *L'Idée / Die Idee*, 1927, gravures 89, 90, 92.  
 Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Frans Masereel. *Die Idee. Dreiundachtzig Holzschnitte*. Mit einer Einleitung von Herman Hesse, Frankfurt, Insel Verlag, [1981]



Au monde nocturne de la ville et à sa débauche de lumière, que déplorait Duhamel, appartient aussi ses bars à jazz. Parmi les enseignes qui invitent à toutes sortes d'excès figure dans *La Ville*, déjà cité, une énorme face d'artiste noir que l'on suppose chanteur (illustration 15)<sup>32</sup>.



Illustration 15.

Frans MASEREEL, *La Ville / Die Stadt*, 1925, gravure 20.

(Insel Taschenbuch 591) ; Paul RITTER, *op. cit.*, p. 137, B a) 1928, Nr. 11.IV.

<sup>32</sup> Paul RITTER, *op. cit.*, p. 152, B a) 1926 Nr 20. Notons, pour fait d'inventaire, la figure d'un dandy noir serrant contre lui une blanche élégante avec la légende « Somebody loves my » dans la série *Bilder der Grosstadt* (1926).



On entend comme en écho le refrain qui ponctue le poème « Jeux » dans *Le Retour des hommes* de Durtain : « Il faut bien que l'homme s'amuse<sup>33</sup>. »

J'ai connu, tu as connu  
Des hommes habitués qui, croûteux  
De vermine et de boue, jouaient  
Avec des cartes ramassées  
Dans la poitrine ouverte d'un frère,  
Et qui, en riant, crachaient  
Dans une main verdie tendue de dessous terre.

Et d'autres hommes qui jouaient  
À mettre le chiffre exact  
Sur des circulaires, ou des rangs d'obus, sur les faces  
De ces êtres hagards où déjà pénètrent  
Les visions abruties comme des projectiles,  
Et que le poids de leur os gêne.

D'autres qui jouaient à lancer  
Des vies admirables en « vagues »  
Par les courbes des trajectoires  
Et les nappes des mitrailleuses,  
Et qui, même, y entraient eux-mêmes  
Jouer au devoir et aux mots ivres.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 35-38.

## APPENDICE

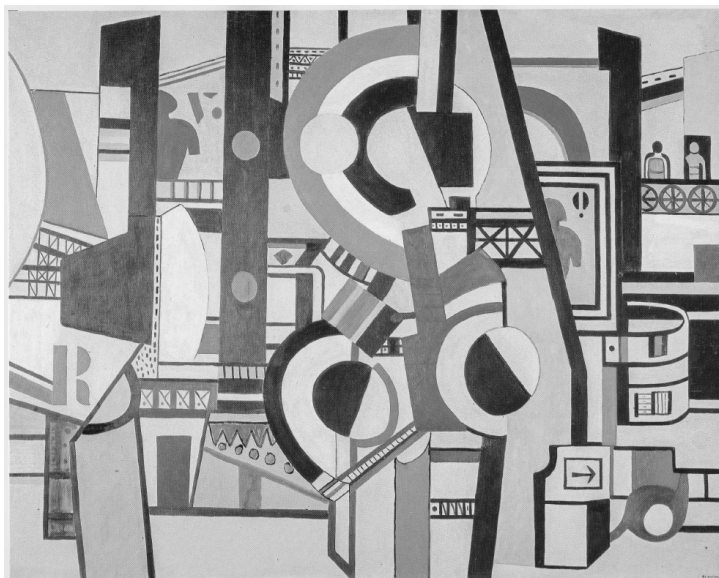
**Fernand Léger, *Étude pour les disques dans la ville* (1920-1921) et les Nègres**

D'un voyage aux États-Unis, Fernand Léger, cité au début de cet article par le futuriste italien Giorgio Carmelich en 1924 comme un représentant important du mouvement, avait raconté, quelques années auparavant :

De mon séjour là-bas, en Amérique, j'ai ramené pas mal de souvenirs, mais je ne pourrai jamais oublier les Nègres, leur simplicité, leur gentillesse enfantine, leur sens prodigieux du rythme. J'avais exposé entre autres choses, une toile mécaniste : *Les Disques*. Ils sont venus devant le tableau. Ils ont longuement contemplé, puis ils dirent : « Il nous faut ça. Monsieur, cette grande chose, ça va nous inspirer, on va inventer une nouvelle musique, un jazz nouveau. Ça nous donne déjà envie de danser. » Et voilà qu'un d'eux commence à improviser un rythme. Il dansait devant la toile. J'aurais dû leur offrir ce tableau. Il a été acquis par le Petit Palais. Il aurait été beaucoup mieux là-bas chez les Noirs. Ils voulaient l'emporter vers le Sud, dans leur village. Oui, si j'avais été aussi libre qu'eux, il fallait me laisser aller à ce cadeau... Ils avaient besoin de cette toile comme de boire ou de manger, je l'ai senti. Je leur ai donné une gouache colorée, dynamique. Ils ont été contents, mais c'est la toile qu'ils auraient voulue...<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Gilles NÉRET et Éliane ALLÉGRET, *Fernand Léger. Avec 208 reproductions*, Paris, Nouvelles Éditions françaises, 1990, p. 77.



Fernand LÉGER, *Étude pour les disques dans la ville*, 1920-1921, huile sur toile, 130 x 162 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Donation Louise et Michel Leiris. D'après Gilles NÉRET et Éliane ALLÉGRET, *Fernand Léger*, 1990.

