



La note bleue : l'expression tzigane dans le jazz à travers la presse anglophone nord-américaine des années 1880 aux années 1940

André Chesnel

► To cite this version:

André Chesnel. La note bleue : l'expression tzigane dans le jazz à travers la presse anglophone nord-américaine des années 1880 aux années 1940. Histoire. Université de La Rochelle, 2018. Français. NNT : 2018LAROF001 . tel-02010324

HAL Id: tel-02010324

<https://theses.hal.science/tel-02010324v1>

Submitted on 7 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ DE
LA ROCHELLE**



École doctorale Lettres, Pensées, Arts et Histoire (LPAH)

THÈSE

En vue de l'obtention du grade de

DOCTEUR

Discipline : Histoire et civilisations

Présentée et soutenue par André CHESNEL

Le 31 janvier 2018

LA NOTE BLEUE

**L'expression tsigane dans le jazz à travers la presse
anglophone nord-américaine des années 1880 aux années 1940**

Volume 1/2

Thèse dirigée par Monsieur Charles ILLOUZ

JURY

M. Laurent CUGNY, professeur à l'Université Paris-Sorbonne

M. Bernard FORMOSO, professeur à l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Mme Nancy GREEN, directrice d'études à l'EHESS

M. Jean-Sébastien NOËL, maître de conférences à l'Université de La Rochelle

M. Laurent VIDAL, professeur à l'Université de La Rochelle

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur Charles Illouz pour sa confiance, son intérêt pour mes recherches, sa passion pour la musique (et en particulier pour le jazz et la trompette, qu'il a pratiqués), ses conseils, ses critiques, son soutien sincère et la liberté de travail qu'il a su m'offrir. Je lui dois aussi d'avoir accepté, respecté et suivi les activités complémentaires que j'ai pu mener en écrivant ma thèse, je pense aux postes occupés à l'Université de La Rochelle et aux prestations musicales que j'ai pu donner dans notre région, ainsi qu'à d'autres entreprises. Je garderai en mémoire nos réunions de travail dont je sors toujours optimiste et plein de vitalité, désireux de poursuivre mes recherches.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien financier du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche avec l'allocation de recherche ministérielle qui m'a été accordée pendant trois années, ni sans celui du Centre de Recherches en Histoire Internationale et Atlantique (CRHIA, Universités de Nantes et La Rochelle) et de l'École doctorale « Lettres, pensée, arts et histoire » (LPAH, Universités de Poitiers, Limoges et La Rochelle) pour leurs aides ponctuelles. Je dois à l'Université de La Rochelle mon poste d'attaché temporaire d'enseignement et de recherche (ATER) qui m'a laissé le temps nécessaire pour améliorer ma formation de chercheur et pour poursuivre la rédaction de ma thèse.

Je tiens à remercier mes professeurs et collègues, parmi lesquels tout particulièrement Didier Poton, qui, le premier, a su me faire confiance et m'a nourri d'une pleine motivation pour mener à bien mes recherches de Master lorsque j'enseignais au Royaume-Uni. Mes premiers cours magistraux, travaux dirigés et interventions aux colloques et séminaires donnés à l'Université de La Rochelle et ailleurs doivent beaucoup à Laurent Vidal dont l'ouverture d'esprit, la curiosité et la sympathie ont été pour moi un exemple. Je dois aussi au département Langues Étrangères Appliquées (LEA) et au CRHIA le suivi, l'implication et parfois la simple présence, entre autres, de Joëlle Bonnevin, de Jennifer De La Corte Gomez, d'Isabelle Hirsch, d'Isabelle Marchesseau, de David Waterman et de Laurent Hugot.

J'ai eu la chance de pouvoir partager cette aventure avec mes parents Françoise et Marc, sensibles dès le départ à mes recherches et qui ont su par leurs relectures marquer mon travail d'une empreinte familiale. Je remercie mon épouse Juliette pour sa patience, son soutien moral et sa confiance indéfectible dans mes choix, ainsi que mes proches. Mon amitié sincère pour Cédric Beaupin, Manu Weiss, Mathias Guerry et Boris Alexandre qui acceptent régulièrement que je les accompagne. Une pensée particulière au guitariste Thierry Bouyer avec qui j'ai découvert la guitare Selmer et à Serge Krief qui prouve que bien des limites restent à dépasser. Je n'oublie pas Pablo Benavent, Luis Berraquero, Fran Real, Manuel Contreras et Miguelo Delgado, entre autres, avec qui je parcours chaque année l'Andalousie en musique.

Enfin, je n'oublie pas mes amis musiciens et ceux qui ne le sont pas, avec qui j'ai mené des discussions qui ont nourri mon travail : je pense d'abord à Alexandre Dupuis et à Clément Grangé-Courty avec lesquels nous organisons des événements pour notre association *Blue Note*, à Pierre Harmegnies dont les démonstrations de saxophone et surtout de flûte traversière m'ont été utiles, à Philippe Guiraud pour ses leçons et tournées dans les îles Atlantiques, à Gilles Cunin qui a toujours un temps d'avance, à Patrick Manet, Olivier Lorang, Johan Lenoir et Bilou qui savent témoigner de l'utilité de la contrebasse et à Pierrick Braud pour ses récits extraordinaires des campements manouches. Les quelques lignes qui précèdent seraient incomplètes sans une pensée pour Maxime Darnis, Teddy Baril, Thomas Dru et Brimoufle, pour Olivier Bohée et Urbain Gravelines, pour Kim Le Oc Mach, pour Guillaume Ambroise, Richard Gouloumes et Bruno Casties. Enfin, pour Adèle Sutre qui m'a permis de lire tout récemment son passionnant travail sur les migrations tsiganes.

INTRODUCTION

« Ce que nous appelons la danse de jazz [...] n'est rien d'autre qu'une danse adaptée de celle des Tsiganes, ce peuple nomade au caractère heureux et insouciant qui parcourt le sud de l'Europe. La musique jouée par nos orchestres de jazz ressemble beaucoup à celle, étrange et fantasque, des musiciens tsiganes qui, sans connaître le solfège, savent, d'instinct, jouer de façon prodigieusement harmonieuse. Il est possible, cependant, [...] que certains Tsiganes aient pu venir en Amérique après avoir été empêchés par la guerre de vivre comme ils le souhaitaient, et aient ainsi amené cette danse avec eux¹. » Cet observateur d'origine autrichienne commente en 1917 aux États-Unis l'éclosion du jazz et lui attribue une paternité tsigane, commentaire diffusé dans la presse de plusieurs États. Quelques décennies plus tard, le guitariste manouche Django Reinhardt aurait aussi prétendu que « le jazz est tsigane » dans des discussions avec le guitariste argentin Oscar Alemán². Ces prises de position doivent être nuancées : le jazz américain est d'abord constitué d'une multitude d'influences européennes, mais aussi africaines et américaines.

Frances Arms, chanteuse américaine à la fin des années 1920, cherche à connaître l'origine du jazz, et recueille lors de ses tournées américaines beaucoup d'informations dans des articles de presse, magazines et ouvrages divers. Elle évoque les difficultés rencontrées pour comprendre l'émergence du jazz :

¹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 324, extrait de « "Jazz" Gypsy? », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 11 novembre 1917, p. 9 ; voir aussi « Jazz Dance Linked With Gypsy Steps », in *The Oklahoma City Times*, Oklahoma City, Oklahoma, 15 février 1918, p. 15.

² Le propos de Django Reinhardt est rapporté par Oscar Alemán, qui ajoute : « Je connaissais Django Reinhardt très bien. Il avait coutume de dire que le jazz est tsigane – nous discussions souvent de cela ensemble [I knew Django Reinhardt very well. He used to say jazz was gypsy – we often argued over that] », extrait de MOONEY Tomás, « Oscar Alemán: Swing Guitarist », in *Jazz Journal International*, 1935, vol. 35, n°4 et 5.

« Je suis convaincue que les renseignements collectés [relatifs à l'origine du jazz] seront d'une grande utilité aux étudiants chercheurs, mais ces données ne résoudront en rien la question de l'origine du jazz. Je n'ai trouvé, jusqu'à présent, que des gens compétents mais en parfait désaccord quant à l'origine de cette musique, et cette collecte en propose près de trois mille versions différentes. Voici quelques-unes de ces nombreuses hypothèses. Une autorité en la matière croit que les esclaves nègres des premiers colons américains aux alentours de Philadelphie et de Boston ont transposé, sur les rythmes africains qui étaient les leurs, les ballades en anglais que chantaient leurs maîtres, et que c'est ainsi qu'est né le jazz actuel. Selon un autre auteur, on peut facilement faire remonter le jazz aux chants de guerre venus d'Afrique. Un musicien qui a consacré plusieurs années à l'étude de cette question controversée propose une version totalement différente et soutient la théorie selon laquelle le rythme du jazz est identique à celui que l'on trouve dans les anciens chants hébreux, avec des ressemblances apparemment indiscutables. [...] Tous s'accordent donc à penser que le jazz peut être défini comme un style, mais je doute fort que l'on puisse un jour se mettre d'accord sur sa filiation³. »

Les chroniqueurs américains des années 1910 aux années 1930 s'interrogent à propos des origines européennes du jazz. Certains pensent par exemple en 1919 que la figure rythmique de la syncope a été empruntée aux Espagnols venus en Amérique du Sud puis aux États-Unis ; les Espagnols eux-mêmes tiendraient ce type de rythme des Maures⁴. Les journalistes rapportent aussi les commentaires des compositeurs de musiques classique et romantique européennes. En 1923, on fait par exemple référence à Maurice Ravel qui, sans nier

³ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 324, extrait de « Noted Singer Has World's Most Complete Jazz Library », in *Harrisburg Sunday Courier*, Harrisburg, Pennsylvanie, 25 septembre 1927, p. 7.

⁴ « New Theory of Jazz Origin », in *The Washington Herald*, Washington, District de Columbia, 17 décembre 1919, p. 4.

l'héritage des Noirs américains, évoque les racines écossaises et anglaises du jazz⁵. En 1928, on relaie dans l'article « Jazz is French but Originated on Mississippi » la version du critique littéraire Fortunat Strowski qui prétend que le jazz aurait une origine française : les mélodies du jazz auraient été amenées aux États-Unis par des familles du Poitou, de Saintonge, de Picardie et de Normandie⁶.

Paul Whiteman (1890-1967), surnommé le « *King of Jazz*⁷ » (sacralisé en 1930 dans le film éponyme), célèbre compositeur, chef d'orchestre et violoniste des années de la *Prosperity*⁸, est une figure majeure du processus d'évolution du jazz dans les années 1920. Son succès est immense et il compose un nombre important de titres dont certains deviendront des « standards de jazz » (comme *Hot Lips* enregistré par Django Reinhardt en 1937) : il influencera la génération suivante, et Duke Ellington reconnaît que le titre de « Roi du jazz » qui lui est attribué est tout à fait mérité⁹. Il collabore avec George Gershwin (pour *Rhapsody in Blue*) et Igor Stravinski (pour *Scherzo à la russe*). Son orchestre de jazz propulse sur le devant de la scène quelques grands solistes du jazz comme Bix Beiderbecke, Jack Teagarden, Frankie Trumbauer, Joe Venuti ou encore Eddie Lang. Paul Whiteman parle d'un « état d'esprit » jazz : « Le jazz est un état d'esprit. Toute musique peut devenir du jazz¹⁰ » et définit en 1922 la musique syncopée par un héritage africain mais aussi espagnol.

⁵ « Jazz Is Not To Be Despised, Reigning French Composer Says », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 14 décembre 1923, p. 2.

⁶ « Jazz is French but Originated on Mississippi », in *The Salem News*, Salem, Ohio, 18 mai 1928, p. 7.

⁷ On trouve partout mention de ce titre dans la presse américaine, par exemple le 15 novembre 1930 dans le *Altoona Tribune* agrémenté d'une photographie, « "King of Jazz," With Paul Whiteman Is Offerin' at Capitol Theatre », in *Altoona Tribune*, Altoona, Pennsylvanie, 15 novembre 1930, p. 14.

⁸ Le mot *Prosperity* est utilisé par les historiens américains pour désigner la période historique 1921-1928, pendant laquelle les États-Unis s'enrichissent par la reconversion réussie de leur industrie de guerre grâce au remboursement des emprunts faits par les Anglais, les Français et autres alliés.

⁹ ELLINGTON Edward Kennedy, *Music is My Mistress*, Boston, Da Capo Press, 1976.

¹⁰ Ma traduction. Texte original : « Jazz is a condition of mind. You can jazz anything in music », extrait de « Syncopation No Longer Rules American Music », in *The Washington Herald*, Washington, District de Columbia, 23 avril 1922, p. 18.

Longtemps, la place des immigrés européens dans l'historiographie du jazz a été marginalisée¹¹. Le jazz est le plus souvent considéré exclusivement comme une musique d'origine afro-américaine : de nombreux ouvrages de référence décrivent l'esclavage des Noirs américains, la formation des « *minstrel shows* », puis du blues et du ragtime, entre autres, comme menant au jazz dans le « mélange des cultures » de la Nouvelle-Orléans au début du XX^e siècle. Cette conception est aussi celle de Noël Balen dans son ouvrage *L'Odyssée du Jazz* dans lequel il reprend cette chronologie¹². Après la lutte contre la ségrégation et les Guerres mondiales, on attribue au blues des Noirs américains la plus grande part (et parfois l'exclusivité) de la paternité du jazz, avec en arrière-plan la volonté toute politique de conforter l'unité sociale et de revaloriser une minorité longtemps dénigrée et soumise à la ségrégation, parti-pris qui a pu influencer la manière de « faire de l'histoire ». Le jazz ainsi défini est multiforme car il s'exprime de manière différente en fonction des villes américaines où il est pratiqué, et surtout il évolue en fonction d'étapes chronologiques discutables, suivant le découpage que l'on retrouve dans l'ouvrage *Chronique du Jazz*¹³ de Mervyn Cooke : pour lui les années 1895-1905 sont « l'ère du ragtime », les années 1906-1909 « le mélange des cultures à La Nouvelle-Orléans », les années 1910-1913 « l'impact du blues », les années 1914-1929, celles de la « diffusion du jazz ». Cependant, pareille conception doit être mise en perspective car elle néglige l'héritage européen, l'un des socles culturels sans lequel le jazz n'aurait pu voir le jour. On peut s'interroger sur la nature des structures harmoniques et mélodiques utilisées dans le jazz qui doivent beaucoup aux musiques classique et romantique européennes.

La presse américaine a toujours joué un rôle singulier dans l'historiographie du jazz. C'est dans les journaux des années 1910 que plusieurs générations de musicologues et d'historiens ont cherché les premières occurrences

¹¹ SUDHALTER Richard M., *Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945*, New York, Oxford University Press, 2001, p. XVI-XVII.

¹² « Negro spiritual et gospel song », « Blues », « Ragtime, stride et boogie-woogie », « New Orleans », « Swing », etc., in BALEN Noël, *L'odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi, 1993.

¹³ COOKE Mervyn, *Chronique du jazz*, Paris, Abbeville éditions, 1993.

du mot « jazz » pour définir la période et l'espace géographique de son éclosion. L'étude de la presse est aussi centrale pour certains chercheurs qui y puisent des informations relatives aux premiers orchestres de jazz et aux premiers commentaires portant sur cette musique. En 2002, le musicologue Karl Keonig met à la disposition des chercheurs dans *Jazz in Print (1859-1929): An Anthology of Early Source Readings in Jazz History*¹⁴ une compilation d'un nombre important d'articles extraits de journaux anglophones (souvent des revues musicales spécialisées) relatifs aux premières descriptions du jazz. Aujourd'hui, de nouvelles perspectives sont offertes par les technologies de l'information : des sociétés privées et des organismes publics américains comme *Chronicling America* numérisent les journaux des États-Unis. L'outil en ligne *Newspapers.com* recense plus de trois cents millions de pages numérisées de journaux des États-Unis (et aussi progressivement canadiens, anglais, australiens, etc., de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui) parmi lesquelles il devient possible de rechercher des précisions et des commentaires inédits à propos du jazz¹⁵. Notons que la démarche de ces plateformes n'est pas figée : de nouveaux articles de presse sont régulièrement ajoutés, ce qui renouvelle le nombre des articles à consulter. Une recherche par mots-clés permet de trouver toutes les occurrences d'un ou de plusieurs termes dans ces journaux numérisés, ce qui nous paraît constituer une révolution et élargit considérablement les corpus documentaires à étudier par les chercheurs de sciences sociales¹⁶. La recherche du mot « jazz » aboutit à un résultat de plus de six millions sept cent mille occurrences, classées par titres de journal, par ordre chronologique et par localisation aux États-Unis¹⁷.

Ainsi abordée, l'étude du jazz doit d'abord faire face à un premier obstacle : le mot aurait été utilisé pour la première fois dans ce nouveau corpus composé d'articles de la presse anglophone américaine pour décrire un « *musical* » de Broadway joué à San Francisco en juin 1913¹⁸. Le 11 juillet 1915, à Chicago, le

¹⁴ KOENIG Karl, *Jazz in Print (1859-1929)*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2002.

¹⁵ <http://www.newspapers.com>, consulté le 1^{er} juillet 2017.

¹⁶ MEETHAN Kevin, « Remaking Time and Space: The Internet, Digital Archives and Genealogy », in TIMOTHY Dallen J. & GUELKE Jeanne Kay, *Geography and Genealogy: Locating Personal Pasts*, Aldershot & Burlington, Ashgate, 2008, p. 99-112.

¹⁷ De 1910 à 1950 le terme « jazz » apparaît sur plus de sept cent mille pages de journaux numérisés (source : *Newspapers.com*, consulté le 1^{er} juillet 2017).

¹⁸ « Sidelights on Shows Billed for the Coming Week », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 28 juin 1913, p. 18.

terme évoque clairement le style de musique dans l'article « Blues Is Jazz and Jazz Is Blues¹⁹ » puis il se diffuse plus largement à partir de 1917. Il est donc difficile de dater l'apparition du jazz car avant 1915-1917 cette musique n'est presque pas désignée par ce mot, alors même qu'elle était jouée « depuis trente ans » avancent certains commentateurs²⁰. En 1921, l'on prête au jazz plusieurs synonymes, « *jas* », « *jass* », « *jasz* » et « *jascz* » et une origine africaine au terme qui se serait fixé en créole de la Louisiane du temps de l'esclavage imposé aux Africains par les Européens installés en Amérique du Nord. Le terme signifie alors « accélérer les choses²¹ ». L'on rattache même l'origine du mot au nom d'un musicien qui aurait vécu à la Nouvelle-Orléans vers 1906, un certain « Razz », esprit mélancolique qui aurait connu la misère et dont la formation jouait une musique considérée comme singulière pour l'époque, et dans laquelle l'improvisation tenait un rôle important²².

Les travaux les plus récents à propos du jazz témoignent d'un intérêt marqué pour les multiples héritages européens qui ont permis son éclosion. Les contributions du blues et des Noirs américains ne se discutent plus mais n'ont pas l'exclusivité de la paternité du jazz. Aujourd'hui, l'historiographie consacrée au jazz met en valeur les apports indirects (à travers les arts populaires européens) et directs (par le biais des musiciens européens immigrés) qui lui donnent sa consistance. Cet objectif de recherche s'inscrit dans le courant de l'histoire culturelle que décrit Pascal Ory et de l'histoire des migrations telle que la conçoit notamment Nancy Green²³. Pour Pascal Ory, « L'histoire culturelle est une modalité d'histoire sociale mais, à l'inverse du projet, plus ou moins explicite, de l'histoire sociale classique – histoire de classes –, qui visait à la reconstitution de tous les modes de fonctionnement du groupe étudié, elle circonscrit son enquête aux

¹⁹ SEAGROVE Gordon, « Blues Is Jazz and Jazz Is Blues », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 11 juillet 1915, p. 8.

²⁰ « Origin of Jazz Music », in *The Hoisington Dispatch*, Hoisington, Kansas, 15 août 1918, p. 7.

²¹ « The Origin of Jazz », in *Cayton's Monthl*, Seattle, Washington, 1^{er} février 1921, p. 10.

²² « Jazz Music Origin », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 3 octobre 1921, p. 11.

²³ GREEN Nancy L., *Repenser les migrations*, Paris, PUF, 2002.

phénomènes symboliques. On peut la définir à son tour comme *histoire sociale des représentations*²⁴. »

Cette démarche historiographique récente apparaît à la lecture de différents travaux. En 2001, le musicologue Richard Sudhalter met en perspective dans son ouvrage *Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz* le rôle des afro-américains et montre la place des orchestres italiens, siciliens, allemands et français dans le processus de création du jazz²⁵. Le philosophe Christian Béthune évoque dans *Le Jazz et l'Occident* une « contamination d'emblée [de la culture noire] par les apports occidentaux » et les contacts des migrants américains venus de Hollande, de France, d'Irlande et d'ailleurs²⁶. Surtout, l'approche récente de Luca Cerchiari, Laurent Cugny et Franz Kerschbaumer dans *Eurojazzland: Jazz and European Sources Dynamics and Contexts* met en évidence l'importance des apports de la musique celtique et d'autres arts populaires européens : « Chaque pays européen a contribué à façonner le jazz américain qui provient, comme l'on sait, de nombreuses diasporas. Il ne porte pas seulement une empreinte latine : il est aussi teinté d'une touche britannique, italienne, française, d'une influence venue d'Europe centrale, d'Europe du nord, des Balkans, de la Méditerranée. (Et que dire des cultures des peuples migrants, étroitement liés à l'Europe, comme celle des Juifs et des Tsiganes ?)²⁷. » Ces travaux montrent la richesse de l'historiographie relative aux influences hispaniques dans le processus d'évolution du jazz²⁸ ou encore le rôle étonnant des musiciens itinérants allemands et de leur matériel²⁹. Ainsi peut-on chercher à relever la diversité des influences européennes qui s'expriment au sein des échanges d'idées et à mettre en avant le rôle des hommes venus d'Europe qui ont contribué au façonnement de cette musique. Il est alors possible d'avancer des hypothèses et de tenter de les vérifier : ainsi de la manière dont un certain nombre de traits de l'art tsigane a pu passer de l'Europe en Amérique au XIX^e et au début du XX^e siècle.

²⁴ ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004, p. 13.

²⁵ SUDHALTER Richard M., *op. cit.*, p. 70.

²⁶ BÉTHUNE Christian, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 28 et 33.

²⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 324, extrait de CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, Lebanon, University Press of New England, 2012, p. IX.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 143.

Parce que « toute société éprouve le besoin de faire la distinction entre ses propres membres ; mais [que] les manières de faire face à ce besoin varient selon le temps et le lieu³⁰ », il convient de clarifier la référence faite précédemment aux « Tsiganes », et au choix des mots qui s'impose à l'historien et à l'anthropologue. Une partie des Tsiganes se désigne elle-même sous le terme « *Rom* » (féminin « *Romni* », pluriel « *Romna* », en *romani* le mot prend deux r : « *Rrom* »). Mais l'endonyme « *Rom* » (qui est ici également un autonyme³¹) est aussi couramment employé dans les textes de l'Europe d'aujourd'hui pour des raisons d'ordre politique et est parfois utilisé dans l'historiographie tsigane récente pour désigner l'ensemble des Tsiganes. Le terme a été officialisé en 1971 par l'*Union Internationale Rom*, qui lui associe un drapeau représentant une roue rouge (« *chakra* » à 16 rayons) sur fond bicolore : vert et bleu. Les trois principaux endonymes sont « *Roms* », « *Kale* » et « *Manus* ». Selon les régions géographiques, le terme « *Rom* » a pu se transformer en « *Lom* » (en Arménie), « *Dom* » (en Perse), « *Dum* » (en Syrie). Les « *Roms* » représentent environ les neuf dixièmes de la population mondiale tsigane et recouvrent l'ensemble des groupes qui ont longtemps séjourné dans les pays de l'Est de l'Europe, comme la Roumanie, la Hongrie, la Russie ou les États qui formaient la Yougoslavie³². Les Tsiganes prennent également le nom de « *Kale* » (au singulier « *Kalo* » qui signifie noir) en Italie, Allemagne, Angleterre, Hongrie et surtout en Espagne, au Portugal et dans le sud de la France. Les mots « *Manus* » (« *manusha* » en sanskrit signifiant « homme ») et « *Sinti* » (ou « *Cinti* »), d'origine indienne, désignent des groupes marqués par le physique et imprégnés de la langue germanique du fait de leur long séjour en Allemagne et en Scandinavie. L'étude de la terminologie tsigane est importante car elle révèle autant d'entrées pertinentes permettant de trouver les articles de presse qui les décrivent.

³⁰ GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980, n° 6, p. 25.

³¹ TREPS Marie, « Comment on nomme les Bohémiens et les Tsiganes », in MOUSSA Sarga (dir.), *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 21.

³² MOUTOUH Hugues, *Les Tsiganes*, Paris, Flammarion, 2000, p. 48-49.

Le groupe des « *Roms* » (terme utilisé lorsqu'il ne s'agit pas de généralisation) se divise traditionnellement en trois principaux sous-groupes : les « *Kalderash* » (chaudronniers) originaires des Balkans, les « *Lovara* » (maquignons) qui ont longtemps séjourné en Hongrie, et les « *Tchouraras* » (fabriquants de tamis)³³. Hugues Moutouh énumère les patronymes rom les plus courants : Marcovitch, Déméter ou Demettre, Taïcoun³⁴. Les « *Kale* » se divisent également en différents sous-groupes. Alain Reyniers décrit les cinq principaux sous-groupes espagnols : les « *Béticos* », les « *Catalanes* », les « *Castellanos* », les « *Extremenos* » et les « *Cafeletes* »³⁵. On retrouve fréquemment des familles Gimenez, Espinas, Munz ou Patraque³⁶. Les groupes « Manouches » et « Sintés » sont définis par leur origine géographique : comme les « Sintés » piémontais ou les « *Sinti Estrekharja* », chez lesquels on retrouve les familles Lafleur, Weiss, Reinhardt, Müller, Herzog³⁷. Certains noms que les populations non-Tsiganes leur donnent découlent de ces endonymes, ainsi en français « Romanichel » (de « *Romani çel* » qui signifie « groupe d'hommes » en *romani*) puis « Romano » ; et « Manouche » dérivant de « *Manuš* ». On peut suivre la trace de ces endonymes, de certains noms de famille ou encore de l'emploi du terme « *Romany* » qui apparaît dans la presse américaine dans le dernier quart du XIX^e siècle, ce qui permet de suivre les déplacements tsiganes de l'Europe vers les États-Unis.

Cependant, la totalité de l'ethnie ne se sent pas représentée dans le sous-groupe rom dominant, et le terme « Rom » en tant que généralisation n'a pas de valeur historique, c'est pourquoi nous faisons le choix d'utiliser le mot « Tsigane ». Nous parlerons donc dans cette recherche de « Tsiganes » que nous écrivons avec un « s » et non un « z » car « z » ne correspond pas à la prononciation française et peut rappeler un passé douloureux, quand pendant la Seconde Guerre mondiale dans les camps de concentration les Waffen SS tatouaient sur la peau des déportés tsiganes un « Z » pour « *Zigeuner* ». Plusieurs raisons nous font préférer l'emploi de l'exonyme « Tsigane » à l'endonyme « Rom » pour désigner ces groupes en général : d'abord parce que l'ensemble des membres du peuple tsigane ne se

³³ REYNIERS Alain, « Présence dans les 12 pays membres », in *Études Tsiganes 1 : Tsiganes d'Europe, circulation et enracinement*, premier semestre 1993, p. 44.

³⁴ MOUTOUH Hugues, *op. cit.*, p. 48-49.

³⁵ REYNIERS Alain, « Présence dans les 12 pays membres », *op. cit.*, p. 40-41.

³⁶ MOUTOUH Hugues, *op. cit.*, p. 48-49.

³⁷ *Ibid.*

reconnaît pas sous le terme « Rom » nous l'avons dit. Ensuite parce que le terme « Rom », mis sur le devant de la scène par les médias ces dernières années et utilisé dans les textes législatifs et européens, paraît chargé de connotations négatives et de stéréotypes³⁸. Enfin, un travail historique ou anthropologique se doit de reprendre la terminologie utilisée par les sources et les études ethnologiques, évitant le terme « Rom » qui n'apparaît pas dans les textes. Cependant, « *Rom* » peut être utilisé non pas pour englober tous les groupes, mais pour désigner ceux qui comme nous venons de le voir ont longtemps séjourné dans des pays de l'Est de l'Europe.

Le terme « Tsigane » avec un « s » apparaît pour la première fois dans un texte français daté de 1826³⁹. Il dériverait du mot « Cigains ». L'emploi du terme Tsigane pour désigner le groupe ethnique d'une façon générale est malaisé à cerner parce qu'on ne peut isoler de « trait minimum de signification » pour le définir⁴⁰. En effet, ni le nomadisme (tous les Tsiganes ne sont pas des nomades), ni la langue (tous les Tsiganes ne parlent pas la même langue), ni la religion (les Tsiganes adoptent en principe la religion des pays où ils vivent), ni les descriptions physiques ou encore les métiers exercés n'ont un caractère général qui permettrait de regrouper sous un même terme des groupes qui « apparaissent isolément comme différents de chacun des autres éléments d'une même mosaïque⁴¹ ». Leonardo Piasere explique très justement que leur origine prétendue indienne (*prétendue* car il est permis de penser que les Tsiganes circulaient dans un large espace dont l'Inde fait partie) n'est pas suffisante pour les définir puisque les groupes concernés peuvent l'ignorer ou ne pas se reconnaître à travers elle : « C'est parce que le terme "Tsigane" est un hétéronyme et qu'il a une structure polythétique que son aire sémantique est fluide et échappe à une définition minima. En réalité, ce terme semble être dénoté par un ensemble d'associations de traits, associations variables d'une langue à une autre. Étant

³⁸ LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 32.

³⁹ TREPS Marie, « Comment on nomme les Bohémiens et les Tsiganes », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 32.

⁴⁰ PIASERE Leonardo, « Les Tsiganes sont-ils "bons à penser" anthropologiquement ? », in *Études Tsiganes 2 : Une ethnologie des Tsiganes*, 1994, p. 24.

⁴¹ MOUTOUH Hugues, *op. cit.*, p. 48-49.

donné la fluidité du terme, on peut dire qu'il n'y a pas de pays en Europe qui n'ait pas ses Tsiganes⁴². »

L'étude de la terminologie tsigane est indissociable de l'analyse des itinéraires migratoires historiques. Si les observateurs attribuent aux Tsiganes de nombreux noms, c'est que chaque région d'Europe utilise un terme différent pour désigner les mêmes groupes tsiganes mais aussi les individus qui leur ressemblent⁴³. Ces termes portent le témoignage des itinéraires (qui ont pu être tracés) depuis l'Inde jusqu'en Europe occidentale. Le mot « Tsigane » est l'un des plus fréquents dans les pays européens avec ses adaptations linguistiques ; l'exonyme provient d'une secte grecque nommée *Atsinganos* (connue au VIII^e siècle) avec laquelle les premiers groupes tsiganes venant d'Asie auraient pu être confondus⁴⁴. L'association du métier de musicien et du terme « Tsigane » en Grèce est telle que les deux mots signifient la même chose⁴⁵. On en retrouve les variantes suivantes dans les pays européens : « *Zigeuner* » en allemand, « *Zingari* » en italien, « *Ciganos* » en portugais, « *Zigenare* » en suédois⁴⁶, « *Cingaros* », « *Tsigani* », « *Tigan* », « *Tsignos* », « *Cikan* », etc. Les *Atsinganos* ou *Hatsigganoi* sont décrits au XI^e et au XII^e siècles comme des artistes qui se produisent en public, parfois avec des animaux sauvages domestiqués, qui sont des acrobates, des diseuses de bonne aventure et des musiciens⁴⁷.

Sur l'une des routes qui vont de l'Inde vers l'Europe de l'Ouest, l'étape de certains de ces groupes sur la côte du Péloponnèse à Modon, région géographique appelée « Petite Égypte », leur a valu d'être surnommés Égyptiens, ce qui est à l'origine de confusions, clarifiées seulement au XVIII^e siècle. Le nom a dérivé en « *Egiptanos* » en Espagne, puis « *Gitanos* » ou « *Egypties* » en Grande-Bretagne qui a donné « *Gypsies*⁴⁸ », et « *American Gypsies* », principaux noms qui les désignent en

⁴² PIASERE Leonardo, *op. cit.*, p. 24.

⁴³ LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁴ BLOCH Jules, *Les Tsiganes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 15.

⁴⁵ PIOTROWSKA Anna G., *Gypsy Music in European Culture: From the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries*, Boston, Northeastern University Press, 2013, p. 6.

⁴⁶ LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms en Europe*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2007, p. 17.

⁴⁷ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 5.

⁴⁸ HUMEAU Jean-Baptiste, *Tsiganes en France, de l'assignation au droit d'habiter*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 15-16.

Amérique du Nord, et également en France avec « Gitan », comme dans d'autres pays européens avec « *Gitani* », « *Yifti* », « *Giftos* », « *Yieftos* », etc. Ces Gitans appartiennent au groupe *Kale* que l'on retrouve principalement en Espagne. L'arrivée au XIV^e siècle des Tsiganes dans les pays de l'Europe occidentale est à l'origine de nouveaux noms. Les premiers instruments de musique avec lesquels les Tsiganes se produisent en Europe seraient des luths : ils se font appeler « *Lautari* » à Dubrovnik, terme que l'on retrouve en Roumanie quand sont évoqués des Tsiganes musiciens⁴⁹. L'on parle de « Boumians » (en Provence) puis de « Bohémiens » en France, car ces migrants passent les frontières munis de lettres de protection du roi de Bohême, qu'ils aient traversé ce royaume ou non. Le terme « *Hungaros* » révèle la connotation hongroise de ces populations de voyageurs. Des termes dévalorisants leur sont aussi attribués, « Vagabonds », « *Vaganten* » ou « *Wanderer* » en Amérique du Nord. D'autres mots décrivent leurs métiers ou leur manière de vivre : « forains », « nomades », « *woonwagenbewoners* », « *tinkers* », etc. Ces exonymes sont inventoriés et expliqués par Marie Treps dans un article qu'elle consacre à cette question : « Comment on nomme les Bohémiens et les Tsiganes⁵⁰ », autant de noms liés selon le cas à leur qualité de nomade, à leur habitat, à leur apparence, ou encore à leurs activités professionnelles. Des noms peuvent également être utilisés par les autorités, ce qui tend à en rendre l'usage officiel, comme le terme « nomade » à partir de 1912 en France, ou encore l'expression « gens du voyage », dénomination administrative instaurée par la loi de 1969, qui trouve un dérivé dans la dénomination « Voyageurs ».

« Gadjé » signifie « paysan » pour les Tsiganes (« *payos* » en espagnol, ou encore « *gorgios*⁵¹ » aux États-Unis) : sont désignés de la sorte tous ceux qui ne sont pas des Tsiganes. Les exonymes « Tsigane » et « Gadjé » définissent et balisent clairement deux ensembles différents : « Dans leur usage symétrique, les exonymes globalisant que sont, entre autres, les termes Tsiganes et Gadjé définissent deux ensembles sociaux opposés ; bien que les Tsiganes vivent immergés au sein d'un grand nombre de sociétés, les stéréotypes négatifs qui

⁴⁹ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 4.

⁵⁰ TREPS Marie, « Comment on nomme les Bohémiens et les Tsiganes », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*

⁵¹ WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 5 novembre 1887, p. 9 ; « Gypsies in America », in *Cameron County Press*, Cameron, Pennsylvanie, 23 février 1911, p. 3.

structurent leur image ne varient guère d'un contexte culturel à l'autre. Réciproquement, lesdits Tsiganes ont construit leur représentation des Gadjé sur un nombre tout aussi restreint de stéréotypes qui transcendent la spécificité des sociétés d'accueil et renvoient à des manières d'être et de faire jugées typiques d'un mode de vie dont ils entendent se démarquer⁵². » Aux États-Unis, on croit d'abord à tort que c'est seulement à partir du début du XIX^e siècle que des Tsiganes sont présents sur le territoire, sous le nom de « *Gypsies* », « *Gipsies* » ou encore « *Gypseys* ». Dans l'article de l'*American Cyclopaedia* de 1874 consacré au terme « *Gypsy* », les auteurs s'interrogent sur leur présence sur le sol américain : « La question s'est posée de savoir si d'authentiques Tsiganes se sont déjà rendus en Amérique⁵³ » ce qui témoigne de la méconnaissance dont ils sont l'objet et du manque d'intérêt qu'on leur porte alors.

Grâce aux nouveaux outils de recherche, la presse américaine numérisée révèle déjà la présence du terme « *gypsy* » et de ses déclinaisons outre-Atlantique au XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Étudier la presse, source par nature partielle et partielle, est un parti pris qui nous paraît constituer une première étape pour rendre compte des représentations tsiganes en Amérique, de leur présence et des échanges artistiques opérés aux États-Unis, dont il n'est pas à notre connaissance rendu compte par des témoignages tsiganes rétrospectifs, comme il en existe qui évoquent les échanges culturels et la création artistique issue de la collaboration entre artistes Blancs et Noirs américains. La presse a toujours été un objet d'étude pour les chercheurs en sciences sociales. En 1871, l'archiviste Paul Bataillard, dans sa communication à propos des *Bohémiens hongrois à Paris* déclare : « Je recueille depuis plus de quatre ans, avec un soin minutieux, tous les articles de journaux de province et toutes les informations écrites ou verbales que je puis me procurer sur

⁵² FORMOSO Bernard, « Diversité des itinéraires et uniformité des stéréotypes », in *Études Tsiganes 2 : Une ethnologie des Tsiganes*, 1994, p. 128.

⁵³ Ma traduction. Texte original : « it has been a question whether a band of genuine Gypsies has ever been in America », extrait de MILLS Elizabeth Shown, « Assimilation? Or Marginalization and Discrimination? Romani Settlers of the Colonial Gulf (Christophe Clan) », in *Historic Pathways*, 2011, p. 3.

ces nomades, dans le double but de suivre autant qu'il se peut, leurs itinéraires, et de profiter des observations intéressantes, quelquefois même neuves et curieuses, qu'on a pu faire sur eux au passage⁵⁴. » La presse est une préoccupation de l'historiographie récente consacrée aux Tsiganes : des travaux effectués à partir d'articles de journaux et qui ont pour thème les Tsiganes ont été entrepris récemment en France. La géographe Céline Bergeon utilise les nouvelles technologies (comme *Google Alerts*) pour établir son corpus composé de trois mille articles de la presse française de 2005 à 2009. Elle propose une étude à propos des gens du voyage et effectue une catégorisation rigoureuse des thématiques liées à ce thème⁵⁵. Marc Bordigoni explore la presse auvergnate du dernier quart du XIX^e siècle pour étudier les représentations bohémiennes⁵⁶. À notre tour, nous allons définir une sélection d'articles pour constituer un corpus ouvert à la confrontation avec d'autres sources de natures variées : en effet, la presse doit d'abord s'envisager comme une « source complémentaire » qui vient confirmer ou infirmer des témoignages, lorsqu'ils existent. C'est pourquoi nous n'hésitons pas à mettre en perspective notre corpus et à le confronter par exemple à des bases de données généalogiques comme *Family Search*⁵⁷ qui recense des millions de documents d'état civil et de listes de passagers de bateaux qui traversent l'Atlantique, ou encore à des œuvres d'art et à l'écoute des enregistrements de l'époque, rendue possible par la nouvelle plateforme en ligne *Archive.org* dédiée aux 78 tours qui met à notre disposition la numérisation de trois millions de faces de vinyles de 1898 à 1950⁵⁸.

Ce corpus est à établir parmi un ensemble monumental d'articles numérisés. Il constitue une source indirecte composée d'articles qui évoquent les Tsiganes en commentant des œuvres écrites auparavant à leur sujet, d'articles de

⁵⁴ BATAILLARD Paul, « Les bohémiens hongrois à Paris », in *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, 1871, vol. 6, n°1, p. 218.

⁵⁵ BERGEON Céline, « Voyageurs et opinions publiques : le poids des représentations sociales », in *Études Tsiganes 47 : Tsigane et représentation*, troisième trimestre 2011, p. 92.

⁵⁶ BORDIGONI Marc, « Des mots pour dire les maux de société. "Tziganes", "Bohémiens" et autres nomades dans la presse auvergnate du XIX^e siècle », in MOUSSA Sarga, *op. cit.*, p. 347.

⁵⁷ Collection de documents d'état civil et relatifs à l'origine des migrants venus aux États-unis : <http://www.familysearch.org/>

⁵⁸ Collection numérisée de vinyles par *Archive.org*, consultée en juillet 2017 : <http://great78.archive.org/>

chroniqueurs qui vont à leur contact et des propos rapportés (témoignages). Les figures ci-après permettent de voir d'une part dans quels États américains on trouve le plus de commentaires à propos des Tsiganes et d'autre part de quantifier la présence du mot « *gypsy* » au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Le graphique suivant (figure 1) donne une idée assez précise de l'évolution du nombre d'occurrences du terme « *gypsy* » des années 1830 aux années 1940.

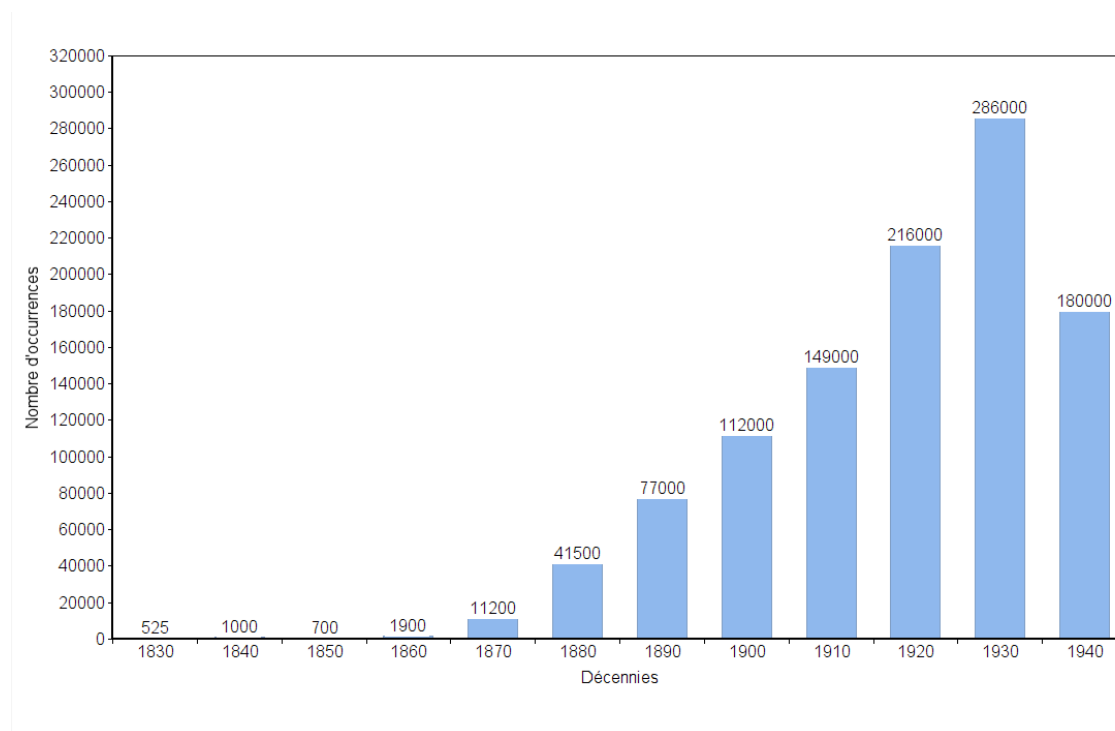


Figure 1 : Graphique présentant les occurrences du terme « *gypsy* » dans la presse des États-Unis des années 1830 aux années 1940 (source : *Newspapers.com*, consulté le 12 mai 2017).

L'intérêt des chroniqueurs américains pour les Tsiganes va de pair avec l'arrivée croissante de migrants tsiganes partis d'Europe pour l'Amérique du Nord, mouvement qui s'accélère dans les années 1870. Ces données statistiques contribuent pour une part à notre choix des bornes chronologiques. Les années 1880 marquent à la fois la présence de plus en plus marquée du thème tsigane dans la presse américaine, et cette période correspond aussi à ce que certains auteurs nomment la « préhistoire du jazz⁵⁹ ». La Seconde Guerre mondiale marque un renouveau des représentations tsiganes, le génocide altérant l'image

⁵⁹ Des musiciens de ragtime sont associés à cette période comme James Reese Europe, REID Badger R., « James Reese Europe and the Prehistory of Jazz », in *American Music*, vol. 7, n° 1, 1989, p.48-67.

essentiellement romantique jusqu'alors associée au musicien et à la musique tzigane. Des années 1880 aux années 1940, il est possible d'observer que les commentaires à propos des Tsiganes sont les plus fréquents dans les quatre pôles géographiques des États-Unis que sont la côte Est, surtout les États de Pennsylvanie et de New York, les États des Grands Lacs, Illinois et Indiana, les États du Sud, principalement le Mississippi et la Louisiane et sur la côte Ouest, surtout la Californie, et ce pour plusieurs raisons que nous prendrons le temps de développer (figure 2).

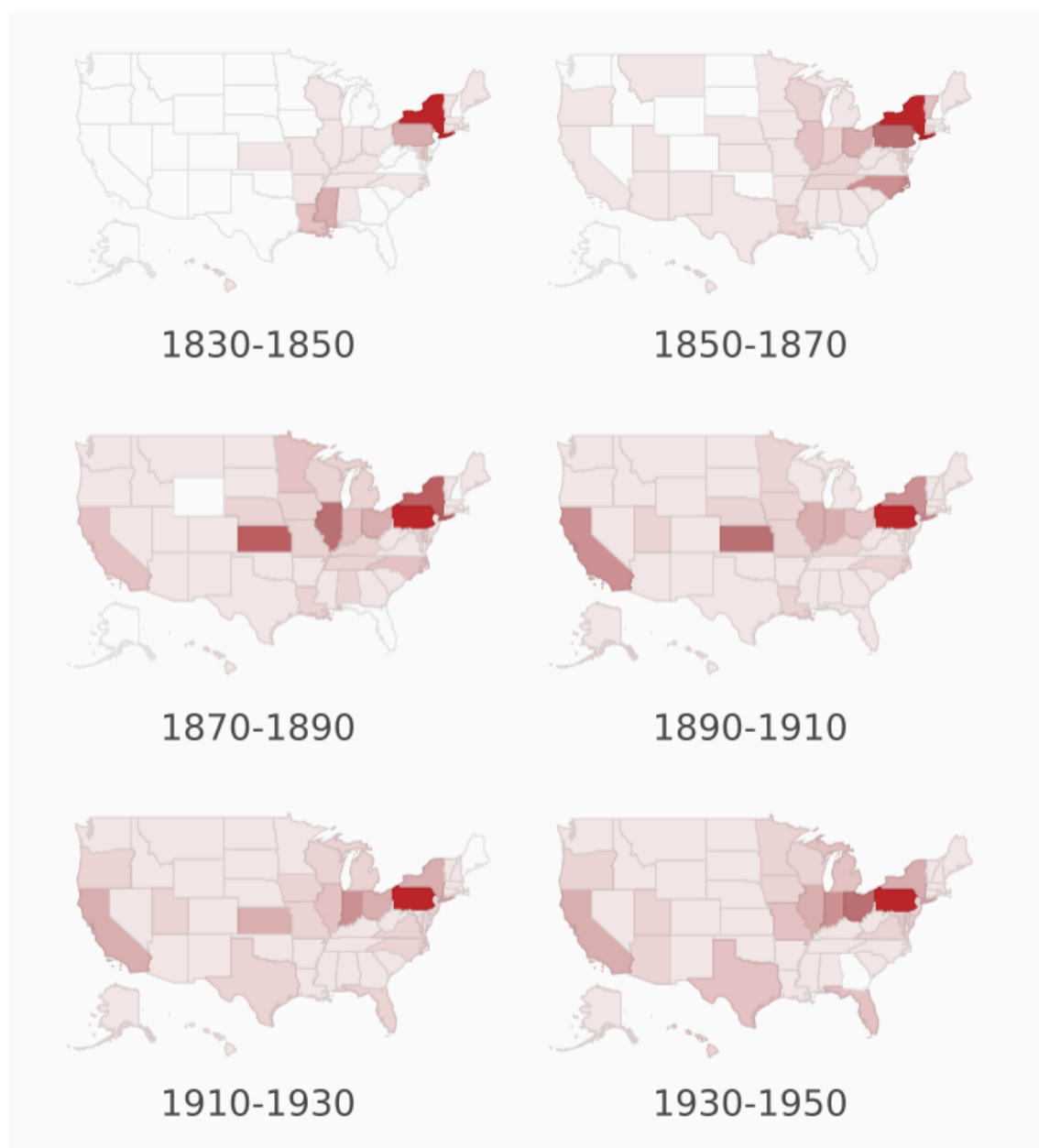


Figure 2 : Cartes présentant la répartition géographique des occurrences du terme « *gypsy* » dans la presse des États-Unis de 1830 à 1950 (source : *Newspapers.com*, consulté le 12 mai 2017).

Adoptons d'emblée une lecture critique de ce nouvel outil pour la recherche en science sociale et prenons quelques précautions. Ces plateformes nous permettent d'étudier une sélection de journaux numérisés qui nous est imposée : il faut résister à la tentation de s'égarer dans l'abondance des informations et ne pas transformer tous les faits découverts en événements remarquables. Il est aussi parfois difficile d'apprécier l'intérêt de certaines informations : les articles consultables sont régulièrement des doublons publiés dans plusieurs journaux et les informations journalistiques peuvent être hors sujet ou leur contexte n'est pas clairement établi. Ajoutons que ces plateformes ne sont pas parfaites : nous rencontrons occasionnellement des problèmes techniques et des erreurs pour définir les mots-clés dans le texte des articles et les combinaisons de mots-clés offrent des résultats moins pertinents que le mot-clé seul, car ces termes peuvent apparaître isolément dans des articles d'une même page qui n'ont aucun rapport entre eux. Aussi, nous conservons la pagination telle que les chercheurs l'ont assignée aux articles numérisés : si des erreurs subsistent, cela permet toutefois au lecteur de se référer plus facilement à un article précis. On remarquera enfin que les noms des auteurs des articles sont rarement connus et qu'il y a parfois des coquilles, des fautes d'orthographe ou de syntaxe dans certains articles : nos citations conservent les maladresses des pigistes et des journalistes...

Les Tsiganes et leurs musiques ont largement été étudiés en Europe et bénéficient d'une riche et récente historiographie, tant en ce qui concerne leurs représentations dans les arts européens que l'étude de leurs pratiques de la musique. Mais les recherches effectuées en Amérique sur ce thème restent étonnamment marginales. Le travail d'Elisabeth Mills est à ce titre novateur : elle étudie la formation du clan des Christopher aux alentours de La Nouvelle-Orléans avec une approche d'historienne et de généalogiste. Son travail permet de prendre connaissance des arrivées de migrants tsiganes (notamment des Gitans venus d'Espagne, mais aussi de France), de comprendre leurs structures familiales et de prendre en compte des éléments de la vie quotidienne et des métiers, ainsi que la

répartition géographique de ces familles tsiganes dans le pays d'accueil, des premiers colons tsiganes du début du XVIII^e siècle jusqu'aux migrants arrivés au milieu du XIX^e siècle, parmi lesquels il y a des musiciens⁶⁰. Les bateaux qui ont transporté ces familles depuis les ports de la façade Atlantique ont également véhiculé avec elles leurs coutumes, leurs savoir-faire, des idées, des traits culturels et expressions artistiques, en effectuant des allers et retours qui sont au cœur de notre étude. Le navire *Greenock* part par exemple de Glasgow pour les plantations de Virginie en 1715 avec à bord des « *English Gipsies*⁶¹ » ; le *Tilleul* appareille en mai 1720 de Dunkerque pour la Louisiane avec à son bord des « Bohèmes⁶² ». L'étude de ces migrations transatlantiques constitue l'une des actualités de l'historiographie tsigane, avec des travaux en cours qui peuvent s'appuyer sur le socle de la terminologie présentée plus haut : sur les noms de famille et les termes utilisés pour décrire les Tsiganes, et sur la recherche de leurs itinéraires et des étapes de leurs déplacements en Amérique du Nord. On doit à Adèle Sutre une thèse de doctorat de géographie soutenue il y a peu de temps concernant des déplacements Tsiganes vers et en Amérique dans laquelle elle constate comme nous que l'étude des Tsiganes aux États-Unis a jusqu'à présent largement été négligée⁶³. Dans cette recherche passionnante en partie basée sur la presse des États-Unis, la géographe met notamment en contexte des prestations d'orchestres tsiganes et des parcours de musiciens aux États-Unis⁶⁴.

Des musicologues s'interrogent sur le peu d'intérêt porté à la musique des Tsiganes dans leur discipline et le relie au désintérêt porté au concept d'« improvisation » en général. Le musicologue David Malvinni s'intéresse de près à la musique des Tsiganes en Europe et dans l'histoire récente américaine, et se

⁶⁰ MILLS Elizabeth Shown, *op. cit.*, p. 21.

⁶¹ BERCOVICI Konrad, « The American Gypsy », in *Century Magazine*, 103, 1922, p. 510.

⁶² MILLS Elizabeth Shown, *op. cit.*, p. 10.

⁶³ L'auteur rappelle les travaux qui préfigurent l'historiographie tsigane américaine : SALO Matt et Sheila, « Gypsy Immigration to the United States », *Papers from the Sixth and Seventh Annual Meetings, Gypsy Lore Society, North American Chapter*, New York, Gypsy Lore Society, 1986, p. 85-96, « Romnichel Economic and Social Organization in New England, 1850-1930 », *Urban Anthropology*, n°11, 1982, p. 273-313, NEMETH David, *Nomad Gypsies in Los Angeles: Patterns of Livelihood*, Master de Géographie, San Fernando Valley State College, 1970.

⁶⁴ SUTRE Adèle, « Du parcours du monde à son invention, géographies tsiganes en Amérique du Nord des années 1880 aux années 1950 », Thèse de doctorat en géographie, sous la direction de Marie-Vic Ozouf-Marignier, Paris, EHESS, 2017, p. 410.

demande si la raison pour laquelle le thème est peu traité ne serait pas la « peur de l'inconnu⁶⁵ ». Les musiques jouées par les Tsiganes tiennent une place particulière dans l'historiographie récente : ces musiques ont jusqu'à présent toujours été étudiées en Europe⁶⁶ et les définitions qu'on leur donne sont multiples et mériteront d'être discutées. La musique tsigane est d'abord envisagée comme une musique « orientale » et uniforme, propre à un peuple singulier qui se déplace à travers l'Europe, ce qui laisse entendre qu'il n'y a pas de sédentaires chez les nomades. L'exploration de la diversité des musiques jouées par les Tsiganes en fonction de leur implantation géographique et des contacts entretenus avec les populations des pays dans lesquels ils s'installent conduit aussi à considérer l'existence de musiques tout à fait diverses, créées au contact des peuples qu'ils ont rencontrés de l'Est de l'Europe jusqu'à la façade Atlantique⁶⁷.

De cette approche émergent une tendance historiographique et des axes de recherches qui réunissent les réflexions aussi bien des historiens que des anthropologues et des musicologues : Alain Reyniers rappelle, en introduction d'un travail récent, que la diversité des musiques tsiganes est en rapport avec des lieux d'ancrages prolongés. Au bord du Nil, les Tsiganes jouent d'une sorte de clarinette en roseau et du hautbois ; dans les Balkans, ils jouent du luth ; en Roumanie, en Hongrie et en Europe centrale, en Russie, ils jouent sur des instruments à cordes et chantent ; en Europe occidentale, ils utilisent principalement des instruments à cordes et sur la péninsule Ibérique, ils jouent de la guitare, chantent et dansent le flamenco⁶⁸. Cette conception invite certains chercheurs à tenter d'approfondir leurs études des différentes musiques jouées par les Tsiganes et à les confronter : on pense à l'ouvrage de Bernard Leblon *Musiques tsiganes et flamenco* qui met en avant les traits communs entre les différents styles⁶⁹. L'anthropologue Aspasia Theodosiou définit encore la musique tsigane comme « liminale », c'est-à-dire qu'elle permet à des artistes dont le statut social est bas d'approcher des clients au

⁶⁵ Ma traduction. Texte original : « anxiety of the unknown », extrait de MALVINNI David, *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*, Milton, Routledge, 2004, p. 79.

⁶⁶ Mentionnons le travail de PISKOR Steve, *Gypsy Violins, Hungarian Slovak Gypsies in America*, Saroma, 2012, qui fait figure d'exception.

⁶⁷ REYNIERS Alain, « L'univers des musiques tsiganes », in *Études Tsiganes* 54-55 : *Musiques*, troisième trimestre 2015, p. 4.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 9-17.

⁶⁹ LEBLON Bernard, *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris, L'Harmattan, 1990.

statut social supérieur (et de faire ainsi progresser leur propre statut social) par le biais des prestations musicales⁷⁰. L'auteur souligne que « deux thèses prédominent [concernant l'élaboration de la musique tsigane]. L'une affirme sa non-existence – les Tsiganes n'ont pas de musique propre mais l'empruntent – l'autre défend le caractère tsigane de toute musique interprétée par les Tsiganes⁷¹. »

Nous partageons avec les chercheurs cités précédemment l'utilisation de l'expression « musique tsigane » (que nous n'hésitons pas à mettre au pluriel quand nécessaire). Le chercheur en sciences sociales observe dans les sources comme dans l'historiographie que la musique des Tsiganes est souvent désignée par plusieurs qualificatifs : elle est dite populaire, exotique, typique, folklorique, traditionnelle, *world* ou si l'on veut, « du monde ». Ces termes ne sont pas ceux que nous avons mis en avant dans cette recherche, car ils nous semblent trop « élastiques », anachroniques et parfois contradictoires. Si certains seront explicités, d'autres sont d'emblée écartés. La notion de « musique populaire » caractérise par exemple un ensemble flou que nous ne retiendrons pas : l'adjectif désigne aussi bien des musiques de tradition orale (en anglais « *folk music* ») que la composition sociale du public qu'elle touche, ou encore sa capacité à être largement diffusée dans les réseaux d'échange marchands (en anglais « *popular music* »)⁷².

C'est pourquoi nous préférons proposer le terme « expression tsigane » qui enrichit la musique tsigane de notions nouvelles qui nous paraissent pertinentes dans le cadre d'échanges culturels avec les sociétés traversées. Le dictionnaire *Larousse* définit ainsi la notion « expression » : « Manière de s'exprimer, de représenter quelque chose par une technique artistique », également « qualité de force, de vivacité par laquelle un artiste représente ses

⁷⁰ THEODOSIOU Aspasia, « Marginalité et/ou liminarité : interprétations musicales et appartenance des Tsiganes/Roms », in *Études Tsiganes 54-55 : Musiques*, troisième trimestre 2015, p. 54.

⁷¹ *Ibid.*, p. 69.

⁷² FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio* » : la musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle, Paris, Armand Colin, 2013.

sentiments ; style », ou encore « Faculté, pour le compositeur ou l'interprète, de rendre sensible certaines idées ou certains états d'âmes contenus dans une œuvre musicale ». Ainsi, d'emblée la définition du terme « expression » dépasse le cadre musical et comporte des notions qui devront être précisées, comme celle de la « technique artistique » composée de caractéristiques à définir, celle de la « représentation » et celle du « sentiment ». Le thème de la musique jouée par les Tsiganes à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle aux États-Unis est donc aussi un prétexte à l'étude des échanges culturels et des influences réciproques avec l'art américain.

L'élaboration d'un corpus relatif à l'expression musicale tzigane en Europe et aux États-Unis paraît d'abord être l'exploration d'un « peuple sans histoire⁷³ », puisque de tradition orale. Les sources dont nous disposons sont particulièrement variées et fournies entre le milieu du XIX^e siècle et les années 1940. Pendant cette période, de nombreux observateurs et acteurs des sociétés des pays traversés s'intéressent aux Tsiganes : poètes, linguistes, auteurs, peintres, voyageurs, compositeurs, chanteurs et plus tard les premiers éditeurs de disques, producteurs de radio et de films. L'interdisciplinarité a permis dans une première étape historiographique de mieux comprendre la culture propre à ce peuple : la linguistique aidée de la géographie et de l'histoire permettent de préciser leurs itinéraires et de tenter de trouver leur origine. Les observations des commentateurs européens et américains sont thématiques : les Tsiganes sont décrits selon leurs métiers, en fonction de leurs coutumes, de leur langue, etc., ce qui a un impact direct sur la manière dont les historiens du milieu du XX^e siècle vont « faire de l'histoire » puisqu'ils conservent ce cadre thématique. François de Vaux de Foletier, précurseur et figure emblématique de l'histoire des Tsiganes, adopte pour les chapitres de son livre *Mille ans d'histoire des Tsiganes*, publié en 1970, une structure thématique et propose une section intitulée « Musique et

⁷³ DUPCSIK Csaba, *A magyarországi cigányság története*, Budapest, Osiris kiadó, 2009, p. 29, cité par COQUIO Catherine, POUEYTO Jean-Luc (dir.), *Roms, Tsiganes, Nomades, un malentendu européen*, Paris, Karthala, 2014, p. 590.

Danse⁷⁴ », comme l'ont tenté avant lui les chroniqueurs de la presse européenne et américaine de la fin du XIX^e siècle⁷⁵.

Le thème tsigane aux États-Unis (*American Gypsies*), présent et identifiable dans la presse anglophone américaine, ne semble pas bénéficier de la même diversité de sources qu'en Europe. Plusieurs raisons à cela : les Tsiganes y sont désignés autant par leur pays de provenance (ils sont Hongrois, Russes, Espagnols, Français, etc.) et par leur nom de famille que par le terme « *Gypsy* ». D'autre part, l'immensité du territoire américain et la faible densité d'occupation du sol diluent le contact avec les populations installées, qui reste ponctuel et n'est réalisé que lorsqu'il est recherché ; la mixité ethnique formant une des bases de la constitution de la société des États-Unis, les commentateurs acceptent ces nouveaux-venus et semblent dans une certaine mesure se montrer tolérants avec ces « nomades ».

Alors que les Tsiganes ont une culture orale et écrivent peu ou pratiquement pas, les observateurs nous décrivent abondamment les Tsiganes musiciens et leurs musiques : étudier la musique c'est aussi étudier une profession, des rapports économiques, des liens de proximité, des côtoiements, des contacts. La production des sources fonctionne donc « à sens unique » ; elles sont susceptibles de déformer la réalité. Ces sources, tableaux, partitions, écrits poétiques, romancés ou seulement descriptifs, comme les articles de presse, rendent compte des liens établis entre les Tsiganes et ceux qui ne le sont pas, et témoignent de l'ampleur du thème « Bohémien » dans les arts européens et américains du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Plus que toute autre activité, l'expression tsigane au XIX^e siècle, et en premier lieu la musique, permet d'analyser des interactions avec les populations locales, qu'elles soient vécues au quotidien ou bien imaginées, qu'elles soient de

⁷⁴ VAUX DE FOLETIER (DE) François, *Mille ans d'histoire des Tsiganes*, Paris, Fayard, 1970, p. 127.

⁷⁵ L'on pense par exemple aux travaux thématiques de plusieurs chroniqueurs et « *gypsylists* », cf. infra, chapitre 7, p. 210.

nature économique ou artistique. Cependant, faire de la musique reste un métier de subsistance qui implique un contact choisi ou imposé entre des populations de cultures différentes, ce qui a pour conséquence aussi bien le rejet que parfois l'acculturation. C'est aussi une activité créatrice d'identité, transmise par passion de génération en génération. La musique des Tsiganes invite à mieux comprendre ce peuple et le cadre de ses activités tout autant que son déploiement sur un territoire, aux différentes échelles géographiques, celles des immenses espaces américains ou européens, mais aussi à l'échelle d'un quartier de New York ou de San Francisco. Comment définir cette « musique tzigane » ? Tributaire des sources, on peut tenter de suivre les itinéraires des musiciens et des orchestres de renom avec une méthode prosopographique, mais qu'en est-il des voix discrètes des méconnus ? Nous nous attacherons à l'influence culturelle, la diffusion, la promotion, la transformation puis aux empreintes inscrites dans la durée par les processus d'acculturation. Les caractères singuliers de la musique tzigane se manifestent à travers l'usage que les musiciens font de leurs instruments mais aussi par l'emploi de gammes spécifiques, de rythmes, l'association à des danses et parfois des paroles qui évoluent au contact des populations traversées dans le jeu orchestré de questions-réponses dont le but est de maintenir toujours en éveil l'intérêt des auditeurs.

Étudier la musique des Tsiganes c'est aussi chercher à comprendre les Gadjé à travers la façon dont ils se représentent l'Autre, et se questionner sur les raisons profondes de la manière dont ils considèrent le Tsigane : l'appropriation de caractères musicaux tsiganes par les musiciens occidentaux n'est-elle qu'une marque d'intérêt ? La musique permet au musicien d'exprimer sa personnalité tout en manifestant une différence, ce qui est symboliquement le cas de la syncope dans les czardas et dans le jazz : le jeu à *contretemps* ne peut-il pas être envisagé comme une manière de se démarquer de l'Autre ? Qu'en est-il de l'abondance des fioritures et de l'utilisation de la note « diabolique » ou « note bleue » dans le style tzigane ? De l'Europe aux États-Unis, la présence tzigane, « minorité transparente », a marqué les esprits de ceux qui ne sont pas Tsiganes, et la musique a été une source de curiosité puis d'inspiration et d'échanges constants et réciproques. Nous nous proposons de montrer que les musiques occidentales des XIX^e et XX^e siècles ont été plus ou moins perméables à l'art tzigane et se sont nourries de certaines de ses singularités, et ce par-delà les continents et les contextes. Dans quelle mesure

les Tsiganes ont-ils participé aux processus de création et d'évolution du jazz et quelle est la nature de cette contribution ?

L'historiographie récente montre à quel point le jazz est redevable des influences occidentales européenne : nous chercherons dans une première partie à délimiter la part de cet héritage qui constitue un apport « indirect » de l'art tsigane au processus d'évolution du jazz, en particulier à travers la musique romantique européenne et à travers la manière dont les Occidentaux s'imaginent les Tsiganes et leurs musiques. Dans une deuxième partie, il nous faudra vérifier dans quelle mesure des « traces » d'expression tsigane seraient décelables dans le jazz et la manière dont ses acteurs en rendent compte dans leur façon de jouer et dans leurs productions. La présence de Tsiganes sur le sol américain au milieu du XIX^e siècle invite à envisager dans une troisième partie la possibilité d'une contribution « directe » par la pratique instrumentale, la proximité géographique, les côtoiements et les échanges culturels. Les chapitres de nos trois parties peuvent être envisagés comme des développements du chapitre 5 qui est au cœur de notre étude (figure 3).

	<u>Première partie</u> Le mythe du Tsigane dans la musique, de l'Europe aux États-Unis	<u>Deuxième partie</u> Le référent tsigane pour définir le jazz américain	<u>Troisième partie</u> <i>L'American Gypsy</i> en vient au jazz
<u>Premier volet</u> Réception américaine du Tsigane musicien	CHAPITRE 1 Représentations des Tsiganes et de leurs musiques dans la presse américaine	CHAPITRE 4 La note bleue des Tsiganes	CHAPITRE 7 <i>Les American Gypsies</i> et le métier de musicien
<u>Deuxième volet</u> La musique tsigane, de la musique classique au jazz	CHAPITRE 2 Le mythe du Bohémien dans la musique classique et romantique	CHAPITRE 5 Caractères de l'expression tsigane : de la musique classique au jazz	CHAPITRE 8 Orchestres tsiganes dans la ville américaine : le berceau du jazz
<u>Troisième volet</u> Les Tsiganes dans l'évolution du jazz : du mythe à la réalité	CHAPITRE 3 Le mythe du Tsigane dans l'évolution du jazz	CHAPITRE 6 Django Reinhardt « <i>Jazz King</i> »	CHAPITRE 9 « <i>Gypsy Jazz</i> »

Figure 3 : Plan général permettant une lecture à double entrée.

Le plan de notre recherche a été pensé pour s'inscrire dans un tableau à double entrée qui permet de soulever un certain nombre de questionnements et de proposer de nouvelles perspectives de recherches. Nous proposons au lecteur qui le souhaite d'expérimenter l'une ou l'autre lecture. Les chapitres 1, 4 et 7 peuvent en effet être envisagés comme formant un premier volet consacré à la réception américaine du Tsigane musicien. Il s'agit d'étudier les représentations américaines du Tsigane musicien et de les confronter à la question de la présence d'artistes tsiganes migrants venus d'Europe aux États-Unis. Ainsi envisagé, ce premier volet

révèle les difficultés liées aux limites de l'historiographie actuelle : l'étude des migrants tsiganes outre-Atlantique est embryonnaire et l'analyse de la presse américaine ne peut répondre à toutes les questions. Il faut l'envisager en croisant d'autres sources, et surtout faire appel à la pluridisciplinarité, ce que François de Vaux de Foletier a été l'un des premiers à faire pour traiter des Tsiganes en Europe. Ces démarches sont le cadre indispensable à l'étude d'une musique indissociable des acteurs qui la pratiquent et de leur mode de vie. Les chapitres 2, 5 et 8 constituent le deuxième volet de notre recherche : nous cherchons à voir si les éléments de la musique tsigane sont présents dans les processus de création et d'évolution du jazz et comment ils ont pu y être véhiculés. Enfin, un troisième volet, composé des chapitres 3, 6 et 9 facilite l'analyse de la place du musicien tsigane dans l'évolution du jazz à travers les exemples des familles qui séjournent dans les villes américaines et des musiciens tsiganes qui jouent du jazz. Au croisement de ces trois volets, le chapitre 5 occupe une place spéciale vers laquelle converge la problématique de notre recherche.

Première partie :

Le mythe du Tsigane dans la musique,
de l'Europe aux États-Unis

CHAPITRE 1

Représentations des Tsiganes et de leurs musiques dans la presse américaine

« L'Autre est par essence lointain et désiré
et désiré parce que lointain⁷⁶. »

Des années 1880 jusqu'au début du XX^e siècle, les descriptions et les témoignages des journalistes des États-Unis permettent d'observer que le thème tsigane est présent dans la vie quotidienne américaine depuis des décennies, ce qui peut prendre des formes inattendues, qu'il s'agisse des chaussures taillées façon « *gypsy*⁷⁷ » dont on fait la promotion, ou même en 1913 du bateau du Président des États-Unis Woodrow Wilson, dénommé « *Gypsy*⁷⁸ ». Le mot « *gypsy* » a ici une connotation en rapport avec la mobilité et n'est pas sans lien avec l'idée que les Américains se font des Tsiganes. La presse des États-Unis rend compte de cette conception terre à terre qui est souvent présente dans les spectacles et dans les prestations artistiques américains. L'historiographie récente relative à l'étude des représentations tsiganes dans les arts est foisonnante et s'est jusqu'à présent orientée vers des objets d'étude principalement européens. Les recherches de Deborah Epstein Nord *Gypsies and the British Imagination, 1807-1930*⁷⁹ en 2006 et l'étude de Sarah Houghton-Walker *Representation of the Gypsy in the Romantic Period*⁸⁰ en 2014, consacrée notamment au thème tsigane dans les œuvres des écrivains anglais sont représentatives de ce courant. C'est le cas aussi du volume publié en 2008 sous la direction de Sarga Moussa *Le Mythe des Bohémiens dans la*

⁷⁶ AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987, p. 16.

⁷⁷ « Latest Novelties in the January Shoe Sale », in *Rock Island Argus*, Rock Island, Illinois, 3 janvier 1916, p. 12.

⁷⁸ « A "Sure-Enough" Loafing-Spot is What Wilson Will Find His Winter Home », in *The Day Book*, Noon Edition, Chicago, Illinois, 27 décembre 1913, p. 9.

⁷⁹ EPSTEIN NORD Deborah, *Gypsies and the British Imagination, 1807-1930*, New York, Columbia University Press, 2006.

⁸⁰ HOUGHTON-WALKER Sarah, *Representations of the Gypsy in the Romantic Period*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

*littérature et les arts en Europe*⁸¹, puis de l'article d'Henriette Asséo « Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possibles (1770-1920)⁸² », ou encore du travail collectif publié dans le numéro 47 de la revue *Études Tsiganes* en 2011, qui a pour thème *Tsiganes et représentation*⁸³ et de la thèse de philosophie de Karen Christine Turman *The Marginality Behind the Marginality: Gypsies and Jazz Dancers in Bohemian Paris* en 2013⁸⁴. Ces travaux qui, entre autres sujets, prennent en compte les œuvres littéraires, s'inscrivent dans le courant de l'histoire culturelle, ou histoire des représentations, telle que la définit Pascal Ory, et s'attachent d'abord aux productions artistiques qui mettent en scène les Tsiganes : « [...] il entre bel et bien dans le projet culturaliste de donner toute leur place aux productions singulières (aux "œuvres" en particulier) qui contribuent à la construction des représentations collectives⁸⁵ ». La presse américaine offre de nouvelles perspectives pour étudier le thème tsigane dans les œuvres américaines, dans les divertissements et à travers l'image du Tsigane musicien.

⁸¹ MOUSSA Sarga, *op. cit.*

⁸² ASSÉO Henriette, « Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possibles (1770-1920) », *Le Temps des Médias*, n° 14, 2010, p. 12-27.

⁸³ *Études Tsiganes 47 : Tsigane et représentation*, troisième trimestre 2011.

⁸⁴ TURMAN Karen Christine, « The Marginality Behind the Marginality: Gypsies and Jazz Dancers in Bohemian Paris », *Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Dominique Jullien*, University of California, Santa Barbara, 2013, pp. 301.

⁸⁵ ORY Pascal, *op. cit.*, p. 18.

1. 1 – Réception américaine de l'image du Tsigane migrant venu d'Orient

Les chroniques de la presse américaine de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui évoquent les « *Gypsies* » sont nombreuses et peuvent être quantifiées avec une certaine précision grâce aux outils de recherche *Newspapers.com* qui sont parmi les plus fiables à l'heure actuelle : on compte par exemple pour l'année 1887 plus de quatre mille articles où se trouve le mot (parmi lesquels de nombreux doublons et articles hors sujet)⁸⁶. Une fois écartés les nouvelles et autres récits romancés, d'un intérêt limité, au profit d'articles à vocation documentaire, il apparaît que les journalistes américains s'appuient d'abord sur les travaux des grandes figures européennes de l'histoire tsigane. Ces chroniques véhiculent en Amérique l'image européenne du Tsigane venu de Grèce, d'Égypte et de façon plus générale d'Orient. Les journalistes relatent à leur manière les éléments clés de l'histoire européenne des Tsiganes, en rappelant leurs itinéraires historiques et parfois imaginés de l'Inde vers la façade Atlantique de l'Europe.

Les chroniqueurs américains citent abondamment un certain nombre d'auteurs de langue anglaise qui ont effectué des recherches poussées portant sur des groupes tsiganes de leur temps. Ils se réfèrent par exemple au récit de Paul Kester datant de 1897, *Tales of the Real Gypsy*⁸⁷, et aux ouvrages de Francis Hindes Groome qui a publié *In Gypsy Tents* en 1880⁸⁸ et de William Brockie, auteur de *The Gypsies of Yetholm* en 1884⁸⁹. L'Anglais Vernon Morwood les décrit en 1885 dans *Our Gypsies in City, Tent and Van*⁹⁰ et rappelle l'état des connaissances d'alors concernant l'origine des Tsiganes et leur vie quotidienne (métiers, langue et organisation sociale). Les chroniqueurs de la presse américaine se réfèrent aussi, souvent, au travail de 1909 de George Fraser Black (1866-1948), *A Gypsy Bibliography*⁹¹. Celui-ci est l'un des premiers à avoir contribué à la *Gypsy Lore*

⁸⁶ www.newspapers.com consulté le 21 juin 2016.

⁸⁷ « Seen and Heard in Many Places », in *The Times*, Philadelphie, Pennsylvanie, 5 février 1900, p. 6.

⁸⁸ GROOME Francis Hindes, *In Gypsy Tents*, Edinburgh, 1880.

⁸⁹ BROCKIE William, *The Gypsies of Yetholm*, Kelso, 1884.

⁹⁰ « Gipsy Geography », in *Freeport Journal-Standard*, Freeport, Illinois, 18 novembre 1887, p. 2.

⁹¹ BLACK George Fraser, *A Gypsy Bibliography*, Edinburgh, 1909.

*Society*⁹². Cette association créée en 1888 en Grande-Bretagne puis domiciliée aux États-Unis l'année suivante marque une étape importante de l'élaboration de la riche historiographie tsigane en langue anglaise et reste toujours active aujourd'hui⁹³.

Charles Godfrey Leland (1824-1903), abondamment cité en Amérique, est une autre figure emblématique de l'histoire tsigane. Il est parmi les premiers à effectuer des recherches avancées sur les Tsiganes en Europe aussi bien qu'aux États-Unis : il étudie leur langue, leurs coutumes, leurs métiers et leurs modes de vie. Il s'applique à décrire les Tsiganes selon leur nationalité et leurs origines dans son ouvrage *The Gypsies*⁹⁴ : les Tsiganes russes, hongrois, anglais, gallois, dont il évoque les violonistes, les Tsiganes américains à Philadelphie et dans le New Jersey. Il dresse une liste des noms de familles et des prénoms qu'il rencontre, en précisant leurs caractéristiques, recense les histoires tsiganes traduites et établit un lexique. Charles Godfrey Leland devient en 1888 président de la *English Gypsy Lore Society*, alors récente. Il va au contact des familles et suit entre autres le parcours de Charlotte Cooper, membre de la famille tsigane Cooper, venue d'Angleterre aux États-Unis vraisemblablement dans les années 1850, et montre le lien qui l'unit à sa famille de part et d'autre de l'océan⁹⁵.

Les travaux de l'auteur anglais George Borrow (1803-1881), en particulier *The Romany Rye* (1857), constituent alors une synthèse importante en langue anglaise des connaissances accumulées sur ce peuple, et sont souvent mentionnés dans les articles de notre corpus. Le chroniqueur T. J. Bowditch relaie des informations historiques intéressantes concernant l'histoire des Tsiganes et explique qu'il se base sur les travaux de George Borrow qu'il écrit « George Bonau », ce qui témoigne de certaines limites pour ce qui est de la qualité des références et de la rigueur de la transmission. Le journaliste rappelle en 1887 que l'histoire de la terminologie tsigane se trouve imbriquée dans les processus migratoires tsiganes depuis l'Inde jusqu'en Europe occidentale et affirme, à tort,

⁹² PATRICK C. E., « Purest Race in America », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 7 décembre 1930, p. 100.

⁹³ Site Internet de l'association : <http://www.gypsyloresociety.org>, consulté le 5 janvier 2016.

⁹⁴ LELAND Charles G., *The Gypsies*, Cambridge, Riverside Press, 1882.

⁹⁵ LELAND Charles G., « A Gypsy Beauty », in *The Daily Commonwealth*, Topeka, Kansas, 20 mai 1887, p. 3.

que les Tsiganes ne sont alors pas installés en Amérique⁹⁶. Il faut dire que l'arrivée des Tsiganes en Amérique comme en Europe occidentale a donné lieu à quelques hypothèses tout à fait fantaisistes pour ce qui est de leur origine géographique : des chroniqueurs européens ont pu voir dans ce peuple singulier les descendants de personnages bibliques tels que Caïn, fils aîné d'Adam et Ève (dans les langues sémitiques « caïn » signifie « forgeron », profession fréquente des Tsiganes⁹⁷) ou Cham, fils de Noé. Voyant arriver en Europe occidentale ces « Égyptiens », certains commentateurs mentionnent une filiation possible avec l'une des douze tribus d'Israël qui se serait égarée. D'autres encore, comme Voltaire, émettent tout simplement l'idée que les Tsiganes viennent d'Égypte, provenance dont nous avons dit plus haut pourquoi elle n'est pas fondée⁹⁸. Les chroniqueurs américains de la seconde moitié du XIX^e siècle rapportent ces hypothèses et expliquent que ce sont les progrès de la linguistique qui ont discrédité de pareilles thèses. Ils rappellent qu'il est démontré dès le XVI^e siècle que le jargon qu'utilisent les Tsiganes est une langue à part entière qui a des similitudes avec le sanskrit⁹⁹. Cette langue s'est sans cesse enrichie au contact des sociétés traversées pour parvenir en Europe occidentale, mais ne possède aucun terme originaire d'Afrique du Nord, dont on aurait retrouvé la trace dans le cas d'un passage par l'Égypte, alors qu'elle emprunte des mots à l'Orient, ce qui lève le voile sur beaucoup des questions que l'on peut se poser concernant la musique des Tsiganes, en particulier dans le Sud de l'Espagne. (La thèse d'une arrivée des Tsiganes en Espagne par l'Afrique du Nord est pourtant soutenue encore par certains auteurs de l'historiographie récente en dépit des preuves scientifiques qui la contredisent¹⁰⁰.) Précisons que leur vocabulaire est recueilli dès le XVI^e siècle par l'Anglais André Borde dans *The Fyrste Boke of the Introduction of Knowledge* et par Joseph Salinger dans son

⁹⁶ BOWDITCH T. J., « A Race of Nomads », in *Freeport Journal-Standard*, Freeport, Illinois, 28 janvier 1887, p. 2, article tiré du *New York Times*.

⁹⁷ FONSECA Isabel, *Enterrez-moi debout*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 120.

⁹⁸ VOLTAIRE, « Chapitre XCI : De ceux qu'on appelait Bohèmes ou Égyptiens », in *Essai sur les mœurs*, 1756.

⁹⁹ BOWDITCH T. J., « A Race of Nomads », *op. cit.*

¹⁰⁰ Notamment LEMOGODEUC Jean-Marie, MOYANO Francisco, *Flamenco*, Paris, PUF, 1994, p. 115.

lexique tsigane-latin ; on retrouve ces termes dans les ouvrages actuels de linguistique¹⁰¹.

D'autres lexiques voient le jour en Europe au cours du XVIII^e siècle, notamment le travail précurseur du pasteur hongrois Istvan Vali¹⁰² en 1753, puis les études du savant anglais Jacob Bryant (en 1776) et de l'érudit allemand Rüdiger (en 1782 dans *Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner aus Indien*¹⁰³), qui contribuent à confirmer l'origine indienne des Tsiganes. Cette théorie alors nouvelle se répand à travers l'Europe et outre-Atlantique grâce aux traductions (en français en 1788, en anglais et en néerlandais) de l'ouvrage de l'Allemand Grellmann, intitulé *Historischer Versuch über die Zigeuner*¹⁰⁴, dont la presse américaine se fait l'écho. Heinrich Grellmann propose une approche nouvelle des Tsiganes en matière d'éducation et d'assimilation¹⁰⁵. La linguistique, avec les travaux d'August Friedrich Pott (*Die Zigeuner in Europa und Asien*, 1844-1845)¹⁰⁶ et l'étude comparée du vocabulaire ainsi que celle des structures grammaticales indienne et tsigane, permettent de démontrer leur provenance géographique, et également de tracer au plus près leurs itinéraires en suivant l'évolution du *romani* au contact des langues en usage dans les pays traversés. Compte tenu de l'intérêt suscité par les Tsiganes en Europe et aux États-Unis, ces connaissances ne sont pas restées confidentielles et leur diffusion par les journaux américains progresse dès le milieu du XIX^e siècle.

Les chroniqueurs de la presse américaine de la seconde moitié du XIX^e siècle font référence à ces recherches linguistiques et décrivent le physique des Tsiganes et les clans errants venus d'Orient à travers le prisme des descriptions européennes. C'est le cas en 1888 dans un journal de l'Indiana :

¹⁰¹ GILA-KOCHANOWSKI (DE) Vania, *Parlons Tsigane, Histoire, culture et langue du peuple tsigane*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 241.

¹⁰² FONSECA Isabel, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰³ RÜDIGER Johan Christian, *Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner aus Indien*, Hambourg, Buske Helmut Verlag, 1782.

¹⁰⁴ GRELLMANN Heinrich, *Histoire des Bohémiens*, Paris, imprimé en 1810.

¹⁰⁵ ZIMMERMANN Michael, « Politiques traditionnelles à l'égard des Tsiganes en Allemagne, la solution national-socialiste de la "Question tsigane", 1933-1945 », in *Études Tsiganes 18-19 : Histoires tsiganes, Hommage à François de Vaux de Foletier*, 2004, p. 119.

¹⁰⁶ ASSÉO Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 68.

« On ne rencontre pour ainsi dire pas de mendicité sauf lorsqu'on parvient à l'Est, en Hongrie, et à moins, bien sûr, de descendre en Espagne ou en Italie. Dans ces contrées de filous, la mendicité y est aussi florissante qu'en Orient. Les mendiants, en Hongrie, sont principalement des vagabonds tsiganes qui établissent leurs campements au bord des routes. Lorsque vous empruntez ces routes, vous vous retrouvez face à des hordes de garnements au teint bistre. Les plus grands sont vêtus de haillons pittoresques et les plus petits vont dans le plus simple appareil. Ils ont la peau sombre comme s'ils étaient originaires de l'Inde et l'on remarque de loin leurs dents étincelantes de blancheur ainsi que le blanc de leurs yeux¹⁰⁷. »

Ces représentations qui relèvent souvent de la caricature ont été confortées par les observations et recherches ultérieures. Les descriptions qui sont données du physique des Tsiganes qui traversent l'Europe se rapprochent de l'apparence des individus appartenant à certaines populations indiennes. Les ressemblances se retrouvent également, avec la dolichocéphalie, dans les traits fréquents du visage (nez aquilin, visage étroit), la couleur foncée des cheveux, des yeux sombres et la similitude des groupes sanguins. Les Tsiganes exercent les mêmes métiers en Amérique du Nord, en Europe et en Inde, notamment le travail du métal sous de multiples formes, adaptées au moment. Jules Bloch¹⁰⁸ et François de Vaux de Foletier décrivent des piliers à Delhi et à Dhar (IV^e et V^e siècles) hauts de sept et dix-sept mètres, qui sont faits de disques de fer soudés : « Dans la région nord-est du plateau central indien, l'ethnologue Ruben a étudié la tribu des Asom, métallurgistes réputés qui utilisaient encore récemment le soufflet de forge à deux outres, pareil à celui des forgerons tsiganes de l'Europe balkanique et de l'Europe centrale¹⁰⁹ ». D'un point de vue artistique également, les Tsiganes ont dans une certaine mesure conservé et transformé leurs danses (comme la danse traditionnelle dite *rovliako khelipen* en hongrois qui ressemble aux danses

¹⁰⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 325, extrait de « Tribes of Lazarus, Sturdy Beggars of the Orient », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 25 février 1888, p. 7.

¹⁰⁸ BLOCH Jules, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁹ VAUX DE FOLETIER (DE) François, *op. cit.*, p. 31.

indiennes¹¹⁰), leurs musiques (en continuant d'utiliser des gammes et raga *bhairavi* et *kafi* indiens) et leurs récits et légendes, ces « trésors populaires narratifs¹¹¹ », autant de pratiques culturelles transportables et donc amenées à se jouer des grandes distances en traversant les continents.

L'historiographie récente a montré que des arguments ethnologiques appuient la thèse linguistique de l'origine indienne. Ainsi certains rites sont conservés : la manière dont sont célébrées les funérailles en mettant le feu aux biens du défunt peut rappeler le *sati*, une coutume funéraire indienne. Cet héritage se retrouve aussi dans les habitudes du quotidien : comme en Inde, le contact entre la bouche (partie du corps) et les objets partagés, ou qui circulent d'une personne à l'autre (comme la pipe ou les couverts) est évité. Conformément à la coutume indienne, les Tsiganes divisent les maladies en deux catégories : celles qui affectent le groupe de façon naturelle et celles qui proviennent du contact avec les Gadjé (comme les maladies sexuellement transmissibles¹¹²).

Aujourd'hui, la génétique apporte également sa contribution : une neuropathie affectant les Tsiganes – et eux seuls – est étudiée dans les années 1990 par un groupe de médecins généticiens de différents pays. Ces recherches montrent que les Gitans d'Espagne ont des caractéristiques génétiques bien spécifiques, différentes des autres populations espagnoles et proches des populations de l'Inde aussi bien que des Tsiganes hongrois et tchèques : « Les premières données permettent d'estimer que la mutation fondatrice est survenue il y a au moins soixante générations, soit environ douze siècles ; donc avant la date présumée de la première vague de migration hors de l'Inde ["Brève", in *Médecine/Sciences*, 1997, n°3]. Nous avons mis en évidence que la mutation s'est produite entre soixante et deux cents générations plus tôt, ce qui, en conséquence, précède la date communément acceptée de la migration des ancêtres des Tsiganes en dehors de l'Inde [Piccolo et al. 1996, p. 2019]¹¹³. » Les résultats d'une autre recherche génétique présentés en décembre 2012 donnent encore des précisions

¹¹⁰ FONSECA Isabel, *op. cit.*, p. 139.

¹¹¹ GÖRÖG-KARADY Veronika, « Le statut du folklore et de la culture populaire tsiganes en Hongrie », in *Études Tsiganes 2 : Une ethnologie des Tsiganes*, 1994, p. 70-72.

¹¹² FONSECA Isabel, *op. cit.*, p. 118.

¹¹³ LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, *op. cit.*, p. 21-22.

sur les mouvements migratoires tsiganes et les dates des pays traversés depuis l'Inde¹¹⁴.

Si l'origine indienne est largement admise dès le XIX^e siècle, il est difficile de localiser la région de provenance des Tsiganes et de préciser les raisons de leurs migrations, et ces incertitudes contribuent à l'image du Tsigane errant, sans origine précise et sans patrie, décrite dans les articles de la presse américaine. Jean-Pierre Liégeois pense aujourd'hui que Kannauj, situé au bord du Gange près de Kanpur pourrait être la principale contrée d'origine des Tsiganes. L'un des arguments allant dans ce sens serait que les Tsiganes ont eu pour ancêtres les *Dom*, qui font partie d'une caste de musiciens et de danseurs ; et qu'ils utilisent des termes d'origine sanskrite tels *bashav* (« chanter » ou « jouer d'un instrument »), *khelav* (« danser ») et *djili* (« chant »)¹¹⁵. Les raisons de la migration depuis l'Inde sont difficiles à connaître avec exactitude ; les spécialistes en évoquent plusieurs, parmi lesquelles la fuite devant l'arrivée des envahisseurs ou le départ à cause de famines¹¹⁶.

La linguistique permet d'observer une première migration des Tsiganes de l'Inde vers l'Iran puis vers l'Europe orientale et les chroniqueurs américains de la fin du XIX^e siècle rappellent cet itinéraire avec une précision relative¹¹⁷. En 1886 par exemple, un journaliste de Chicago cherche à relater l'histoire des arrivées tsiganes dans les différents pays européens et tente de mesurer le nombre de migrants :

« Les Tsiganes sont un peuple itinérant que l'on peut rencontrer pratiquement aux quatre coins du monde. [...] Les premières vagues arrivèrent en Italie dans la première décennie du XV^e

¹¹⁴ MENDIZABAL Isabel et al., « Reconstructing the Population History of European Romani from Genome-Wide Data », in *Current Biology*, vol. 22, n°24, 18 décembre 2012, p. 2342-2349.

¹¹⁵ REYNIERS Alain, « L'univers des musiques tsiganes », *op. cit.*, p. 5-6.

¹¹⁶ MOUTOUH Hugues, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁷ BOWDITCH T. J., « A Race of Nomads », *op. cit.*

siècle. On en comptait en 1422 à peu près 14 000 dans ce pays. On les a vus pour la première fois dans les provinces du Danube en 1417. Un groupement est arrivé à Paris le 17 août 1427. [...] Ils ont fait leur apparition en Angleterre vers 1506, et en Suède en 1514. [...] Il y a approximativement 700 000 Tsiganes en Europe répartis pour la plupart dans le sud de la Russie, les provinces du Danube, l'Autriche-Hongrie et l'Espagne¹¹⁸. »

Appuyons-nous sur l'historiographie récente et les travaux menés dans le dernier tiers du XX^e siècle pour rappeler que l'emprunt de mots persans enrichit le vocabulaire du *romani* parlé en Europe : « *darav* qui signifie la mer, dérive du persan Darya, peut-être les Tsiganes n'avaient-ils jamais vu la mer avant d'arriver aux bords de la mer Caspienne. Ainsi encore les mots *kes* (soie), *posom* (laine), *mom* (cire), *ves* (forêt)¹¹⁹. » S'il est possible, toujours grâce à la linguistique, de dire qu'une partie du peuple tsigane quitte l'Iran après la conquête musulmane (car ces migrants ont emprunté du vocabulaire aux envahisseurs), la question se pose de la date précise de la première vague migratoire de l'Inde vers l'Iran. La réponse est incertaine, et si des chroniqueurs américains relaient parfois une date antérieure¹²⁰, les spécialistes de l'historiographie récente situent ce moment : « entre le IX^e et le XIV^e siècle, peut-être avant¹²¹ ». (Notons que les recherches génétiques de 2012 annoncent un départ de l'Inde vers 500 et une arrivée dans les Balkans vers 1100 après J.-C.¹²².) Rares sont les sources mentionnant l'arrivée de tribus nomades en Iran : les écrits persans sont les premiers à rapporter leur présence, comme Hamza al-Isfahânî au début du X^e siècle dans son *Histoire des rois de la Terre*¹²³. Le poète persan Abou'l-Qâsim Mansoûr ibn Ahmed ibn Fakhr ed-Din, surnommé Firdoûsi, né vers 940 au bourg de Chadab près de Thoûs en Iran et

¹¹⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 325, extrait de « Our Curiosity Shop », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 23 janvier 1886, p. 11.

¹¹⁹ VAUX DE FOLETIER (DE) François, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁰ BOWDITCH T. J., « A Race of Nomads », *op. cit.*

¹²¹ LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms en Europe*, *op. cit.*, p. 18.

¹²² MENDIZABAL Isabel et al., *op. cit.*

¹²³ KENRICK Donald, *Les Tsiganes de l'Inde à la Méditerranée*, Toulouse, Centre de recherches tsiganes, Collection Interface, CRDP Midi-Pyrénées, 1993.

célèbre pour son *Livre des Rois*¹²⁴, relate également l'arrivée d'un peuple en Perse depuis l'Inde avant le X^e siècle, et décrit les nouveaux venus comme des musiciens, des nomades et des pillards. Les emprunts linguistiques suggèrent que ces groupes seraient partis vers l'Ouest en traversant la Syrie.

D'après les registres de taxes de l'empire Ottoman, il est possible de faire remonter l'arrivée des Tsiganes dans les Balkans à une période comprise entre le XII^e et le XIV^e siècle¹²⁵. Au XIV^e siècle, des sources historiques s'ajoutent aux données linguistiques et apportent des renseignements sur l'étape des Tsiganes en Grèce. Les premiers témoignages de voyageurs occidentaux parlent d'un peuple qui ressemble physiquement aux premiers Tsiganes qu'ils ont pu voir en Europe de l'Ouest, qui ont les mêmes activités professionnelles et des productions artistiques semblables. Ainsi en Grèce, à l'Est du Péloponnèse, le gouverneur vénitien de Nauplie (Náflpio) donne des privilèges à un groupe Acingani dans la région de Modon en 1384 (aujourd'hui Methóni au Sud-Ouest du Péloponnèse) : cette région qui s'est fait connaître sous le nom de Petite Égypte, nom, qui, avons-nous dit, a donné le terme « *Gypsy* ».

Au XIV^e siècle, les Tsiganes sont réduits en esclavage en Moldavie et en Valachie (Munténie) ; ils deviennent les esclaves des princes, des monastères et des grands propriétaires terriens (les boyards)¹²⁶, comme en témoigne parmi d'autres un acte de donation (daté de 1386) de quarante familles tsiganes attribuées par Vladislas, l'oncle de Mircea I^{er} (voïvode de Valachie), à un monastère¹²⁷ : « [...] l'Église, propriétaire de milliers d'esclaves, participait activement à ces transactions¹²⁸ ». Bien que cette population soit difficile à mesurer, Hugues Moutouh rapporte l'estimation – sujette à caution – que fait un diplomate roumain en 1837 : « quatre cent mille esclaves [...] travaillant pour

¹²⁴ FIRDOÛSI, *Châh-Namèh (Livre des Rois)*, poème historique composé en Persan au X^e siècle, consacré à 3 600 ans de l'histoire perse jusqu'en 636, époque de la conquête musulmane.

¹²⁵ MARUSHIAKOVA Elena, POPOV Vesselin, « Les Tsiganes dans l'empire Ottoman », in *Études Tsiganes 31-32 : Roms*, 2007, p. 10.

¹²⁶ PETCUȚ Petre, « L'apparition des Roms dans les principautés roumaines et les origines de l'esclavage en Moldavie et Munténie », in *Études Tsiganes 29 : l'esclavage des Roms*, 2007, p. 38-45.

¹²⁷ VAUX DE FOLETIER (DE) François, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁸ ASSÉO Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, *op. cit.*, p. 76.

l'État, les évêchés, les monastères et les propriétaires terriens¹²⁹ ». Silviu Petcu recoupe différentes sources (entre 1830 et 1860) et propose un chiffre compris entre 200 000 et 250 000 esclaves soit 7% de la population du pays¹³⁰. Cette forme de sédentarisation forcée permet de combler le manque de travailleurs spécialisés dans certains domaines : les forgerons et les maçons en particulier¹³¹. S'il est malaisé d'en dater le début, il est sûr que la plupart de ces Tsiganes restent soumis au servage jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

La linguistique apporte d'autres précisions pour ce qui est de leur séjour en Roumanie : par exemple le mot « *drom* » (la route) – rendu célèbre en France par le film de Tony Gatlif¹³² – qu'utilisent les Tsiganes d'Europe est certainement un emprunt au substantif roumain « *drum* » (mot qui lui-même vient du grec « *dromos* »)¹³³. Le refus de la servitude et la pression ottomane ont poussé une partie de ces populations à migrer vers l'Europe de l'Ouest. Comme les décrivent les chroniqueurs au début du XV^e siècle, des communautés qui ont pour chefs des « voïvodes », « ducs », « princes » ou encore des « chevaliers » traversent la Hongrie et la Bohême, franchissant les frontières de la Suisse et de l'Allemagne. Ce sont les mêmes titres que l'on retrouve dans la presse américaine pour désigner les chefs de familles tsiganes vivant en Amérique au XIX^e siècle : en particulier ceux qui portent les titres de « *queen* » et de « *king* »¹³⁴. En 1417, les Tsiganes présentent des lettres de protection, en particulier de l'Empereur Sigismond, roi de Hongrie et de Bohême ; se faisant passer pour des pèlerins, ils peuvent un temps voyager librement dans les différents pays d'Europe occidentale, et il est possible de retrouver leurs traces jusque sur les côtes de la Baltique¹³⁵.

Les Tsiganes sont signalés en France pour la première fois en 1419 à Châtillon-sur-Chalaronne¹³⁶. Ils arrivent à Paris en 1427 comme cela figure dans le

¹²⁹ MOUTOUH Hugues, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁰ PETCU Silviu, « Le rôle des esclaves Roms dans la vie économique des principautés roumaines de Munténie et de Moldavie », in *Études Tsiganes 29 : l'esclavage des Roms*, 2007, p. 74.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² GATLIF Tony, *Latcho Drom*, 1993.

¹³³ BLOCH Jules, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁴ Nous avons étudié soixante-douze familles décrites dans la presse américaine qui ont à leur tête un ou plusieurs « *king(s)* » selon les régions, cf. infra, chapitre 7, p. 224.

¹³⁵ VAUX DE FOLETIER (DE) François, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁶ ASSÉO Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, *op. cit.*, p. 15.

Journal d'un Bourgeois de Paris, tenu par un chanoine de Notre-Dame. Pour continuer à voyager en Europe occidentale, les différentes communautés ont besoin de laissez-passer : elles présentent de fausses lettres papales dont les clauses s'adaptent aux circonstances. La protection du Pape Martin V, qui va être utilisée pendant plus d'un siècle grâce à des copies de lettres de recommandation, leur permet de traverser la péninsule ibérique et d'arriver jusqu'en Andalousie (la première arrivée est mentionnée en 1462), où ils reçoivent un accueil bienveillant, et au Portugal dans la première moitié du XV^e siècle¹³⁷. On observe alors tout au long du XV^e siècle des témoignages de plus en plus nombreux qui évoquent les activités de musicien de ces « égyptiens »¹³⁸.

Des Tsiganes sont signalés dès 1420 aux Pays-Bas où ils présentent leurs lettres de sauf-conduit. Ils ont traversé la Pologne en suivant deux voies différentes : par le sud, venant de Hongrie et des principautés roumaines, et au XVI^e siècle quand ils arrivent par l'Allemagne¹³⁹. Des journalistes de la presse américaine parlent des familles tsiganes qui vivent dans les îles Britanniques, les Stanley, les Lovell, les Cooper ou encore les Smith¹⁴⁰ ; c'est dans la première moitié du XVI^e siècle que les sources attestent des voyages par le nord de l'Europe jusqu'aux îles Britanniques et aux Pays scandinaves. Leur présence en Finlande est attestée en 1584. La Russie aurait été atteinte dès 1501, l'Estonie en 1533 mais ils n'arrivent en Sibérie (vers l'est, dans le sens contraire de la course du soleil) qu'en 1721¹⁴¹. Les raisons de ces longs déplacements sont multiples, notamment la fuite des persécutions dont ils sont l'objet, les mesures d'expulsion et les châtiments cruels qui leur sont infligés (marquage au fer rouge, pendaison, condamnation aux galères, etc.). Sont même signalées des chasses aux Tsiganes ! Leur départ est souvent volontaire : faire du commerce amène à changer de zone géographique afin de renouveler la clientèle ; également et en complément, les grandes familles qui ont le sentiment d'appartenir à un même ensemble ethnique profitent des déplacements occasionnés par les foires et les pèlerinages pour maintenir les liens qui existent entre elles et renforcer la cohésion des groupes.

¹³⁷ LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms en Europe*, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁸ REYNIERS Alain, « L'univers des musiques tsiganes », *op. cit.*, p. 6.

¹³⁹ VAUX DE FOLETIER (DE) François, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴⁰ BOWDITCH T. J., « A Race of Nomads », *op. cit.*

¹⁴¹ LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms en Europe*, *op. cit.*, p. 23.

Après la première migration historique en provenance de l'Inde, une nouvelle vague ressort par son importance au milieu du XIX^e siècle. Cette migration est impulsée par l'abolition de l'esclavage dans les principautés Moldave et Valaque. La révolution de 1848 met officiellement fin à l'esclavage dans ces provinces ; différentes mesures d'affranchissement s'étalent jusqu'en 1856 et la libération devient générale en 1864¹⁴², ce qui se traduit par des départs de plusieurs vagues migratoires successives à partir de ce moment-là en direction de l'Europe de l'Ouest et de l'Amérique. Émancipés en 1856, les Tsiganes vivant jusqu'ici dans ces principautés prennent la route en direction de l'Ouest, bientôt rejoints par les Tsiganes de Hongrie et de Transylvanie. Cependant, la raison pour laquelle les familles tsiganes libérées du servage quittent l'actuelle Roumanie pour l'Ouest de l'Europe est plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, si leur libération permet les départs, elle n'en est pas toujours la raison principale, car beaucoup de serfs jouissent sur place « d'un ensemble de libertés et même de privilèges qui ne pouvaient pas être obtenus par la plupart des couches sociales. [...] Cela peut paraître paradoxal, mais les grandes migrations qui apparaissent après la suppression de l'esclavage s'apparentent plutôt à une fuite de la liberté, et de ses conséquences sur le plan des obligations citoyennes et des responsabilités que les Tsiganes nomades, qui s'étaient jusqu'alors préservés comme une communauté fermée, avec un bas niveau d'intégration sociale, ne pouvaient assumer¹⁴³. » En 1865, l'empereur François-Joseph I^{er} abolit le contrôle du passeport aux frontières de l'Empire, ce qui facilite les passages et les mouvements migratoires.

En France, un contingent composé de quatre-vingts personnes est mentionné à Bettignies en mai 1866, puis dans les années suivantes des campements se forment à Cannes, Clermont-Ferrand, au Havre et ailleurs¹⁴⁴. La fin de la guerre de 1870 facilite également l'arrivée et l'éparpillement en France de nombreuses familles manouches et le géographe Jean-Baptiste Humeau retrace les

¹⁴² DACHEUX Jean-Pierre, « L'abolition de l'esclavage des Roms, une dimension de notre citoyenneté européenne ou de l'éclairage des lumières sur le sort fait aux Roms en Europe », in *Études Tsiganes 29 : l'esclavage des Roms*, 2007, p. 24.

¹⁴³ MARUSHIAKOVA Elena, POPOV Vesselin, « De l'Est à l'Ouest, Chronologie et typologie des migrations tsiganes en Europe (du XV^e siècle jusqu'à présent) », in *Études Tsiganes 27-28 : Migrations tsiganes*, 2006, p. 10-25.

¹⁴⁴ MOUTOUH Hugues, *op. cit.*, p. 32.

axes de déplacement de ces groupes ¹⁴⁵. Cette vague migratoire tsigane s'accompagne dans la même période du déplacement d'autres populations européennes : la famine en Irlande au milieu du XIX^e siècle provoque des départs de Voyageurs ainsi que des Irlandais pauvres et catholiques vers le sud des États-Unis¹⁴⁶. La migration tsigane dure en France, en Grande-Bretagne, en Norvège et en Allemagne depuis la fin du XIX^e siècle, avec des Tsiganes en provenance de Hongrie et de Roumanie, et se poursuit assez régulièrement jusqu'à la Première Guerre mondiale. En Italie à la fin du XIX^e siècle arrivent des Roms « hongrois » ; après la fin de la Première Guerre mondiale, d'autres familles, « allemandes » et « slaves », viennent du nord et de l'est. D'autres mouvements encore sont observés pendant l'entre-deux-guerres et après la Seconde Guerre mondiale¹⁴⁷.

De nombreux chroniqueurs américains des années 1880-1910 rendent compte des migrations tsiganes vers l'Europe et vers les États-Unis en s'appuyant principalement sur les travaux effectués précédemment par des auteurs en langue anglaise qui sont allés à leur contact. Ces réflexions sont souvent relayées sans que les journalistes en question ne rencontrent de Tsiganes, des journalistes qui éprouvent parfois de l'admiration pour les prédécesseurs capables de parler la langue *romani*. Ils contribuent à façonner l'image du Tsigane errant venu d'Orient par le maintien et le transfert parfois maladroit des représentations européennes. Cette image contribue au stéréotype du vagabond sans attaches et associe la mobilité de familles dirigées par un chef, une langue étrange venue pour partie de l'Inde et les déplacements en caravane associés à la mendicité. « Venus d'Orient », les Tsiganes sont d'abord décrits par leur langue, leurs vêtements bigarrés, les métiers traditionnels qu'ils exercent (forgeron, chaudronnier, maquignon, musicien, diseuse de bonne aventure) et ces traits symboliques se voient amplifiés et détaillés dans les divertissements européens et américains.

¹⁴⁵ HUMEAU Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁶ LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms en Europe, op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁷ DELÉPINE Samuel, LUCAS Yannick, « Les Roms migrants en France ou comment faire d'une population en danger une "population dangereuse" », in *Études Tsiganes 31-32 : Roms*, 2007, p. 75.

1. 2 – Représentations occidentales du Tsigane dans les divertissements aux États-Unis

La lecture de la presse américaine des années 1880 à 1940 nous amène à constater la présence permanente du thème tsigane dans la vie festive, la création et la vie artistiques aux États-Unis. Les romans anglophones qui décrivent des Tsiganes sont une source d'inspiration pour les artistes américains qui les mettent parfois en scène, et les journalistes commentent ces prestations. Si les représentations tsiganes dans la littérature anglaise ont déjà été étudiées¹⁴⁸, une analyse de la manière dont ces représentations sont reçues en Amérique mériterait d'être menée. Les Tsiganes et leur campement sont présents dans la nouvelle du romancier britannique Bulwer Lytton (1803-1873), *The Disowned*, publiée en 1829. Certaines chroniques prennent aussi appui sur des personnages de roman, comme Meg Merrilies, l'Égyptienne du roman de Walter Scott (1771-1832), *Guy Mannering or The Astrologer*, publié en 1815¹⁴⁹ et les pièces de théâtre qui reprennent le roman, par exemple à New York à l'Union Square Theatre en 1887¹⁵⁰. Aux États-Unis, Washington Irving (1783-1859) met en scène les gitans d'Espagne dans *Tales of the Alhambra* en 1832, William Faulkner (1897-1962) met en avant des aviateurs tsiganes en 1936 dans *Pylône (Pylon)*. John Steinbeck (1902-1968) use de la métaphore tsigane dès 1936 avec sa série de sept articles *Les Bohémiens des vendanges*¹⁵¹ (*The Harvest Gypsies*), et plus tardivement, des Tsiganes apparaissent chez Tennessee Williams (1911-1983), comme dans sa pièce de théâtre de 1953, *Camino Real*. Les chroniqueurs américains citent ces œuvres littéraires à partir desquelles ils véhiculent une certaine image du Bohémien et commentent les prestations artistiques qui en découlent.

Surtout, la lecture des journaux nous permet de suivre des critiques de spectacles et d'œuvres variées sur tout le territoire des États-Unis qui témoignent de l'imprégnation du thème tsigane dans les divertissements américains de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. L'historiographie récente méconnaît l'étude du

¹⁴⁸ Se référer aux travaux récents cités en début du chapitre 1 à ce sujet, cf. supra, p. 30.

¹⁴⁹ WAKEMAN Edgar L., « Gypsies Improved by Prosperity », in *The Roxboro Courier*, Roxboro, Caroline du Nord, 22 septembre 1887, p. 1.

¹⁵⁰ « Janaushek in "Meg Merrilies" », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 3 avril 1887, p. 2.

¹⁵¹ STEINBECK John, *Les Bohémiens des vendanges*, Paris, Mille et Une Nuits, La petite collection, 2000, p. 62.

thème tzigane dans l'art américain et pourtant ce thème est très présent : l'opéra, les opérettes, les ballets et le théâtre témoignent de la présence du thème tzigane et de l'intérêt des Américains pour ces Bohémiens. On trouve l'univers tzigane mis en scène dans des « *gypsy ballets* », au Texas en 1930¹⁵² et surtout sur la côte est des États-Unis, des années 1910 aux années 1930 : c'est le cas dans le Delaware en 1915¹⁵³, dans le Maryland en 1922¹⁵⁴, en Virginie-Occidentale en 1937¹⁵⁵.

Si certains opéras mis en scène aux États-Unis sont des créations américaines, bon nombre sont des interprétations d'opéras européens ou bien ont une filiation marquée avec les traditions de l'Europe. Le personnage de la Bohémienne y apparaît fréquemment et figure un « exotisme sans frontières¹⁵⁶ », dénué de localisation précise. Le professeur de littérature Olivier Bara prend l'exemple de l'opéra français, italien, anglais et autrichien du XIX^e siècle pour montrer comment s'y construit l'image de la Bohémienne. On la trouve mise en scène dans les opéras de Bizet (*La Jolie Fille de Perth*, *Carmen*, basée sur la version de Prosper Mérimée), de Auber (*Les Diamants de la Couronne*), de Giovanni Paisiello (*Les Bohémiens à la foire*), de Rossini (*Le Turc en Italie*) dont certains connaissent le succès outre-Atlantique. Retenons aussi que les Bohémiens de l'opéra communiquent avec le Diable : « Parmi les *topoi* convoqués par le schéma comique, la communication supposée des Bohémiens avec les forces souterraines démoniaques ou avec les voies de la Destinée est omniprésente¹⁵⁷ ». Le chef de clan bohémien de l'opéra *The Bohemian Girl* qui enlève la fille du gouverneur autrichien ne se nomme-t-il pas Devilshoof, « sabot du diable¹⁵⁸ » ? L'opéra *The Bohemian Girl* est joué aux États-Unis depuis le milieu du XIX^e siècle : en 1911, le personnage de la Bohémienne est présenté dans le journal *The Charlotte Observer*

¹⁵² « Coming to C. I. A. Tuesday, Nov. 4 Pavley-Oukrainsky Dancers », in *Denton Record-Chronicle*, Denton, Texas, 31 octobre 1930, p. 11.

¹⁵³ « Gypsy Ballet », in *The News Journal*, Wilmington, Delaware, 24 juin 1915, p. 5.

¹⁵⁴ « Correction », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 18 janvier 1922, p. 8.

¹⁵⁵ « Society », in *Beckley Post-Herald*, Beckley, Virginie-Occidentale, 5 juin 1937, p. 5.

¹⁵⁶ BARA Olivier, « Les Bohémiens à l'opéra au XIX^e siècle : du spectacle de l'Autre au drame de l'altérité », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 203.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

en Caroline du Nord, avec des photographies qui rendent compte de la mise en scène et des costumes (figure 4)¹⁵⁹.



Figure 4 : Illustration du 18 mars 1912 dans le *The Monroe News-Star* montrant une scène de l'opéra *The Bohemian Girl* (source : « The Prize Winners », in *The Monroe News-Star*, Monroe, Louisiane, 18 mars 1912, p. 3).

L'œuvre est jouée aussi au théâtre Belasco, du nom du dramaturge américain David Belasco (1853-1931), à Washington D. C. en 1912¹⁶⁰ ; les journalistes rédigent une critique de l'opéra placée à côté d'un encart consacré aux spectacles des Dolly Sisters¹⁶¹. *The Bohemian Girl* est la version américaine d'un opéra créé par le compositeur irlandais Michael William Balfe (notons qu'il est aussi violoniste), produit à Londres en 1843 et basé sur le texte de *La Gitanilla* de Cervantes. La prestation au Belasco témoigne de l'envergure de l'événement puisqu'il met en scène un campement tzigane et des acrobates, ce qui rend nécessaire un grand nombre de musiciens et d'acteurs, soit au total une

¹⁵⁹ « Amusements », in *The Charlotte Observer*, Charlotte, Caroline du Nord, 12 novembre 1911, p. 12.

¹⁶⁰ « Belasco "The New Bohemian Girl" », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 25 février 1912, p. 2.

¹⁶¹ Consulter notre partie consacrée aux *Dolly Sisters* et au foxtrot, cf. infra, chapitre 3, p. 106.

centaine de personnes mobilisées. En octobre 1924, les chroniqueurs du journal d'Escanaba dans le Michigan expriment leur plaisir « dans cette époque du jazz¹⁶² » d'assister à la représentation de l'opéra *The Bohemian Girl* au théâtre Delft. Le spectacle qui comporte des chansons (dont *If a Gypsy's Life You Lead*) ayant pour thème les Tsiganes est présenté comme l'un des programmes musicaux les plus appréciés de toute l'histoire de la ville¹⁶³.

Ignacy Paderewski (1860-1941), compositeur ukrainien qui vit en Suisse et vient régulièrement aux États-Unis (il achète en 1913 un ranch viticole en Californie près de Paso Robles¹⁶⁴), connaît la célébrité au début du XX^e siècle à New York : les journalistes commentent son opéra *Manru*, joué d'abord en Europe puis programmé à New York, qu'ils qualifient dans le *New-York Tribune* du 18 août 1901 de « sujet tzigane et musique tzigane » mais aussi d'« opéra tzigane¹⁶⁵ ». Le personnage principal de cet opéra en trois actes, Manru, est un Tzigane slovaque qui se marie avec une galicienne, Ulana ; venue en Slovaquie dans le village natal de Manru mais rejetée par sa belle-mère, Ulana cherche par la magie à garder son mari à ses côtés. Le récit romantique se complique puis c'est à un violoniste tzigane, Jagu, que l'on doit une partie du dénouement de l'histoire qui se termine tragiquement. Le chroniqueur observe qu'il n'y a d'autre ouverture à cet opéra que la mélodie d'un hautbois créée autour d'un intervalle musical particulier de « seconde augmentée¹⁶⁶ » et il retranscrit dans l'article quelques mesures de la partition de la partie musicale de l'opéra. Notons également que le jeu de violon est

¹⁶² Ma traduction. Texte original : « In these days of jazz, the announcement of the presentation of any of the accepted grand operas comes as a welcome relief to persons fond of other music also », extrait de « Boston Opera Company in "Bohemian Girl" At Delft Theatre », in *The Escanaba Daily Press*, Escanaba, Michigan, 7 octobre 1924, p. 5.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ « Portrayal of Chopin Increases Relief Fund », in *The Los Angeles Times*, Los Angeles, Californie, 22 août 1915, p. 5.

¹⁶⁵ Ma traduction. Texte original : « A gypsy subject and gypsy music [...] gypsy opera », extrait de H. E. K., « Paderewski's Opera », in *New-York Tribune*, New York, New York, 18 août 1901, p. 12.

¹⁶⁶ Ma traduction. Texte original : « the interval of an augmented second, or superfluous second », extrait de H. E. K., « Paderewski's Opera », *ibid.*

décrit en 1902 à New York comme « permettant d'entrer dans l'humeur sauvage et diabolique de l'univers tzigane¹⁶⁷ ».

Le compositeur autrichien Franz Lehár (1870-1948) met en scène un violoniste tzigane, Józsi, dans l'opérette *Gypsy Love* dont le succès est retentissant outre-Atlantique dans les années 1910. Au Globe Theater de New York en 1911, cinquante musiciens et près de cent intervenants sont sur scène, parmi lesquels une actrice nommée Lucille Mitchell¹⁶⁸. De nombreuses autres opérettes populaires mettent en scène des Tsiganes, des années 1910 aux années 1930 : les chroniqueurs mentionnent les efforts de certains exploitants américains pour acheter les droits de diffusion sur le sol américain des opérettes d'Emmerich Kálmán (1882-1953). Pour se décider à investir dans de tels projets, le producteur Henry W. Savage écoute dans son bureau de New York grâce à un gramophone des versions de *The Gypsy Chief* enregistrées à Vienne en 1913¹⁶⁹. *The Gypsy Chief* est une traduction du nom allemand de l'opérette *Der Zigeunerprimas* que l'on trouve partout dans la presse américaine sous le nom de *The Gypsy Band Leader*, ou encore *Sari*, dans le New Jersey en 1914¹⁷⁰. D'autres opérettes de Emmerich Kálmán qui ont du succès aux États-Unis mettent en scène des Tsiganes : *The Gipsy Princess* (*Princesse Czardas*) et *Countess Maritza* (*Comtesse Maritza*) dont la chanson *Play Gypsies!*, est un « tube » sur les ondes pendant les années 1920, notamment à New York¹⁷¹.

¹⁶⁷ Ma traduction. Texte original : « When the fiddle is heard the drama enters the wild, devilish moods of the gypsy world, and the effect is eloquent », extrait de « Mr. Paderewski's Opera », in *The New York Times*, New York, New York, 15 février 1902, p. 5.

¹⁶⁸ « Marguerita Sylva in "Gypsy Love" at the Globe », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 15 octobre 1911, p. 38.

¹⁶⁹ SCHROFF S. S., « New York Music Letter », in *Star Tribune*, Minneapolis, Minnesota, 2 mars 1913, p. 37.

¹⁷⁰ « "Sari" Delighted Local Audience », in *The Courier-News*, Bridgewater, New Jersey, 25 septembre 1914, p. 14.

¹⁷¹ « Hungarian Composer Who Is Traditional on Radio », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 22 juin 1930, p. 40, ou encore « Today's Radio Program », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 25 juin 1929, p. 14.

Les pièces de théâtre et les comédies musicales font également de nombreuses références aux Tsiganes. Les rubriques des journaux sur tout le territoire américain ne tarissent pas de commentaires à propos des troupes de théâtre qui proposent des créations ayant pour thème l'univers tzigane. L'une des pièces les plus populaires interprétée aux États-Unis est *Carmen*, inspirée de la version de Prosper Mérimée (qui a pour origine un conte de la comtesse Maria Manuela Montijo¹⁷²). Parmi les multiples représentations de *Carmen*, certaines retiennent notre attention : en 1915, l'actrice Géraldine Farrar connaît le succès en jouant *Carmen* à Broadway, spectacle retransmis par la projection filmée de la pièce dans de nombreux « *photoplay theaters*¹⁷³ ». Les pièces filmées ainsi sont diffusées rapidement et plus largement par les producteurs qui n'ont plus besoin de faire jouer les troupes de théâtre : le procédé facilite la diffusion des pièces qui sont présentées sous la forme d'un film muet qu'accompagne un orchestre réduit pour la bande son ou parfois seulement un instrument automatique qui ressemble à un piano, le « *photoplayer* ». En 1919, est signalée dans le Maryland une version de *Carmen* modernisée et américanisée dans laquelle un jeune homme de la haute société rencontre à la suite d'un accident de voiture près d'un campement une Tzigane qui se révèle en fait appartenir à une riche famille de la ville¹⁷⁴. En Pennsylvanie en 1921, le « *photodrama* » *Gypsy Blood*¹⁷⁵, version également inspirée de la *Carmen* de Prosper Mérimée, est produite par Ernest Lubitsch et interprétée par l'actrice Pola Negri. Le film, décrit comme « *First National attraction*¹⁷⁶ », bénéficie d'une diffusion nationale dans de nombreuses salles sur tout le territoire, comme en Caroline du Nord à Asheville en 1922¹⁷⁷. À la fin des années 1920, les représentations tziganes sont présentes dans les pièces de théâtre de New York, c'est le cas à Brooklyn en 1928 avec la pièce *Gypsy* de

¹⁷² PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 116.

¹⁷³ « Motion Picture Bills Will Show Exciting and Interesting Films During This Week », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 25 octobre 1915, p. 6.

¹⁷⁴ « Had To Buy A Circus », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 14 décembre 1919, p. 46.

¹⁷⁵ « At the Savoy », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 18 octobre 1921, p. 2.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ « The Vance », in *Asheville Citizen-Times*, Asheville, Caroline du Nord, 12 février 1922, p. 16.

Maxwell Anderson jouée au Werba¹⁷⁸. Dans ces années marquées par l'émancipation de la femme, la pièce met en scène l'histoire d'amour d'une jeune femme volage, « *gypsy heart* » en argot¹⁷⁹. On voit là les deux facettes de la morale tzigane : les représentations théâtralisées soulignent l'opposition entre d'une part la liberté et l'amour tziganes, et d'autre part les liens avec la magie associée à de la sorcellerie diabolique, ainsi que l'aspect incontrôlable de personnages considérés comme voleurs et malfaisants.

On découvre aussi des initiatives plus originales à la lecture des journaux, comme la pièce de théâtre (décrite aussi comme une comédie musicale) intitulée *The Gypsy Prince*, créée à Washington en 1916 par Mrs Thompson, qui appartient à l'élite locale¹⁸⁰. La pièce semble réunir un bon nombre de stéréotypes dont les Tsiganes sont l'objet ; la presse en parle, en publiant des comptes rendus agrémentés de photographies¹⁸¹. Tout au long des années 1920 et au-delà, la présence du thème tzigane peut être relevée dans d'autres pièces de théâtre. Le *Golden Ensemble* se produit à Chautauqua et met en scène un campement à la manière tzigane dans la pièce *A Gypsy Caravan* en 1928¹⁸². En 1926, *Gypsy Camp* et *Wanderlust* sont jouées au Texas¹⁸³, avec mise en scène de campements tziganes, caravanes, costumes et danses.

Peut s'adapter au cas américain l'analyse d'Alain Reyniers qui indique très justement à propos des sources européennes que « ces représentations ne sont pas figées et elles se modifient en fonction des préoccupations politiques, économiques et sociales des sociétés au sein desquelles vivent les Tsiganes¹⁸⁴ ». On observe en effet en Amérique que des pièces de théâtre mêlent ces représentations imaginaires du Tsigane aux romances en rapport avec la venue de migrants tziganes depuis l'Europe jusqu'aux États-Unis. En 1925, dans la pièce *Gypsy Fires*

¹⁷⁸ « New Plays in Brooklyn Theaters », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 décembre 1928, p. 46.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ « Washington Society to See Play Written By One of Its Members », in *The Day Book*, Last Edition, Chicago, Illinois, 15 février 1916, p. 27.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² « Brilliant Gathering Sees "Gypsy" Prince », in *The Washington Times*, Washington, District de Columbia, 7 mars 1916, p. 4.

¹⁸³ « At The Theatres », in *The Waco News-Tribune*, Waco, Texas, 5 mai 1926, p. 12.

¹⁸⁴ REYNIERS Alain, « Entre fascination et rejet, une construction française de l'étranger », in *Études Tsiganes 47 : Tsigane et représentation, op. cit.*, p. 4.

jouée à Brooklyn, est mise en scène l'histoire d'amour entre une jeune fille de la famille Stanley, groupe tzigane venu d'Angleterre, et un *gorgio* (non-Tzigane). Le chroniqueur qui décrit l'événement indique que la pièce met en exergue la passion, la musique et les différents membres de la famille tzigane dans une ambiance sylvestre du plus bel effet. Il ajoute que la production de la pièce a coûté beaucoup d'argent, en particulier pour la fabrication des décors, (mise en scène d'une clairière de Nouvelle-Angleterre) et pour payer la troupe des musiciens tsiganes qui accompagnent la prestation¹⁸⁵.

Dans les années 1910-1920, l'univers tzigane habite aussi les comédies musicales, qui sont l'un des divertissements préférés des Américains. C'est le cas de *The Gypsy Rover* signalée par la presse tout au long des années 1921¹⁸⁶, 1922¹⁸⁷ et 1926¹⁸⁸. Ces comédies musicales connaissent un fabuleux destin à Broadway, comme certains « *musicals* » : *Somebody's Sweetheart* dont l'action est censée se dérouler à Séville. Sont jouées en Virginie-Occidentale des comédies musicales mises en scène par des enseignants de lycée, avec une préoccupation pédagogique, comme *The Gypsy Sweetheart* en 1931. La pièce relate l'histoire d'une jeune danseuse espagnole qui traverse l'Atlantique en accompagnant un orchestre tzigane pour tenter de rejoindre son bien-aimé et montre sa dure expérience du voyage et du déracinement¹⁸⁹. Le thème tzigane ne laisse pas indifférent Florenz Ziegfeld (1867-1932) surnommé Flo Ziegfeld, qui est alors l'un des plus célèbres producteurs de comédies musicales de Broadway. Il prend appui sur la popularité du thème tzigane dans les comédies musicales pour lui donner une large audience en diffusant des enregistrements ; c'est le cas dans les années 1920 de la version « foxtrot » enregistrée de *Tell Me Little Gypsy* en 1921¹⁹⁰. Des comédies musicales

¹⁸⁵ « "Gypsy Fires" Starts At Cohan Theater », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 décembre 1925, p. 17.

¹⁸⁶ « The Gypsy Rover », in *The Natchitoches Enterprise*, Natchitoches, Louisiane, 7 avril 1921, p. 1.

¹⁸⁷ « "Gypsy Rover" To Be Presented November 3 », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 27 octobre 1922, p. 2.

¹⁸⁸ « West Branch Enjoys Play », in *Iowa City Press-Citizen*, Iowa City, Iowa, 5 novembre 1926, p. 5.

¹⁸⁹ « "Gypsy Sweetheart" Dramatic Success », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 28 mars 1931, p. 5.

¹⁹⁰ « Victrolas », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 21 janvier 1921, p. 16.

sont intégrées aux *Ziegfeld Follies*, spectacles d'envergure qui connaissent une grande renommée et propulsent de nombreuses stars de Broadway.

Il y a également trace de l'image fantasmée du Tsigane dans la chanson populaire, la bande dessinée, la poésie, le cinéma, ou encore dans les contes et les nouvelles publiés dans les journaux. Dans les années 1900 et 1910, la presse publie les textes de chansons se rapportant aux Tsiganes et à leur lien privilégié avec la nature : en 1909, le texte de *The Gypsy Song*, écrit par la poétesse Rosamund Watson (1860-1911) est publié dans *The Buffalo Commercial*¹⁹¹. Celui de *Gypsy Song* de Kadra Maysi (pseudonyme de Katherine Drayton Mayrant Simons, 1890-1969), qui évoque l'itinérance saisonnière des Tsiganes, paraît dans le *New-York Tribune* en 1917¹⁹². Surtout, la presse fait la promotion d'un certain nombre de titres enregistrés, comme *My Gypsy Wanda* (ou *My Little Gypsy Wanda*), chanson sur un rythme de valse composée par Robert Levenson et Ted Carton en 1918¹⁹³, et la chanson *My Little Rose of Romany* composée avec Jack Mendelsohn en 1919 également sur un rythme de valse, dont il est écrit en Pennsylvanie qu'elle connaît un grand succès¹⁹⁴.

La lecture de la presse américaine nous permet de constater également la présence du thème tsigane dans la bande dessinée, popularisée auprès d'un large public à la fin du XIX^e siècle par les journaux. En 1915, une bande dessinée met en scène une diseuse de bonne aventure dans les péripéties du Détective Hawkshaw¹⁹⁵. Paraissent aussi dans la presse anglophone américaine des années 1880-1890 de nombreux poèmes qui rendent compte d'un univers tsigane rêvé.

¹⁹¹ WATSON Rosamund Marriott, « Table Talk », in *The Buffalo Commercial*, Buffalo, New York, 6 mai 1909, p. 8.

¹⁹² MAYSI Kadra, « Gypsy Song », in *New-York Tribune*, New York, New York, 13 mai 1917, p. 24.

¹⁹³ « Columbia Records », in *The Daily Gate City and Constitution-Democrat*, Keokuk, Iowa, 19 octobre 1918, p. 6.

¹⁹⁴ « The Biggest Song Hit in Years "My Little Rose of Romany" », in *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 24 mars 1919, p. 7.

¹⁹⁵ « Hawkshaw the Detective, The Gypsy Fortune Teller », in *Evening Star*, Washington, District de Columbia, 28 mars 1915, p. 68.

Dans *Where do the Gypsies Go?*, écrit en 1885 par Hunky Dory, l'auteur s'interroge sur la vie quotidienne des Tsiganes dont il dresse un portrait constitué de stéréotypes évoquant la prédiction de l'avenir, les campements et les migrations saisonnières¹⁹⁶. Les décennies suivantes sont marquées par la publication de poèmes décrivant l'univers tsigane dans les quotidiens et les hebdomadaires de nombreux États. Certains retiennent notre attention : *Ballade of Vagabonds* en 1894¹⁹⁷, *The Gypsy Moon* en 1914¹⁹⁸, *Gypsy Weather* en 1924¹⁹⁹, ou encore *The Gypsy Month* en 1924²⁰⁰ qui évoquent aussi bien l'itinérance saisonnière que l'ambiance fantasmée de la nuit passée à la belle étoile.

La presse américaine donne aussi à découvrir des contes et des nouvelles romancées qui ont pour sujet les Tsiganes : un conte relatif à des Tsiganes russes montreurs d'ours est écrit en 1885 à New York²⁰¹, et en 1912 un texte romancé ayant pour sujet des Tsiganes espagnols dresseurs d'ours est publié²⁰², tous agrémentés d'illustrations. Le thème est aussi présent dans des nouvelles et des « novelettes » de la fin du XIX^e siècle aux années 1920 : sont évoqués les Tsiganes et les diseuses de bonne aventure à New York dans la nouvelle *Katie's Stratagem* en 1887²⁰³. En 1910, la nouvelle de Joanna Single *A Dimple or Two* parle de la musique des Tsiganes²⁰⁴ ; il y a des protagonistes tsiganes dans *The Exploits of Elaine* d'Arthur B. Reeve en 1915²⁰⁵ ; des musiciens tsiganes sont présents dans le

¹⁹⁶ DORY Hunky, « Where Do the Gypsies Go? », in *Democrat and Chronicle*, Rochester, New York, 26 mars 1885, p. 8.

¹⁹⁷ « Ballade of Vagabonds », in *The Morning Call*, San Francisco, Californie, 28 novembre 1894, p. 12.

¹⁹⁸ WALL Augusta, « The Gypsy Moon », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Géorgie, 20 janvier 1914, p. 4.

¹⁹⁹ DAVIES Mary Carolyn, « Gypsy Weather », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 28 avril 1924, p. 8.

²⁰⁰ CRESSON Abigail, « The Gypsy Month », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 18 août 1924, p. 8.

²⁰¹ GRAHAM BONNER Mary, « Daddy's Evening Fairy Tale, The Gypsy Bear », in *Democrat and Chronicle*, Rochester, New York, 26 mars 1885, p. 8.

²⁰² HEILIG Sterling, « Gypsy King Proves Right by Wicked Lash », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 29 septembre 1912, p. 61.

²⁰³ « Katie's Stratagem », in *The Evening World*, New York, New York, 21 novembre 1887, p. 3.

²⁰⁴ SINGLE Joanna, « A Dimple or Two », in *The Wahpeton Times*, Wahpeton, Dakota, 22 septembre 1910, p. 12.

²⁰⁵ REEVE Arthur B., « The Exploits of Elaine », in *Iron County Record*, Cedar City, Utah, 29 octobre 1915, p. 7.

récit *The First Strike* paru en 1914²⁰⁶ ou encore dans *The Inseparables* de Henri Duvernois publié à New York en 1920²⁰⁷. Des nouvelles concernant des Tsiganes sont publiées dans plusieurs journaux, comme *Gypsy Girl, The Story of an Impassioned Romance* en 1935²⁰⁸.

Le thème tzigane dans le cinéma américain à ses débuts mériterait d'être étudié de plus près : alors que les tournages de *Carmen* et *Esmeralda* par Alice Guy ont lieu à Paris en 1900 et 1905, il semble que les échos américains de ces courts-métrages n'apparaissent que dans les années 1910²⁰⁹. Ce n'est en effet qu'en 1911 qu'est projetée au théâtre Alamo, dans le Mississippi, *Notre-Dame de Paris* dans sa version produite par la *Compagnie Générale des Établissements Pathé Frères Phonographes & Cinématographes* (C. G. P. C.)²¹⁰. Pas d'écho dans notre corpus du premier tournage en extérieur aux États-Unis ayant pour thème les Tsiganes, *The Spanish Gypsy* réalisé en 1911 par David Wark Griffith²¹¹, mais le thème tzigane est le sujet du film à caractère ethnographique *Romany*²¹² mentionné dans le Wisconsin en 1919, qui met en scène des protagonistes tziganes décrits comme « *Romany with real gypsies* ». En 1924 est projeté le film *Gypsy Passion*²¹³. D'autres projections paraissent plus confidentielles, ainsi celle de *Gypsies*²¹⁴ à New York en 1936, dont il est écrit qu'il s'agit d'un film russe.

²⁰⁶ « The Daily Novelette, The First Strike », in *El Paso Herald*, El Paso, Texas, Home Edition, Comic Section, 3 octobre 1914, p. 3.

²⁰⁷ DUVERNOIS Henri, « The Inseparables », in *New-York Tribune*, New York, New York, 12 décembre 1920, p. 2.

²⁰⁸ « Gypsy Girl, The Story of an Impassioned Romance », in *Montana Butte Standard*, Butte, Montana, 14 mars 1935, p. 6.

²⁰⁹ « Notre Dame de Paris », in *Vicksburg Evening Post*, Vicksburg, Mississippi, 24 août 1912, p. 4.

²¹⁰ « Film Calendar », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 2 août 1936, p. 60.

²¹¹ GABRIEL Nicole, « La représentation des Tsiganes dans le cinéma français avant 1912 », in *Études Tsiganes 47 : Tsigane et représentation*, op. cit., p. 47.

²¹² « Romany », in *Oshkosh Daily Northwestern*, Oshkosh, Wisconsin, 18 décembre 1919, p. 4.

²¹³ « Gypsy Passion », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 11 juillet, 1923, p. 14.

²¹⁴ « Film Calendar », op. cit.

Le thème tzigane, qui touche toutes sortes de divertissements, concerne aussi les fêtes mondaines. Il imprègne ainsi la vie festive de beaucoup d'Américains et pas seulement des spectateurs des représentations qui ont pour objet le thème tzigane. Certaines personnes cherchent parfois à s'approprier le « style tzigane ». Avant même les années 1890, le costume tzigane est porté lors des « *fancy-dress parties* », par exemple à San Francisco²¹⁵. Les journaux relatent des fêtes à la manière tzigane, comme au sud de Brooklyn en 1890²¹⁶ et en 1891 dans le Tennessee, où sont organisées des « *Garden Parties* » qui reproduisent des campements tziganes²¹⁷. Parmi ces manifestations diverses, certaines sont des tentatives pour organiser des festivités à la manière tzigane, en jouant du tambourin dans le Kansas²¹⁸, ou en chansons avec « *The Gypsies' Festival* » dans le Maryland²¹⁹. Des Américains font la fête à la façon tzigane, costumés en Tsiganes : en 1896 à Washington, ils se déguisent en Tsiganes et en Noirs²²⁰. En 1903, lors d'un « *gypsy afternoon* » des chansons évoquent la magie divinatoire tzigane ; pendant cette fête, les amis des organisateurs sont invités à camper²²¹. En 1921 la vie des « *Romany tribes* » est encore mise en scène à l'occasion de fêtes huppées²²².

Des Américains, les femmes surtout, veulent imiter les Tsiganes, en pratiquant le « *gypsyng* » en Angleterre puis aux États-Unis : c'est à la mode et des gens célèbres font du « *gypsyng* » dès le début du XX^e siècle²²³. Un reportage avec photographies de 1912 montre des jeunes femmes vraisemblablement issues de milieux fortunés, Miss Gertrude Phillips et Miss Blanche Stuart Scott de New York,

²¹⁵ « The Social World », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 20 octobre 1890, p. 6.

²¹⁶ « Fair Gypsy Maidens », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 14 février 1890, p. 2.

²¹⁷ « Garden Party », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 17 août 1891, p. 5.

²¹⁸ « A New and Novel Entertainment », in *The Parsons Weekly Sun*, Parsons, Kansas, 13 mars 1890, p. 1.

²¹⁹ « College Girls as Amateur Actresses », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 19 décembre 1890, p. 4.

²²⁰ « Social Notes and Personal », in *The Morning Times*, Washington, District de Columbia, 29 novembre 1896, p. 5.

²²¹ « A Gypsy Entertainment », in *The Yakima Herald*, North Yakima, Washington, 15 avril 1903, p. 3.

²²² « Spring Lake County Fair Ready for Grand Opening », in *New-York Tribune*, New York, New York, 21 août 1921, p. 2.

²²³ « Titled Folks Turn Gypsy », in *The Sun*, Second Section, New York, New York, 30 juin 1907, p. 2.

« *amateur Gypsies* », qui partent à l'aventure et campent à la belle étoile à la façon tzigane²²⁴. En 1928 à New York, dans le contexte de l'émancipation progressive des femmes, des « *business women* » donnent à leur banquet annuel une tonalité tzigane, avec décoration et programme artistique adaptés : le thème tzigane mis en avant symbolise la liberté à laquelle elles aspirent²²⁵. La mode prend de l'ampleur et dans les années 1930, les soirées aux ambiances tziganes se multiplient ; beaucoup de fêtes sont données à l'occasion d'anniversaires²²⁶, et sont composées des chansons qui adoptent le nom de *Gypsyng*²²⁷. On parle de « *gypsy frolic*²²⁸ » à propos de ces rassemblements fréquents dans les années 1930, au début de la crise économique. Une telle tendance ne laisse pas les entrepreneurs indifférents et ils répondent à la demande : des voitures « *Gypsy Moon Camp Car* » décapotables et pourvues de tout le nécessaire pour dormir à la belle étoile apparaissent sur le marché dans les années 1920, pendant les années de prospérité²²⁹.

Les exemples de l'importance de la présence du thème tzigane dans les spectacles qui ont lieu aux États-Unis pourraient ainsi être multipliés. Ils imprègnent tous les arts comme la vie quotidienne et festive en Amérique. L'image du migrant venu d'Orient s'enrichit alors des représentations mises en scène dans les divertissements. Celles-ci sont liées à la magie et à la divination, à la musique et à la danse, et mettent au premier plan l'amour et la liberté. La Bohémienne pratique des danses orientales considérées comme suggestives, elle est érotique, sensuelle et sans attaches. Les Tsiganes sont aussi associés à l'image que l'on se fait alors des Arabes : ils sont considérés comme les ayant remplacés dans le sud de

²²⁴ « Along the Gypsy Trails in The Mountains », in *The New York Times*, New York, New York, 11 août 1912, p. 58.

²²⁵ « Business Girls to Dine », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 3 juin 1928, p. 47.

²²⁶ « Party in Shearer's Grove, Along Gypsy Trail, Newmanstown », in *Lebanon Daily News*, Lebanon, Pennsylvanie, 8 octobre 1930, p. 12.

²²⁷ « Club Activities Are Varied », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 26 mars 1936, p. 8.

²²⁸ « Camp Fire Girls Plan Gypsy Frolic », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 8 octobre 1936, p. 8.

²²⁹ « Rouse Brothers Introducing Gypsy Moon to Motorists Who Like Camping Out in Open », in *The San Bernardino County Sun*, San Bernardino, Californie, 3 août 1924, p. 25.

l'Espagne et sont comparés aux Bédouins auxquels on attribue volontiers les traits de caractère que sont la fierté, la générosité et aussi la soif de vengeance. L'on retrouve la plupart de ces représentations dans l'art européen, mais elles sont complétées en Amérique par les expériences imaginées du déracinement des Tsiganes migrants venus d'Europe qui s'installent aux États-Unis. Le Bohémien du spectacle est alors dans une certaine mesure associé au mythe du « bon sauvage » vivant au contact de la nature, un être épris de liberté, détaché des biens matériels et qui peut sembler paresseux. Comment ne pas constater que parmi ces diverses représentations bohémiennes se détachent les images du tsigane musicien et de sa musique ?

I. 3 – Les mythes du Tsigane musicien et de la musique tsigane aux États-Unis

La représentation occidentale du Tsigane se transforme donc entre le XV^e et le XVII^e siècle en Europe puis on en retrouve plus tard les principales caractéristiques aux États-Unis, véhiculées et amplifiées par la presse américaine. Ces représentations donnent naissance à un véritable mythe du Tsigane²³⁰, façonné par la littérature, dans les arts, et qui trouve sa place dans la culture occidentale. La définition que donne le *Larousse* du mythe met en avant l'importance du personnage imaginaire ainsi que ses représentations idéalisées²³¹. Le mythe du Tsigane au XIX^e siècle est « l'envers d'une image dépréciative ancienne et bien ancrée dans les esprits » façonnée depuis le XVII^e siècle. C'est aussi une image des Bohémiens qui se racialise « en hiérarchisant les peuples étrangers auxquels sont associées des caractéristiques intellectuelles ou psychologiques supposées²³² » : le Tsigane relève alors d'une « race » aussi bien positive que diabolisée. Ce mythe procède d'une conception essentialiste de l'identité tsigane et possède pour caractéristiques premières la vie itinérante (associée au vagabondage et à la liberté) et le contact avec la nature ; il intègre l'idée qu'ont les Occidentaux des métiers qu'exercent les Tsiganes. On peut observer dans les spectacles proposés en Amérique la transmission de certaines représentations que l'on se fait des Tsiganes venus en Europe : c'est le cas de la Bohémienne et de la diseuse de bonne aventure ou encore du montreur d'ours, appelé « oursailé », dont l'activité se développe en France au début du XIX^e siècle et qui n'est pas l'apanage des Tsiganes²³³. La figure de la gitane qui lit les lignes de la main et que l'on voit dans les spectacles aux États-Unis a des origines européennes : elle apparaît d'abord dans une pièce de théâtre anonyme de 1475 en Suisse et de

²³⁰ Ce mythe émerge avec Miguel de Cervantes (1547-1616) et *La Petite Gitane* en 1613, mythe renforcé par les artistes qui s'intéressent aux Tsiganes aux XVIII^e et XIX^e siècles, in MOUSSA Sarga, *op. cit.*, p. 8-9.

²³¹ « Personnage imaginaire dont plusieurs traits correspondent à un idéal humain, un modèle exemplaire » ou mieux encore, « ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour d'un personnage, d'un phénomène, d'un événement historique, d'une technique et qui leur donnent une force, une importance particulières », in *Le Petit Larousse illustré 2016*, Paris, Larousse, 2016.

²³² MOUSSA Sarga, *op. cit.*, p. 12, 14 et 15.

²³³ BORDIGONI Marc, « Des Tsiganes et des ours dans *Le Petit Journal*, supplément illustré, 1895-1908 », in *Études Tsiganes 47 : Tsigane et représentation*, *op. cit.*, p. 58.

nouveau au Portugal en 1521 dans une pièce de théâtre, *Farsa das Ciganas* de Gil Vicente²³⁴.

La représentation du musicien tsigane a une histoire qui commence bien avant l'arrivée des Tsiganes en Europe. En 950 les chroniques arabes de Hamza Ispahani mentionnent la tribu des Zott venus depuis l'Inde en Perse : les membres du clan y sont présentés comme étant des musiciens²³⁵. Nous avons aussi évoqué Firdôûsi, poète perse du X^e siècle qui décrit les musiciens qui ont voyagé de l'Inde vers l'Est de l'Europe : ce texte est l'un des premiers écrits légendaires relatifs à des musiciens identifiés comme tsiganes²³⁶. Quelques exemples de représentations européennes montrent le transfert qui s'opère outre-Atlantique dans la littérature et dans la peinture : du XV^e au XX^e siècle, de nombreux artistes européens dépeignent les Tsiganes et leur mode de vie dans un contexte historique marqué d'abord par une bienveillance qui évolue en rejet à partir du XVI^e siècle²³⁷. Pendant longtemps les historiens de l'art ne se sont pas intéressés aux tableaux qui montrent des musiciens tziganes. L'intérêt porté à l'image du Tsigane dans la peinture européenne du XV^e au XX^e siècle est récent : Xavier du Crest étudie les représentations tziganes dans la peinture française du XIX^e siècle²³⁸ et l'exposition *Bohèmes* au Grand Palais en 2012 réunit un certain nombre de tableaux autour de ce thème.

C'est aux XVIII^e et XIX^e siècles que se construit l'image stéréotypée du musicien tsigane en Europe telle qu'on la retrouve outre-Atlantique. Les représentations du musicien bohémien sont fréquentes et mettent en scène l'image idéalisée du violoniste tsigane. Le Tsigane musicien est alors présenté comme séducteur, libre et rebelle. Certains peintres européens s'intéressent de près aux musiciens tziganes, comme Alfred Dehodencq (1922-1882) qui va

²³⁴ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 6.

²³⁵ REYNIERS Alain, « L'univers des musiques tziganes », *op. cit.*, p. 8.

²³⁶ FRASER Angus, *Gypsies*, Oxford, Blackwell, 2005.

²³⁷ La presse américaine relaie ce rejet européen, BOWDITCH T. J., « A Race of Nomads », *op. cit.*, et « The American Gypsy », in *Pittsburgh Post-Gazette*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 27 avril 1887, p. 4, ainsi que l'historiographie récente, ASSÉO Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, *op. cit.*, p. 35.

²³⁸ CREST (DU) Xavier, « Bohémiens, Gitans, Tsiganes et Romanichels dans la peinture française du XIX^e siècle », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 243.

rencontrer les gitans d'Andalousie²³⁹ et Théodore Valerio (1819-1879) qui part écouter la musique des Tsiganes et rapporte son expérience dans une publication de 1858²⁴⁰. Ces musiciens interprètent alors à leur manière la musique occidentale : « Rien n'est curieux comme un orchestre de Tsiganes civilisés et leur manière d'interpréter les maîtres. Ils jouent sans notes, exécutent des opéras de Rossini, de Meyerbeer, d'Halévy, mais tellement embellis de fioritures tsiganes, traduits avec leur sentiment national, que c'est à grand'peine que l'on parvient à retrouver le thème primitif²⁴¹. »

De nombreux tableaux qui représentent les Tsiganes musiciens peints par des artistes européens inspirent fortement les illustrations trouvées dans la presse américaine. Les représentations de la *Bohémienne au tambourin*²⁴² du XVII^e siècle, le *Portrait d'une danseuse*²⁴³ de Marie-Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun en 1780 avec son chapeau bleu et son tambourin bleu²⁴⁴, la *Bohémienne au tambour de basque*²⁴⁵ de Jean-Baptiste Corot vers 1865 vêtue d'une robe bleue inspirent sans doute l'illustration ci-dessous de la « musicienne espagnole jouant du tambourin » que l'on retrouve dans la presse américaine en 1898 (figure 5).

²³⁹ *Ibid.*, p. 254.

²⁴⁰ VALERIO Théodore, « Essais ethnographiques sur les populations hongroises », in *L'Artiste*, 22 août 1858, p. 250.

²⁴¹ Cité par CREST (DU) Xavier, « Bohémiens, Gitans, Tsiganes et Romanichels dans la peinture française du XIX^e siècle », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 259.

²⁴² École de Jacques BELLANGE, *Bohémienne au tambourin*, XVII^e siècle, Paris, musée du Louvre, collection Edmond de Rothschild, inv. 1605DR.

²⁴³ VIGÉE-LEBRUN Marie-Louise-Elisabeth, *Portrait d'une danseuse*, 1780, Paris, musée du Louvre, inv. FR.1947-31.

²⁴⁴ Consulter à cet effet notre partie consacrée au bleu dans les représentations tsiganes, cf. infra, chapitre 4, p. 127.

²⁴⁵ COROT Jean-Baptiste, *Zingara au tambour de basque*, vers 1865, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 747.



Figure 5 : Illustration du 13 août 1898 dans le *The Rock Island Argus and Daily Union* montrant une Tsigane espagnole jouant du tambourin (source : « Mysterious Gypsies », in *The Rock Island Argus and Daily Union*, Rock Island, Illinois, 13 août 1898, p. 2).

La thématique tsigane reprise par des auteurs américains s'inspire souvent des ouvrages européens antérieurs dont a parlé la presse outre-Atlantique : comme la nouvelle d'Alphonse Daudet (1840-1897), *La Caravane*, en 1890²⁴⁶, ou les livres de George Sand (1804-1876), qui contiennent de nombreuses références aux Bohémiens. La chronique en 1919 du roman *Consuelo* de George Sand (écrit en

²⁴⁶ « Literature », in *The Courier-Journal*, Louisville, Kentucky, 22 février 1890, p. 7.

1843 et à sa suite *La Comtesse de Rudolstadt*) parle d'une cantatrice espagnole qualifiée en Amérique de « *Gypsy Singer*²⁴⁷ ». En 1902, les lecteurs du Kentucky sont invités à s'intéresser aux œuvres d'Alexandre Dumas, dont le récit *De Paris à Cadix* dans lequel l'auteur rencontre des artistes gitans andalous²⁴⁸.

Dans les spectacles américains, se détache la figure du musicien tsigane. À l'opéra, dans les opérettes et dans les pièces de théâtre, des musiciens tziganes sont souvent mis en scène : ainsi dans les œuvres de Ignacy Paderewski, Franz Lehár ou encore Emmerich Kálmán qui diffusent aux États-Unis une certaine image du violoniste tzigane. Le thème du musicien tzigane est donc très présent ; les créateurs artistiques américains des années 1930 se le sont appropriés, par exemple avec l'opérette *The Gypsy Troubadour* jouée en Californie, création d'Effa Preston et du producteur Don Wilson qui met en scène l'univers quotidien et musical des tziganes espagnols²⁴⁹. On relève dans les prestations de ce type l'importance de la scène et du jeu théâtralisé devant le public, qu'il s'agisse d'opéras, d'opérettes, de ballets ou de comédies musicales. Les décors replacent le violoniste tzigane dans le contexte : son lien avec la nature, la liberté, la vie à la belle étoile autour du feu de camp et l'itinérance, son accoutrement, les couleurs de ses habits, ses attitudes. Ces aspects scéniques et visuels offrent aux spectateurs des représentations singulières du Tsigane musicien et de son environnement, qui influencent à leur tour la poésie, la littérature, puis le cinéma.

En 1927, le poète Verne Bright mentionne dans *Gypsy Fiddle* le violon tzigane et les danses de Pepita²⁵⁰. Un de ses poèmes évoque la pureté de la musique que des Tziganes jouent dans la nuit :

²⁴⁷ BACHELLER Irving, « Consuelo, the Gypsy Singer », in *The Topeka Daily Capital*, Topeka, Kansas, 23 décembre 1919, p. 4.

²⁴⁸ « Among The New Books », in *The Courier-Journal*, Louisville, Kentucky, 20 décembre 1902, p. 7.

²⁴⁹ RAWSON Laura, « Operetta Given Last Night For 4-H Camp Benefit Drew Large, Enthusiastic Crowd », in *Santa Cruz Sentinel*, Santa Cruz, Californie, 2 mars 1935, p. 5.

²⁵⁰ BRIGHT Verne, « Gypsy Fiddle », in *Albany Democrat-Herald*, Albany, Oregon, 24 décembre 1927, p. 4.

*Brown, bright gypsy fiddle
Sing! sing! sing!
Golden music through the night,
Fly to my heart with quick delight,
Cover my heart with the fragile white
Of your fairy wing²⁵¹.*

Les descriptions du stéréotype du violoniste tsigane romantique abondent au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle : à la fin des années 1880, le lien entre les Tsiganes et la nature est mis en relief, ainsi que leur musique qui ressemble au chant des oiseaux. Le violoniste et les danseurs animent la vie quotidienne autour des tentes du campement²⁵². Un journal rapporte en 1888 l'histoire d'un violoniste tsigane de Transylvanie qui joue tellement que saturation et dégoût le conduisent au suicide²⁵³. En 1898, des musiciens tsiganes espagnols sont décrits avec leurs tambourins ; on fait d'eux des gitans vagabonds, voleurs et révolutionnaires, des « agents du désordre²⁵⁴ ».

Le cinéma muet des années 1910 ne manque pas de donner une image singulière du Tsigane musicien accompagné de son violon : c'est ainsi que joue Charlie Chaplin dans *The Tramp* et *The Vagabond* en 1915 et 1916. Le film *The Vagabond* est projeté dès juillet 1916 à Washington et les chroniqueurs américains en parlent beaucoup. Charlie Chaplin joue le rôle d'un violoniste itinérant qui se produit dans une grande ville où il est confronté à des orchestres concurrents. Il décide de découvrir la campagne et rejoint un groupe de Tsiganes qui vient de kidnapper une riche jeune fille américaine²⁵⁵. Le journaliste précise que pour rajouter du réalisme au film, le réalisateur est allé chercher une caravane de Tsiganes dont le campement était installé à soixante kilomètres au sud de Los Angeles. Le journaliste rapporte aussi que Charlie Chaplin lui a confié avoir vécu de la sorte dans sa jeunesse. Entre autres anecdotes, il prétend que lors du tournage,

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² « Gypsy Musicians, The Old Love of Music Still Lingered in the Tents of the Nomads », in *The Bossier Banner*, Bellevue, Louisiane, 10 février 1887, p. 1.

²⁵³ « A Gypsy's Sad Life and Death », in *The United Opinion*, Bradford, Vermont, 27 janvier 1888, p. 7.

²⁵⁴ « Mysterious Gypsies », in *The Rock Island Argus and Daily Union*, Rock Island, Illinois, 13 août 1898, p. 2.

²⁵⁵ « What the Theaters Offer this Week », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 16 juillet 1916, p. 2.

la fille du chef du clan tzigane serait tombée sous le charme de l'acteur²⁵⁶. Le film alimente une rumeur : on raconte que Charlie Chaplin serait d'origine tzigane et né dans un campement de Birmingham (c'est en tout cas une question que soulève la presse récente²⁵⁷). La presse a-t-elle contribué à alimenter pareille rumeur ?

Le mythe du musicien tzigane s'étoffe donc lorsqu'il est présenté comme un voleur de femmes : des témoignages prouvent la séduction qu'il exerce. Il a pu arriver que des princesses fuguent, dans la tradition tzigane, avec des musiciens célèbres ; c'est le cas de la princesse belge de Chimay, Clara Ward, fille du millionnaire américain E. B. Ward, qui part à la manière tzigane avec le violoniste Rigó Jancsi. La presse se scandalise de cette union et s'attache à jouer un rôle moralisateur pour convaincre la jeunesse de ne pas se laisser séduire de la sorte. C'est aussi le cas de la comtesse hongroise Vilma Festetics (ou Festicas), qui part avec le violoniste tzigane Nyary en 1907²⁵⁸ et d'un comte qui abandonne sa position pour les beaux yeux d'une jeune et jolie Tzigane qui joue du Cymbalum²⁵⁹. Ces exemples contribuent à l'image que les lecteurs des journaux se font du musicien tzigane et l'on retrouve ces représentations dans le dessin animé de 1933, *A Gypsy Fiddler*, créé par le studio d'animation Terrytoon dans lequel un violoniste tzigane tente de séduire une princesse²⁶⁰.

En Europe comme aux États-Unis, à chaque étape de l'itinéraire des Tsiganes, on peut constater que des sources variées mettent en avant une certaine

²⁵⁶ « She Liked Charley Chaplin », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 16 juillet 1916, p. 2.

²⁵⁷ LAYTON Josh, « Experts '99.9 Per Cent Certain' Charlie Chaplin Was Born in the Midlands », in *The Daily Mirror*, 25 juillet 2015 ; GAYLE Damien, « Was Charlie Chaplin Born in a Gypsy Caravan in the West Midlands? Letter Locked Away for Decades May Hold Answer to Mystery That MI5 and CIA Could Not Solve », in *Daily Mail*, 20 mars 2012, SWEET Matthew, « Was Charlie Chaplin a Gypsy? », in *The Guardian*, 17 février 2011.

²⁵⁸ « Children of Wars, Who Alone Profit by Conflicts », in *The Sun*, Fourth Section Pictorial Magazine, New York, New York, 31 janvier 1915, p. 7.

²⁵⁹ « Count on Stage », in *The Topeka State Journal*, Last Edition, Topeka, Kansas, 5 janvier 1915, p. 14.

²⁶⁰ Voir à cet effet notre partie consacrée aux liens entretenus entre le thème tzigane et le jazz dans les dessins animés, cf. infra, chapitre 3, p. 115.

image du musicien tsigane en même temps qu'une réputation de malfaiteur et de voleur d'enfants. Il y a de cela dans les commentaires et les œuvres des artistes européens qui croisent ou vont à la rencontre de ces Bohémiens, dans des chroniques et dans la presse des pays traversés. On observe une ambivalence dans les représentations que les Occidentaux se font des Tsiganes, entre d'une part le lointain violoniste bohémien imaginé à l'orée de la clairière et d'autre part le voleur de poules – et d'enfants – rencontré au voisinage des villes. Par extension, le Tsigane ne se contente pas de séduire et de s'enfuir avec des jeunes filles ; à la lecture de la presse européenne et de la presse américaine, le rapt d'enfants est souvent invoqué pour expliquer la présence d'enfants blonds dans les campements. En 1913 à Milwaukee, un dossier de presse documenté incluant des photographies parle de ces « voleurs d'enfants » alors que la petite Catherine est recherchée dans trois États²⁶¹.

Ces vols d'enfants dont la presse se scandalise interpellent les populations locales, et les autorités vont jusqu'à faire faire des tests sanguins pour vérifier que ces jeunes sont bien tziganes et n'ont pas été volés. Cela arrive en 1927 : « L'analyse de sang a confirmé que la fillette est bien tzigane et met un terme à l'action menée pour l'enlever à ses parents tziganes²⁶² ». Le thème de l'enfant volé est très présent en Europe puis aux États-Unis : les yeux bleus et les cheveux blonds témoignent des métissages anciens par exemple dans les pays slaves avec la récurrence dans les générations suivantes, même lointaines, d'enfants blonds aux yeux bleus. Le sentiment de malaise et d'insécurité que suscite ce type de représentations diminue avec la création des lignes téléphoniques ; les Tsiganes voleraient de moins en moins d'enfants car le téléphone qui se répand permettrait de donner l'alerte et les gênerait pour commettre ce genre de méfaits²⁶³. L'image du rapt d'enfants colportée par la

²⁶¹ PULFORD G. R. & DURBROUGH W. H., « Kidnapped by Gypsies! A Thrilling Chase That Led Through Three States », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 1^{er} mai 1913, p. 18-20.

²⁶² Ma traduction. Texte original : « Blood test proves girl is gypsy, ends battle of whites to take her from Gypsy parents », extrait de « News Summary », in *The Bridgeport Telegram*, Bridgeport, Connecticut, 27 août 1927, p. 1.

²⁶³ « Making the Way of the Gypsy Harder », in *The St. Mary Banner*, Franklin, Louisiane, 27 novembre 1915, p. 6.

présence de blonds aux yeux bleus interpelle encore les Européens jusque dans l'actualité récente, comme en 2013 en Grèce avec le cas de l'« ange blond²⁶⁴ ».

Les descriptions du Tsigane voleur présentes dans la presse américaine sont importées d'Europe et ont pour base un certain nombre de clichés et de stéréotypes récurrents qui existent déjà dans les sources. Des artistes européens superposent à l'image négative du Bohémien voleur, vagabond, inquiétant ou parasite, une fascination pour sa musique, ce qui renvoie à la fois à l'image du « bon sauvage » et à celle de l'« oriental ». La représentation fantasmée qu'ils se font du Bohémien est double : la Gitane est immorale, soupçonnée – à tort – de voler les enfants, et comment ne pas s'étonner qu'avec le voisin voleur de poules cohabite un adroit ou brillant violoniste tsigane ?

Les chroniqueurs de la presse américaine ne se contentent pas de commenter la présence du musicien tsigane dans les spectacles américains : ils évoquent des musiciens américains qui ont été en contact avec les Tsiganes en Europe et qui partagent leurs connaissances sur le sujet, qu'il s'agisse de manifestations artistiques ou de démonstrations pédagogiques. Le professeur Walter Starkie, d'origine irlandaise, propose une démonstration de violon tsigane dans un lycée de Dunkirk dans l'État de New York et la presse rapporte son expérience en Hongrie et en Roumanie au contact des Tsiganes avec lesquels il a vécu et joué du violon (il est aussi l'auteur d'ouvrages au sujet de son expérience, comme *Don Gypsy* en 1936)²⁶⁵. Les chroniqueurs s'intéressent surtout aux concerts tsiganes en Europe²⁶⁶ et véhiculent ainsi la figure du Tsigane violoniste. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les prestations tsiganes en Europe sont loin d'être ignorées : on connaît d'abord le musicien tsigane par sa réputation et par sa

²⁶⁴ « "L'Ange blond" est l'enfant d'un couple rom de Bulgarie », in *Le Figaro*, 25 octobre 2013.

²⁶⁵ « Dr. Walter Starkie Plays Gypsy Tunes », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 11 avril 1930, p. 12.

²⁶⁶ « Gypsies as Musicians », in *The Times*, Clay Center, Kansas, 10 mars 1887, p. 6.

musique jouée dans les différents pays européens²⁶⁷, et surtout les musiciens qui se produisent dans les restaurants chics des capitales, à Budapest, Vienne, Paris, Londres ou encore à Berlin. Leur influence est décrite dans chaque pays européen et on invente le concept de « *gypsydom*²⁶⁸ » et de « *gypsyland* » pour indiquer d'où provient cette influence musicale qui relève du mythe : « On tient pour certain que la base même de la musique et de la danse russes se trouve au "gypsyland". Dans presque tous les pays d'Europe, les artistes tsiganes sont en vogue²⁶⁹. »

Les Expositions internationales ou « universelles » font grand bruit et sont l'occasion pour le public d'assister à des concerts tsiganes. Si le compositeur Franz Liszt (1811-1886) mentionne dans son célèbre ouvrage sur la musique des Bohémiens la présence de musiciens tsiganes aux Expositions universelles²⁷⁰, c'est surtout dans la presse européenne et américaine que l'on trouve des descriptions des spectacles qu'ils donnent. La présentation de peuples « exotiques » et de leurs arts est déjà en vogue à la Renaissance et figure une extension des « cabinets de curiosités » chers aux élites occidentales et qui existent dès le XV^e siècle en Europe²⁷¹. La mise en scène des minorités « exotiques », parmi lesquelles les Tsiganes ont leur place, connaît un réel essor au XIX^e siècle en Europe comme en Amérique et ceux qui sont l'objet d'une telle attention en tirent des contreparties financières : cela peut devenir pour eux une vraie source de revenus à défaut d'un véritable métier. En 1841, l'entrepreneur de spectacles Phineas Taylor Barnum

²⁶⁷ « Gypsy Musicians, The Old Love of Music Still Lingering in the Tents of the Nomads », *op. cit.*

²⁶⁸ HERSCHELL W. M., « Hoosierland is a Fruitful Field for Wandering Gypsy Bands; Peculiarities of Strange People Whose Journey Never Ends », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 10 novembre 1906, p. 15, et GLOVER Alfred K., « Witchcraft of the California Romany Gypsies », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 3 juillet 1910, p. 16.

²⁶⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 325, extrait de « Children of Wars, Who Alone Profit by Conflicts », *op. cit.*

²⁷⁰ « En les voyant organiser des troupes qui filent sur toutes les lignes ornées du panache blanc de la locomotive, paraître et disparaître aux expositions mondiales de Paris, de Vienne, de Londres, de Philadelphie, de Melbourne, etc., comment ne pas prévoir que très-prochainement le temps arrivera où leur gloire ne sera plus qu'un souvenir, – où l'art bohémien aura été ! », LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881, p. 516.

²⁷¹ Les cabinets de curiosités italiens des Este et des Médicis existent dès le milieu du XV^e siècle.

crée l'*American Museum* à New York à l'angle de Broadway et de Ann Street²⁷². En 1843, ce zoo humain²⁷³ qualifié de « *Perpetual Fair* » préfigure les Expositions universelles nommées « *World's Fair* » de la décennie suivante²⁷⁴. L'homme d'affaires recrute une jeune tzigane du nom de Wagner qui fait le voyage de Brême à Baltimore avec sa famille dont les membres sont acrobates et musiciens²⁷⁵.

Les Tsiganes sont présents pendant les Expositions universelles et y jouent de la musique. Si une représentation de danses tziganes est donnée à Londres en 1851²⁷⁶, des affiches annoncent la venue de véritables orchestres tziganes aux expositions de Paris de 1867 et de 1878. Des images qui les représentent sont parfois imprimées sur des couverts en porcelaine et d'autres objets promotionnels à vocation commerciale. Le succès des prestations tziganes lors de l'Exposition universelle de Paris de 1867 se prolonge pendant les décennies suivantes par la présence de nombreux groupes tziganes qui jouent un peu partout dans la capitale : « il n'est pas possible de dîner à une terrasse de restaurant sans être accompagné par les accents mélancoliques du violon tzigane²⁷⁷ ». Les Tsiganes hongrois ont leur place au pavillon « Csarda » et connaissent un grand succès en jouant tous les jours pendant l'Exposition universelle de Paris de 1878 : la foule afflue pour venir les écouter. La presse américaine parle de ces concerts, par exemple en Louisiane dans le *New Orleans Picayune's Letter* et dans le Vermont en 1878. Les musiciens sont comparés aux *minstrels* noirs américains : « Rien de ce qui est présenté à l'exposition ne rencontre autant de succès que les musiciens tziganes hongrois qui jouent en ce moment tous les jours au pavillon hongrois que l'on appelle "csarda" (et qui se prononce, me semble-t-il, ckarda), sur le Champ-de-Mars. Ils sont seize musiciens. On peut les comparer aux "minstrels" noirs qui jouent la musique d'une race. [...] Dans leur musique on ne trouve ni le comique ni la tristesse de l'Afrique. Il s'agit d'une musique sur laquelle on danse, on valse, on

²⁷² ADAMS Bluford, *E Pluribus Barnum: The Great Showman and the Making of U. S. Popular Culture*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 1997, p. 75.

²⁷³ Le lecteur se réfèrera avec profit au travail sous la direction de BANCEL Nicolas (dir.), *Zoos Humains, au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

²⁷⁴ « American Museum And Perpetual Fair », in *The Evening Post*, New York, New York, 1^{er} décembre 1843, p. 3.

²⁷⁵ « Gipsies », in *New-York Tribune*, New York, New York, 10 novembre 1843, p. 2.

²⁷⁶ SIERRA Maria, *Enemies Within: Cultural Hierarchies and Liberal Political Models in the Hispanic World*, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 200.

²⁷⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 325, extrait de « Personal », in *The Morning News*, Wilmington, Delaware, 17 septembre 1887, p. 2.

chasse, on combat²⁷⁸. » Des familles tsiganes présentent différents métiers dans des « *Gypsy Camps* » installés pour les visiteurs des expositions de Chicago en 1893²⁷⁹ et de Buffalo en 1901²⁸⁰. La famille Stanley a bien conscience de l'image qu'elle véhicule et se met en scène en préparant une magnifique verdine pour la *Columbian exposition* de Chicago de 1893²⁸¹. La promotion de la mise en scène de ces campements et « villages » est bien menée : le livret de l'Exposition « *Pan-American* » de Buffalo en 1901 énumère les différentes attractions avec des cartes et des photographies²⁸² et un film muet témoigne des danses tsiganes qui y sont présentées, notamment celles où se produit une certaine Princess Stellita²⁸³. L'organisation des expositions draine de nombreuses familles tsiganes qui se retrouvent dans les environs, c'est le cas à Saint-Louis lors de la « *Louisiana Purchase Exposition* » de 1904 : il est possible qu'elles profitent de l'afflux des visiteurs pour faire des affaires²⁸⁴. La présence des attractions tsiganes marque si durablement les Expositions universelles américaines que des versions réduites de leurs installations sont mises en scène : en 1904, des « villages tsiganes » sont reconstitués à partir des décors de l'exposition de Chicago de 1893 par le *Irving Park Country club*²⁸⁵.

Des journalistes qui vont en Europe commentent les expériences de leur séjour dans les capitales européennes au contact des musiciens tsiganes. Certains assistent à des représentations tsiganes en France, en Allemagne et en Hongrie. Olga Kaltenborn décrit en 1923 les soirées mondaines de Budapest : elle reste jusqu'à deux heures du matin aux concerts que donnent des musiciens tsiganes prétendument « venus d'Égypte ». Le *prima* tsigane, violoniste soliste, capte l'attention d'un membre de l'auditoire, ne le quitte plus des yeux et improvise pour

²⁷⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 325, extrait de « History that Brings Tears », in *Burlington Weekly Free Press*, Burlington, Vermont, 12 juillet 1878, p. 2.

²⁷⁹ « The World's Fair », in *The De Kalb Chronicle*, De Kalb, Illinois, 10 juin 1893, p. 4.

²⁸⁰ « Pan-American Items », in *Springville Journal*, Springville, New York, 2 mai 1901, p. 4.

²⁸¹ « A Gypsy Baron », in *The Times*, Shreveport, Louisiane, 11 novembre 1892, p. 2.

²⁸² AHRHART Charles, *Official Catalogue and Guide Book to the Pan-American Exposition: With Maps of Exposition and Illustrations*, Buffalo, Smithsonian Libraries, 1901, p. 49-50.

²⁸³ EDISON Thomas A., *Spanish Dancers at the Pan-American Exposition ou Gypsy Dance at the Pan-American Exposition*, Library of Congress, 1901, <https://www.loc.gov/item/00694361> consulté en juin 2016.

²⁸⁴ « Depot Invaded by Gypsy Band », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 20 février 1904, p. 2.

²⁸⁵ « To Imitate World's Fair », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 11 novembre 1904, p. 7.

lui des mélodies en fonction de son humeur. Le *prima* guide à l'instinct les autres membres du groupe. La chroniqueuse parle d'une centaine de groupes tsiganes qui se produisent dans près de quatre cents établissements et agrmente son article d'illustrations (figure 6)²⁸⁶.



Figure 6 : Illustration du 4 novembre 1923 dans le *Brooklyn Daily Eagle* montrant un violoniste tsigane jouant pour une table dans un hôtel de Budapest (source : KALTENBORN Olga, « Music for the Mood », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 4 novembre 1923, p. 80).

Nous avons décrit des prestations de nature et d'époque différentes, mais toutes convergent et structurent un système de représentations. La presse transmet, conserve et crée les représentations collectives des Tsiganes et renforce l'image du Tsigane musicien. Ces observations permettent de constater que le Tsigane musicien et la musique tsigane sont présentés au public sur une scène ; alors qu'ailleurs dans la mise en spectacle des campements tsiganes, la parole est donnée à des acteurs qui jouent le rôle de Tsiganes. Quand on lit les poèmes, les contes et les récits romancés, il paraît logique que le mythe du musicien tsigane invite les chroniqueurs à réfléchir à la définition de la musique tsigane. Ils présentent la musique tsigane qui accompagne les divertissements américains

²⁸⁶ KALTENBORN Olga, « Music for the Mood », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 4 novembre 1923, p. 80.

comme un amalgame de musiques « orientales ». Mais il s'agit là d'une musique tsigane artificielle et altérée, aux accents romantiques, entendue en particulier dans les opéras, mélangée à d'autres musiques qui rappellent l'Orient et n'ont rien à voir avec l'authentique expression tsigane. Même s'ils font usage des gammes mineures et de l'intervalle de seconde augmentée, les compositeurs intègrent des mélodies andalouses, égyptiennes, indiennes, d'Europe centrale ou de Russie et utilisent les tambourins et les tambours de basque qui rappellent les musiciens bohémiens des peintres du XVII^e siècle²⁸⁷. Les Tsiganes étant considérés comme des nomades parcourant l'Europe, on les imagine pratiquer une musique uniforme en tenant pour négligeable les spécificités liées à leur séjour prolongé en Espagne, en Hongrie ou encore en Russie. Pareille définition de la musique tsigane la présente comme un concept idéalisé sensiblement différent des réalités du terrain. Dès lors que l'observateur retrouve dans leur musique une image « préfabriquée » des Tsiganes, celle-ci matérialise en quelque sorte une identité supposée ou inventée. De telles représentations romantiques évoluent en parallèle avec un certain mépris pour les clans venus du Vieux Continent qui sont souvent peu considérés outre-Atlantique. Les musiques tsiganes sont souvent décrites dans la presse américaine à partir de commentaires antérieurs effectués par des auteurs qui s'y sont intéressés en Europe. Les musiques de Hongrie, d'Andalousie et de Russie cristallisent d'ailleurs l'intérêt pour les musiciens tsiganes parce que les Tsiganes dans cette période constituent un contingent important parmi les migrants qui arrivent sur le sol américain. Comment alors ne pas s'interroger sur le sentiment d'identification à une culture commune de Tsiganes qui proviennent d'horizons variés tout en prétendant ignorer leurs racines ?

Ainsi, les Tsiganes et leur musique bénéficient auprès des Américains d'une audience large ; les représentations collectives trouvent leurs racines en Europe, et se déploient outre-Atlantique de manière singulière. Il est possible de tirer plusieurs enseignements des observations qui précèdent : on peut d'abord

²⁸⁷ BARA Olivier, « Les Bohémiens à l'opéra au XIX^e siècle : du spectacle de l'Autre au drame de l'altérité », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 214-215.

reprendre la comparaison de Delphine Gleizes à propos de l'étude de *Notre-Dame de Paris* entre d'une part l'idée de Claude Lévi-Strauss selon laquelle le roman feuilleton du XIX^e siècle « dégrade en sérialité²⁸⁸ » la structure de la forme narrative de l'œuvre, et d'autre part le fait que « l'imaginaire construit autour des Bohémiens obéit à cette logique de sérialité qui altère et trouble la représentation en même temps qu'elle en renouvelle la signification. [...] En effet, plus on s'éloigne chronologiquement de l'œuvre source et plus le travail original d'interprétation cède le pas devant une logique de reproduction. Ces mécanismes ne sont pas pour autant frappés du sceau de la stérilité²⁸⁹. » On observe la conservation, la transmission et la réappropriation de représentations tsiganes qui se sont construites en Europe au XIX^e siècle avec les images de la Bohémienne, de Carmen à Esmeralda²⁹⁰ et du violoniste tsigane retrouvées non pas inchangées mais « américanisées ». On remarque que si les prestations américaines reproduisent ou s'inspirent des œuvres européennes, elles intègrent aussi une dimension vraiment américaine en rapport avec les migrants tsiganes observés sur le terrain : certaines œuvres relatent à leur manière l'histoire de migrants tsiganes aux États-Unis. On imagine encore le lieu rêvé d'où proviennent les Tsiganes, le « *gypsyland* » pour évoquer les migrants tsiganes hongrois (minorité tsigane la plus nombreuse et la plus visible) en ignorant les autres.

Il faut retenir également le rôle important des nouvelles technologies de l'époque pour la diffusion du thème tsigane auprès du public américain : depuis le gramophone utilisé par les producteurs pour écouter les œuvres européennes ayant les Tsiganes pour thème jusqu'à la mise en place de « *photoplay theaters* » et « *photodrama* » qui diffusent aux niveaux local et régional la projection de pièces de théâtre attractives. Dans les chapitres qui suivent, nous verrons comment le mythe du Tsigane est reçu en Amérique à travers les œuvres des compositeurs romantiques européens, puis dans le jazz.

²⁸⁸ LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques III, L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 105-106, cité par GLEIZES Delphine, « Les Bohémiens dans les adaptations cinématographiques de *Notre-Dame de Paris*. Entre exploitation de l'altérité exotique et constitution du discours politique », in MOUSSA Sarga, *op. cit.*, p. 271.

²⁸⁹ GLEIZES Delphine, *ibid.*, p. 271-272.

²⁹⁰ STITOU Emmanuelle, « Entre fascination et rejet, l'image de la Bohémienne dans quelques écrits du XIX^e siècle », in *Études Tsiganes 47 : Tsigane et représentation*, *op. cit.*, p. 26.

CHAPITRE 2

Le mythe du Bohémien

dans la musique classique et romantique

« La *sensation* d'exotisme [...]. Ne pas essayer de la décrire, mais l'indiquer à ceux qui sont aptes à la déguster avec ivresse ... L'amour des autres mondes, par exemple sonore²⁹¹. »

Nous venons de décrire dans le chapitre 1 la représentation imaginaire que les Occidentaux se font du Tsigane migrant, de la Bohémienne et des musiciens tsiganes dans les spectacles, représentation véhiculée de l'Europe jusqu'aux États-Unis où elle trouve un développement singulier. Cette image de l'artiste tsigane et de sa musique est complétée par les démarches de compositeurs occidentaux qui vont à leur contact pour tenter de mieux comprendre la variété des musiques rassemblées sous le terme générique de « musique tsigane ». Les artistes vont alors chercher à saisir les musiques tsiganes de Hongrie, de Russie, d'Andalousie ou même d'Égypte. Le guitariste manouche de jazz Boulou Ferré (né Jean-Jacques Ferret en 1951) est le fils de Matelo Ferret (1918-1989) qui a accompagné (tout comme ses frères Baro et Sarane Ferret) Django Reinhardt et le *Quintette du Hot Club de France*, Édith Piaf, le violoniste Michel Warlop et les accordéonistes Gus Viseur et Tony Murena. Boulou Ferré collectionne les partitions originales de Jean-Sébastien Bach et aime particulièrement la musique classique et romantique : il ne manque pas de faire référence aux grands compositeurs dans son jeu musical. Dans une interview de 1978 par Claude Chebel pour la télévision française dans l'émission *Les clés de la musique*, Boulou Ferré rend hommage aux compositeurs de musique romantique et explique que Béla Bartók (1881-1945) et Zoltán Kodály (1882-1967) se sont directement inspirés de la musique des Tsiganes en allant les écouter dans des cabarets de Hongrie²⁹². De la même manière, l'album *Gypsy &*

²⁹¹ SEGALÉN Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de poche, 2009, p. 37.

²⁹² WETZELL Jean (réal. & prod.), *Les clés de la musique*, « Panorama de la guitare », interview de Boulou Ferré par Claude Chebel, INA, 11 janvier 1978.

*Classic*²⁹³ du guitariste Raphaël Faÿs rappelle la relation entre les compositeurs classiques et romantiques et la musique des Tsiganes.

Le chroniqueur américain d'origine roumaine Konrad Bercovici nous invite aussi à suivre cette piste et évoque sommairement en 1922 l'importance de l'influence de la musique tzigane dans la musique classique et romantique européenne comme dans la musique américaine : « Ôtez l'élément tzigane à la musique européenne, de Palestrina à Liszt, en passant par Beethoven, Bach, Schubert et Schumann, et il ne reste pas grand-chose qui vaille la peine d'être écouté, tout comme dans notre musique américaine²⁹⁴ ». La question se pose de savoir comment définir la musique de ces compositeurs européens (et américains) qui ont mis sur le papier, dans des partitions, leurs créations musicales souvent empruntées à ces musiques qualifiées de « populaires », « folkloriques » ou « traditionnelles ». Nous utiliserons dans cette recherche le terme de « musique romantique » pour définir les créations de ces compositeurs européens de préférence à la notion de « musique savante » (en anglais « art music ») qui nous paraît être un concept anachronique trop étendu, allant jusqu'à englober le jazz. Nous parlerons donc de musique « classique » pour la période qui s'étend du milieu du XVIII^e siècle aux années 1820 et de musique « romantique » du début du XIX^e siècle aux années 1910.

L'étude de l'intérêt des compositeurs de musique romantique pour la musique des Tsiganes s'inscrit dans la démarche historiographique actuelle. Beaucoup de publications viennent de paraître ou sont en cours de production au moment où nous rédigeons ces lignes : on pense aux travaux de David Malvinni *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*²⁹⁵ en 2004, de Shay Loya *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition* en 2011²⁹⁶, de Lynn Hooker *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók* en 2013²⁹⁷ et à l'ouvrage de Anna Piotrowska, *Gypsy Music in European*

²⁹³ FAÿS Raphaël, « Gypsy & Classic », *Le Chant du Monde* (Harmonia Mundi), 2006.

²⁹⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 326, extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », *op. cit.*, p. 510.

²⁹⁵ MALVINNI David, *op. cit.*

²⁹⁶ LOYA Shay, *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition*, Rochester, University of Rochester Press, 2011.

²⁹⁷ HOOKER Lynn M., *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, New York, Oxford University Press, 2013.

Culture: From the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries paru en décembre 2013²⁹⁸. On observe dans l'historiographie que la relation entre les compositeurs européens et la musique des Tsiganes a déjà été abondamment commentée, mais pas sa réception outre-Atlantique.

Ces auteurs montrent dans quelle mesure la musique tzigane s'inscrit dans la quête de l'« exotisme » des artistes européens d'alors : la quête de l'altérité est chère aux compositeurs du XIX^e siècle. Victor Segalen définit le préfixe *exo* comme « tout ce qui est "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "tonalité mentale" coutumière²⁹⁹ ». Il ajoute qu'il faut « dépouiller [le terme "exotisme"] de son acception seulement tropicale, seulement géographique³⁰⁰ ». L'exotisme dans la culture musicale occidentale se conçoit alors comme l'intérêt porté à des peuples éloignés (par exemple au contact de l'extension des empires coloniaux) situés en général en Orient mais aussi en Afrique ou en Amérique ainsi qu'à des peuples proches, méconnus, qui vivent au sein des pays européens³⁰¹. Parmi ces influences, les peuples installés au sud de l'Espagne et les populations qui se déplacent à travers l'Europe font figure d'exotismes « semi-orientaux » pour reprendre l'expression de l'historien de la musique Gilbert Chase, à un moment où les Tsiganes sont parfois qualifiés d'« asiatiques » dans les recensements austro-hongrois de la deuxième moitié du XIX^e siècle³⁰². Ainsi, la musique des Tsiganes symbolise à la fois un exotisme distant (un peuple venu de l'Est dont les origines précises sont alors discutées) et proche (car ils sont implantés dans les pays européens depuis des siècles). En exploitant le matériau que constitue la presse américaine, nous allons nous interroger sur la manière dont les compositeurs majeurs entrent en contact avec la musique des Tsiganes, discuter la notion d'« exotisme » appliquée à leur musique et observer la transmission qui en est faite aux États-Unis.

²⁹⁸ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 91.

²⁹⁹ SEGALIN Victor, *op.cit.*, p. 38.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 41.

³⁰¹ Le lecteur se réfèrera avec profit au cas de l'exotisme musical français dans l'article de DEFRANCE Yves, « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7, 1994, p. 191-210, et le concept élargi à l'Europe par PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 86.

³⁰² PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 91.

2. 1 – La musique des Tsiganes, une expression « exotique » ?

L'intérêt des compositeurs pour la musique des Bohémiens semble donc s'inscrire pour une part dans l'attrait pour l'exotisme. Le terme « exotique » associé aux Tsiganes n'apparaît dans notre corpus qu'en 1912 à Chicago pour caractériser l'œuvre *Die Drei Zigeuner (Les Trois Tziganes)* de Liszt³⁰³ puis se répand plus largement dans la presse américaine à partir du milieu des années 1920. Dès la fin du XIX^e siècle, les chroniqueurs américains rassemblent un certain nombre d'idées importantes qui balisent leur perception de l'exotisme tzigane. L'étude attentive d'une sélection d'articles de notre corpus nous permet de constater que la musique des Tsiganes figure d'abord un exotisme distant, en harmonie avec le mythe du Tzigane musicien venu d'Orient. Cette image alimente les débats et les conférences portant sur l'histoire de la musique des Tsiganes : en 1900, Mrs Bacon, Mrs Johnson et Miss Rockwell donnent une conférence à Brooklyn sur l'histoire et la musique des Tsiganes devant un auditoire féminin (la *Cambridge Association of Brooklyn*) et défendent l'hypothèse selon laquelle il n'y a pas de véritable musique tzigane, mais des variations des mélodies rencontrées dans les pays qu'ils traversent à partir d'une souche orientale « arabe ou slave³⁰⁴ ». Les chroniqueurs américains soulignent la variété des musiques tsiganes européennes et leurs singularités : en Russie, en Espagne, en Autriche, en Hongrie, dans les Balkans. Ils définissent la musique des Tsiganes par leur diversité géographique : « les musiques tsiganes, les chansons tsiganes et les danses tsiganes se sont répandues dans toute l'Europe³⁰⁵ ». Cette définition de la musique tzigane reste toujours un sujet de débat pour l'historiographie récente et n'est pas incompatible avec la thèse que l'on trouve le plus fréquemment et selon laquelle c'est au contact prolongé des cultures musicales des pays européens que naît une pluralité de « musiques tsiganes », de souche orientale ou non³⁰⁶.

³⁰³ « Music and the Drama », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 1^{er} avril 1912, p. 6.

³⁰⁴ « Gypsy History and Music », in *New-York Tribune*, New York, New York, 6 février 1900, p. 5.

³⁰⁵ Ma traduction. Texte original : « gypsy music, gypsy song, gypsy dancing have spread across the face of Europe », extrait de « Children of Wars, Who Alone Profit By Conflicts », *op. cit.*

³⁰⁶ On a signalé que les musicologues discutent du fait que les Tsiganes apportent leurs propres éléments musicaux en Europe de l'Ouest ou les empruntent aux sociétés traversées, cf. *supra*, introduction, p. 21.

Certains journalistes vont à la rencontre des musiciens tsiganes en Europe et décrivent leurs prestations. Ils relèvent l'installation prolongée des Tsiganes dans les pays européens : des musiciens tsiganes sont par exemple présentés en 1885 depuis New York comme jouant dans tous les festivals de Hongrie et de Pologne, en Russie, à Constantinople et en Roumanie³⁰⁷. Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, si la musique tsigane figure un exotisme distant de par ses racines supposées orientales, cela fait quatre siècles que les musiciens tsiganes circulent et s'implantent dans toute l'Europe. Ils s'installent aux abords des grandes villes, en particulier des capitales qui sont des carrefours culturels et des foyers artistiques attractifs comme Paris, Prague, Budapest et Vienne. Franz Liszt décrit leur costume : « une longue veste d'un drap brun ou gros-bleu³⁰⁸, qu'émaillait une multitude de broderies bigarrées³⁰⁹ ». Les Tsiganes pratiquent des activités économiques variées au contact des Occidentaux, parmi lesquelles la musique, jouée auprès de publics dont les cultures musicales sont diverses en fonction des régions géographiques où ils sont implantés. Ils jouent à l'occasion d'événements publics et privés : il existe une très forte demande pour la musique au XIX^e siècle puisque « la musique fait aujourd'hui [alors] partie intégrante de toutes les phases de l'existence sociale³¹⁰ ». La musique est jouée en Europe dans toutes les couches de la société du XIX^e siècle, dans les cours comme à la campagne. Surtout, dans le contexte de la construction des nations européennes du milieu du XIX^e siècle, les événements de la révolution de 1848 en Hongrie contre la domination des Habsbourg et du Compromis austro-hongrois de 1867 déclenchent des mouvements migratoires de Tsiganes vers l'Autriche, vers l'Allemagne et d'autres pays d'Europe de l'Ouest. On les voit alors pratiquer le métier de musicien sur les routes, dans les villages et tavernes où ils passent³¹¹.

La population européenne est décrite comme « consommatrice » d'une musique dont les acteurs sont souvent – et dans certaines régions presque

³⁰⁷ « A Staten Island Family », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 novembre 1885, p. 15.

³⁰⁸ Consulter à cet effet notre partie consacrée à la couleur bleue dans les représentations tsiganes, cf. *infra*, chapitre 4, p. 127.

³⁰⁹ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 365.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ HANDRIGAN Nancy, « On the "Hungarian" in Works of Brahms: a Critical Study », Mémoire de Master en Art, sous la direction de Alan Walker, Hamilton, Ontario, 1995, p. 23-24.

exclusivement – des Tsiganes : dans les villes pendant l'hiver, à la campagne l'été, à l'occasion des fêtes et des foires, ce qui les conduit à pratiquer un semi-nomadisme selon des itinéraires réguliers. Les Foires parisiennes sont un exemple de lieux d'échanges économiques et artistiques ; la présence tsigane y est régulière. Se pose alors la question de la nature de la musique jouée aux Gadjé : les Tsiganes leur proposent-ils en général une musique distincte de celle qu'ils jouent entre eux, pour eux ? C'est vraisemblablement le cas en Hongrie. Toujours est-il que loin d'être seulement un métier, être musicien reste une passion doublée d'un savoir-faire transmis de génération en génération par la famille qui assure l'apprentissage. Le succès paraît tel dans certaines cours européennes que des princes cherchent à s'attacher et à garder pour eux seuls des orchestres : les Tsiganes bénéficient alors du mécénat des puissants, de leur protection et d'une solide réputation.

Dans notre corpus, les chroniqueurs américains prennent le plus souvent les exemples de l'implantation tsigane dans le sud de l'Espagne et dans l'est de l'Europe pour montrer les mélanges qui semblent s'opérer entre la musique tsigane et les musiques locales. Des journalistes font référence au travail de Franz Miklosich en 1874, *Gypsy Folk Tales*, dans lequel il est rappelé que la signification du mot *dom* (féminin *doma*) peut être rapprochée de « musicien » en sanskrit³¹² et ils relèvent que plus d'un quart des Tsiganes européens vivent en Hongrie. Selon l'auteur qu'ils citent, musique hongroise et musique tsigane sont tellement proches qu'elles se confondent presque. Franz Miklosich mentionne aussi leur qualité d'interprète de la musique hongroise³¹³. Les prestations des Tsiganes d'Espagne avec leurs guitares et leurs castagnettes sont l'objet de descriptions en 1898 : les gitans sont présentés comme ayant des danses fascinantes et la question est alors posée de savoir si la séguedille (danse d'origine andalouse du XVII^e siècle) et le fandango (danse traditionnelle espagnole et portugaise également du XVII^e siècle)

³¹² « Gypsies And Their Music », in *The Kansas City Gazette*, Kansas City, Kansas, 1^{er} février 1889, p. 8.

³¹³ *Ibid.*

sont d'origine espagnole ou tzigane³¹⁴. L'exotisme musical tzigane rassemble ainsi les caractères du mythe du migrant oriental, du musicien gitan et de son installation prolongée qui met en question l'origine même de certaines musiques et danses européennes.

La musique des Tsiganes va jusqu'à être considérée comme indispensable à l'élaboration des musiques représentatives de certains pays européens : Liszt évoque l'importance du rôle joué par les Tsiganes dans son ouvrage consacré à la musique des Tsiganes, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Il décrit l'élaboration d'une musique nationale hongroise : « Bihary portât à son comble le renom de la musique bohémienne. Depuis longtemps l'aristocratie hongroise le patronnait et l'exaltait, mais à ce moment elle devint comme une partie intégrante de la représentation nationale. Elle fut, en quelque sorte, adjointe au cérémonial obligé de la diète de Presbourg, figura en qualité d'art national au bal du couronnement, où on la considéra comme un des plus précieux joyaux du trésor, comme une fierté patriotique. Entre les années 1805 et 1825, Bihary prêta un tel lustre à la musique bohémienne, que Vienne elle-même s'enthousiasma pour lui. La cour fit, à plusieurs reprises, appeler la troupe qu'il dirigeait ; il la produisit à diverses fêtes, de même qu'à celles de quelques ambassadeurs étrangers, parmi lesquels celui d'Angleterre³¹⁵. » C'est seulement en 1983 que les musicologues reconnaissent son ouvrage rédigé en français en 1859 comme un apport fondamental à la musique tzigane en Europe³¹⁶. Envisagé comme une préface aux *Rhapsodies hongroises*, l'écrit de Liszt est fondateur et marque une rupture avec la « sous-évaluation de l'apport de la musique tzigane qui prend notamment appui sur le fait que celle-ci ne possède [alors] guère d'archives écrites³¹⁷ ».

Les compositeurs européens adoptent une démarche qui rappelle celle de l'ethnographe. Ils cherchent l'inspiration au « Moyen Orient ou en Espagne, alors

³¹⁴ « Mysterious Gypsies », *op. cit.*

³¹⁵ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 473. (Nous conservons l'orthographe de nos citations.)

³¹⁶ MOUSSA Sarga, « Les Bohémiens de Liszt », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 224.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 233.

"demi-africaine" et en Afrique "à demi-asiatique"³¹⁸ ». Ils vont au contact des Bohémiens pour connaître leur musique car ils sont proches d'eux géographiquement et qu'ils semblent plus accessibles que d'autres peuples « exotiques » plus lointains. Les Tsiganes figurent ainsi un « exotisme de l'intérieur³¹⁹ », pour reprendre l'expression du musicologue américain David Malvinni. Leur musique joue un rôle social dans certains pays européens où elle possède une place importante, parfois identifiée dans certaines régions comme une musique « nationale ». Tout comme la presse américaine de la fin du XIX^e siècle, l'historiographie récente fait le plus souvent référence aux cas du sud de l'Espagne et de l'est de l'Europe pour tenter de montrer de quelle manière la musique jouée par des Tsiganes se mélange à des musiques locales pour donner naissance à un style nouveau. Si la question des origines du flamenco est toujours ouverte, la place importante qu'y tient la musique jouée par les Gitans d'Andalousie est admise³²⁰. En Hongrie, l'anthropologue Patrick Williams observe que les musiciens tsiganes apportent des éléments musicaux originaux qui ne laissent pas les compositeurs occidentaux indifférents : « les musiciens tsiganes jouent aussi bien pour les pachas turcs que pour les seigneurs hongrois ; et dans leur musique, Orient et Occident se mêlent³²¹ » et montre comment des instruments européens (violon et cymbalum) sont utilisés chez les princes orientaux et de quelle façon cette musique « orientale » permet aux Tsiganes de surprendre les cours par leur originalité³²². Ils sont « passeurs de style » à travers la Chrétienté et une partie du monde islamique, mêlant des influences variées. Dans la pratique instrumentale, le violon assure les mélodies et le cymbalum accompagne. Curieusement, la cornemuse a pu être utilisée pour l'accompagnement, assuré le plus souvent par le cymbalum et la contrebasse. Sont utilisés aussi des instruments à cordes pincées (luths), des cuivres, des instruments à vent (pourvus d'anches), ou encore des tambours. Les cuivres sont progressivement abandonnés même si « une gravure de 1854 montre encore la

³¹⁸ L'expression est de Victor Hugo, extrait de ALBÈRA Philippe, « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1996, n°9, p. 54-84.

³¹⁹ MALVINNI David, *op. cit.*, p. 72.

³²⁰ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 69-70.

³²¹ WILLIAMS Patrick, *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*, Paris, Cité de la musique/Actes Sud, 1996, p. 16.

³²² *Ibid.*, p. 20-22.

formation de Feri Bunko comptant trois cuivres en plus des trois violons, du violoncelle et de la contrebasse³²³ ».

En Hongrie, les Tsiganes jouent en particulier les *verbunkos* : « *verbunkos*, "danse des racleurs" dit le dictionnaire (de l'allemand *werbung*, "recrutement"), un nom générique apparu dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle pour la musique que faisaient jouer les agents recruteurs lors des séances organisées dans les villes et villages de l'Empire austro-hongrois. En 1715 en effet, les Habsbourg décident de se doter d'une armée permanente, composée de volontaires. C'est une armée où l'on parle allemand, d'où le nom de ces manifestations qui cesseront en 1868 avec l'instauration d'un service militaire obligatoire ; mais la fortune de la "musique des recruteurs" se poursuivra, elle, bien au-delà de cette date³²⁴. » Cette musique dont la composition fait que se succèdent phases lentes et accélérations connaît un grand succès : elle est utile pour stimuler les hommes et les inciter à s'engager dans l'armée. C'est une musique de l'instant, pleine de vitalité et d'improvisation.

« Recruteurs, ou plus exactement : adjoints des recruteurs, voilà un mode de participation au monde gadjo exemplaire pour les Tsiganes. Jouer un rôle (et devenir irremplaçable dans ce rôle) mais ne pas s'enrôler. Activer le cours des choses sans se laisser emporter, sans être atteint – ou en l'étant d'une autre manière que les autres. Les musiciens enrôleurs, on l'imagine, participaient à la liesse. Ils éprouvaient certainement de la fierté à exalter le sentiment patriotique et à voir le résultat tangible de leur talent : la liste des enrôlés qui s'allonge. Dans les foires aux chevaux de Hongrie, les Rom ont la réputation d'être *forgatók* – ceux qui "font rouler les chevaux" ; un des rôles les plus prisés par les Rom est celui de *cincár* (terme que Michael Stewart traduit par "collecteur d'intérêts" [mais on pourrait dire aussi leurs intermédiaires utiles]). Le *cincár* n'achète ni ne vend. Il active la transaction. Il joue l'intermédiaire entre le vendeur et l'acheteur, poussant l'indécis, rameutant par ses injonctions, ses blagues, la foule des curieux qui se presse pour assister à l'affaire et souhaite comme

³²³ *Ibid.*, p. 23.

³²⁴ *Ibid.*, p. 18.

lui qu'elle aboutisse, précipite le marchandage en baissant les exigences du vendeur, haussant les offres de l'acheteur, s'agite, parade, jure, fait du bruit, commente à haute voix les qualités et les défauts de la bête, maîtrise le tumulte qu'il déclenche et finit par prendre les deux partenaires par le bras : voilà qui topent, l'affaire grâce à lui est conclue ! Vendeur et acheteur s'accordent pour lui laisser une commission. D'avoir ainsi fait "rouler" les événements, il tire bénéfice. Le *cincár* est un homme de prestance, au verbe facile, une voix qui porte loin, d'une élégance un peu voyante, celle du maître de la foire. Ainsi les musiciens tsiganes du *verbunkos*, dans leurs uniformes de parade³²⁵. »

Ces musiciens tsiganes accompagnent les soldats et portent un uniforme bleu³²⁶, tout comme les membres du *Royal Blue Orchestra* qui jouent pour les cours européennes avant que leur leader Carl Kapossy ne se rende aux États-Unis pour y monter un orchestre similaire à la fin des années 1900³²⁷. Les Tsiganes musiciens tiennent un rôle important dans la société hongroise, et compte tenu de l'intérêt que portent les gens à leur musique, on fait appel à eux. Les Tsiganes s'immiscent donc par le biais de la musique dans un interstice social et économique, une « niche » dirions-nous aujourd'hui, et deviennent indispensables. Cette musique se pratique à plusieurs, sans partition, dans un jeu d'accompagnements et de mélodies, d'improvisation et d'ornementation. Ces originalités figurent donc un « exotisme » présent au cœur des pays européens, qui suscite l'intérêt de nombreux compositeurs occidentaux tout au long du XIX^e siècle et au-delà.

On peut observer les tentatives d'appropriation de la musique des Tsiganes du sud de l'Espagne et de l'est de l'Europe à travers les exemples de Pablo de Sarasate, Manuel De Falla et de Claude Debussy. Le violoniste virtuose espagnol

³²⁵ *Ibid.*, p. 23.

³²⁶ Consulter à cet effet notre partie consacrée au bleu dans les représentations tsiganes, cf. infra, chapitre 4, p. 127.

³²⁷ R. C. F., « Sweet is The Gypsies' Music », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 11 juillet 1909, p. 13.

Pablo de Sarasate (1844-1908) aurait trouvé l'inspiration pour composer *Zigeunerweisen* (*Airs bohémiens*) lors d'un séjour à Budapest pendant l'été 1877 où il rencontre Liszt et écoute des orchestres tziganes³²⁸. Le morceau, composé l'année suivante, fait alterner à la manière tzigane des mouvements lents (*lassú*) et d'autres rapides (*friss*), en empruntant aux mélodies populaires hongroises-tziganes. Le compositeur espagnol aurait-il plagié ou repris partiellement le travail de compositeurs hongrois, comme le laisse entendre une lettre de justification du secrétaire de Sarasate, le pianiste allemand Otto Goldschmidt, adressée au compositeur hongrois Elémer Szentirmay (nom d'artiste de János Németh, 1836-1908) : « Nous vous adressons par la présente nos félicitations pour votre si belle interprétation. M. Sarasate avait entendu cette mélodie jouée par des Tziganes et on lui avait dit qu'il s'agissait d'un air populaire, ce qui explique qu'il l'ait reprise sans se poser de questions³²⁹ ». Il semble que la mélodie ait été copiée sur un morceau du compositeur hongrois daté de 1873 intitulé *Csak egy szép lány van a világon*, (*There's Only One Lovely Maid in the World*), ce qui alimente la controverse sur le fait qu'il aurait bien « emprunté » : soit aux Tziganes soit à un compositeur hongrois...

La biographie de Claude Debussy (1862-1918) par Louis Laloy³³⁰ (on prendra aussi connaissance de ses textes sur Debussy, Ravel et Stravinsky) témoigne de l'intérêt que porte le compositeur aux Tziganes de Moscou où il se rend souvent pour les écouter et s'en inspire dans ses créations. Le musicien Arthur Hartmann, violoniste et confident de Debussy, parle de son engouement pour un groupe de Tziganes hongrois qui se produit à l'Hôtel Carlton de Paris, affirmant son intérêt pour le cymbalum, la clarinette, le violon joué en soliste et la contrebasse³³¹. Debussy compose *Iberia*, influencé par la musique tzigane. « Le premier [...] témoignage que nous possédions d'un contact direct du musicien avec le violon tzigane se situe à Budapest, en 1910. Quelque temps après, Debussy, ébloui, écrit à André Caplet [en 1911] : "J'ai fait la connaissance de Budapest. La

³²⁸ JOST Peter, « Filched Melodies – Sarasate's "Zigeunerweisen" (Gypsy Airs) under suspicion of plagiarism », in *Blog G. Henle Verlag*, Munich, 19 août 2013, www.henle.de consulté le 25 février 2015.

³²⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 326, extrait de JOST Peter, *ibid.*

³³⁰ PRIEST Deborah, *Debussy, Ravel et Stravinsky, textes de Louis Laloy (1874-1944)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

³³¹ HARTMANN Arthur, *Claude Debussy as I Knew Him and Other Writings*, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2004, p. 78.

ville et les gens sont très bien. Il y a surtout un tzigane nommé Radics [...] qui est prodigieux. Cet homme aime la musique beaucoup mieux que la plupart de nous tous. Il vous donne, dans le décor banal d'une salle de café l'impression d'être assis à l'ombre des forêts, et va chercher au fond de votre âme cette émotion secrète que l'on peut si rarement dispenser sans crainte d'en être la dupe". [...] Debussy retient surtout le caractère d'improvisation, l'aspect fantasque, les états d'âme changeants [...]»³³².

Certaines œuvres qui développent des références tziganes sont interprétées et réinterprétées par plusieurs compositeurs occidentaux aux États-Unis. D'abord « *number opera* », c'est-à-dire composé de « chapitres », *La vida breve* (*Life is Short* ou *The Brief Life*) met en scène une jeune gitane de Grenade nommée Salud amoureuse d'un jeune homme (Paco) déjà marié et appartenant à la haute société³³³. Le compositeur espagnol Manuel De Falla (1876-1945) crée en 1904-1905 cet opéra en deux actes, tiré d'un livret (*libretto*) de l'écrivain andalou Carlos Fernández Shaw³³⁴ (1865-1911). La presse américaine relate l'histoire de cet opéra interprété pour la première fois à Nice au début de 1913³³⁵. Claude Debussy incite De Falla à en améliorer l'orchestration et *La vida breve* est jouée en France en décembre 1913 dans une nouvelle version, puis en Espagne à partir de 1914 et aux États-Unis au milieu des années 1920³³⁶. Le violoniste et compositeur Fritz Kreisler (1875-1962) propose en 1926 un arrangement pour violon et piano d'une partie de l'opéra, qui prend avant 1928 le nom aujourd'hui célèbre de *Danse espagnole*³³⁷. *La vida breve* est un exemple parmi d'autres de l'intérêt qu'a porté Manuel De Falla aux gitans d'Andalousie : il a étudié la musique andalouse, flamenco et cante jondo, et utilise des mélodies tziganes par exemple dans le ballet

³³² PENESCO Anne, *Études sur la musique française. Autour de Debussy, Ravel et Paul le Flem*, Lyon, PUL, 1992, p. 59.

³³³ « Stravinsky and De Falla Opera Novelties This Week ; Also First "L'Africana" », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 28 février 1926, p. 63.

³³⁴ Ne pas le confondre avec l'un de ses descendants qui s'appelle également Carlos Fernandez-Shaw, contributeur à l'ouvrage *The Hispanic Presence in North America from 1492 to Today (updated edition)*, New York, Facts on File, 1999, 416 pages.

³³⁵ ANDREWS Ruth, « Manuel de Falla », in *Santa Ana Register*, Santa Ana, Californie, 15 juin 1930, p. 27.

³³⁶ « Ten New Operas For Next Season At Metropolitan », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 5 mai 1925, p. 4.

³³⁷ « Music and Musicians », in *Brooklyn Life and Activities of Long Island Society*, Brooklyn, New York, 10 mars 1928, p. 24.

El Amor Brujo. Un chroniqueur américain commente son travail en 1930 depuis la Californie : « il a présenté deux ans plus tard son ballet tout aussi connu, *El Amor Brujo*, dans lequel il utilise des thèmes indiscutablement tsiganes, et qui a été d'abord montré au Teatro Lara à Madrid. [...] L'utilisation de rythmes et de mélodies populaires, en particulier tsiganes, transparaît dans l'œuvre de De Falla. La beauté intrinsèque de ces œuvres tient à ce que le compositeur n'a cessé de les perfectionner avec précision et dans le moindre détail³³⁸. » Au sujet de la relation entre De Falla et la musique tsigane, il est utile de se référer au travail de la musicologue Anna Piotrowska qui explique la manière dont le compositeur incorpore des éléments du flamenco dans sa démarche créatrice. Il utilise des procédés mélodiques tels que l'intervalle de seconde augmentée, des appogiatures et des interjections vocales, ainsi que des techniques comme le vibrato et le pizzicato (effectués, non pas à l'aide de l'archet, mais en pinçant les cordes avec les doigts) pour imiter la guitare flamenca³³⁹.

³³⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 326, extrait de ANDREWS Ruth, « Manuel de Falla », *op. cit.*

³³⁹ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 162-169.

2. 2 – Réception de la musique des Bohémiens par les compositeurs occidentaux

Si l'univers tzigane peut être mis en scène dans les spectacles américains où sont reconstitués les campements, les costumes et les répliques des comédiens, il est également possible de découvrir cet univers non seulement dans les opéras, les opérettes et au théâtre, mais aussi dans les poèmes, les contes et les histoires romancées. Mais la compréhension de l'influence tzigane dans les musiques classique puis romantique nécessite une certaine érudition, exige de savoir lire la musique et de porter de l'intérêt aux commentaires des compositeurs. Konrad Bercovici n'est pas le premier chroniqueur américain à évoquer l'influence tzigane dans la musique européenne. Dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, les chroniques de la presse américaine font souvent référence à l'influence tzigane dans les œuvres des compositeurs de la musique romantique jouée aux États-Unis. Une certaine image du Tzigane est ainsi véhiculée à travers les œuvres des compositeurs européens qui sont interprétées outre-Atlantique et cela permet d'observer une autre facette des représentations de la musique tzigane aux États-Unis. Des années 1900 aux années 1930, la presse fait la promotion de prestations qui montrent l'influence tzigane dans la musique classique et romantique : ces prestations sont agrémentées d'exemples de musiques jouées. En Pennsylvanie, il est possible d'assister en 1935 à une conférence à vocation pédagogique sur la musique tzigane au cours de laquelle sont évoquées les musiques de Hongrie et d'Espagne et les instruments utilisés dans chacun des deux pays : le violon en Hongrie et la guitare en Espagne. Des morceaux de Dvořák, Herbert ou encore de Brahms sont interprétés pour illustrer le discours³⁴⁰.

La presse américaine des années 1880 aux années 1920 révèle d'abord la fréquence des concerts de musique classique et romantique sur le sol américain et montre à quel point les compositeurs sont appréciés : fréquenter ces concerts fait partie de la vie américaine. La presse assure la critique de ces prestations, fait connaître les programmes musicaux des salles de spectacles, contribue à la promotion des nouveaux enregistrements ou encore présente la biographie des compositeurs et relate les débats auxquels donnent lieu les œuvres et leurs

³⁴⁰ « Club Hears Gypsy Music on Program at Regular Meet », in *The Evening Times*, Sayre, Pennsylvanie, 16 avril 1935, p. 6.

interprétations. De nombreuses sources mettent en évidence la diffusion de la musique romantique européenne dans la ville américaine, et en particulier de la musique des compositeurs influencés par les Tsiganes. Les chroniqueurs évoquent le fait que les Tsiganes ont été une source d'inspiration pour des compositeurs classiques et romantiques comme Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Carl Maria von Weber et Liszt³⁴¹. Le phénomène touche en outre de nombreux genres comme les ballets, les opéras, les chansons, les symphonies, etc. Le cas du thème tzigane dans la chanson romantique européenne est à ce titre éclairant : Anna Piotrowska montre l'ampleur de cette appropriation par des compositeurs de presque tous les pays européens tout au long du XIX^e siècle³⁴².

On observe les témoignages de la presse à ce sujet à travers les exemples de Fritz Kreisler et de Franz Liszt. Le violoniste autrichien Fritz Kreisler (1875-1962), formé à la musique classique au Conservatoire de Vienne dès l'âge de 7 ans, joue au National Theater de Washington D. C. en 1917. Son répertoire est riche, composé d'œuvres de Haydn, Schubert et comprend aussi *La Gitana*, présenté comme un morceau « arabe, gitan espagnol » du XVIII^e siècle dans un article qui d'ailleurs écorche son nom³⁴³. C'est en 1920 que ce morceau est enregistré³⁴⁴ et que sont mises en avant les racines tziganes de la musique, conçue par ceux-là mêmes – écrit-on à tort – qui auraient transporté leur musique par-delà la Méditerranée depuis l'Afrique³⁴⁵. Kreisler compose également une *Gypsy Serenade* (comme le font de nombreux autres compositeurs), enregistrée en 1920 et dont la promotion est largement faite dans la presse de plusieurs États³⁴⁶.

Les chroniqueurs commentent aussi les œuvres de Liszt, qui sont jouées partout aux États-Unis, en particulier sa *Rhapsodie espagnole* et ses *Rhapsodies hongroises*. De 1899 à 1922, il est possible de dénombrer dans la presse new-yorkaise plus de six mille occurrences du nom du compositeur dans des articles

³⁴¹ « Gypsies And Their Music », *op. cit.*

³⁴² PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 174-200.

³⁴³ « Violinist Kriesler Will Play Tuesday », in *The Washington Herald*, Washington, District de Columbia, 18 novembre 1917, p. 3.

³⁴⁴ « Victrola Offers Superb Records », in *The Washington Times*, Final Edition, Washington, District de Columbia, 1^{er} février 1920, p. 11.

³⁴⁵ « Fritz Kreisler Plays a Gypsy Song », in *The Monett Times*, Weekly Edition, Monett, Missouri, 13 février 1920, p. 4.

³⁴⁶ « New Victor Records for April », in *The Monett Times*, Weekly Edition, Monett, Missouri, 13 février 1920, p. 4.

consacrés à sa musique et à ses interprétations, par exemple à New York au Carnegie Hall, au Town Hall, à l'Aeolian Hall, au Manhattan Opera House (aujourd'hui Manhattan Center), et au Metropolitan Opera House. Les interprétations sont assurées par les grands interprètes classiques du temps et par des musiciens « hongrois ». Au Carnegie Hall de New York, de nombreux interprètes jouent Liszt, Ravel, Mendelssohn ou Brahms. Ignacy Paderewski, dont nous avons évoqué l'opéra *Manru* inspiré du thème tzigane, y joue une rhapsodie de Liszt en 1917³⁴⁷. Au Carnegie Hall toujours, le concert de l'*American Piano Company (Ampico)* en février 1920 connaît un grand succès, que relate le *New York World*, *The Evening Mail*, le *New-York Tribune*, *The Evening Sun*, *The Evening Post* et *The Times*. Cinq pianistes de renom, Godowsky, Levitzki, Moiseiwitch, Ornstein et Rubinstein interprètent notamment une partie de la *Rhapsodie hongroise n°6* de Liszt³⁴⁸. Au Town Hall, le pianiste brésilien Alfredo Oswald interprète Ravel, Mendelssohn et aussi Liszt en 1921³⁴⁹.

Sont appréciés également les enregistrements alors nouveaux qui permettent d'écouter chez soi grâce au disque mais surtout à la radio : les œuvres de Liszt sont parmi les premières à être enregistrées par la technologie alors récente du disque³⁵⁰. Les enregistrements jouent un rôle capital dans la formation des artistes et leur apprentissage comme dans la diffusion auprès d'un public très large. Cette musique enregistrée est interprétée par les musiciens classiques américains et étrangers célèbres à l'époque, dont le public suit avec attention les productions : le Brésilien Alfredo Oswald, les Nord-Américains Arthur Loesser et Raymond Burt, l'Italien Marc Sciaretti, la Sud-Américaine Rose Levison, le Germano-Américain Alwin Schroeder, etc.

La musique de Liszt est pleine de références aux Tsiganes, ce que commente abondamment la presse américaine. En 1890, dans le Wisconsin, les journaux font état de la passion du compositeur pour la musique des Tsiganes de

³⁴⁷ RAWLING Sylvester, « Cincinnatians, Paderewski, The Kneisels », in *The Evening World*, Final Edition, New York, New York, 10 janvier 1917, p. 6.

³⁴⁸ « What the Critics Thought », in *The Sun and the New York Herald*, New York, New York, 8 février 1920, p. 4.

³⁴⁹ « Alfredo Oswald, Brazilian Pianist, Heard at Town Hall », in *New-York Tribune*, New York, New York, 8 février 1920, p. 4.

³⁵⁰ « May Records », in *The Evening World*, Final Edition, New York, New York, 20 avril 1917, p. 10.

Roumanie ; on y lit qu'il est allé à la rencontre du musicien Barbu Lăutaru (vers 1780-1858), présenté comme un musicien tzigane. La presse décrit l'engouement des compositeurs européens pour la musique des Tsiganes : en 1895, il est rendu compte de la conférence donnée par Theodore Bohimann au Conservatoire de musique de Cincinnati dans l'Ohio, « *Franz Liszt, The Gypsies and Their Music in Hungary* », dans laquelle il présente l'influence tzigane dans le jeu de Liszt et qu'il agrémenté de démonstrations au piano³⁵¹. Liszt écoute jouer le Roumain et lui exprime son admiration avant de lui faire entendre sa propre musique au piano. Le Tzigane aurait immédiatement rejoué le morceau au violon, à la note près³⁵². En 1905, un journaliste du *Brooklyn Daily Eagle* de New York rappelle que Liszt a composé ses rhapsodies à partir de prestations d'orchestres tziganes³⁵³. En 1922, un chroniqueur de l'Indiana relève les caractères tziganes présents dans la musique de Liszt : « Il y a trois caractéristiques importantes de la musique tzigane que l'on retrouve dans les rhapsodies de Liszt : (1) la signature rythmique est toujours 2/4 ; ce qui signifie qu'il y a deux temps par mesure. (2) L'accent est toujours mis sur le second temps de la mesure au lieu du premier temps habituel. (3) La musique est pleine d'appogiatures, gammes rapides, trilles et ornements, des caractéristiques empruntées à l'Orient³⁵⁴. »

L'attrait des compositeurs pour les musiques « exotiques » s'étend des années 1830 aux années 1930 et culmine dans les années 1880³⁵⁵, mais procède dans le cas des Tsiganes d'une chronologie bien plus étendue qui semble commencer au début du XVIII^e siècle et même avant³⁵⁶. L'un des premiers à

³⁵¹ « Music. Lecture on Gypsy Music », in *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Ohio, 14 avril 1895, p. 24.

³⁵² « Liszt and The Gypsies », in *Green Bay Press-Gazette*, Green Bay, Wisconsin, 12 avril 1890, p. 2.

³⁵³ « Bands of Romantic Gypsies Now Roam About the Land », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 13 août 1905, p. 22.

³⁵⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 326, extrait de « Life of Rhapsody Creator Stirring Page in History », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 16 mars 1922, p. 7.

³⁵⁵ DEFANCE Yves, *op.cit.*, p. 191-210.

³⁵⁶ BERCOVICI Konrad, « The American Gypsy », *op. cit.*, p. 510.

montrer que plusieurs compositeurs avant lui se sont intéressés à la musique des Tsiganes est Liszt :

« Plus d'un savant *contre-pointiste* serait enclin de décréter *a priori*, qu'une telle musique n'est qu'une pure cacophonie, s'il ignore *le fait accompli* de sa popularité séculaire dans le pays où elle s'est formée, les enthousiasmes qu'elle a soulevés autour d'elle, même à Vienne, cette patrie de Haydn et de Mozart, de Gluck et de Schubert, de Beethoven ! Mais, le vieux, l'aimable Haydn passa bien des heures à l'écouter ; Schubert le connaissait bien et travaillait à en traduire pour nous quelques fragmens ; Beethoven ne l'ignorait pas, témoin plus d'une de ses pages et ... plus d'une de ses pensées ... plus d'une des vertigineuses hardiesses de ses dernières œuvres³⁵⁷ ! »

Liszt montre à quel point la musique de János Bihari le touche : « Nous n'étions déjà plus si enfant quand, en 1822, nous entendîmes ce grand homme entre les virtuoses bohémiens, pour n'avoir pas été frappé et impressionné par lui au point de garder fidèle souvenance de ses inspirations, qui s'infiltraient en notre âme comme l'intussusception d'un suc de vie généreux et excitant³⁵⁸. » Le violoniste tzigane est aussi une source d'inspiration pour Ludwig van Beethoven (1770-1827) qui compose *Rage Over a Lost Penny* (titre le plus connu transformé de l'italien *Rondo alla ingharese quasi un capriccio*) entre 1795 et 1798, œuvre qu'achève en 1828 Anton Diabelli. *Alla ingharese* qui figure dans le titre de l'œuvre est une formulation inventée qui serait en italien une combinaison de *alla zingarese* (« dans le style tzigane ») et de *all'ongarese* (« dans le style hongrois ³⁵⁹ »). Un siècle plus tard, Maurice Ravel (1875-1937) compose notamment *Tzigane* en 1924, après avoir entendu la violoniste hongroise Jelly d'Arányi à Londres en 1922. La première partie, pour violon seul, est une improvisation sur des mélodies tziganes, et si la seconde peut mobiliser un orchestre, le compositeur en a composé une adaptation pour jouer avec le luthéal,

³⁵⁷ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 395.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 471-472.

³⁵⁹ VAN DER MERWE Peter, *Roots of the Classical: The Popular Origins of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

mécanisme installé sur le piano et permettant de rendre le son proche de celui du cymbalum.

Ainsi, nombreux sont les musiciens et compositeurs occidentaux à s'intéresser à la musique des Tsiganes et à s'en imprégner. Quelques exemples qui forment une liste non exhaustive témoignent de l'ampleur du phénomène : Jean-Philippe Rameau (1683-1764) avec *l'Égyptienne* (*The Egyptian*³⁶⁰), Joseph Haydn (1732-1809) avec *Rondo à la hongroise* (*Gypsy Rondo*) et *Danse tzigane* (*Gypsy Dance*), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) qui utilise dans la *Marche turque* (*Turkish March*) et d'autres compositions du même genre la « gamme tzigane³⁶¹ » telle qu'elle sera intégrée plus tard par Liszt, Ludwig van Beethoven (1770-1827) avec *Colère pour un sou perdu* (*Rage over a Lost Penny*), Carl Maria von Weber (1786-1826) qui compose *Preciosa*, Franz Schubert (1797-1828) avec *Mélodie hongroise* (*Hungarian Melody*), Hector Berlioz (1803-1869) dans la *Marche de Rákóczy* (*Hungarian March*), Felix Mendelssohn (1809-1847) dans *Variations brillantes sur la marche bohémienne tirée du mélodrame Préciosa de Weber*, Robert Schumann (1810-1856) avec *Zigeunerleben* (*Gypsy life*) et *Zigeunerliedchen*, Frédéric Chopin (1810-1849) avec les *Mazurkas*, Franz Liszt (1811-1886) et ses multiples références comme la *Rhapsodie hongroise n°13* (*Hungarian Rhapsody*), Giuseppe Verdi (1813-1901) avec *Cœur des Tziganes* (*The Anvil Chorus*), Johann Strauss II (1825-1899) avec *Le Baron tzigane* (*The Gypsy Baron*), Joseph Joachim (1831-1907) et ses Concertos « à la hongroise », Johannes Brahms (1833-1897) avec *Danse hongroise* (*Hungarian Dance*), Camille Saint-Saëns (1835-1921) avec *Gypsy Dance*, Franz Behr (1837-1898) avec *Capo of the Gypsies*, Georges Bizet (1838-1875) qui compose l'opéra *Carmen*, Max Bruch (1838-1920) dans le *Concerto pour violon*, Antonín Dvořák (1841-1904) avec *Songs My Mother Taught Me*, *Gypsy songs* et *Gypsy melodies* : introduction de *Má písen zas mi láskou zní*, Edvard Grieg (1843-1907) avec *Gypsy melodies*, influence de Django Reinhardt, Pablo de Sarasate (1844-1908) avec *Airs bohémiens* (*Gypsy Airs*) et *Fantaisie sur Carmen* (*Carmen Fantasy*), Claude Debussy (1862-1918) avec *Iberia*, Sergei Rachmaninoff (1873-1943) dans *Caprice bohémien* (*Capriccio bohémien*), Maurice

³⁶⁰ Les titres de ces quelques exemples d'oeuvres sont précisés en anglais tels qu'on les trouve dans la presse américaine.

³⁶¹ Consulter à cet effet notre partie consacrée à la « gamme tzigane », cf. infra, chapitre 6, p. 140.

Ravel (1875-1937) avec *Tzigane (Gypsy)*, Fritz Kreisler (1875-1962) violoniste et compositeur autrichien décédé à New York avec *Sérénade du Tzigane (Gypsy serenade)*, Manuel de Falla (1876-1946) avec *La vida breve (Life is Short ou The Brief Life)*, Béla Bartók (1881-1945) dans *Six Danses populaires roumaines (Romanian Folk Dances)*, Georges Enesco (1881-1955) dans la *Sonate pour violon et piano n°3 (Violin Sonata n°3)*, Zoltán Kodály (1882-1967) dans *See the Gypsies*, Igor Stravinsky (1882-1971) dans *Le baiser de la fée (The Fairy's Kiss)*, tous ont été directement influencés par la musique des Tsiganes. Cet intérêt pour la musique des Tsiganes dépasse le cadre chronologique de notre étude : le violoniste et chef d'orchestre américain Yehudi Menuhin (1916-1999) fait la promotion de l'influence tsigane dans la musique classique et enregistre *Rapsodia flamenca* en 1999 aux côtés du guitariste français de flamenco Juan Carmona.

Nous avons dit que les peintres aiment représenter les musiciens tsiganes : sur la toile ou le papier, ils montrent la proximité entre les compositeurs européens et les Tsiganes. Schubert (1797-1828), qui s'inspire fortement des Tsiganes, est un bon exemple : « l'utilisation que fait Schubert du style hongrois demeure parmi les plus marquantes, ce style étant souvent présenté avec naturel et spontanéité³⁶² ». La gravure d'Heinrich Merté (1838-1917) montre *Franz Schubert en Hongrie écoutant des airs tsiganes pour en noter la mélodie* (figure 7)³⁶³.

³⁶² Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 326, extrait de BELLMAN Jonathan, *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1997, p. 99.

³⁶³ MERTÉ Heinrich, *Franz Schubert en Hongrie écoutant des airs tsiganes pour en noter la mélodie*, vers 1883, gravure, Liverpool.



Figure 7 : *Franz Schubert en Hongrie écoutant des airs tsiganes pour en noter la mélodie* (source : MERTÉ Heinrich, vers 1883, gravure, Liverpool).

Ces compositeurs ont eu des manières différentes d'appréhender la musique des Tsiganes. Liszt juge par exemple superficielle la façon dont Schubert aborde la musique bohémienne :

« Durant un séjour que Schubert fit en Hongrie dans le château d'une des premières familles de ce pays, il transcrivit quelques motifs bohémiens pour piano, à quatre mains ; il en fit, sous le

titre de *Divertissement hongrais*, une de ses plus ravissantes œuvres. Il n'est cependant pas difficile de s'apercevoir en l'examinant, qu'il n'envisagea point ces productions comme des plantes exotiques, des échantillons révélant la flore nouvelle d'une zone inconnue. Il ne se donna pas la peine d'en pénétrer assez l'esprit et le sens intime, pour ne pas traiter de *lapsus linguae*, leurs modulations abruptes ; de pléonasmes, leurs répétitions intentionnelles ; de barbarismes, leurs accords étranges ; d'incorrections, ces augmentations et ces diminutions inusitées qui en constituent le style. Il ne s'arrêta qu'au dessin large ou aux fines arrêtes de la mélodie, se familiarisant avec le rôle tout particulier qu'y joue le rythme dans ses divers mélanges, mais ne s'enquérant pas outre-mesure de l'importance qu'y prend le système ornementatif. Il est évident, à la manière dont il traita les motifs qu'il emprunta aux Bohémiens, qu'il n'y reconnut point un art différent de tout autre, construit sur un tout autre fondement, s'élevant sur de tout autres principes. Il prit pour des débris égarés et défigurés par des artistes rudes et grossiers, les fragmens qui arrivèrent jusqu'à lui et crut leur rendre de la valeur, en les taillant selon nos règles et nos méthodes³⁶⁴ ».

Les expériences personnelles des compositeurs de musique classique et romantique au contact des Tsiganes les amènent à se questionner et ils ne sont pas toujours d'accord : ils peuvent avoir des avis différents pour ce qui est de l'importance de l'influence tzigane dans la musique classique. Si Liszt critique Schubert pour son approche superficielle de la musique des Bohémiens, Bartók critique Liszt à propos du rôle que tiennent les musiciens tsiganes en Hongrie. Bartók va au contact des musiciens d'Europe centrale et prend en note leurs musiques : il montre que la musique hongroise est une musique jouée dans les campagnes, différente de ce qui est entendu dans les cafés de la capitale que Liszt décrit. Son désaccord avec la conception de Liszt prend aussi appui sur la conception qu'il a de la musique des Tsiganes, musique destinée à l'aristocratie hongroise. David Malvinni montre que Bartók définit la musique traditionnelle paysanne à partir de plusieurs critères parmi lesquels le caractère anonyme des

³⁶⁴ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 508-509.

interprètes et des compositeurs (qui jouent sans être influencés par la culture de la ville) et leur installation prolongée dans une région géographique donnée. Le musicologue considère que Bartók dévalue ainsi la musique des Tsiganes, fait l'éloge de la musique paysanne hongroise pure et authentique et prétend que cette conception est héritée de son bagage biographique, en particulier la relation entretenue avec ses parents³⁶⁵.

³⁶⁵ MALVINNI David, *op. cit.*, p. 32.

2. 3 – Le musicien tsigane et la formation des compositeurs occidentaux

La relation que les compositeurs occidentaux entretiennent avec la musique des Bohémiens ne relève pas que de la tentative d'emprunter des éléments à une « musique relique » considérée comme exotique. Ce n'est pas pour eux une musique à étudier indépendamment des musiciens qui la produisent. Ces liens qui les unissent aux Tsiganes et à leur musique relèvent aussi de leur parcours personnel et biographique : certains compositeurs les côtoient pendant leur jeunesse, certains parcourent le monde avec des Tsiganes, d'autres encore apprennent la musique ou se perfectionnent à leurs côtés. Au XIX^e siècle, certains musiciens tsiganes tiennent un rôle important dans l'élaboration du mythe de l'apprentissage et de la pratique instrumentale des compositeurs classiques et romantiques européens. Certains d'entre eux rendent hommage à ces musiciens tsiganes dans leurs compositions ou dans les textes qui accompagnent les partitions. D'autres ont directement côtoyé des musiciens tsiganes dans leur jeunesse ou au cours de leur phase de formation ; il leur est même arrivé de prendre la route avec eux, à la façon des peintres de la Renaissance qui effectuaient le voyage en Italie. La presse américaine se fait l'écho de ces relations et nous allons donner quelques exemples témoignant de la place du musicien tsigane dans le parcours des compositeurs occidentaux : George Enesco a appris la musique auprès du violoniste tsigane Nicolas Chioru ; Johannes Brahms aurait été au contact de la musique des Tsiganes auprès du violoniste Remenyi qui joue à sa manière leur musique.

Niccolò Paganini (1782-1840), violoniste italien de premier plan, a révolutionné la pratique du violon : compositeur et guitariste, il a écrit de nombreuses pièces pour guitare et violon dans la première moitié du XIX^e siècle. Dans *Du vin et du Hachisch* (1851), Baudelaire évoque un mystérieux guitariste « espagnol » qui aurait accompagné Paganini :

« Il y avait un homme, un Espagnol, un guitariste qui voyagea longtemps avec Paganini : c'était avant l'époque de la grande gloire officielle de Paganini. Ils menaient à eux deux la grande vie vagabonde des bohémiens, des musiciens ambulants, des gens sans famille et sans patrie. Tous deux, violon et guitare, donnaient des concerts partout où ils passaient. Ils ont erré ainsi assez

longtemps dans différents pays. [...] Puis arrivés dans un endroit qui offrait quelques chances de recette, l'un des deux jouait une de ses compositions, et l'autre improvisait à côté de lui une variation, un accompagnement, un dessous³⁶⁶. »

Ce récit contribue à la figure mythique du musicien tsigane qui participe à la formation musicale du grand artiste qu'était Paganini.

Franz Liszt (1811-1886), qui a une profonde admiration pour Paganini et fait référence à sa musique dans *Campanella*, est fasciné par les musiciens tziganes et véhicule dans *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*³⁶⁷ cette image des musiciens tziganes telle que l'imaginaire collectif romantique les représente, par exemple lorsqu'il parle de leur lien avec la nature³⁶⁸. Liszt va au contact de ces musiciens dont il apprécie en particulier le talent d'autodidacte et le caractère spontané qu'ils donnent à l'interprétation :

« Pendant qu'il promenait l'archet sur les cordes d'un violon, l'inspiration lui enseignait d'elle-même, sans qu'il les cherche, des rythmes, des cadences, des modulations, des chants, des parlers, des discours ! [...] Il révéla dans sa musique le rayon doré d'une lumière intérieure qui lui est propre et que, sans elle, jamais le monde n'eût connue, ni devinée [...]. Il le fit jouer et miroiter dans la fascination d'une harmonie sauvage, fantasque, pleine de dissonnances, mais sonore et vibrante, qu'il créa par un mélange de contours heurtés et de couleurs tranchées, de changements subits et de métamorphoses imprévues, la rendant ainsi semblable aux aperceptions hallucinées que produit le hadchis³⁶⁹. »

Il admire le jeu instrumental tsigane et le décrit dans un style d'écriture romantique, dithyrambique et très redondant. Il procède pour cela en phrases longues, ornementées de fioritures à la façon de la musique tsigane : « Lorsqu'un

³⁶⁶ BAUDELAIRE Charles, « Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité », *Œuvres complètes, Les Paradis Artificiels*, Paris, Seuil, 1968, p. 307.

³⁶⁷ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 18.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 101.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

sentiment a de si profondes racines dans les meilleures régions du cœur humain et qu'il peut monter à de sublimes hauteurs, quelles que soient les erreurs et les déplorables dégradations auxquelles il fait descendre un individu ou un peuple, – du moment qu'il se manifeste dans l'art et s'incarne dans la forme du beau, il se détache de tous les désolans souvenirs de sa perversion, il brise sa larve repoussante, pour resplendir à cet instant, si court qu'il soit, dans sa première harmonie et son natif éclat³⁷⁰. » La passion de Liszt pour les Tsiganes est telle qu'il va jusqu'à s'offrir une luxueuse caravane (copiée sur celle d'un « roi tzigane ») qui lui sert à la fois de salon et de chambre à coucher³⁷¹.

Liszt consacre au violoniste tzigane János Bihari (1764-1827) un chapitre entier de son ouvrage consacré à la musique des Bohémiens : « Le héros le plus connu, le plus fêté et le plus populaire de la virtuosité bohémienne, fut Bihary [...]. Nous nous souvenons encore avoir vu et entendu cet homme, dont l'extérieur reproduisait avec une mâle beauté tous les traits distinctifs de sa race. Nous pouvons dire quelle impérieuse fascination il exerçait lorsqu'il prenait son violon et en jouait de longues heures, sans songer que le temps coulait aussi avec ses cascades de sons, tombant en fracas encolorés [...]»³⁷². » Bihary crée un groupe de cinq musiciens qui jouent des instruments à cordes et dont le principal répertoire est l'improvisation ; ce groupe connaît alors une grande renommée. Bihary joue en particulier avec Bakós Laczi pour second violon, Ficsur au violoncelle, Joseph Bakós, Emmerich Mungyi, et ou encore Jean Sarkoczy³⁷³. L'on observe au cours du récit de Liszt combien les musiciens tziganes font partie de son apprentissage musical.

Tout au long des années 1900 aux années 1930, les œuvres de Johannes Brahms (1833-1897) sont jouées et commentées aux États-Unis : c'est le cas des

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 109.

³⁷¹ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 37.

³⁷² LISZT Franz, *op. cit.*, p. 471.

³⁷³ *Ibid.*, p. 475.

Gypsy Songs proposés en 1903 à Pittsburgh en Pennsylvanie³⁷⁴. Le *Fine Arts Quartet of Chicago* joue également du Brahms en 1915 dans l'Indiana³⁷⁵. Jascha Heifetz et la pianiste de Chicago Carolyn Williard ainsi que Winifred Byrd interprètent Brahms au Carnegie Hall de New York en 1919³⁷⁶. Originaire de l'Ohio, Thelma Given qui se fait remarquer au Carnegie Hall est l'une des premières femmes violonistes de renommée internationale : elle interprète en 1919 la *Danse hongroise n°5* de Brahms (ainsi que *Folies d'Espagne* de Corelli et *La Gitana* de Kreisler)³⁷⁷. En 1931, il est dit que la musique de Brahms est une « musique tzigane », appréciée de la jeunesse qui écoute avec intérêt la *Danse hongroise n°6* que diffuse la radio. La chroniqueuse Fannie Buchanan décrit le musicien tzigane et la relation étroite entre sa musique et celle de Brahms qui aurait donné ses premiers concerts en jouant aux côtés d'un violoniste tzigane. Elle propose une définition romantique de la musique tzigane très idéalisée :

« Les Tsiganes sont des musiciens nés et leur musique, comme leur langue, prouvent qu'ils ont été au contact de nombreux peuples. Ils chantent et dansent sur des airs étranges et envoûtants. L'un des signes distinctifs de la musique tzigane est le passage soudain d'un mouvement lent portant à la rêverie à un rythme effréné, endiablé et fougueux. Ils aiment la guitare et beaucoup d'entre eux jouent du violon. Un dicton veut que tout Tzigane hongrois soit venu au monde avec une dague dans une main et un violon dans l'autre.

Le musicien allemand Brahms a fait sa première tournée de concerts accompagné d'un violoniste hongrois. Il faut imaginer les deux hommes, au cours d'une excursion dans les vignobles escarpés de Hongrie, attirés dans quelque campement tzigane par des notes de musique. Ils regardent le feu danser sur les hommes et les femmes réunis [...] autour d'une gracieuse jeune fille à la

³⁷⁴ « Fine Musical Combination », in *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 22 septembre 1903, p. 3.

³⁷⁵ « First of Twilight Musicales Series Charming Affair », in *South Bend News-Times*, Afternoon Edition, South Bend, Indiana, 12 février 1915, p. 7.

³⁷⁶ « Operas of the Week », in *The Sun*, New York, New York, 6 avril 1919, p. 3.

³⁷⁷ « Programmes Of the Week », in *New-York Tribune*, New York, New York, 12 octobre 1919, p. 12.

peau mate évoluant librement sur la musique qu'improvise un violoniste tsigane.

Il faut ensuite imaginer Brahms un peu plus tard, essayant de transcrire cette musique pour le piano et que, ce faisant, il y ajoute la poésie du moment. Cela a dû se produire à de nombreuses reprises car Brahms a écrit vingt-et-une *Danses hongroises*, et la première édition stipule qu'elles ont été composées à partir de musique tsigane. La *Danse hongroise n°6* est peut-être la plus connue. Un arrangement pour orchestre a été fait de cette danse et de plusieurs autres³⁷⁸ ».

Les recherches plus récentes de Nancy Handrigan *On the « Hungarian » in works of Brahms: a critical study* détaillent le lien entre le compositeur allemand Johannes Brahms et la musique hongroise. Ce travail de recherche présente la relation entre le compositeur et ce que l'auteur appelle la musique populaire tsigane et la musique des orchestres tsiganes. Le jeune Brahms, à vingt ans, accompagne au piano Eduard Remenyi sur des danses tsiganes et improvise. Remenyi l'accusera plus tard du vol de ses créations musicales (notons que Remenyi s'installe aux États-Unis dans les années 1880). Puis Brahms rencontre un autre violoniste hongrois, Joseph Joachim. Tous deux jouent avec Liszt et fréquentent son cercle de musiciens en 1853. Il entre alors en contact avec Schumann, ce qui montre que les compositeurs qui s'intéressaient en ce temps à la musique des Tsiganes se connaissaient souvent³⁷⁹. Les *Danses hongroises* de Brahms témoignent de l'intérêt pour les czardas avec leurs fioritures et leurs ornements, ainsi que son utilisation de chromatismes et du pizzicato. Certains compositeurs utilisent en effet le pizzicato pour tenter d'imiter le son des instruments à cordes tsiganes³⁸⁰. Nancy Handrigan rappelle que Brahms fait souvent référence dans son œuvre au style hongrois ou tsigane (comme en attestent certains noms de morceaux, et bien d'autres qui n'y font pas de prime abord une référence directe), souvent avec la volonté d'imiter des orchestres

³⁷⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 326, extrait de BUCHANAN Fannie R., « Gypsy Music Is Liked By 4-H'ers », in *The Daily Plainsman*, Huron, Dakota du Sud, 7 juillet 1931, p. 4.

³⁷⁹ HANDRIGAN Nancy, *op. cit.*, p. 15.

³⁸⁰ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 122.

tsiganes qu'il rencontre à l'occasion de ses tournées dans les restaurants, les hôtels et dans les rues des villages d'Allemagne, d'Autriche, et peut-être de Suisse³⁸¹.

La musique du compositeur tchèque Antonín Dvořák (1841-1904) est très appréciée aux États-Unis, en particulier les *Gypsy Songs* composés en 1880, régulièrement interprétés entre 1880 et 1900. Les *Gypsy Songs* sont joués le 13 février 1889 à Chicago pour commémorer l'anniversaire de la naissance du Président Lincoln³⁸². L'œuvre est interprétée en Géorgie, à Atlanta en 1899³⁸³ comme à Brooklyn à la fin du XIX^e siècle³⁸⁴ où il est précisé que le compositeur a « modernisé des airs tsiganes³⁸⁵ », et dans le Minnesota en 1898 dans un répertoire composé d'œuvres de Liszt, Schubert et Mendelssohn³⁸⁶. Ces œuvres connaissent un succès tel outre-Atlantique que Dvořák est nommé de 1892 à 1895 directeur du Conservatoire national de New York : cette position l'aidera à jouer un rôle déterminant dans le processus d'évolution du jazz³⁸⁷. Dans les années 1910-1930, les *Gypsy Songs* sont chantés dans l'Utah en 1934 avec un « rythme et un esprit tsiganes³⁸⁸ ».

Dvořák est qualifié dans la presse américaine des années 1880 de « *Bohemian composer* » : la première occurrence de cette expression dans notre corpus date du 22 mai 1880 à Chicago³⁸⁹. Elle est ensuite retrouvée un peu partout, par exemple dans le *New York Times* du 16 octobre 1892³⁹⁰. Lenora Coffin, journaliste et professeur de musique au *Metropolitan and Indiana Colleges of Music*, tient une chronique hebdomadaire dans le journal *The Indianapolis News* et

³⁸¹ HANDRIGAN Nancy, *op. cit.*, p. 20, 25 et 26.

³⁸² « Woman's Press Association », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 13 février 1889, p. 2.

³⁸³ « Thomas's First Concert A Magnificent Success », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Géorgie, 18 avril 1899, p. 5.

³⁸⁴ « Concert And Reception », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 9 décembre 1897, p. 3.

³⁸⁵ « Concert, Opera And Play », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 19 novembre 1896, p. 7.

³⁸⁶ « Entertainments », in *Star Tribune*, Minneapolis, Minnesota, 29 novembre 1898, p. 6.

³⁸⁷ Consulter à cet effet notre partie relative à Dvořák et le jazz, cf. infra, chapitre 5, p. 170.

³⁸⁸ ANDREWS Ruth, « Week's Music Calendar », in *The Salt Lake Tribune*, Salt Lake City, Utah, 18 novembre 1934, p. 27.

³⁸⁹ « Amusements », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 22 mai 1880, p. 3.

³⁹⁰ « What Dvorak Has Done », in *The New York Times*, New York, New York, 16 octobre 1892, p. 17.

reprend cette expression en 1928 pour évoquer la relation que le compositeur entretient avec la musique des Tsiganes. Il aurait d'abord entendu cette musique jouée par des Tsiganes de passage dans l'auberge que tient son père. Il étudie plus tard leur musique à Prague et se laisse séduire par les chansons et l'improvisation tziganes³⁹¹. La composition *Songs My Mother Taught Me* fait directement référence à une mélodie tzigane (les paroles seraient aussi tziganes) et le titre de l'œuvre précise l'importance de la référence à la musique tzigane dans sa création artistique³⁹². Les mesures, le rythme et l'accompagnement sont autant de caractéristiques de la musique tzigane, en particulier l'utilisation de la syncope et des fioritures³⁹³.

³⁹¹ COFFIN Lenora, « Music Appreciation », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 10 novembre 1928, p. 25.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ ANDREWS Ruth, « Week's Music Calendar », *op. cit.*

CHAPITRE 3

Le mythe du Tsigane dans l'évolution du jazz

« L'Europe nous a donné la musique classique et le jazz est la musique classique américaine³⁹⁴. »

Les deux premiers chapitres permettent d'observer que le thème tzigane est présent dans les créations des artistes occidentaux, surtout des compositeurs européens de musique classique et romantique, puis que cette musique est très largement diffusée, commentée et jouée aux États-Unis. Cette musique européenne, tout comme les opéras et les vaudevilles interprétés outre-Atlantique, forment ce que les musicologues qualifient de « pre jazz », au même titre que le blues, le ragtime et les productions de Tin Pan Alley³⁹⁵. On peut alors s'interroger sur l'existence du thème tzigane dans le processus d'évolution du jazz. Des recherches similaires ont déjà été entreprises au sujet des musiques venues de France, d'Angleterre ou encore d'Italie. Nous allons nous attacher à compléter ces recherches : la lecture de la presse rend possible la connaissance des répertoires des premiers morceaux de jazz à travers les titres, les paroles et les commentaires dont les œuvres sont l'objet. L'apparition d'un thème tzigane dans les créations des jazzmen validerait en quelque sorte l'hypothèse selon laquelle ce peuple et ses musiciens ont pu constituer une source d'inspiration.

³⁹⁴ Ma traduction. Citation originale : « Well, Europe gave us classical music and Jazz is America's classical music », extrait de SPALDING Esperanza, « On The Sunny Side Of The Street (Live at the White House 2016) », in *Performance at the White House, A Celebration of American Creativity*, 8 janvier 2016.

³⁹⁵ SUDHALTER Richard M., *op. cit.*, p. XVI.

3. 1 – Le thème tzigane dans les premiers orchestres de jazz des années 1910 et 1920

Vers la fin des années 1910 et au début des années 1920, alors que le mot « jazz » commence à peine à être diffusé par la presse américaine, les orchestres qui proposent des musiques de danse ne peuvent pas toujours se permettre d'appeler leurs productions « jazz » car les autorités de certains États et parfois l'opinion publique sont hostiles à cette sorte de musique considérée comme décadente. L'on parle alors plus volontiers de « musiques de danse » ou de « foxtrots » (qui apparaissent aussi dans les sources sous la forme « Fox Trot », « Fox-Trot » ou encore « Fox ») joués par ces premiers groupes qui portent le nom de *Jazz Band*. Le mot foxtrot est d'ailleurs associé au terme « jazz » dès la première apparition du terme dans la presse américaine en juillet 1915³⁹⁶. Les chansons populaires ainsi interprétées, dont certaines ont pour thème les Tsiganes, sont parfois mentionnées comme des musiques de danse et parfois comme des morceaux de jazz. Le terme foxtrot désigne aussi bien le style de danse que le type de musique joué pour la danse : c'est le cas de *Gypsy Pep*³⁹⁷ de Dave Kaplan en 1917 et *Gypsy Girl*, décrits comme « Fox-trot » (ce dernier est enregistré chez Edison en 1919³⁹⁸). Il s'agit en fait d'interprétations orchestrées à la manière des morceaux joués par des orchestres qui viennent de La Nouvelle-Orléans à New York en passant par Chicago. On imite par exemple le premier orchestre qui a enregistré un morceau de jazz en 1917, un orchestre composé de musiciens blancs, l'*Original Dixieland Jazz Band*. Venus à New York depuis Chicago, les musiciens du groupe se produisent d'abord dans des vaudevilles et composent, parmi d'autres, le standard devenu célèbre, *Tiger Rag*. Au sein de cette génération d'orchestres, le *Olive Reeves' Jazz Orchestra* change de nom et devient l'*Olie Reeves' Dance Orchestra* en 1920 et tente de justifier ce changement en expliquant qu'il ne joue plus de « jazz », alors mal vu, mais désormais de la « bonne musique ». L'orchestre interprète des chansons pour la danse dont certaines ont pour thème les Tsiganes :

« Le Olive Reeves' Jazz Orchestra s'appellera désormais le Olie Reeves' Dance Orchestra. Cela fait quelque temps que cet

³⁹⁶ SEAGROVE Gordon, *op. cit.*

³⁹⁷ KAPLAN Dave, « Gypsy Pep : fox trot », Jos. W. Stern & Co., New York, 1917.

³⁹⁸ « Edison-Columbia October Records », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 4 octobre 1919, p. 3.

orchestre n'a pas joué de jazz et étant donné que de nombreuses personnes sont opposées à la musique de jazz, l'orchestre va changer de nom. [...] Certains pensent que la musique populaire est une musique jazzy, mais ils ont tort. La musique populaire d'aujourd'hui est la plupart du temps très exactement le contraire : les arrangements doivent être l'œuvre des artistes, sinon la chanson n'aura aucun succès. [...] Parmi les chansons qui sont actuellement interprétées, en voici plusieurs – et vous ne pourrez qu'être d'accord avec moi – qui ont de belles mélodies et dont les paroles expriment la beauté des sentiments. [...] *Just Like a Gypsy, The Love a Gypsy Knows* [...] et je pourrais en énumérer des centaines d'autres du même genre. [...] C'est pourquoi le mot jazz n'apparaîtra plus en lien avec le Olive Reeves' Jazz Orchestra, et notre objectif va être d'améliorer notre programmation musicale³⁹⁹. »

Les chroniqueurs puis les historiens du jazz parlent de « *Jazz Age* » pour désigner cette phase d'interprétation et d'appropriation du jazz par des orchestres américains de musique de danse et de foxtrots⁴⁰⁰. Cette période, qui s'étend de la fin des années 1910 à la crise boursière de 1929, est propice à la diffusion rapide d'un jazz de plus en plus populaire, aux États-Unis comme en Europe. Le contexte historique à la fin des années 1910 est marqué par la fin de la Première Guerre mondiale, par l'émancipation des femmes (le droit de vote leur est accordé par le XIX^e amendement de la constitution ratifié le 26 août 1920), et aussi par l'apparition des « *speakeasies* », ces établissements où l'on boit de l'alcool durant la prohibition et où l'on danse. Dans ce contexte de divertissement, de liberté et de lâcher-prise, la simplicité des pas de danse du foxtrot contribue à en généraliser la pratique et le « *Jazz Age* » est critiqué pour ses soirées festives interminables prétendues nuire aux Américains parce qu'elles augmenteraient le nombre de crises cardiaques⁴⁰¹ ! L'histoire du foxtrot est étroitement liée à celle des

³⁹⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 327, extrait de « Reeves Eliminates Jazz From Orchestra Program », in *The Ogden Standard-Examiner*, Ogden, Utah, 7 novembre 1920, p. 27.

⁴⁰⁰ « Pastor Says God Can Utilize "Jazz" For Good », in *The Star Press*, Muncie, Indiana, 1^{er} février 1920, p. 10.

⁴⁰¹ « "Jazz Age" Blamed », in *El Paso Evening Post*, El Paso, Texas, 4 octobre 1928, p. 3.

vaudevilles des années 1880-1930, ces comédies théâtrales burlesques entrecoupées d'interventions musicales, souvent inspirées du thème tzigane. L'origine du mot foxtrot proviendrait du nom de l'acteur, danseur et comédien de vaudevilles Arthur Carrington (1882-1959) surnommé Harry Fox, qui se produit en 1914 à New York et dans les environs⁴⁰². Il monte sur scène avec les *Dolly Sisters*, deux sœurs jumelles originaires de Budapest, Janzieska et Roszieska Deutsch, (surnommées Jenny et Rosie Dolly) qui dansent habillées en Tsigane, avec des robes et des bandeaux fleuris (figure 8)⁴⁰³.



Figure 8 : Deux sœurs jumelles hongroises, les *Dolly Sisters* dansent costumées en Tsiganes (source : « Dainty Dancing Dollys », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 25 février 1912, p. 2).

Elles se font connaître dès 1906 en jouant dans une pièce de théâtre qui fait référence à l'origine supposée et erronée des *Gypsies*, l'Égypte, intitulée *A Trip to Egypt* où elles effectuent des danses hongroises⁴⁰⁴, puis en 1912 leur spectacle se fait connaître parmi les célèbres *Ziegfeld Follies*⁴⁰⁵. L'aventure artistique

⁴⁰² CIMENT James, *Encyclopedia of the Jazz Age, From the End of World War I to the Great Crash*, M. E. Sharpe, 2008, p. 160.

⁴⁰³ Des photographies témoignent de leurs premières représentations : « Dancers In The Echo Cannot Be Told Apart », in *Detroit Free Press*, Detroit, Michigan, 10 février 1911, p. 6 ; « Dainty Dancing Dollys », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 25 février 1912, p. 2.

⁴⁰⁴ « A Trip to Egypt », in *The Daily News*, Mount Carmel, Pennsylvanie, 10 décembre 1906, p. 4.

⁴⁰⁵ « Dainty Dancing Dollys », *op. cit.*

partagée entre Harry Fox et les *Dolly Sisters*, qualifiée de « *vaudeville partnership*⁴⁰⁶ », semble débiter en août 1913 lors d'une tournée à travers les États-Unis (passages à Chicago en août⁴⁰⁷, San Francisco en novembre⁴⁰⁸, Des Moines en décembre⁴⁰⁹, Salt Lake City en janvier 1914⁴¹⁰), puis aux alentours de New York à partir de mars et tout au long de l'année 1914⁴¹¹. Cette tournée nationale marque l'étroite collaboration de Harry Fox et de Yancsi (Jenny) Dolly. Harry Fox et les *Dolly Sisters* connaîtront ensemble un succès durable, et l'on apprend en 1922 le divorce de Harry Fox et Yancsi Dolly : leur mariage en 1912 témoignait de leur proximité à la fois artistique et personnelle, au moins jusqu'à leur séparation en 1921⁴¹². L'acteur Harry Fox et la hongroise Yancsi Dolly sont à l'origine de la légende de la création d'un genre américain nouveau, le foxtrot, ainsi marqué dès ses débuts par une coloration hongroise (pour ce qui est de l'origine géographique) et tzigane (en ce qui concerne le style artistique).

Ce genre s'approprie notamment la musique noire américaine, le blues ou encore la musique des Tsiganes, pour les diffuser à un large public américain, par les orchestres, pour danser, au théâtre à l'occasion des vaudevilles, dans les cartoons et surtout par l'intermédiaire de la radio. Paul Whiteman et Harry Horlick excellent dans l'orchestration d'une telle musique et dans sa diffusion ; ils contribuent à en faire un genre à part entière, diffusé à la radio⁴¹³. Le foxtrot peut être considéré à certains égards comme le précurseur du swing : à la manière des musiques tsiganes qui alternent parties lentes et parties rapides, le foxtrot se danse sur une succession de tempos lents (le « *slow fox* ») et rapides (le « *one step* »). On trouve ainsi des morceaux de one-step ayant pour thème les Tsiganes. C'est le cas de *When The Sun Goes Down in Romany* composé à New York par Bert

⁴⁰⁶ « The New Bills », in *Goodwin's Weekly*, Salt Lake City, Utah, 3 janvier 1914, p. 8-9.

⁴⁰⁷ « Amusements », in *Chicago Daily Tribune*, *op. cit.*

⁴⁰⁸ « Clever Duo Scores Hit at Orpheum », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 17 novembre 1913, p. 8.

⁴⁰⁹ « Coming Orpheum Circuit Attractions », in *The Des Moines Register*, Des Moines, Iowa, 21 décembre 1913, p. 44.

⁴¹⁰ « The New Bills », *op. cit.*

⁴¹¹ « Palace », in *The Sun*, New York, New York, 8 mars 1914, p. 77.

⁴¹² « A Recent Study of the Dolly Sisters, Who Danced Right Into a Romantic - Engagement Rumor Concerning Lord Dalmeny – and Who Danced Right Out Again », in *Vancouver Daily World*, Vancouver, Canada, 28 octobre 1922, p. 25.

⁴¹³ Consulter à cet effet notre partie consacrée à Harry Horlick et à la diffusion radiophonique, cf. *infra*, chapitre 9, p. 305.

Grant (1878-1951)⁴¹⁴. L'ère swing fait évoluer dans les années 1930 ce type de danse avec le « hot », rythmes rapides lancés par des orchestres de jazz tel le *Hot Club de France* qui fait figure de référence en la matière en Europe.

Dès les années 1920, le thème des Tsiganes est présent dans des morceaux de blues ou des morceaux revendiquant une filiation avec le blues, réarrangés pour le public américain en foxtrots. À partir de mai 1921, le morceau *Gypsy Blues* connaît un succès certain⁴¹⁵ puisque la presse américaine en parle beaucoup de 1921 à 1930 et que le titre est enregistré à de multiples reprises chez Okeh, Edison, Victor, Amberol, Genett Records et Brunswick, et diffusé à la radio sur les WEA, WTAM et WGY⁴¹⁶. Composé en 1921 par les Noirs américains Noble Sissle (qui est chef d'orchestre mais aussi violoniste) et Eubie Blake pour le spectacle *Shuffle Along*, le morceau *Gypsy Blues* devient un standard de jazz pendant les années 1920. Fondé sur une harmonie empruntée au *Gypsy Love Song* de Victor Herbert⁴¹⁷, enrichi d'une mélodie blues avec un pont en cycles de quarts alternés, le titre est orchestré pour la danse à la manière des orchestres de danse foxtrot de l'époque. *Shuffle Along* est un « *musical revue* », c'est-à-dire un spectacle théâtral qui mélange musiques, danses et sketches humoristiques et propulse en particulier Josephine Baker sur le devant de la scène. Le morceau *Gypsy Blues* connaît un grand succès : c'est le cas de la version du *Gene Rodemich's Orchestra* en décembre 1921, présentée comme un foxtrot⁴¹⁸ ou encore de celle de Harry Raderman⁴¹⁹ et de Paul Whiteman⁴²⁰. Le morceau est présenté en 1921 comme

⁴¹⁴ GRANT Bert, « When The Sun Goes Down in Romany », Waterson, Berlin & Snyder Co., New York, 1916-1919.

⁴¹⁵ « Gypsy Blues », in *The Washington Times*, Washington, District of Columbia, 5 mai 1921, p. 11.

⁴¹⁶ « Turning the Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 29 octobre 1929, p. 12.

⁴¹⁷ POPPLE Robert, *John Arpin: Keyboard Virtuoso*, Toronto, Dundurn, 2009, p. 187.

⁴¹⁸ « Dance Records », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 21 décembre 1921, p. 15.

⁴¹⁹ « Amberol Records », in *The Adair County News*, Columbia, Kentucky, 31 janvier 1922, p. 2.

une association du thème tzigane à un rythme africain : « Quel que soit l'effet produit par le "Gypsy Blues" sur les danseurs, les musiciens en auront le souffle coupé. Il est caractérisé par un rythme tout à fait africain, lent et hésitant, et par la récurrence d'un ou deux thèmes sur le modèle des premiers Negro Spirituals. À la moitié du morceau, le danseur de foxtrot que vous êtes va se retrouver à esquisser des pas que vous n'auriez jamais cru possibles⁴²¹. »

Gypsy Blues est un titre pour la danse enregistré aux côtés d'autres titres qui font référence aux Tsiganes, comme *Blue Danube Blues*⁴²², qui évoque le bleu et rappelle le fleuve rencontré sur l'un des nombreux itinéraires suivis par les Tsiganes partis de l'Inde vers l'Europe occidentale, référence que l'on trouvera ultérieurement chez Django Reinhardt qui interprètera *Danube (Anniversary Song)*. Les *Happy Six*, célèbre groupe précurseur de musiques de danse et de jazz de l'époque créé par Harry A. Yerkes en 1919, jouent également *Gypsy Blues*⁴²³ et ne manquent pas non plus de faire référence à l'Égypte (fausse origine supposée des Tsiganes) avec *By the Pyramids*. Paul Whiteman interprète *Gypsy Blues* sur scène avec son orchestre au Capitol Theatre de Charleston en 1922 et les programmes font référence à Buddha (*When Buddha Smiles*, titre qui sera repris par Benny Goodman en 1951), ce qui ajoute une tentative de coloration indienne (pays d'origine des Tsiganes) aux deux titres joués et considérés comme des « hit »⁴²⁴. *Gypsy Blues* est aussi interprété par de nombreux instrumentistes, comme la violoniste Betty Washington dont la prestation est accompagnée de danses dans le style « tzigane » : « Elle joue quelque chose comme *Gypsy Blues* et *I'm Just Wild About Canaries* et se retrouve comme par enchantement nu-pieds et sans collant pour se glisser dans la peau d'une vraie danseuse tzigane⁴²⁵ ».

⁴²⁰ « Biggest Hits for February », in *The Charlotte News*, Charlotte, Caroline du Nord, 1^{er} février 1922, p. 5.

⁴²¹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 327, extrait de « Biggest Hits for February », *ibid*.

⁴²² « The Haywood Shopper », in *Asheville Citizen-Times*, Asheville, Caroline du Nord, 22 février 1922, p. 8.

⁴²³ « Columbia Records », in *Springfield Missouri Republican*, Springfield, Missouri, 21 janvier 1922, p. 3.

⁴²⁴ « Paul Whiteman's Famous Orchestra At The Capitol! », in *The Charleston Daily Mail*, Charleston, Virginie-Occidentale, 12 mars 1922, p. 7.

⁴²⁵ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 327, extrait de « Violinist One of Bright Spots of Orpheum Bill », in *The Wichita Daily Eagle*, Wichita, Kansas, 8 septembre 1922, p. 14.

En février 1929, *Gypsy Blues* figure au troisième rang du classement établi pour les titres de musique de danse dans le Montana, accompagné d'un arrangement du morceau *Gypsy Love Song* dont il provient, lui-même issu de la pièce *The Fortune Teller*⁴²⁶. Le 15 mars 2016, un hommage est rendu à ce spectacle en particulier et à la décennie 1920 marquée à Broadway par l'effervescence de ces « musicals » : l'atmosphère d'antan est recrée avec le « revival » *Shuffle Along, or the musical sensation of 1921*⁴²⁷.

New York est un carrefour culturel majeur qui s'organise notamment autour de l'effervescente Tin Pan Alley, « l'allée aux casseroles en fer-blanc », la 28^e rue ouest. Le nom provient d'un article de Monroe Rosenfeld, femme « compositeur, chroniqueuse et bonne vivante », qui compare vers 1903 le son des pianos désaccordés joués dans la rue à des coups frappés sur des casseroles en fer-blanc⁴²⁸. Il y a alors dans cette rue les éditeurs de musique les plus influents ; les musiciens s'y retrouvent pour vendre leurs créations sous forme de partitions de chansons qui ont souvent une structure de trente-deux mesures. On observe jusque dans les années 1930 l'apparition de chansons et de valse arrangées pour le jazz qui prétendent évoquer la figure mythique du Tsigane et qui ont pour thème l'amour et la danse tsiganes. Celles-ci adoptent l'alternance de tonalités majeures et mineures et font appel à des techniques instrumentales qui cherchent à imiter la musique des Tsiganes. C'est le cas de la valse *Gipsy Melody* de Lawrence Wright (1888-1964) en 1930, sur des paroles de Harry Carlton, de la chanson de 1935 *Les Tziganes : chanson populaire tzigane* de Michel Levine et de *Tzigeneria: Boston Tzigane* en 1938 par J. Jekyll⁴²⁹.

⁴²⁶ « Legislative Whoopee », in *The Independent Record*, Helena, Montana, 19 février 1929, p. 3.

⁴²⁷ Les informations relatives au spectacle de 2016 sont disponibles sur le site Internet : <http://shufflealongbroadway.com>, consulté en août 2016.

⁴²⁸ MENDELSON Ink, « Tin Pan Alley Cranked Out Tunes for Country », in *The Paris News*, Paris, Texas, 18 novembre 1981, p. 18.

⁴²⁹ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 196-197.

Au milieu des années 1920, en pleine période de *Prosperity*, le thème tzigane marque donc de son empreinte les musiques pour danser aux États-Unis. D'autres foxtrots qui font référence aux Tsiganes sont enregistrés, comme *Along the Gypsy Trail* (vraisemblablement en référence à la pièce de théâtre *The Gypsy Trail* ou au recueil de poèmes de Myrtella Southerland en 1921⁴³⁰), plus particulièrement la version de 1926 de Harold Stern. Le foxtrot *Along the Gypsy Trail* connaît un succès important, et semble parfois agrémenté de démonstrations d'inspiration tzigane : « Dans *Along the Gypsy Trail*, Amund Sjovik chante un *Gypsy Love Song* de sa formidable voix de baryton alors que le violon de Sascha Kindler nous transporte avec *Play, Gypsies, Play*. Les danseurs Romany et Troy apparaissent dans ce spectacle où ils exécutent les czardas avec une maestria incomparable⁴³¹. » À la fin des années 1920 et au début des années 1930, le titre *Along the Gypsy Trail* connaît aussi un grand succès radiophonique⁴³².

D'autres orchestres de jazz des premiers temps adoptent le thème tzigane dans leurs musiques de danse : c'est le cas de celui des batteurs Ben Pollack et Joe Kayser, de Ted Lewis, d'Art Hickman, d'Oscar Grogan ou encore de Paul Whiteman. Ce sont ces orchestres qui donnent naissance aux « big bands » du jazz de la décennie suivante⁴³³. Nombreux sont les musiciens et orchestres de cette génération à quitter la Louisiane, le Mississippi ou le Missouri pour tenter de faire carrière à New York. Ainsi, le batteur Joe Kayser (1891-1981) part de Saint-Louis en 1917 pour travailler à New York, où il rencontre Ted Lewis et joue avec Benjamin Kubelsky (surnommé Jack Benny), violoniste juif d'origine polonaise né à Chicago. Il monte au début des années 1920 le *Joe Kayser's Orchestra* qui propose alors du blues ainsi que des morceaux ayant pour thème les Tsiganes, comme en 1923 *Gypsy Lady*⁴³⁴. L'ensemble devient par la suite un orchestre incontournable

⁴³⁰ « Reviews of the New Books », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 1^{er} octobre 1921, p. 4.

⁴³¹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 327, extrait de DICKSTEIN Martin, « The Cinema Circuit », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 20 décembre 1926, p. 30.

⁴³² « Radio Programs », in *The Edwardsville Intelligencer*, Edwardsville, Illinois, 21 mai 1930, p. 9.

⁴³³ SUDHALTER Richard M., *op. cit.*, p. 88.

⁴³⁴ « Joe Kayser's Orchestra », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 11 avril 1923, p. 12.

pour l'apprentissage du jazz au début des années 1930. En 1929, un autre batteur et chef d'orchestre, Ben Pollack (1903-1971) compose *I'd Like to Be a Gypsy*⁴³⁵.

Le chef d'orchestre, musicien et chanteur Ted Lewis (Theodore Leopold Friedman, 1890-1971), à la tête de son *Jazz Band*, est considéré comme l'un des premiers, dès 1917, à imiter à New York la musique des musiciens de jazz venus de La Nouvelle-Orléans : il cherche en particulier à s'approprier la musique de l'*Original Dixieland Jazz Band*, premier orchestre à enregistrer un titre de jazz en 1917, comme il a été dit plus haut. Il signe avec son orchestre chez Columbia (alors que l'*Original Dixieland Jazz Band* est chez Victor) et devient aussi le concurrent de l'orchestre de Paul Whiteman dans les années 1920. Ted Lewis incarne ainsi la réappropriation du jazz à New York par des orchestres de danse qui diffusent cette musique dans les théâtres américains. Il enregistre des foxtrots avec son *Jazz Band* pendant l'entre-deux-guerres, dont le morceau *Gypsy Moon* en 1920 chez Columbia⁴³⁶. Nous retrouvons le thème de la « lune tzigane », que nous avons vu associé à la lumineuse « pleine lune » dans la poésie. Ted Lewis fait partie des premiers musiciens emblématiques du jazz à produire des enregistrements de jazz ayant les Tsiganes pour thème. *Gypsy Moon* a du succès dans tous les États-Unis et est interprété au cours de la décennie suivante par d'autres orchestres, comme celui de Harry Horlick qui l'enregistre en 1926 chez Brunswick⁴³⁷. Le thème inspirera en 1932 le compositeur Igor Borganoff avec des paroles d'un intérêt limité pour une version dont les enregistrements sont appelés foxtrot mais qui ressemble plutôt à une valse⁴³⁸.

On trouve encore toute une déclinaison du thème tzigane dans les morceaux composés ou interprétés par les orchestres d'Art Hickman comme *Tell Me, Little Gypsy* en 1920⁴³⁹ (morceau également interprété par le *Harry*

⁴³⁵ POLLACK Ben, « I'd Like to Be a Gypsy », New York, 1929, publié par Jazz Oracle, Ontario, 2001.

⁴³⁶ « Columbia Records », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 19 novembre 1920, p. 10.

⁴³⁷ « Brunswick Records », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 23 décembre 1926, p. 7.

⁴³⁸ Partition consultée en ligne <http://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/27878/JAC006013.pdf> le 22 octobre 2015.

⁴³⁹ « Columbia Record Hits », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 20 septembre 1920, p. 2.

Raderman's Jazz Orchestra en 1921⁴⁴⁰) et d'Oscar Grogan qui interprète *Gypsy Dream Rose* et *Beside an Open Fireplace* en 1929⁴⁴¹. Des orchestres moins renommés comme le *Sedalia Orchestra* suivent la tendance en proposant dans le Missouri en 1925 un arrangement jazz des *Rhapsodies hongroises*⁴⁴². Paul Whiteman quant à lui interprète dès le début des années 1920 la chanson de Al Jolson *Avalon, Just like a Gypsy* (qui deviendra un grand classique de Django Reinhardt). Il joue *Gypsy* en 1928⁴⁴³ et interprète encore *Gypsy Love Song* en 1939⁴⁴⁴, adaptation au jazz de l'opérette *The Fortune Teller* dont nous avons parlé. Il joue aussi avec l'accordéoniste au style tzigane Gypsy Markoff en 1948⁴⁴⁵. En 1928, Paul Whiteman présente une prestation à vocation pédagogique, dans laquelle il joue *Gypsy* de Gilbert, Malneck et Signorelli pour deuxième morceau⁴⁴⁶. Ajoutons que Paul Whiteman contribue à intégrer « l'héritage prétendu égyptien » dans l'évolution du jazz⁴⁴⁷.

Les années 1920 voient également l'appropriation du thème tzigane par des musiciens de blues. On pense au *Gypsy Moon Blues* de 1920, peut-être dérivé de la poésie du même nom. Les *Cannon's jug stompers* jouent *Jazz Gypsy Blues* en 1927 et le leader du groupe Gus Cannon, surnommé Banjo Joe, en propose une version

⁴⁴⁰ « Latest Record Hits! », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 13 janvier 1921, p. 18.

⁴⁴¹ « Columbia Records », in *Lubbock Avalanche-Journal*, Lubbock, Texas, 29 décembre 1929, p. 9.

⁴⁴² « Sedalia Orchestra Overture Hungarian Rapsody In Jazz Arrangement », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 17 avril 1925, p. 9.

⁴⁴³ CUSHING Edward, « Concerning Jazz », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 14 octobre 1928, p. 61.

⁴⁴⁴ « WHP Will Broadcast Mercersburg Yule Event », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 13 décembre 1939, p. 19.

⁴⁴⁵ « Radio Programs », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 14 décembre 1923, p. 2.

⁴⁴⁶ « "King of Jazz" draws full house for first concert », in *The Daily Tar Heel*, Chapel Hill, Caroline du Nord, 13 octobre 1928, p. 1.

⁴⁴⁷ Consulter à cet effet notre partie relative aux origines égyptiennes du jazz envisagées par Paul Whiteman, cf. infra, chapitre 5, p. 172.

accompagnée à la guitare en 1928, enregistrée chez Goldman & Wolf⁴⁴⁸. C'est aussi le cas de Furry Lewis puis de Curtis Jones qui jouent *Black Gypsy Blues*. Les paroles sont suggestives, par exemple en 1928, avec la version de *Black Gypsy Blues* par Furry Lewis : « ma compagne doit être une Tsigane noire, elle sait toujours où me trouver⁴⁴⁹ ».

Le dessin animé américain des années 1930 et 1940 témoigne aussi de l'association du mythe du Tsigane à la musique de jazz. En octobre 1933, le cartoon *A Gypsy Fiddler* créé par le studio d'animation Terrytoons, décrit la vie itinérante tsigane à travers le personnage d'un petit chien, ancêtre de la super-souris Mighty Mouse. Le dessin animé raconte l'histoire d'amour difficile de ce personnage, violoniste et guitariste tsigane, qui tente de séduire une princesse et de l'enlever à son père, le roi. Le campement en forêt du *Gypsy Fiddler* composé de tentes et de roulottes ne manque pas de références à l'Asie et à la Russie. Les musiciens jouent du tambourin et un tapis volant symbolise l'opposition à l'ancrage sédentaire de la princesse, enfermée dans son château-fort. Le cartoon met bien en avant le mythe du Tsigane libre : il est une métaphore des aventures relatées dans la presse américaine à propos de la comtesse hongroise Vilma Festetics et de la princesse belge de Chimay parties à l'aventure avec de séduisants violonistes tsiganes. L'histoire que raconte ce dessin animé de 1933 est ensuite reprise en 1945 dans le cartoon *Mighty Mouse in Gypsy Life* qui fait intervenir la célèbre Super-Souris. Si des scènes sont communes aux deux dessins animés, l'histoire est modifiée et les Tsiganes – dont les habits possèdent presque tous une touche de couleur bleue⁴⁵⁰ – sont défendus par Mighty Mouse contre des chauves-souris. La chanson *Gypsy Life* arrangée en foxtrot se retrouve dans les deux cartoons : elle accompagne l'aventure des protagonistes principaux mais diffère dans son orchestration : la chanson est entrecoupée du jeu de violon faisant usage de la « gamme tzigane⁴⁵¹ », mais aussi de parties czardas et swing. On retrouve encore le thème tsigane avec la

⁴⁴⁸ « Goldman & Wolf », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 24 mars 1928, p. 15.

⁴⁴⁹ Ma traduction. Texte original : « My woman must be a Black Gypsy, she knows every place I go », extrait des paroles de *Black Gypsy Blues* par Furry Lewis.

⁴⁵⁰ Consulter à cet effet notre partie consacrée au bleu dans les représentations tsiganes, cf. infra, chapitre 4, p. 127.

⁴⁵¹ Consulter à cet effet notre partie consacrée à la « gamme tzigane », cf. infra, chapitre 6, p. 140.

vie chaotique à bord de la caravane de Mickey Mouse dans *Mickey's Trailer* en 1938.

3. 2 – Le thème tzigane dans le discours et les compositions des jazzmen

On trouve le thème tzigane dans les œuvres des grands jazzmen qui ont façonné le jazz, en observant par exemple dans la musique de Louis Armstrong plusieurs références aux Tsiganes. Pensons d'abord à une chanson populaire propulsée au rang de titre incontournable du jazz par Louis Armstrong : *Saint Louis Blues*. L'origine de ce blues composé par William C. Handy (et joué pour la première fois en 1914⁴⁵²) est controversée ; Handy aurait été inspiré par une diseuse de bonne aventure à Saint-Louis et par une structure musicale blues du début des années 1890 entendue également à Saint-Louis⁴⁵³ et à Memphis où l'on a alors la particularité de jouer sous la forme d'orchestres à cordes (guitare, violon, mandoline, banjo et contrebasse, avec l'ajout du *jug* qui donne son nom à ce type de formations : *jug-band*⁴⁵⁴). Le morceau est ensuite intégré au répertoire de l'*Original Dixieland Jazz Band*, enregistré sous la forme d'un « Fox Trot⁴⁵⁵ », et il est surtout chanté en 1925 par Bessie Smith accompagnée de Louis Armstrong. Il devient un standard majeur du jazz repris tout au long du XX^e siècle par des centaines de jazzmen en de nombreuses versions (Django Reinhardt enregistre six versions de *Saint Louis Blues* entre 1935 et 1950⁴⁵⁶). Les paroles de *Saint Louis Blues* évoquent le mythe de la diseuse de bonne aventure tzigane : « *Been to de gypsy to get ma fortune tole*⁴⁵⁷ ». Louis Armstrong interprète également *Gypsy In My Soul*, composé en 1937 et propulsé au rang de standard de jazz, repris constamment jusqu'à récemment avec la version de Sarah Lazarus et Bireli Lagrène. Louis Armstrong propose encore une version jazz de la chanson populaire de Billy Reid *The Gypsy* en 1953 (composée en 1945 et enregistrée par Charlie Parker en 1946), dont les paroles évoquent le mythe du Tzigane qui lit l'avenir et tente de rassurer une femme doutant de la fidélité de son conjoint. *The*

⁴⁵² HANDY William. C., *Father of the Blues: an Autobiography*, New York, Arna Bontemps, 1957, p. 305.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ BALEN Noël, *op. cit.*, p. 57-58.

⁴⁵⁵ « The Big Hits in New Dance Music », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 30 juillet 1921, p. 12.

⁴⁵⁶ FRÉMEAUX & ASSOCIÉS, « Saint Louis Blues », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 303, 2-12, 1935 ; FA 304, 1-4, 1935 ; FA 306, 1-12, 1937 ; FA 308, 1-2, 1938 ; FA 315, 2-4, 1947 et FA 318, 2-17, 1950.

⁴⁵⁷ ARMSTRONG Louis, *Louis Armstrong Plays W. C. Handy*, Columbia, 1954.

Gypsy aura un fabuleux destin et sera repris également par Oscar Peterson en 1957, Quincy Jones en 1959 et encore Frank Sinatra en 1962.

Il y a dans la musique de George Gershwin (1898-1937) de nombreuses références aux Tsiganes. Des commentateurs retrouvent dans ses productions la trace de l'influence tsigane et cela leur plaît. C'est le cas de la chanteuse Grace Brinkley en 1932 qui aime la musique de Gershwin et qui est ainsi présentée : « À la voir, on ne le dirait pas, mais elle adore la musique tsigane hongroise [...] elle n'aime pas autant la musique moderne, que ce soit du jazz ou plus ou moins du jazz, Gershwin mis à part [...] elle dit qu'elle le tient pour une exception parce qu'elle retrouve dans ses créations des accents tsiganes⁴⁵⁸ ». George Gershwin a composé des morceaux et des structures qui sont fondatrices du jazz d'aujourd'hui : son influence est considérable. Il est à l'origine de *Summertime* (en 1934), un des standards de jazz les plus célèbres ou encore de *I Got Rhythm* (en 1930) dont la trame harmonique, l'« anacrotique » ou « *rhythm changes* » constitue la base de très nombreux morceaux de jazz. En 1928, George Gershwin invente un autre standard devenu célèbre : *Embraceable you* dont les paroles (écrites par son frère Ira Gershwin) font directement référence aux Tsiganes, thème cher au compositeur :

« *Embrace me, my sweet embraceable you,
Embrace me, you irreplaceable you,
Just one look at you my heart grew tipsy in me,
You and you alone bring out the gypsy in me. »*

Il compose encore *Beautiful Gypsy* (1928), une autre référence aux Tsiganes, et invente également *Rhapsody in Blue* (1924), référence alors nouvelle à l'association de la rhapsodie (en référence à celles de Liszt, Dvořák, Brahms, Ravel, Bartók et Enesco eux-mêmes inspirés comme il a été dit de la musique tsigane) à la couleur bleue.

⁴⁵⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 327, extrait de « Names Make News », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 25 septembre 1932, p. 84.

Le thème tzigane est présent dans les œuvres des premiers violonistes qualifiés de musiciens de jazz. David (ou Dave) Rubinoff (1897-1986) joue *Fiddlin' the fiddle* depuis 1925 (enregistré chez Brunswick en 1928). Il est considéré comme le premier à jouer au violon un solo de jazz en Amérique⁴⁵⁹, la guitare intervenant à l'accompagnement et en contre-chant. Mais il est difficile de confirmer le lien de parenté entre David Rubinoff et les prestations de l'orchestre *The Rubinoffs* trouvées dans notre corpus⁴⁶⁰ : David Rubinoff, violoniste né dans l'actuelle Biélorussie, apparaît pour la première fois dans notre corpus en 1920, présenté comme « violoniste russe⁴⁶¹ ». Il se fait connaître aux États-Unis en jouant des airs de Victor Herbert en 1927⁴⁶². Tout au long de sa carrière, il construit avec son orchestre un répertoire composé d'improvisations au violon sur un rythme de piano syncopé. Il crée par exemple *Tango Tzigane* qualifié de « *rhythmic gypsy tune*⁴⁶³ » et interprète *Gypsy Fantasy*⁴⁶⁴. Le musicien reprend des mélodies d'opérettes, comme *Play Gypsies*, *Dance Gypsies*⁴⁶⁵ en 1937 qui provient de l'opérette *Countess Maritza* arrangée en foxtrot en 1926⁴⁶⁶ dont nous avons parlé. Il interprète les créations des compositeurs classiques comme *Polonaise* et *Fantaisie Impromptu* de Chopin, *Rhapsody in Blue* de Gershwin, *Clair de lune* de Debussy, *When Day Is Done* de Katscher, *Ritual Fire Dance* de De Falla, *Roumanian Rhapsody* de Enesco ou encore *Tristan et Iseut* de Wagner et Liszt en 1946⁴⁶⁷ et il reprend *Gypsy Airs* de Sarasate en 1952⁴⁶⁸. David Rubinoff devient célèbre à la radio, mais aussi au cinéma dans les films hollywoodiens *Thanks a Million* (1935) et *You Can't Have Everything* (1937). Dans une interview de 1947, il explique son

⁴⁵⁹ « Heights of Beauty Reached in Concert by Dave Rubinoff », in *The Daily Free Press*, Carbondale, Illinois, 30 octobre 1946, p. 1 et 6.

⁴⁶⁰ Consulter à cet effet notre partie consacrée aux musiciens tziganes aux États-Unis, cf. infra, chapitre 8, p. 280.

⁴⁶¹ « Kings », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 16 août 1920, p. 15.

⁴⁶² « Rubinoff, Composer, Appearing At Loew's », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 29 mars 1927, p. 7.

⁴⁶³ « Rubinoff Leaves Large Odessa Audience With Better Understanding Of Great Music », in *The Odessa American*, Odessa, Texas, 3 mars 1947, p. 2.

⁴⁶⁴ « Heights of Beauty Reached in Concert by Dave Rubinoff », *op. cit.*

⁴⁶⁵ « Rubinoff Promised Glance At Etchings, Peggy Cries », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 19 février 1937, p. 1.

⁴⁶⁶ « New Records », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 7 octobre 1926, p. 4.

⁴⁶⁷ « Heights of Beauty Reached in Concert by Dave Rubinoff », *op. cit.*

⁴⁶⁸ « Lopps Hosts to Rubinoff During His Kalispell Visit », in *The Daily Inter Lake*, Kalispell, Montana, 27 avril 1952, p. 9.

choix de privilégier une tournée nationale plutôt que des enregistrements diffusés à la radio, sur les conseils de son ami tzigane Will Rogers qui l'invite à jouer au contact du public : « je suppose que c'est simplement le Tzigane en moi qui aspire à prendre la route, le violon sous le bras⁴⁶⁹ ».

Le thème tzigane est très présent chez d'autres musiciens américains de jazz dont les œuvres et la biographie ont été abondamment commentés, précurseurs et contemporains de Django Reinhardt à la fin des années 1920 et dans les années 1930 et 1940. Le violoniste et chef d'orchestre de jazz Eddie South (né à Louisiana en 1904 et décédé en 1962 à Chicago) met en avant le thème tzigane tout au long de sa carrière avec *Black Gypsy*, *Tsigane in Rhythm*, *Rhapsodie in Blue*, ou encore *Zigeuner*. Il se rend en Europe en 1928 pour étudier la musique au Conservatoire de Paris et à Budapest où il travaille les mélodies tsiganes. Il enregistre en France avec Django Reinhardt et Stéphane Grappelli en 1937. Le violoniste italo-américain Joe Venuti (vers 1903-1978) compose quant à lui *My Gypsy Rhapsody* enregistré en 1933 et influence le jazz swing avec le guitariste Eddie Lang. Charlie Parker fait aussi référence au jeu de Django Reinhardt lorsqu'il enregistre en 1941-1942 plusieurs titres sous le nom *Kansas City Band*. À peine âgé de plus de vingt ans, il se fait alors accompagner sur *Cherokee* et *I've Found a New Baby* par une batterie légère et une guitare acoustique qui ressemble à la pompe manouche chère à Django Reinhardt.

Le mythe du Tzigane se retrouve dans des compositions de jazz et des reprises en version jazz de chansons populaires par de grands jazzmen. C'est le cas de mélodies russes tsiganes réarrangées pour le jazz : *Dark Eyes (Les yeux noirs)*, est une composition tzigane construite sur la base d'un chant russe qui a été jouée par des dizaines de musiciens de jazz jusqu'à aujourd'hui. Comment ne pas penser aux versions de Louis Armstrong, de Django Reinhardt et plus tard de l'organiste Jimmy Smith avec Art Blakey⁴⁷⁰. Les compositeurs de jazz ne manquent pas de faire référence aux Tsiganes et à leur mode de vie ; Duke Ellington enregistre *Caravan* en 1936 et *A Gypsy Without A Song* en 1938, les deux morceaux en

⁴⁶⁹ Ma traduction. Texte original : « I guess it's just the gypsy in me to want to be on the go and to take my violin along », extrait de « Rubinoff Likes People And Travels of Gypsy », in *The Republic*, Columbus, Indiana, 12 septembre 1947, p. 5.

⁴⁷⁰ Dans l'album *Cool Blues*, prise directe en public d'une qualité exceptionnelle enregistré au *Small's Paradise* à New York en 1958, Blue Note, LT-1054, 1978.

collaboration avec le portoricain Juan Tizol installé à Harlem qui aurait composé la première partie de *Caravan*. L'on observe dans la version filmée de 1952 de *Caravan* par l'orchestre de Duke Ellington l'intégration d'une improvisation de violon originale et de parties instrumentales aux accents tziganes avec l'utilisation de gammes mineures « tziganes⁴⁷¹ ». *Caravan* devient un standard incontournable du jazz enregistré par de très nombreux jazzmen tout au long du XX^e siècle.

L'importance du thème tzigane dans le jazz dépasse notre cadre chronologique et a des répercussions tardives. En 1954, le pianiste, compositeur et arrangeur John Lewis, fondateur du *Modern Jazz Quartet*, enregistre un album en hommage à Django Reinhardt intitulé *Django* qui comporte une composition au titre éponyme. Il est présent chez Sidney Bechet qui compose *Gypsy Love Song* enregistré à Paris en 1957⁴⁷² et surtout chez le trompettiste Freddy Hubbard où le thème tzigane est associé à la couleur bleue, avec *Gypsy Blue* en 1960⁴⁷³. Le thème tzigane marque le jazz des années 1950 et 1960 : le guitariste Barney Kessel enregistre en 1958 l'album *Carmen* sur lequel il y a les excellentes compositions *The Gypsy's Hip* et *Carmen's Cool* qui s'inspire de l'œuvre de Georges Bizet. Le saxophoniste John Coltrane baptise en 1961 son album *Olé* en référence au flamenco. L'un des plus grands jazzmen, Dizzy Gillespie, compose *For the Gypsies* en 1962 sur l'album *Dizzy on the French Riviera*, morceau qui n'est pas sans rappeler *Gypsy Blue* de Freddy Hubbard. Bill Evans et Jim Hall interprètent le morceau de Judith Veveers *Dream Gypsy* dans l'album *Undercurrent* enregistré en 1962 et le thème tzigane se retrouve aussi chez Archie Shepp avec *Black Gypsy* en 1969 et plus tard chez Art Blakey avec les *Jazz Messengers* dans l'album *Gypsy Folk Tales* en 1977⁴⁷⁴. Le thème tzigane apparaît encore parfois dans le jazz « *soul* » des années 1960, soit une nouvelle étape de l'évolution de cette musique. C'est le cas avec Curtis Mayfield qui compose *Gypsy Woman* en 1961 (repris par Ray Charles avec John Lee Hooker, B. B. King et Muddy Waters dans l'album *Dynamic Blues*) dans un style musical étonnant, dont le rythme rappelle le bruit des roues d'une caravane sur le sol et dont les paroles décrivent l'amour du compositeur pour une

⁴⁷¹ Consulter à cet effet notre partie consacrée à la « gamme tzigane », cf. infra, chapitre 4, p. 140.

⁴⁷² BÉTHUNE Christian, *Sidney Bechet*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1997, p. 211.

⁴⁷³ Consulter à cet effet notre partie consacrée au bleu dans les représentations tziganes, cf. infra, chapitre 4, p. 127.

⁴⁷⁴ BLAKEY Art, *Gypsy Folk Tales*, Roulette, SR-5008, 1977.

Tsigane, les danses et les campements tsiganes. En 1966, le guitariste hongrois de jazz Gábor Szabó compose et enregistre *Gypsy Queen* repris dans les années 1970 par Carlos Santana. En 1977, le guitariste américain d'origine italienne Al Di Meola compose son deuxième album *Elegant Gypsy*, sur lequel apparaît sa célèbre composition *Mediterranean Sundance*.

Ainsi, l'étude de la presse nous confronte à certaines limites : s'il est possible d'étudier le thème tsigane dans les répertoires jazz à partir des années 1910 et 1920, il est difficile d'étudier la période précédente de genèse du jazz ou « pre jazz » (1895-1910) puisque le mot « jazz » n'est pas encore utilisé, ce qui ne permet pas de le repérer dans les textes des journaux. Aussi, les répertoires nous en disent finalement assez peu sur l'origine du thème, faute de repères : aussi va-t-il nous falloir chercher ailleurs. La figure de la diseuse de bonne aventure que l'on trouve dans *Saint Louis Blues* par Louis Armstrong suggère d'étudier la proximité et les contacts dans la ville américaine entre les premiers jazzmen et les Tsiganes.

Deuxième partie :
Le référent tzigane
pour définir le jazz américain

CHAPITRE 4

La note bleue des Tsiganes

« Le Diable est dans les détails⁴⁷⁵. »

Pour le guitariste de jazz Serge Krief⁴⁷⁶, avec qui j'ai beaucoup discuté, il est important de prêter une grande attention au « détail ». Selon lui, les détails ou la série de détails, donnent une identité particulière à la composition, à une interprétation ou à une improvisation. Il peut s'agir de détails techniques qui interviennent dans la création du son (timbre et articulation des phrases musicales), de détails instrumentaux, pour l'interprétation, pour la coordination des musiciens d'un ensemble ou encore sur la partition lorsqu'il y en a une. À partir de cette série de détails se construit une architecture musicale qui se distingue des autres : Serge Krief prend pour exemple le style de musique joué par Django Reinhardt et enseigne comment la personnalité d'un discours musical s'établit sur un maillage de détails rassemblés avec cohérence et qui la rendent unique. Cette approche fait écho à la définition que donne Liszt de la musique des Bohémiens qualifiée de « grand monument » : « Il se trouvait ici en face d'un grand monument, [...] merveilleux ensemble, par la divination intuitive des proportions qu'y prennent les détails et du rôle immense qu'ils y jouent⁴⁷⁷ ». L'attention portée au détail revêt aussi une dimension pédagogique que Serge Krief met en place pour enseigner la guitare et que l'on pourrait appeler « la quête du détail ».

⁴⁷⁵ Expression prêtée à NIETZSCHE Friedrich, milieu du XIX^e siècle.

⁴⁷⁶ Nous faisons état ici d'échanges personnels datés de juin 2016. Éléments biographiques : Serge Krief (1962-), guitariste passionné par la musique de Django Reinhardt, reconstitue en 1990 le Quintette du Hot Club de France aux côtés de Babik Reinhardt, Richard Chiche et Pierre Blanchard. Au début des années 1990, il tourne dans plusieurs films dont *Django Legacy* qui propose un état des lieux des meilleurs représentants de la musique de Django Reinhardt de l'époque. En 1999, Serge Krief joue aux côtés de George Benson à New York ou encore avec Biréli Lagrène en 2002. Aujourd'hui, le musicien continue de promouvoir cette musique en France et à l'étranger. Il enseigne la guitare à Paris et se produit en France et aux États-Unis.

⁴⁷⁷ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 510.

La démarche du musicien évoque alors celle de l'historien si l'on pense à la célèbre métaphore de l'ouvrier fraiseur et du luthier dans l'ouvrage de Marc Bloch *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*⁴⁷⁸. Dans un entretien de 2003 avec Charles Illouz et Laurent Vidal, Carlo Ginzburg cite cet extrait⁴⁷⁹ et précise que l'historien doit conjuguer deux démarches, l'une « systématique », parfois répétitive ou automatique (dans la manière de traiter les sources), et l'autre qui consiste davantage à suivre son intuition (Marc Bloch file la métaphore et parle du « tact des mots⁴⁸⁰ »). Carlo Ginzburg fait souvent référence à Sherlock Holmes pour illustrer l'idée qu'il convient d'appuyer une partie de la démarche de l'historien sur son instinct d'enquêteur. Dans son article pionnier « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice⁴⁸¹ », Carlo Ginzburg cite l'une des techniques utilisées par l'historien de l'art et critique d'art Giovanni Morelli pour authentifier les peintres des tableaux : il étudie les détails de l'œuvre elle-même (comme la manière dont l'artiste représente la forme des oreilles et la disposition des doigts des personnages). Tout comme le musicien, l'historien accorde toute son attention à l'importance du « détail » et a l'audace de choisir pour épigraphe en tête de son article : « Dieu est dans le détail⁴⁸² ».

Quand le mot « jazz » associé à de la musique apparaît pour la première fois dans notre corpus sur une page d'un journal de Chicago le 11 juillet 1915⁴⁸³, cette musique est présentée comme « étant du blues » et une représentation figure un Noir américain jouant du saxophone avec pour légende : « la blue note est une fausse note ». « Voilà l'effet que produit cette musique "bleue" sur tout un chacun : le "blues" annoncé dans le nom même est balayé. C'est devenu, en quelques mois, la musique proposée le plus fréquemment dans les cabarets. On peut en entendre les rythmes plaintifs et syncopés dans chacun des bars où l'on danse⁴⁸⁴. » Si cette

⁴⁷⁸ « Tous deux travaillent au millimètre, mais l'ouvrier fraiseur use d'instruments mécaniques de précision ; le luthier se guide, avant tout, sur la sensibilité de l'oreille et des doigts », BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 52.

⁴⁷⁹ ILLOUZ Charles, VIDAL Laurent, « Carlo Ginzburg, "L'historien et l'avocat du diable". Entretien avec Charles Illouz et Laurent Vidal. Première partie », *Genèses*, vol. 4, n°53, 2003, p. 113-138.

⁴⁸⁰ BLOCH Marc, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸¹ GINZBURG Carlo, *op. cit.*, p. 3-44.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ SEAGROVE Gordon, *op. cit.*

⁴⁸⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 328, extrait de SEAGROVE Gordon, *op. cit.*

note bleue suscite de nombreuses observations et théories à propos de son origine, la référence aux Tsiganes rend nécessaires quelques éclaircissements. Au moins deux éléments importants des représentations collectives des Tsiganes nous semblent avoir été négligés par les observateurs, commentateurs et historiens qui s'intéressent à ces « voyageurs » : le premier est l'association des représentations picturales tsiganes à la couleur bleue ; le second, la fréquente référence au diable.

4. 1 – Le bleu tsigane

Du XVI^e au XIX^e siècle, les « Tsiganes », « Égyptiens » ou « Bohémiens » ont toujours suscité l'intérêt des artistes européens : en observant les tableaux des peintres qui les représentent, comment ne pas être fasciné par l'omniprésence de la couleur bleue. Xavier du Crest qualifie à juste titre l'œuvre de Bellet du Poisat *Les trois bohémiens*⁴⁸⁵ de « symphonie en bleu Guimet⁴⁸⁶ » (figure 9).



Figure 9 : Violoniste tsigane de bleu vêtu dans l'œuvre de Bellet du Poisat (source : BELLET DU POISAT Pierre-Alfred, *Les trois bohémiens*, 1857, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 747).

⁴⁸⁵ BELLET DU POISAT Pierre-Alfred, *Les trois bohémiens*, 1857, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 747.

⁴⁸⁶ CREST (DU) Xavier, « Bohémiens, Gitans, Tsiganes et Romanichels dans la peinture française du XIX^e siècle », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 261.

La marque du bleu pour désigner les Tsiganes mérite d'être approfondie. Sur *Les Roulottes, campement de bohémiens aux environs d'Arles*⁴⁸⁷ de Vincent Van Gogh, on voit deux verdines bleues, un Tsigane adulte paré d'une veste bleue et un enfant tout de bleu vêtu en train de courir à travers champs. *Le Vieux Musicien*⁴⁸⁸ d'Édouard Manet met en scène un violoniste assis devant une jeune Tsigane habillée d'une jupe bleue, tenant un enfant. Son *Bohémien*⁴⁸⁹ porte un bandeau de taille bleu. *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*⁴⁹⁰ de Gustave Courbet met en scène un homme au pantalon bleu. Une proportion importante des tableaux représentant les Tsiganes du XVI^e au XIX^e siècle comporte des touches de bleu, voyantes (nous invitons le lecteur à consulter notre liste non exhaustive de trente-huit exemples⁴⁹¹) ou parfois plus discrètes (qu'il s'agisse de foulards, bandeaux, ceintures, etc.).

Pourtant, le bleu est « une couleur aristocratique », souvent « la couleur des rois, des princes, des nobles et des patriciens », même « couleur royale⁴⁹² » et on aurait plutôt imaginé ces « Égyptiens » représentés avec une dominante de vert (qui évoquerait leur lien à la nature et suggérerait leur mobilité) ou par du rouge (en harmonie avec l'imaginaire du flamenco et du *cante jondo* andalous). Il s'agit d'abord de bleus clairs pour les vêtements délavés des paysans et des mendiants⁴⁹³, et ces bleus clairs deviennent dès le XVIII^e siècle « couleur de cour⁴⁹⁴ ». Les Tsiganes sont représentés avec des bleus clairs, mais aussi des bleus intenses sur fond d'atmosphères bleutées profondes. Pourquoi associer le bleu à des troupes que l'on imaginait être venues d'Égypte ? Le choix de cette teinte

⁴⁸⁷ VAN GOGH Vincent, *Les Roulottes, campement de bohémiens aux environs d'Arles*, 1888, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3670.

⁴⁸⁸ MANET Édouard, *Le Vieux Musicien*, 1862, Washington, National Gallery of Art, collection Chester Dale.

⁴⁸⁹ MANET Édouard, *Le Bohémien*, vers 1861-1862, Abou Dabi, Louvre Abu Dhabi, vers 1861-1862.

⁴⁹⁰ COURBET Gustave, *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*, 1868, Glasgow Museums, The Burrell Collection.

⁴⁹¹ Sélection de 38 exemples de tableaux de maître classés par ordre chronologique qui mettent en scène des Tsiganes avec la présence significative de couleur bleue, cf. infra, bibliographie, p. 387.

⁴⁹² PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 43, 53, 67, 73, 77, 118.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 118.

s'expliquerait-elle par les premiers habits bariolés (et aussi rayés⁴⁹⁵) des Tsiganes arrivés de l'Inde avant le X^e siècle et que l'on voit en Europe de l'Ouest au XIV^e siècle, par l'association des représentations que l'on se fait de la géographie de la Bohême à la couleur bleue⁴⁹⁶, par les uniformes militaires hongrois des musiciens tsiganes recruteurs⁴⁹⁷ observés à jouer de la musique « en dolman bleu » en Auvergne à la fin des années 1880⁴⁹⁸, ou encore par la volonté des artistes de réhabiliter un peuple réprouvé en le hissant au rang de prince en utilisant la couleur qui est habituellement réservée à ceux-ci ? Les Tsiganes se présentent en effet en Europe comme étant « ducs ou comtes de Petite Égypte » ou encore « Princes de Bohême », usant de lettres de sauf-conduit prétendument acquises auprès des rois de Bohême pour faciliter leur passage des frontières. Si les « Égyptiens » arrivés en Europe de l'Ouest ne sont bien-sûr pas passés par l'Égypte (même si certains s'y sont installés), ils ont séjourné longtemps en « Petite Égypte », nous l'avons dit, en Grèce près de la ville de Modon, sur un de leurs itinéraires de l'Inde vers l'Europe de l'Ouest, région nommée ainsi à cause de la fertilité de ses terres qui rappelle le Nil et la présence du mont « Gype⁴⁹⁹ » à proximité.

Que le bleu soit la couleur associée aux Tsiganes s'explique surtout par l'idée que les artistes européens ont pu se faire de l'Égypte, sans y être allés : ils font référence à Isis, dont le bleu est la couleur, déesse réputée pour ses talents de magicienne. Le culte d'Isis s'accompagne de chants et de musique : « Dans le culte d'Isis, ce sont surtout, semble-t-il, des musiciennes qui ont la charge de réjouir la déesse par les chants et le jeu des instruments : [...] jouant du tambourin ou de la harpe trigone, qui sont restés, comme dans l'Égypte ancienne, les principaux

⁴⁹⁵ AURAIJ-JONCHIERE Pascale, LOUBINOUX Gérard, *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 37.

⁴⁹⁶ Des articles de la presse anglophone américaine relaient l'image des collines bleues de Bohême. L'on décrit les « blue mountains of Bohemia », extrait de « European War », in *The Atchison Daily Champion*, Atchison, Kansas, 11 juillet 1866, p. 2. On trouve également « the blue hills of Bohemia », extrait de McCLURE S. S., « Among the blue hills of Bohemia », in *The Salt Lake Herald*, Salt Lake City, Utah, 14 juillet 1895, p. 13.

⁴⁹⁷ Des orchestres tsiganes hongrois jouent avec des uniformes militaires bleus et certains chefs d'orchestre transmettent cet héritage aux États-Unis, c'est le cas de celui de Carl Kapossy, cf. supra, chapitre 2, p. 83.

⁴⁹⁸ BORDIGONI Marc, « Des mots pour dire les maux de société. "Tziganes", "Bohémiens" et autres nomades dans la presse auvergnate du XIX^e siècle », in MOUSSA Sarga, *op. cit.*, p. 349.

⁴⁹⁹ HUMEAU Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 16.

instruments du culte⁵⁰⁰. » Les Tsiganes « venus de l'Inde en passant par l'Égypte » sont donc associés au bleu, couleur de la déesse Isis, référence égyptienne occidentale, et référence au culte rythmé notamment par les tambourins (Isis est souvent représentée un sistre à la main, instrument de la famille des percussions), avec en arrière-plan la référence à la magie et à la divination. Cette association des « Égyptiens » à la déesse Isis va connaître un fabuleux destin dans l'opéra du XIX^e siècle : « On n'aurait certainement pas de mal, en poursuivant l'enquête, à corroborer de multiples exemples les glissements qui s'opèrent entre l'image d'Isis et celle de la bohémienne. Il va sans dire que l'aspect divinatoire est crucial, nous n'y insisterons pas tant il est patent. Nous préférons focaliser notre intérêt sur ce qui fait de la bohémienne et de ses reflets isiaques un élément mythique essentiel dans l'opéra du XIX^e siècle. Si nous résumons ce que sont les traits communs entre la bohémienne et Isis, nous remarquerons qu'ils sont au nombre de trois : la divination, la condamnation à l'errance, la musique liée à la danse⁵⁰¹ », et le bleu, serions-nous tentés d'ajouter. Ce qui rend l'observation plus intéressante encore est la représentation d'un épisode de la Bible : la fuite en Égypte de la Vierge Marie. Les représentations picturales de la Vierge Marie en Égypte comportent presque toutes une touche de bleu, certainement pour une part en référence aux « faux Égyptiens », ces Tsiganes côtoyés en Europe et à la déesse égyptienne Isis.

Ainsi, l'Égyptienne apparaît en figure mariale dans la toile des *Saltimbanques*⁵⁰² de Gustave Doré où sa Bohémienne à la robe bleue serre contre elle le petit acrobate blessé : « Sa bohémienne est aussi une représentation mariale [...]. Isis est souvent représentée tenant le petit Horus sur son sein, dans une attitude proche de celle que l'art chrétien prêterait à Marie⁵⁰³. » L'association de la Vierge Marie, d'Isis, du bleu et des Tsiganes atteint son paroxysme dans les diverses représentations de l'épisode de la « fuite en Égypte de la Vierge Marie », où Marie est représentée en bleu et portant un chapeau de Tsigane. Dès 1620, Andrea Ansaldo enrobe d'une teinte bleutée la Vierge Marie qui revêt le chapeau

⁵⁰⁰ DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée : Tome 1, Le culte d'Isis et les Ptolémées*, Leyde, Brill, 1973, p. 172.

⁵⁰¹ LOUBINOUX Gérard, « Isis et la bohémienne, ou la figure isiaque revisitée par l'opéra », in *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, Actes du colloque (mai 1999), études réunies par Pascale Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 174.

⁵⁰² DORÉ Gustave, *Les Saltimbanques*, 1874, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger Quilliot.

⁵⁰³ AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, LOUBINOUX Gérard, *op. cit.*, p. 325.

caractéristique des Égyptiens dans sa *Fuite en Égypte*⁵⁰⁴. À la même époque, Georges Lallemant la représente vêtue d'une cape bleue avec le couvre-chef tzigane dans la *Sainte Famille*⁵⁰⁵. Citons encore l'exemple de Philippe de Champaigne et sa *Fuite en Égypte*⁵⁰⁶ peinte vers 1650, où la Vierge Marie est vêtue en bohémienne, d'un bleu éclatant, montée sur un âne. La couleur bleue associée à la description des Tsiganes deviendra la couleur phare du romantisme et du « bohémianisme », lorsque l'imitation du Bohémien, de sa précarité et de son itinérance seront au cœur de l'expérience artistique parisienne.

Nous l'avons dit, beaucoup de compositeurs classiques et romantiques sont fascinés par les Tsiganes, et nous verrons à quel point leur musique est imprégnée de caractères retrouvés chez les Tsiganes⁵⁰⁷. Diffusée aux États-Unis, cette musique en véhicule les singularités. Mais l'intérêt des Occidentaux pour les Tsiganes ne se limite pas à la musique, bien au contraire : beaucoup d'artistes, à Paris en particulier au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, éprouvent une certaine affection pour ce peuple dont ils aiment la spontanéité et la créativité, et dont l'origine supposée, la Bohême, – pour ceux qui y sont passés – n'est en fait qu'une étape dans leur longue migration... Plus encore que le romantisme européen, le mouvement littéraire et artistique de la « bohème » ou « bohémianisme » symbolise la métaphore de l'artiste tzigane : celui-ci devient un exemple, et c'est en l'imitant que l'artiste non-Tzigane cherche à atteindre une créativité dont le mérite est d'être vécue dans le dénuement et la marginalité. Le XIX^e siècle est donc marqué par la transformation de la bohème vécue des Tsiganes en bohème métaphorique de l'artiste : il y a dans la « bohème artistique et littéraire » quelque chose des Bohémiens. La bibliographie au sujet de la notion de « bohème » est particulièrement riche, et nous allons nous intéresser

⁵⁰⁴ ANSALDO Andrea, *La Fuite en Égypte*, 1620, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini, inv. 1704.

⁵⁰⁵ LALLEMANT Georges, *Sainte Famille*, fin XVI^e – début XVII^e siècle, Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 89.2.1.

⁵⁰⁶ CHAMPAIGNE (DE) Philippe, *La Fuite en Égypte*, 1650-1660, inv. A.00.6.47.

⁵⁰⁷ Se référer à ce sujet au chapitre 5, cf. infra, p. 147.

principalement à ce qu'elle emprunte aux Bohémiens et à la manière dont elle véhicule un certain nombre d'idées outre-Atlantique.

Il est malaisé de donner une définition de la « bohème » et d'en cerner les contours car elle semble varier en fonction des zones géographiques, des acteurs impliqués et des thèmes abordés : qu'il s'agisse de la bohème comme temps d'apprentissage, ou bien mode de vie ou encore comme caractéristique d'un milieu intellectuel et artistique. La définition même de la bohème conduit à réfléchir à son origine et à ses contours. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* ou *Grand Larousse du XIX^e siècle* donne en 1867 la définition suivante : « Bohème : nom donné, par comparaison avec la vie errante et vagabonde des bohémiens, à une classe de jeunes littérateurs ou artistes parisiens, qui vivent au jour le jour du produit précaire de leur intelligence ». On attribue alors au terme une origine purement parisienne (Henri Murger⁵⁰⁸) comme on peut lui prêter une légitimité américaine⁵⁰⁹ : en 1858, Jules Barbey d'Aurevilly qualifie Edgar Allan Poe de « Roi des Bohèmes⁵¹⁰ ». Si certains font remonter la description de la bohème dans son acception moderne à Georges Sand dès 1835⁵¹¹, ses représentants les plus fréquemment évoqués sont Nerval, Henri Murger et ses *Scènes de la vie de bohème*⁵¹² (1847-1849), Balzac et Baudelaire.

C'est Balzac en 1840, dans *Un prince de la Bohème* (publié en 1844), qui donne ses lettres de noblesse à la bohème du XIX^e siècle : « Ce mot de Bohème vous dit tout. La Bohème n'a rien et vit de tout ce qu'elle a. L'espérance est sa religion, la foi en soi-même est son code, la charité passe pour être son budget. Tous ces jeunes gens sont plus grands que leur malheur, au-dessous de la fortune mais au-dessus du destin⁵¹³. » Charles Baudelaire écrit dans *Mon Cœur mis à nu* (recueil de fragments inachevés publiés à titre posthume en 1887) : « Glorifier le vagabondage

⁵⁰⁸ MURGER Henri, *Scènes de la vie de Bohème*, Flammarion, Paris, 2012.

⁵⁰⁹ COTTOM Daniel, *International Bohemia: Scenes of Nineteenth-Century*, Philadelphie, Pennsylvanie, University of Pennsylvania Press, 2013, p. 146.

⁵¹⁰ *Le Réveil*, 15 mai 1858.

⁵¹¹ GENEVRAI Françoise, « Bohème, Bohème, bohémien : autour de George Sand », « L'auteur en marge », séminaire de formation doctorale, Lyon III, 2003. « L'idée chez Sand remonte plus haut, puisqu'elle figure dès 1835 dans les *Lettres d'un voyageur* », p. 3.

⁵¹² MURGER Henri, *op. cit.*, au sujet des représentations bohémiennes dans les écrits de Murger, nous invitons le lecteur à consulter LAISNEY Vincent, « De la socialité bohémienne à la sociabilité cénaculaire », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 295.

⁵¹³ BALZAC Honoré de, *Un prince de la bohème*, Paris, Les éditions de Passy, 2013.

et ce qu'on peut appeler le "Bohémianisme", culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique. En référant à Liszt⁵¹⁴. » Une évolution métaphorique de certains traits habituellement prêtés aux Tsiganes caractérise les adeptes de la bohème : la pratique artistique, le dénuement, la liberté et l'itinérance (la formation des artistes les conduit alors souvent à prendre la route, pour l'Italie en particulier, parfois pour le Moyen-Orient). Nombreux sont les artistes qui s'approprient le thème et en deviennent les ambassadeurs, on pense en particulier à Rimbaud et *Ma Bohème*⁵¹⁵ en 1870. Paris joue un rôle central dans le développement de l'artiste bohème qui met en effervescence certains quartiers : ainsi, autour des théâtres et cabarets de Montmartre où les peintres et écrivains se rencontrent, où les gens discutent, où des catégories sociales très différentes se côtoient. Au Théâtre-Antoine est mise en scène en 1900 *La Gitane*, dont Toulouse-Lautrec dessine l'affiche. Van Gogh peint les terrains vagues de la zone des fortifications où se dressent les campements tsiganes au-delà des portes de Paris.

La métaphore tsigane est telle que des artistes se font représenter en « Bohémien ». Nous avons dit que la couleur bleue est associée aux représentations picturales des Tsiganes du XVI^e au XIX^e siècle : on peut observer un glissement, une transition dans l'utilisation de cette couleur qui représente les Bohémiens et qui est ensuite adoptée par les artistes se réclamant de la mouvance bohème. Le bleu de la bohème veut évoquer le dénuement de l'artiste, qui se fait volontiers représenter en bleu⁵¹⁶ : c'est le cas du *Verlaine*⁵¹⁷ peint par Cazals en 1890, d'Edvard Munch avec son *Hans Jaeger*⁵¹⁸ vêtu de bleu et assis sur un canapé bleu en 1889 ou de l'*Autoportrait dans l'atelier* de Jan Toorop⁵¹⁹ en 1883. Mentionnons encore des aquarelles d'Adolf Hohenstein : *Musetta*, *Mimi*, *Bambini* et *Marcello*⁵²⁰.

⁵¹⁴ BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu*, Paris, La cause des livres, 2008.

⁵¹⁵ RIMBAUD Arthur, *Ma Bohème, et autres poèmes*, Paris, Hachette Littérature, 2000.

⁵¹⁶ Sélection de 22 représentations picturales classées par ordre chronologique mettant en scène des artistes de la Bohème artistique et littéraire et comportant des touches significatives de bleu, cf. infra, bibliographie, p. 389.

⁵¹⁷ CAZALS Ferdinand-Auguste, *Verlaine à Broussais*, 1890, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 2779 recto.

⁵¹⁸ MUNCH Edvard, *Hans Jaeger*, 1889, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

⁵¹⁹ TOOROP Jan, *Autoportrait dans l'atelier*, 1883, Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. S388M/1989.

⁵²⁰ HOHENSTEIN Adolf, *La Bohème : Musetta*, *La Bohème : Mimi*, *La Bohème : Bambini*, *La Bohème : Marcello*, 1896.

L'ambiance tout autant que l'environnement des artistes bohèmes sont teintés de bleu, à la façon de la toile vierge du *Réaliste* de Thomas Couture⁵²¹. C'est le cas aussi des intérieurs parisiens dans lesquels ils vivent : l'on pense à la *Rêverie*⁵²² de Lenoir, et à *Érik Satie, bohémien*, représenté par Santiago Rusiñol⁵²³ dans une chambre peinte d'un bleu délavé. On pense encore aux cafés et aux ateliers, et à ces lieux fréquentés par les artistes de la bohème, tel le *Bal du Moulin de la Galette*⁵²⁴ peint par Auguste Renoir en 1876 où les parisiens dansent dans une atmosphère bleutée. La carafe d'absinthe bleue de Van Gogh évoque également la boisson emblématique de l'artiste bohème⁵²⁵.

La couleur bleue dépasse le cadre pictural puisqu'elle existe dans la musique et la littérature des artistes bohèmes : le bleu est très présent dans les œuvres de Verlaine⁵²⁶. L'artiste bohème rend encore hommage au bleu : Alexandre Louis Schanne (1823-1887) inspire Henri Murger pour le personnage de Schaunard dans ses *Scènes de la vie de bohème*. Il est représenté par Léon Dehaisne vers 1880 avec un grand pot de peinture bleue ouvert au premier plan⁵²⁷. Dans l'œuvre de Murger comme dans la vie, Alexandre Schanne est poète mais aussi musicien ; il compose la symphonie « De l'influence du bleu dans les arts⁵²⁸ » qui peut être considérée comme l'une des premières œuvres synesthésiques.

Il est possible d'envisager la bohème comme un mouvement en marge, ou de la concevoir comme une extension des romantismes européens (le romantisme français et le romantisme allemand, avec les œuvres de Emil Nolde et de Otto Mueller), qui développent, à Paris notamment, les valeurs fantasmées du Tsigane et les véhiculent jusqu'aux États-Unis. Dans la presse américaine de la côte Est des années 1880 aux années 1910, des tentatives de définition du *bohemianism* ne

⁵²¹ COUTURE Thomas, *Le Réaliste*, 1865, Amsterdam, Museum Van Gogh.

⁵²² LENOIR Charles Amable, *Rêverie*, 1893, Collection particulière.

⁵²³ RUSIÑOL Santiago, *Érik Satie, bohémien*, 1891, Barcelone, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Arxiu Joan Maragall.

⁵²⁴ RENOIR Auguste, *Bal du Moulin de la Galette*, 1876, Paris, Musée d'Orsay.

⁵²⁵ VAN GOGH Vincent, *Le verre d'absinthe et sa carafe*, 1887, Amsterdam, Van Gogh Museum.

⁵²⁶ LAMOUR Elisabeth, « Verlaine et le bleu », in *Tout en nuances*, RCF Isère, 19 octobre 2013. Cette chronique radiophonique mériterait des approfondissements.

⁵²⁷ DEHAISNE Léon, *Portrait d'Alexandre Schanne (1823-1887), modèle du « Schaunard » de « La vie de bohème » de Murger*, vers 1880, Paris, Musée Carnavalet.

⁵²⁸ SCHANNE Alexandre, *Souvenirs de Schaunard*, Paris, BnF Collection, 1887, p. 281.

manquent pas de faire référence à la couleur bleue. L'enfance de Henri Murger à New York en 1884, « *the French Bohemian* », est décrite comme une expérience de la pauvreté, de bleu vêtue, « dans l'esprit du vrai Bohémien⁵²⁹ ». En 1911, l'artiste bohème américain est décrit à Baltimore comme un dilettante qui connaît peu de chose du Tsigane véritable, qualifié de « *true blue Bohemian*⁵³⁰ ». Au-delà de la peinture et de la littérature, un certain nombre d'artistes jouent le rôle de passeurs d'idées transatlantiques. Henry Clapp (1814-1875), né au Massachusetts, se rend à Paris pour traduire les écrits de Charles Fourier. Il y découvre le style de vie des artistes qui se revendiquent de la bohème artistique et littéraire, et l'adopte. De retour à New York, il s'applique à diffuser l'ambiance parisienne et se fait appeler le « *King of Bohemia* » (terminologie similaire à celles des Tsiganes) devenant un brillant représentant de l'« *American Bohemia* ». Il réunit des artistes pour discuter des travaux d'Edgar Allan Poe, de Charles Dickens, ou encore de Washington Irving. Walt Whitman fréquente le Pfaff's⁵³¹, bar à bière situé au 653 à Broadway, un lieu de rencontre de la bohème new-yorkaise des années 1860 aux années 1875. Walt Whitman fréquente Mark Twain (1835-1910), qui s'affirme comme un auteur de la mouvance bohème à San Francisco dans les années 1860 avec l'écrivain Bret Harte (1836-1902), l'écrivain et journaliste Charles Warren (1843-1909) et la poétesse Ina Coolbrith (1841-1928)⁵³².

Ainsi, le bleu n'est pas uniquement associé aux représentations des Tsiganes puis à la « bohème artistique et littéraire » mais atteint le mouvement romantique en général : « Le romantisme voue un culte à la couleur bleue. [...] Partout le bleu fut paré de toutes les vertus poétiques. Il devint ou redevint la couleur de l'amour, de la mélancolie et du rêve ; ce qu'il était plus ou moins dans la poésie médiévale, où le jeu de mots entre "ancolie" (fleur de couleur bleue) et

⁵²⁹ « The child used to be dressed in blue, and when the neighbors saw him coming down the street they would cry out a joyous welcome to the little fellow and say, "Ah! here comes the little boy in blue". As he grew up he proved himself to be [...] [full of the] hopeful spirit of the true Bohemian », extrait de G. J. M., « Bohemianism, A Fast Fading Phase of Literary and Artistic Life », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 20 avril 1884, p. 4.

⁵³⁰ CULLEN Clarence L., « Two No Such Lands », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 30 avril 1911, p. 44.

⁵³¹ « Personal Paragraphs », in *The Weekly Record*, Beaufort, Caroline du Nord, 27 janvier 1888, p. 3.

⁵³² TARNOFF Ben, *The Bohemians: Mark Twain and the San Francisco Writers Who Reinvented American Literature*, Londres, Penguin Press, 2014.

"mélancolie" existait déjà⁵³³. » Guillaume Apollinaire y fait référence dans son poème *Clotilde* en 1920 : « L'anémone et l'ancolie, ont poussé dans le jardin, où dort la mélancolie, entre l'amour et le dédain⁵³⁴ ». L'écrivain romantique allemand Georg Philipp Friedrich, Freiherr von Hardenberg, surnommé Novalis (1772-1801) présente dans son roman *Henri d'Ofterdingen*⁵³⁵ la fleur bleue qui symbolise l'espace spirituel dans lequel se réfugie l'artiste et qui sera plus tard une source d'inspiration pour John Coltrane⁵³⁶. Certains musicologues notent que la musique romantique elle-même possède des liens importants avec le jazz, qui sont mis en évidence en particulier dans le chapitre « *jazz and musical romanticism* » que Andrew Wright Hurley consacre à cette question dans l'ouvrage *The Return of Jazz* : « On peut certainement affirmer que le jazz est une forme d'art des plus romantique dans la mesure où il fait la part belle au musicien en tant qu'individu et où l'improvisation est censée révéler le plus profond de son être⁵³⁷ ». Cette association du romantisme européen et du bohémianisme transatlantique au bleu et au spleen en général forme un support conceptuel à la manière dont va être dénommée la musique noire américaine outre-Atlantique : le blues. « Enfin, et surtout, il faut rapprocher du bleu des romantiques allemands le blues, forme musicale d'origine afro-américaine, probablement née dans les milieux populaires à l'horizon des années 1870 et caractérisée par un rythme lent à quatre temps, traduisant des états d'âme mélancoliques⁵³⁸ ». Comment ne pas alors constater le transfert de la manière dont les Européens se représentent les Tsiganes et leur art vers la manière dont les Américains vont qualifier l'art des Noirs américains, minorité également longtemps accablée.

⁵³³ PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 121-122.

⁵³⁴ APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Belin - Gallimard, 2009, p. 224.

⁵³⁵ NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, Paris, Gallimard, 2011.

⁵³⁶ CHERLIN Paul B., MAZZOLA Guerino, *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz*, New York, Springer Science & Business Media, 2008, p. 25.

⁵³⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 328, extrait de HURLEY Andrew, *The return of jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, New York, Berghahn Books, 2011, p. 28.

⁵³⁸ PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 123.

4. 2 – Le *Diabolus in Musica* tsigane

Un autre caractère des représentations collectives tsiganes dont la portée semble avoir été minimisée est la référence faite dans l'histoire occidentale aux Tsiganes comme étant l'incarnation du Diable ou de Satan. Ces « faussaires en diableries⁵³⁹ » ne sont cependant pas condamnés pour sorcellerie quoiqu'ils soient associés au Diable, à Satan ou au Malin d'une manière tout à fait singulière. En Europe, les Tsiganes à la peau sombre ont la réputation de travailler le métal (rappelons qu'ils sont d'abord assimilés aux fils de Caïn qui signifie « forgeron » et que le terme pour désigner le sous-groupe des Rom *Kalderash* provient du latin *caldaria* et signifie chaudronnier) : le métier de forgeron et la fonte du fer sont associés en Occident à l'Enfer et à un environnement diabolique. C'est le cas dès le Moyen Âge quand les armatures en métal qui permettent d'édifier les voûtes des hautes cathédrales sont camouflées derrière des matériaux plus nobles comme la pierre et le bois⁵⁴⁰. Les Tsiganes pratiquent aussi souvent le métier de montreur d'ours dans les campagnes. Pour l'Église catholique, cet animal sauvage est associé au Diable : Saint-Augustin dans son *Sermon sur Isaïe* dit « l'ours, c'est le Diable » et les sculptures et représentations chrétiennes confirment cette association. La presse américaine offre de belles représentations de ces Tsiganes proches de la nature et associe certains animaux à une figure diabolique ou à la volonté de repousser le Malin en portant sur soi des parties de l'animal : c'est le cas du sanglier, du serpent, du squelette de cheval, de la chauve-souris, de la caille surnommée « oiseau du diable », du coq, de la poule noire et surtout de la grenouille⁵⁴¹. Ajoutons qu'en Europe, les Tsiganes passent régulièrement les frontières entre Orient et Occident. Patrick Williams, nous l'avons mentionné, décrit ces orchestres tsiganes hongrois qui jouent pour les cours chrétiennes aussi bien que turques, apportant les originalités musicales des uns chez les autres, ce qui attise la curiosité des Princes. Pas étonnant alors que les Tsiganes soient communément appelés « rabouins », terme de l'argot italien « *rabuino* » qui signifie

⁵³⁹ ASSÉO Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, op. cit., p. 27.

⁵⁴⁰ Professeur d'art médiéval à l'Université Lille 3, Jean-Paul DEREMBLE explique l'association au Moyen Âge des matériaux de construction à des énergies spirituelles. Il montre que le travail du fer est associé au Diable, in LE GOFF Christine, GLASSMAN Gary, *Les cathédrales dévoilées*, France, Arte France, 2010.

⁵⁴¹ GLOVER Alfred K., op. cit.

« diable », utilisé à partir de 1531⁵⁴². (Le terme « rabouiner » est utilisé par extension aujourd'hui pour qualifier un musicien qui joue « à la manière tzigane ».) Les représentations du Tsigane dans la littérature et les arts européens participent de cette mythologie. C'est le cas dans le théâtre italien du XVIII^e siècle avec la figure du Diable confrontée à la Bohémienne⁵⁴³ et dans la littérature par exemple dans *Aline et Valcour*, lorsque Sade (1740-1814), avant de la discuter, présente l'image bohémienne d'un peuple soumis au Malin : « Nous adorons le Diable⁵⁴⁴ » fait dire Sade au chef du clan tzigane en 1793. Nous avons mentionné que ces représentations diaboliques sont aussi associées aux Bohémiens de l'opéra⁵⁴⁵.

Au XVI^e siècle, les Tsiganes d'abord accueillis en Europe de l'Ouest de façon bienveillante (puisqu'ils sont des « pèlerins » soi-disant autorisés par le Pape ou par Sigismond à quitter la Bohême), se voient ensuite traités avec méfiance et rejetés. Les Européens des pays d'accueil se représentent souvent les Tsiganes comme venant de pays orientaux, ennemis de la Chrétienté et pourquoi alors ne seraient-ils pas envoyés par le Diable en personne ! Cette forte croyance se joue des frontières et du temps, et outre-Atlantique les commentateurs se font l'écho de ces peurs lorsqu'ils décrivent l'*American Gypsy* en 1887 : « C'est ainsi que dans son impitoyable bonté, ma mère enferma cette jeune tzigane à double tour dans la cuisine où elle lui donna à manger, comme si elle hébergeait une créature du Diable plutôt qu'une créature de Dieu⁵⁴⁶ ». Un article à propos de la « femme tzigane » du campement de Horseneck dans le Connecticut en fait une diablesse, « un véritable Diable en jupons⁵⁴⁷ ». En 1904 un autre chroniqueur décrit le Tsigane ainsi : « À travers les âges, il a conservé ce qui caractérise sa race : un étrange fonds de sauvagerie et de nomadisme que d'aucuns imaginent encore

⁵⁴² TREPS Marie, « Comment on nomme les Bohémiens et les Tsiganes », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴³ BERCHTOLD Jacques, « Rousseau et la Bohémienne à marier dans le théâtre comique du XVIII^e siècle », in MOUSSA Sarga (dir.), *ibid.*, p. 79.

⁵⁴⁴ SADE Donatien Alphonse François, *Aline et Valcour, ou le roman philosophique*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 506.

⁵⁴⁵ BARA Olivier, « Les Bohémiens à l'opéra au XIX^e siècle : du spectacle de l'Autre au drame de l'altérité », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 207.

⁵⁴⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 328, extrait de WAKEMAN Edgar L., « American Gypsies », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 4 septembre 1887, p. 12.

⁵⁴⁷ Ma traduction. Texte original : « perfect fiend in petticoats », extrait de WAKEMAN Edgar L., « The Romany Woman », in *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Ohio, 4 juin 1887, p. 11.

aujourd'hui être la marque de Satan. [...] Dans tous les autres pays européens, [les Tsiganes] ont été persécutés pendant des siècles parce que l'on voyait en eux des émissaires de Satan et des ennemis du christianisme⁵⁴⁸. » Leur pratique de l'activité divinatoire et l'art de la « bonne fortune » sont aussi décrits comme diaboliques en 1915 dans l'Indiana⁵⁴⁹.

Un rapprochement doit être envisagé entre le Diable et la couleur bleue que l'on retrouve notamment et sans surprise chez les artistes bohème, par exemple chez Rimbaud dans *Bruxelles*, « Où mille diables bleus dansent dans l'air⁵⁵⁰ ». La référence au bleu et au diable est présente aussi dans l'expression « *blue devils* », ce qui en anglais signifie « avoir le spleen », ou mieux, en français, être mélancolique. Voici ce que Michel Pastoureau nous dit à ce sujet : « Ce mot anglo-américain, *blues*, que de nombreuses langues ont adopté tel quel, provient de la contraction du syntagme *blue devils* (démons bleus) ; ce dernier désigne la mélancolie, la nostalgie, le cafard, tout ce que le français qualifie d'une autre couleur : "idées noires". Il fait écho à l'expression anglaise *to be blue* ou *in the blue*, qui a pour équivalents allemand *alles schwarz sehen*, italien *vedere tutto nero*, et français "broyer du noir"⁵⁵¹. »

Il est remarquable que le blues et le jazz fassent de nombreuses références au Diable. Giles Oakley intitule son ouvrage *La musique du Diable : une histoire du blues (The Devil's Music : A History of the Blues⁵⁵²)* et rappelle dans son chapitre « *From Minstrels to Ragtime* » : « Les esclaves travaillant autrefois sur les plantations s'étaient imprégnés d'un grand nombre de musiques diverses venues d'Europe. [...] Cette musique a constitué le socle des "minstrel shows" noirs⁵⁵³. » On retrouve la mythologie du Diable dans le blues interprété par Robert Johnson (dans la chanson *Me and the Devil Blues*). Le thème de la rencontre avec le Diable au *crossroad* est fréquent dans la création artistique blues. Le jazz est également

⁵⁴⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 328, extrait de « The Strange Nomadic Race Of Gypsies », in *New-York Tribune*, New York, 24 avril 1904, p. 2.

⁵⁴⁹ « Finds New Statute to Mitigate Gypsy Evil », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 27 août 1915, p. 1.

⁵⁵⁰ RIMBAUD Arthur, *Bruxelles*, Paris, La Vogue n°8, juin 1886.

⁵⁵¹ PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 123.

⁵⁵² OAKLEY Giles, *The Devil's Music: A History Of The Blues*, Boston, Da Capo Press, 1997.

⁵⁵³ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 328, extrait de CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, op. cit., p. 5.

perçu comme une musique satanique en 1920 dans le Massachusetts et vraisemblablement dès son origine : « "Une musique satanique et diabolique", c'est ainsi que le Révérend James H. Quinn de l'église Ste Mary qualifia le jazz qu'il entendit jouer par un orchestre de Providence venu pour animer un bal local. Il dit que des personnes s'étaient plaintes de cette musique démoniaque qui était une atteinte aux bonnes mœurs et à la bienséance⁵⁵⁴. » Enfin, ajoutons que les Tsiganes, comme cela a été dit, portent aussi des vêtements rayés⁵⁵⁵. D'après Michel Pastoureau, les vêtements rayés des artistes et saltimbanques itinérants feraient figure de référence au Diable, et c'est aussi le cas des jazzmen. « La rayure des musiciens de jazz est une rayure dynamique qui fait se rencontrer celle du musicien, celle de l'homme noir et celle du saltimbanque. Le jazzman se situe non seulement hors de l'ordre social mais aussi hors de l'ordre musical⁵⁵⁶. »

Les Tsiganes utilisent des gammes qui leur sont propres et qui paraissent « sonner faux » aux oreilles occidentales. De telles gammes sont considérées en Occident comme des dérivées des gammes « conventionnelles » : lors des improvisations tsiganes, se mêlent des ornements et des fioritures qui rajoutent des notes à ces gammes. Nous n'allons pas débattre de l'origine supposée de ces échelles musicales (même si des connexions peuvent être faites avec certains raga indiens – comme le raga *kafi* –) mais plutôt chercher à mettre en avant une spécificité tsigane qui a été empruntée. Une des caractéristiques des musiciens tsiganes qui intrigue les musiciens occidentaux et qu'ils vont copier, est l'usage qu'ils font des gammes dissonantes : les Tsiganes remplacent par exemple la quarte de leur gamme mineure par une quarte augmentée qui donne un effet « oriental » à leur musique. Notons que l'emploi de la quarte augmentée n'est pas une caractéristique exclusive de la musique tsigane puisqu'elle est utilisée dans

⁵⁵⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 328, extrait de « Jazz "Satanic Music" », in *The Salina Evening Journal*, Salina, Kansas, 13 février 1920, p. 1.

⁵⁵⁵ AURAIX-JONCHIERE Pascale, LOUBINOUX Gérard, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵⁶ PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable, Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991.

d'autres musiques dites « exotiques⁵⁵⁷ ». La presse américaine relaie le débat qui existe au sujet de la paternité de l'utilisation de cet intervalle qui aurait été emprunté aux Tsiganes par les Juifs de Russie⁵⁵⁸. Dans le cadre de notre propos nous nous attachons d'abord à décrire la manière dont les musiciens romantiques empruntent ce procédé aux Tsiganes, en suivant les explications de Liszt qui écarte l'apport juif en faisant preuve d'un antisémitisme courant à son époque⁵⁵⁹. Le thème de l'expression juive dans la musique classique et dans le jazz pourrait d'ailleurs constituer un travail à part entière.

Les Tsiganes jouent principalement la quarte augmentée sous deux formes : à travers l'utilisation de l'échelle à double seconde augmentée d'une part et par l'intervalle du triton d'autre part, qui est l'autre nom donné à cet intervalle de trois tons sans que soient jouées les notes intermédiaires de la gamme mineure. Cet intervalle de quarte augmentée a longtemps été rejeté de la musique occidentale, d'où le nom de *Diabolus in Musica* qui lui est attribué dès le Moyen Âge⁵⁶⁰. Son utilisation par les Tsiganes peut être interprétée comme une métaphore de leur différence et la marque du rejet dont ils sont l'objet par les Occidentaux, puisqu'ils pratiquent un usage musical proscrit. Le nom donné à cette note ferait-il référence à la diabolisation du Tsigane ? Quoi qu'il en soit, la sonorité « orientale » bannie des canons de la musique européenne mais adoptée par des musiciens qui se jouent aisément des frontières confère de la crédibilité à ce point de vue.

L'usage de cette note n'est pas sans conséquences. Liszt décrit à trois reprises dans son ouvrage *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* l'intérêt qu'il porte à cette quarte augmentée : « La musique bohémienne, à peu d'exception près, affecte dans la gamme mineure la *quarte augmentée*, la *sixte diminuée* et la *septième augmentée*. Par l'augmentation de la quarte surtout, l'harmonie acquiert des chatoiements souvent très-bizarres et d'un éclat offusquant. Les musiciens saisiront de suite, en combien et en quoi, cette triple, quasi constante modification

⁵⁵⁷ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 94.

⁵⁵⁸ « Music. Concert of the Russian Symphony Society – Russian, Finnish and Hebrew Music », in *New-York Tribune*, New York, New York, 1^{er} janvier 1906, p. 7.

⁵⁵⁹ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 31-32.

⁵⁶⁰ Le musicologue britannique Denis Arnold fait remonter l'expression au XI^e siècle. ARNOLD Denis, « Tritone », *The New Oxford Companion to Music, Volume 1 : A-J*, Oxford University Press, 1983.

des intervalles, fait différer cette harmonie de la nôtre⁵⁶¹. » La lecture d'ouvrages relevant de l'historiographie récente en la matière indique que cela constitue la « gamme tzigane » ou « échelle à double seconde augmentée⁵⁶² » (figure 10), qui « doit être retenue comme l'un des modes exotiques les plus typiques et les plus expressifs, mais aussi comme celui qui, chronologiquement, est apparu le premier dans les œuvres dites savantes de certains grands compositeurs⁵⁶³ ».



Figure 10 : Exemple de l'échelle à double seconde augmentée ou « gamme tzigane » en *do* mineur (source : GUT Serge, « L'Échelle à double seconde augmentée : Origines et utilisation dans la musique occidentale », in *Musurgia*, vol. 7, n°2, Analyse, Théorie, Histoire, 2000, p. 41).

Les gammes des Tsiganes apportent des sonorités inattendues que les compositeurs romantiques européens cherchent à reproduire au XIX^e siècle pour se les approprier. On entend cet emprunt dans l'opéra européen exporté outre-Atlantique : c'est le cas chez Paderewski dans *Manru*⁵⁶⁴. L'utilisation de la « gamme tzigane » est surtout abondante dans les nombreuses pièces de musique

⁵⁶¹ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 395.

⁵⁶² L'auteur ajoute : « Une observation attentive montre clairement trois foyers où l'échelle à double seconde augmentée est plus ou moins abondamment utilisée : la Russie, l'espace roumano-hongrois et l'Espagne. [...] La source à laquelle ces compositeurs [russes] s'alimentent paraît double : elle provient d'un côté de la musique tzigane et de l'autre des musiques des régions du Caucase. [...] En Europe centrale elle a été essentiellement répandue et acclimatée par les orchestres tziganes. [...] Le troisième foyer d'expansion de cette gamme particulière se trouve en Espagne, plus précisément en Andalousie [...] terre d'élection des Gitans, c'est-à-dire des Tziganes espagnols. [...] On en arrive ainsi à la conclusion que des mélanges complexes et subtils se sont produits à la suite d'influences directes ou indirectes venues de Perse, des pays arabes et de la Turquie, et que ce sont principalement les Tziganes qui en furent les dépositaires. En tout cas, c'est à partir de leur musique qu'en Europe occidentale l'échelle à double seconde augmentée a pris son envol et a fini par pénétrer dans la musique savante », GUT Serge, « L'Échelle à double seconde augmentée : Origines et utilisation dans la musique occidentale », in *Musurgia*, vol. 7, n°2, Analyse, Théorie, Histoire, 2000, p. 41-60.

⁵⁶³ GUT Serge, *op. cit.*, p. 41 ; voir aussi PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 94.

⁵⁶⁴ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 131.

romantique que nous avons citées⁵⁶⁵. C'est aussi le cas dans une *Rhapsodie hongroise* de Liszt (figure 11) :



Figure 11 : Exemple d'utilisation par Liszt de la « gamme tzigane » en *la* mineur (source : LISZT Franz, *Rhapsodie hongroise n°13*, mesure 19).

Encensée par Liszt, l'utilisation de cet intervalle est toutefois critiquée par Béla Bartók et Zoltán Kodály qui y voient la déformation des musiques paysannes hongroises⁵⁶⁶. Le musicologue Serge Gut montre ainsi comment les compositeurs occidentaux intègrent l'« échelle tzigane » dans leurs créations⁵⁶⁷. Notons que cette échelle s'apparente à celle que l'on retrouve dans le flamenco andalou qui est une échelle à une seconde augmentée appelée aussi « gamme tzigane espagnole⁵⁶⁸ ». Le rôle de cet intervalle de seconde augmentée entre le troisième et le quatrième

⁵⁶⁵ Se référer à notre partie consacrée à la réception de la musique des Bohémiens par les compositeurs romantiques, cf. supra, chapitre 2, p. 87.

⁵⁶⁶ « In a 1960 introduction to a reissue of his 1952 *The Folk Music of Hungary*, Kodály appears to follow Bartók both in seeing Gypsy music as a distortion of the "true Hungarian folksong" – "Gipsies falsify the folksongs they play by introducing the augmented intervals of [the so-called 'gipsy scale'], which are rarely used by peasants" – and as innately inferior as well », extrait de RADANO Ronald, BOHLMAN Philip, *Music and the Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 413.

⁵⁶⁷ GUT Serge, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁶⁸ FERNÁNDEZ Lola, *Flamenco Music Theory: Rhythm, Harmony, Melody, Form*, Madrid, Acordes Concert, 2005, p. 77-79.

degré de la gamme « tzigane » est déjà discuté dès les années 1910 dans la presse américaine qui en montre l'importance⁵⁶⁹.

Liszt met donc en avant l'utilisation de la quarte augmentée : « Nous avons été les premiers, les seuls encore, qui aient osé conserver l'intégrité des successions de *leur* gamme, particulièrement la *quarte augmentée*, inhérente à toutes les *notas* (mélodies) vraiment empreintes du génie qui a inspiré tout l'art dont il est émané⁵⁷⁰. » Surtout, plus que tout autre passage, la fin de l'ouvrage (qui n'est pas conservée dans toutes les éditions⁵⁷¹) évoque l'épisode de la rencontre entre Liszt et un amateur de tableaux. Dans ce passage nous apprécions particulièrement la métaphore picturale :

« Et pourtant, il est impossible de soustraire la *quarte augmentée* de la gamme mineure dans la musique des Bohémiens sans en effacer le caractère suprême, sans la mutiler comme si on lui amputait un membre ; il ne serait pas plus imaginable de conserver l'architecture gothique en lui enlevant l'ogive, ou le style mauresque en en faisant disparaître l'arc en fer à cheval [...]. Oter, par exemple, de la musique bohémienne la *quarte augmentée*, c'est ôter le morceau de *toile bleue* du tableau belge ; d'une œuvre *poétique*, on fait une œuvre *pittoresque* ; d'une production lyrique une production de genre ; d'un paysage une scène ; d'une chose belle une chose jolie⁵⁷². »

Cette référence à la quarte augmentée considérée comme un morceau de toile bleue du tableau (métaphore de la note dans la gamme) est à notre connaissance passée inaperçue et semble être une allusion pertinente faite en 1859 à la future « *blue note* » du blues puis du jazz américain du début du XX^e siècle. L'utilisation de cette note dans la gamme de *la* mineur (ou de *la* mineur harmonique) est le *mi*

⁵⁶⁹ KREHBIEL H. E., « New Hungarian Chamber Music, Kodaly's Composition is Played at Aeolian Hall by Kneisel Quartet, Magyar and Gypsy Nationalism Study », in *New-York Tribune*, New York, New York, 11 novembre 1914, p. 7.

⁵⁷⁰ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 534.

⁵⁷¹ Il apparaît que dans l'édition de 1881 (Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1881) ce passage pourtant crucial est modifié : les quelques pages de la fin de l'ouvrage original sont abrégées par rapport à la version parisienne (Librairie Nouvelle, Paris, 1859).

⁵⁷² LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Librairie Nouvelle, Paris, 1859, p. 334-339.

bémol ; c'est également l'intervalle du triton de la gamme de *la* mineur pentatonique, ce qui constitue la *blue note* dont nous parlerons de nouveau. Si George Sand fut la première à utiliser le terme « bohème », elle aurait également été la première à utiliser le terme « note bleue » à propos de Chopin jouant pour elle, en décrivant une atmosphère propre aux peintres bohèmes qui a d'ailleurs peut-être inspiré plus tard Lenoir et sa *Rêverie*⁵⁷³. Difficile de cerner davantage la définition de cet intervalle musical : « Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente⁵⁷⁴ ».

Précisons que la définition de la *blue note* issue d'ouvrages procédant de l'historiographie la plus récente nous semble parfois discutable ou pour le moins nécessite quelques éclaircissements. Dans *Anthropologie du jazz*, Jean Jamin et Patrick Williams tentent en 2013 de définir la *blue note* par les notes « *mi* bémol et *si* bémol⁵⁷⁵ ». Il nous semble délicat de reconnaître ainsi que telle ou telle note isolée de tout contexte harmonique est une *blue note*, c'est pourquoi il nous paraît plus juste de parler en termes d'intervalles. Aussi, la présence d'un *mi* bémol et d'un *si* bémol dans un contexte harmonique en *do* ne nous paraissent pas à proprement parler des *blue notes* mais proviennent de la gamme pentatonique mineure *do – mi bémol – fa – sol – si bémol*, et correspond aux mêmes intervalles que n'importe quelle gamme pentatonique mineure transposée (ainsi de la gamme pentatonique de *la* par exemple : *la – do – ré – mi – sol*). L'échelle pentatonique, basée sur un cycle de cinq quintes successives placées sur une octave est très courante (la plus ancienne flûte découverte jusqu'à présent permettant de jouer une gamme pentatonique a été trouvée dans le Jura dans la grotte de Geissenklösterle et aurait plus de trente-mille ans⁵⁷⁶). Aussi, l'originalité de la *blue note* réside en l'ajout d'une note spécifique à l'intérieur de l'un des intervalles de la gamme pentatonique mineure, et cette note est la quarte augmentée (intervalle du triton), soit la note de *fa* dièse en tonalité de *do* (le *mi* bémol en tonalité de *la*, le *si* en tonalité de *fa*, le *do* dièse en tonalité de *sol*, etc., et pourquoi pas alors l'association de ces notes issues de tonalités relatives ou voisines dans une tonalité diatonique principale donnée ?).

⁵⁷³ LENOIR Charles Amable, *op. cit.*

⁵⁷⁴ SAND George, *Impressions et Souvenirs*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008.

⁵⁷⁵ JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *Une Anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

⁵⁷⁶ BADER Rolf, *Sound, Perception, Performance*, New York, Springer Science & Business Media, 2013, p. 131-132.

La « note bleue » jouée par les Tsiganes est la même note que celle qui a sa place dans le blues américain en termes d'intervalle (la quarte augmentée), mais ne semble pas y avoir exactement la même fonction. Alors que la *blue note* américaine du blues est davantage une note de passage, sur laquelle on applique un effet avec les instruments à corde (en particulier le *bend* ou *portamento*) ou avec les instruments à vent, la quarte augmentée tsigane possède une fonction harmonique structurante puisqu'elle fait partie intégrante de la gamme, au plus près de l'utilisation qui en est faite dans la musique de jazz. Le rôle du triton dans le jazz est considérable : il procède d'une nouvelle manière d'accompagner et de créer des harmonies évolutives, presque improvisées (notamment par les « substitutions tritoniques » des accords septièmes) et impacte la manière d'improviser par l'utilisation de l'intervalle de quarte augmentée dans les arpèges diminués septième par exemple.

On trouve l'utilisation de la gamme mineure avec la quarte augmentée dans de nombreuses mélodies de jazz et les techniques d'improvisation des jazzmen. Il est intéressant de voir comment Django Reinhardt fait du triton l'un des caractères essentiels de son jeu⁵⁷⁷. Les mélodies de jazz témoignent de l'utilisation à profusion de la quarte augmentée ou *blue note* : c'est le cas quand le jazz emprunte à des mélodies tsiganes (comme le morceau tsigane russe *Les Yeux Noirs*, repris par Harry Horlick dès les années 1920), mais aussi dans les compositions des jazzmen. On observe que cette caractéristique perdure tout au long de l'évolution du jazz. Duke Ellington, Juan Tizol et Irving Mills enregistrent en 1936 *Caravan*, dont la mélodie s'appuie sur une gamme mineure harmonique enrichie d'une quarte augmentée et de l'emploi de chromatismes : la version filmée de 1952 témoigne de ces « orientalismes », même avec l'utilisation du violon. La quarte augmentée marque le jazz de manière durable dans bien des mélodies comme celle d'Oscar Pettiford (*Bohemia After Dark* en 1955).

⁵⁷⁷ Voir à cet effet la partie consacrée à l'utilisation de la quarte augmentée par Django Reinhardt, cf. infra, chapitre 6, p. 191.

CHAPITRE 5

Caractères de l'expression tsigane, de la musique romantique au jazz

« La danse de jazz [...] n'est rien de plus qu'une modification de la danse des Tsiganes *gypsies*⁵⁷⁸. »

Dans la première partie de cette recherche nous avons vu l'intérêt porté aux musiciens tsiganes et à leur musique en Europe ainsi qu'aux États-Unis au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, puis avons identifié la présence du thème tsigane dans les productions artistiques de l'Europe et de l'Amérique. Nous avons montré que les compositeurs de musique classique et romantique ont intégré et même revendiqué l'utilisation de caractères de l'expression musicale tsigane dans leurs créations. Parmi ces éléments musicaux, nous venons d'évoquer au chapitre 4 la quarte augmentée (ou triton), qui, structurellement intégrée dans la musique des Tsiganes, est incorporée aux œuvres de certains compositeurs européens et qui correspond au même intervalle que la *blue note* que l'on retrouve outre-Atlantique dans le jazz.

La musique classique porte en partie la marque de la musique tsigane, mais il faut mettre en perspective notre objet d'étude avec l'importance d'autres apports également significatifs, comme les musiques populaires européennes, les musiques celtique, juive, ou encore italienne, etc. Dans la musique classique, l'utilisation de partitions et le respect de celles-ci dans la prestation instrumentale permettent de relever des traces écrites d'influences multiples, ce qui n'est pas le cas pour d'autres musiques populaires européennes de tradition orale ou pour lesquelles l'instrumentiste peut prendre des libertés avec les partitions quand elles existent. La manière dont les compositeurs de musique classique s'approprient certains traits de l'expression tsigane, dépend directement des musiques qu'il leur

⁵⁷⁸ Ma traduction. Texte original : « That which we call the jazz dance is nothing more than a modification of the dance of the Tsigane gypsies », extrait de « "Jazz" Gypsy? », *op. cit.* ; voir aussi « Jazz Dance Linked With Gypsy Steps », *op. cit.*

est donné d'écouter, et de la manière dont elles sont perçues par l'auditeur, après avoir été retranscrites puis réinterprétées. La musique classique ne saurait donc être perçue dans ce qui suit comme portant des traces ethnographiques objectives de l'art tzigane (aucun support ne saurait prétendre à une objectivité totale puisque les conditions mêmes d'un enregistrement par exemple ne sont pas compatibles avec la production d'une musique spontanée et que la qualité d'un enregistrement, par ailleurs variable, reste relative), mais plutôt comme le témoignage d'un syncrétisme musical qui met en avant certaines spécificités ou originalités, les partitions étant parfois complétées de commentaires.

Le 26 octobre 1922, un chroniqueur du journal *The Musical Courier* parle du jazz comme un « enfant de l'Amérique » qui a de nombreuses racines européennes, parmi lesquelles la musique des Tsiganes ⁵⁷⁹ . D'autres caractéristiques de la musique des Tsiganes interpellent les commentateurs, les compositeurs et les musiciens de jazz. Les compositeurs romantiques agissent comme des passeurs culturels qui font circuler ces caractères d'expression entre les deux côtés de l'Atlantique, et des chroniqueurs aussi bien que des jazzmen utilisent les Tsiganes comme un référent pour tenter de comprendre le jazz de leur temps.

⁵⁷⁹ « Leave "Jazz" Alone », *The Musical Courier*, 26 octobre 1922, in KOENIG Karl, *op. cit.*, p. 210.

5. 1 – Le rôle de la presse américaine dans la reconnaissance de l'expression tsigane dans le jazz

La présence de traits expressifs typiquement tziganes dans les œuvres des compositeurs européens suscite dès la fin du XIX^e siècle des questionnements et des débats qui amènent à s'interroger sur les spécificités de la musique tsigane, les échanges réciproques et permettent d'isoler des singularités. Nous laisserons le soin aux musicologues de discuter de la paternité des motifs musicaux, de poursuivre éventuellement le débat sur l'importance de la dette que la musique nationale hongroise a contracté auprès des musiciens tziganes (nous avons précédemment évoqué les points de vue de Liszt, Schubert et Bartók à ce sujet⁵⁸⁰), ou encore de débattre sur l'origine des composantes de la musique tsigane (en cherchant à séparer artificiellement ce qui est supposé venir de l'Inde, de la Turquie ou d'ailleurs), puisque ce peuple mobile a nourri son art en s'imprégnant de la culture des sociétés traversées, dont les expressions musicales se sont fondues en de nombreuses variantes. Les chroniqueurs et spécialistes de la presse américaine recentrent le débat autour de la question de l'influence des éléments tziganes dans le jazz. La presse est une vitrine de ces questionnements car elle permet aux commentateurs compétents de mettre en lumière différents points de vue : ces débats donnent naissance à une histoire des caractères d'expression tsigane dans le jazz. Ainsi, la presse américaine fait référence à des traits musicaux tziganes pour définir le jazz ; le croisement des sources nous permet de constater que ces commentaires évoquent les mêmes traits expressifs tziganes que Liszt a décrits plus d'un siècle auparavant. Dans les années 1920, plusieurs exemples tirés de notre corpus montrent que des journalistes américains comparent la musique jazz avec la musique des Tziganes ; certains soulignent les ressemblances entre les deux styles.

Les Tziganes sont la référence qui alimente le débat pour comprendre d'où provient l'improvisation dans le jazz. En 1926, Wilhelm Furtwängler, directeur de la salle de concert Gewandhaus de Leipzig, s'apprête à partir aux États-Unis pour la seconde fois comme chef d'orchestre invité par l'Orchestre Symphonique de New York. Interrogé à cette occasion à propos de la musique populaire américaine, il

⁵⁸⁰ Se référer à ce sujet à notre partie consacrée aux différentes interprétations du rôle de la musique des Tziganes auprès des compositeurs occidentaux, cf. *supra*, chapitre 2, p. 94.

explique la qualité des orchestres américains par leur capacité financière à recruter des musiciens de talent. Il met en avant le goût du public pour le jazz et explique les répercussions de ce style de musique sur les orchestres symphoniques et sur son travail. Il relève en particulier l'aspect rythmique du jazz et surtout l'improvisation, qu'il compare à celle des Tsiganes : « Ce qui fait l'originalité du jazz, c'est l'improvisation. Dans une formation de jazz, les différents musiciens intègrent sans cesse des idées nouvelles et originales tout en jouant les mêmes morceaux. Retirez au jazz l'improvisation et essayez de le contraindre à des formes déterminées, telles que la symphonie, et toute son originalité disparaît. Le jazz est à cet égard très proche de la musique improvisée des Tsiganes⁵⁸¹. »

Le trait commun des musiques tsiganes observées en Europe est qu'elles s'apprennent en famille, de façon orale et improvisée, avec une structure d'orchestre réduite où chaque musicien a un rôle. Liszt consacre des paragraphes importants à l'improvisation du violoniste hongrois János Bihari et à la manière dont son jeu a pu inspirer certaines de ses compositions. L'importance de l'improvisation dans la musique tsigane semble liée à l'habitude d'accueillir de nouveaux musiciens qui interviennent au cours d'un concert (remplaçants ou autres), et à qui le répertoire est familier. Surtout, l'improvisation témoigne de la volonté de reproduire la spontanéité des sons que les musiciens perçoivent dans leur cadre de vie. Les musiciens tsiganes créent une musique dont l'inspiration est celle de la nature et de la spontanéité des sons environnants, quant aux jazzmen, ils tentent d'imiter les bruits provenant des nouvelles machines industrielles de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le musicologue David Malvinni estime que l'improvisation ainsi définie n'est pas si différente dans le jazz et dans la musique tsigane⁵⁸². La notion d'improvisation pose d'autres problèmes que le musicologue met en évidence : il montre les limites de l'historiographie récente pour la définir et le peu d'études portant sur la question⁵⁸³. En effet, comment savoir si le musicien recourt à l'improvisation ou non dans son discours musical ? Celui-ci donne l'impression réelle ou illusoire que sa musique est originale ou unique au moment où il la joue et en fonction du contexte, mais comment en avoir la

⁵⁸¹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 328, extrait de « America's Place in Music Field », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 11 janvier 1926, p. 2.

⁵⁸² MALVINNI David, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 80.

certitude⁵⁸⁴ ? Cela conduit à tenter de définir l'improvisation tzigane par ce qu'elle amène de nouveau et de mystérieux auprès des compositeurs comme du public et relève du contexte de la prestation (performance, public, relation à l'auditoire et relation des musiciens entre eux). Le mythe exotique du violoniste tzigane qui joue sans partition contribue à définir l'improvisation tzigane : le musicien est supposé improviser en tenant sous son regard le public, à la façon des diseuses de bonne aventure qui improvisent un discours à vocation commerciale qui cherche à convaincre et qui n'a de sens (donc d'efficacité) que s'il crée une relation de complicité avec un client en situation de demandeur⁵⁸⁵.

La faculté d'improvisation des Tsiganes a séduit les compositeurs européens de musique classique et romantique qui s'intéressent à la manière dont ils y recourent aussi bien pour le fond que pour la forme. Déjà dans la musique baroque et dans la tradition musicale européenne dite « classique », une certaine place est laissée à l'improvisation instrumentale du soliste. Comme le décrit Wilhelm Furtwängler, ce qui semble séduire le plus dans l'improvisation instrumentale tzigane est l'ornementation autour de mélodies traditionnelles : ce sont des gammes et des chromatismes qui n'ont pas de place dans la musique classique et qui enrichissent les morceaux existants. De pareilles transgressions, qui sont autant de règles, de codes et de supports à la créativité, invitent à des commentaires de la part des compositeurs, à qui il arrive de s'y risquer. Ils imitent par exemple l'improvisation tzigane hongroise des *verbunkos* structurée autour de l'alternance de parties lentes, *lassan*, et rapides, *friska*. David Malvinni remarque que l'improvisation contribue à ce qu'il appelle la « tsiganité (*Gypsiness*) » et qu'elle se manifeste presque systématiquement au XIX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui à l'occasion des prestations de musique classique et romantique : c'est lors du rappel, (en anglais les « *Encore* ») que le musicien qui a interprété les mélodies des grands compositeurs est invité à remonter sur scène pour improviser librement, « dans l'esprit tzigane » et montrer ainsi ses qualités de virtuose dans des pièces qui imitent le violon tzigane et révèlent les « mystères de l'improvisation⁵⁸⁶ ».

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁸⁵ Le musicologue David Malvinni consacre un chapitre à l'association de l'improvisation tzigane au « mystère », *ibid.*, p. 77 et 80.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 98.

Le pianiste et compositeur américain Lee Pattison a conscience en 1924 de la filiation de l'improvisation jazz qu'il relie à la musique des Tsiganes et à l'orchestration classique : « D'après Lee Pattison, chaque pays a eu sa "tendance" jazz à un moment ou un autre au cours de son histoire. L'improvisation est l'un des éléments clés en jazz et un bon musicien de jazz doit être capable d'exprimer une musique personnelle qui sera en harmonie avec l'improvisation du musicien suivant. C'est ce que les Tsiganes russes, hongrois et roumains sont capables de faire depuis des années comme le prouve leur musique bien rythmée et qui fait vibrer. Pour être admis à jouer dans les célèbres orchestres Perl ou Monteverdi il y a trois cents ans, il fallait être capable d'improviser correctement⁵⁸⁷. » Cette relation entre l'improvisation, la musique classique et le jazz aboutit à une nouvelle manière de définir le jazz : nombreux dans les années 1920 sont les commentateurs comme Lee Pattison qui utilisent le puissant référent qu'est l'improvisation tzigane pour présenter leur conception du jazz. En 1927, un chroniqueur de la revue spécialisée et dédiée aux musiciens *The Étude*⁵⁸⁸ soutient que l'improvisation des instrumentistes à vent du jazz est jouée « d'après la manière des musiciens tsiganes de Hongrie⁵⁸⁹ ».

La musique tzigane qui inspire les compositeurs romantiques puis les artistes américains est d'abord une musique instrumentale : l'instrumentation tzigane est considérée par les chroniqueurs comme une source d'inspiration pour les musiciens de jazz. Les chansons, les paroles et l'expression vocale, quand elles existent, s'inspirent aussi du fonds tzigane, mais semblent avoir une influence beaucoup plus limitée aux yeux des commentateurs américains : « Un ouvrier qui travaille de ses dix doigts est contraint de chanter s'il veut faire de la musique,

⁵⁸⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 329, extrait de « Music Notes », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 26 décembre 1924, p. 8.

⁵⁸⁸ La revue américaine spécialisée à destination des mélomanes *The Étude* est publiée de 1883 à 1957.

⁵⁸⁹ Ma traduction. Texte original : « Very interesting effects are achieved through an accidental improvisation upon the part of ingenious wind instrument players, after the manner of the improvisations of gypsy performers in Hungarian bands », extrait de « More "Hot And Dirty" Breaks », *The Étude*, mai 1927, in KOENIG Karl, *op. cit.*, p. 515.

mais les Tsiganes n'étaient pas des "ouvriers" et ont toujours eu la liberté d'utiliser leurs deux mains⁵⁹⁰. » Depuis le XVIII^e siècle, le violon est l'instrument principal des chefs d'orchestre tsiganes hongrois appelés *primas*. Les Tsiganes hongrois jouent aussi du cymbalum ; ils font des allers-retours entre la Turquie et l'Europe occidentale et séduisent aussi bien les cours de la Chrétienté que de l'Islam⁵⁹¹. Facile à transporter, d'un bon volume sonore et valorisé du fait de son importance culturelle auprès des Européens, le violon est l'instrument le plus important des orchestres tsiganes dans l'Est de l'Europe.

Le violon utilisé par les *primas* tsiganes comme par de nombreux compositeurs de musique romantique est d'abord employé pour reproduire des mélodies existantes. Les compositeurs romantiques, en puisant dans la musique des Tsiganes, adoptent dans une certaine mesure le processus créatif de ces derniers, qui eux-mêmes ont emprunté des chansons populaires aux pays qu'ils ont traversés. Ces deux démarches, tentative d'imitation et appropriation, conduisent à la transformation de la création initiale en une version nouvelle, qui peut devenir tout à fait différente. Reprendre des chansons, c'est faire de la musique sur une base harmonique. De la même manière que les Tsiganes empruntent les mélodies populaires, les compositeurs classiques adoptent certains caractères de la musique tsigane. Ce processus créatif d'imitation-appropriation est précisément une caractéristique fondamentale du jazz qui reprend les harmonies des chansons populaires américaines ; il est aussi un caractère du be-bop des années 1940 qui s'empare des trames harmoniques des morceaux de jazz (eux-mêmes calqués sur des chansons populaires) pour concevoir de nouvelles mélodies. On pense à *Groovin' High* de Dizzy Gillespie en 1945 qui reprend la trame harmonique du morceau *Whispering* de Paul Whiteman daté de 1920 ou encore à *What Is This Thing Called Love* en 1929 devenu *Hot House* en 1945, puis *How High the Moon* en 1940 dont les accords se retrouvent dans les compositions *Ornithology* (Charlie Parker), *Satellite* (John Coltrane) et *Solar* (Miles Davis).

Le violon est au cœur de la composition des orchestres de musique classique, tsigane et de jazz. Les premiers orchestres de jazz outre-Atlantique disposent d'un violon : « Lors de l'éclosion du jazz après 1890, les ensembles de

⁵⁹⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 329, extrait de COFFIN Lenora, *op. cit.*

⁵⁹¹ Se référer à notre partie consacrée à cette question, cf. *supra*, chapitre 2, p. 81.

sept musiciens comprenaient le plus souvent un violon, un cornet, un trombone, une clarinette, une contrebasse, une guitare ou un banjo et une batterie. Là aussi, le violon était la voix principale. Selon Danny Barker, "Le violoniste jouait un rôle important dans les premières formations de jazz : en premier lieu, il leur conférait de la noblesse et il était aussi celui qui avait le rôle principal. C'était en outre lui qui, la plupart du temps, formait les autres, dans la mesure où beaucoup de ces groupes avaient une connaissance et une technique musicales plutôt limitées"⁵⁹². » Ajoutons que la plupart des premiers orchestres de jazz de La Nouvelle-Orléans sont des orchestres à cordes dont il ne reste pas d'enregistrements⁵⁹³.

Igor Stravinsky fait intervenir des marchands tziganes dans *Petruchka*. Il précise dans ses entretiens avec le chef d'orchestre et critique musical Robert Craft que son œuvre *Histoire du soldat* a été influencée par le jazz dont la découverte (par le biais de partitions) figure une vraie rupture avec l'école russe dont il était issu : « Mon choix pour l'instrumentation a été influencé par un événement très important dans mon existence à ce moment-là : la découverte du jazz américain. [...] Je ne connaissais le jazz que par le biais des partitions, et comme je n'avais jamais, en fait, entendu jouer cette musique, j'ai emprunté son style rythmique non pas tel qu'il était joué, mais tel qu'il était écrit. [...] Le jazz représentait en tous cas pour moi l'introduction d'un univers sonore entièrement nouveau dans ma musique, et *Histoire* marque ma rupture définitive avec l'école orchestrale russe où j'avais évolué⁵⁹⁴. » Une telle appréciation amène le musicologue new-yorkais Richard Taruskin à s'interroger sur la véracité du propos : car il constate que l'instrumentation de la pièce et les aspects rythmiques sont tout à fait d'inspiration tzigane. Stravinsky dit avoir écouté un pasodoble à Séville pendant la Semaine Sainte de 1916 où l'on jouait de trois des sept instruments qu'il utilisera pour *Histoire du soldat*. Taruskin parle aussi de la place du violon, qui selon lui a surtout pour origine les Tziganes d'Europe de l'Est et leurs *verbunkos* (musique pratiquée pour les recrutements militaires dont nous avons parlé⁵⁹⁵), et alors le rapport avec

⁵⁹² Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 329, extrait de CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *op. cit.*, p. 7-8.

⁵⁹³ SUDHALTER Richard M., *op. cit.*, p. 72-73.

⁵⁹⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 329, extrait de CRAFT Robert, STRAVINSKY Igor, *Expositions and Developments*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1981, p. 91-92.

⁵⁹⁵ Se référer à ce sujet à notre partie consacrée au *verbunkos*, cf. supra, chapitre 2, p. 82.

le thème de l'*Histoire du soldat* se comprend mieux. L'auteur rapproche également la formation quartet klezmer (violon, contrebasse, clarinette et batterie) de la formation de Stravinsky⁵⁹⁶.

La pratique du violon invite à jouer des chromatismes et des fioritures qui modifient les mélodies initialement entendues : à l'inverse des silences, ces fioritures, qui remplissent, qui rajoutent des notes aux gammes, ne sont pas sans évoquer la fierté tzigane et la capacité du groupe à se glisser dans des interstices économiques et sociaux présents au sein des sociétés traversées. Les chroniqueurs américains décrivent ces embellissements de la pratique tzigane du violon que l'on retrouve dans le jazz. C'est le cas lorsqu'un chroniqueur en 1925 tente de définir le jazz et évoque les embellissements similaires à la musique tzigane : « Pour ceux qui n'ont aucun bagage musical technique, le jazz peut sembler particulièrement complexe. Cette complexité apparente est obtenue en enrichissant un morceau initial quelconque avec des syncopes brutales, des rythmes croisés et une brillante ornementation à la tzigane que nous avons appris à associer à la musique dite hongroise⁵⁹⁷. » Nous avons dit que le violon est utilisé dans la musique romantique pour imiter les instruments tziganes comme la guitare flamenca et les czardas avec la technique du pizzicato⁵⁹⁸. On retrouve l'utilisation du pizzicato dans le jazz pour les instruments à cordes en général : c'est le cas du violon mais aussi de la contrebasse.

Si le violon ressort comme instrument soliste, il peut être aussi associé à d'autres instruments : la pratique musicale des Tsiganes est collective, qu'il s'agisse d'orchestres polyphoniques et symphoniques. Liszt décrit ces orchestres : « On déballa les instrumens, on se posa en manière de demi-cercle et la symphonie commença, *con estro poético*. [...] Les passages passionnés, les fioritures, les virtuosités, les tours de force, continuèrent néanmoins à se suivre et roulèrent pêle-mêle dans un *tutti* formidable. [...] tant était écrasante l'instrumentation de ce *concerto*, qui certes eût encouru les anathèmes de tous les conservatoires du

⁵⁹⁶ TARUSKIN Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: a biography of the works through Mavra*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1996, p. 1303-1306.

⁵⁹⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 329, extrait de « Millions for Music – Few Results », in *Corsicana Daily Sun*, Corsicana, Texas, 9 décembre 1925, p. 14.

⁵⁹⁸ Se référer à ce sujet à nos paragraphes consacrés au pizzicato, cf. supra, chapitre 2, p. 86 et p. 101.

monde et que, pour le coup, nous trouvions aussi quelque peu osé⁵⁹⁹ ! » Les compositeurs européens de musique classique observent que les Tsiganes proposent une nouvelle définition du musicien : les musiciens tsiganes sont à la fois interprètes et compositeurs quand ils adaptent les airs populaires. La distinction entre le compositeur, l'interprète ou le chef d'orchestre n'existe plus, dans la mesure où l'improvisateur leader tient les trois rôles confondus. Le rôle du musicien de jazz est semblable à celui des musiciens tsiganes : le compositeur, l'interprète, le chef d'orchestre et l'improvisateur sont la même personne, et le virtuose soliste est mis en avant, comme dans l'« ère bebop » des années 1940. Le jazz propose également une orchestration polyphonique que l'on trouve dans la musique classique comme dans la musique des Tsiganes. Les commentateurs et chroniqueurs des années 1920 ne manquent pas de souligner le lien qui unit les deux styles : « En d'autres termes, le jazz est synonyme de ragtime, mais aussi de blues et d'orchestration polyphonique. [...] Le jazz repose, autant que les danses tsiganes, sur le grand nombre de voix différentes d'une formation, qui tendent toutes à s'unir dans une même spontanéité du rythme, de l'harmonie et du contrepoint⁶⁰⁰. »

Nous avons dit à quel point l'improvisation et le jeu sans partition caractérisent l'expression tsigane. Ces traits ont suscité l'intérêt des compositeurs classiques européens du XIX^e siècle et sont adoptés par les formations de jazz. Le chroniqueur Otto L. Fisher compare les orchestres de jazz aux membres des orchestres tsiganes en 1922 : « Quiconque écoute une formation d'une demi-douzaine ou plus de musiciens talentueux jouer du jazz s'étonnera de la complexité de cette musique. Comme dans les groupes tsiganes hongrois dont la musique n'est pas écrite, chaque musicien donne l'impression d'aller son petit bonhomme de chemin sans se soucier de ce que les autres font et pourtant, en fin de compte, l'ensemble rend bien⁶⁰¹. » De la même manière, en 1922 également, Carl Engel est

⁵⁹⁹ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 201-203.

⁶⁰⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 330, extrait de « The Rag, Blues and Jazz », in *The Houston Post*, Houston, Texas, 7 novembre 1922, p. 6.

⁶⁰¹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 330, extrait de « Jazz », in *The Wichita Daily Eagle*, Wichita, Kansas, 26 mars 1922, p. 30.

l'un des premiers musicologues à comparer l'instrumentation jazz à celle des Tsiganes dans l'article « Jazz: a Musical Discussion »⁶⁰².

Le rythme syncopé de la musique des Tsiganes est également considéré comme étant à l'origine du jazz. Dans un article de la revue spécialisée *Metronome*⁶⁰³, consacrée aux musiciens, le rythme syncopé du ragtime est décrit en 1903 comme provenant des czardas jouées par les Tsiganes, et la retranscription de Liszt dans sa *Rhapsodie hongroise n°14* est mentionnée⁶⁰⁴. Liszt et Tchaïkovski se voient ainsi gratifiés du nom de « compositeurs de jazz »⁶⁰⁵ dans la presse américaine. La syncope est un marqueur essentiel du rythme tzigane qui surprend la sensibilité occidentale au XIX^e siècle : il s'agit de l'utilisation des contretemps ou « temps faibles », d'une façon tout à fait différente des rythmes européens que l'on trouve par exemple dans les marches militaires. Tout comme l'utilisation de la quarte augmentée et les ajouts de fioritures aux gammes, l'utilisation de la syncope peut être considérée comme une métaphore du rejet des Tsiganes par les non-Tsiganes et une réinterprétation qui s'écarte du goût occidental pour produire un art singulier, en s'en démarquant.

La presse américaine permet de suivre les débuts de personnalités qui deviennent progressivement des spécialistes de ces questions. Le chroniqueur et musicologue Henry Edward Krehbiel (1854-1923) commente en 1914 la prestation du Kneisel Quartet qui interprète à New York à l'Aeolian Hall les nouveautés de Zoltán Kodály. Il évoque trois caractéristiques de la musique tzigane que Kodály cherche à éviter ou s'applique à contrôler afin de se différencier de Liszt. Il prend d'abord l'exemple des « excroissances » tsiganes qui

⁶⁰² ENGEL Carl, « Jazz: a Musical Discussion », *The Atlantic Monthly*, août 1922, in KOENIG Karl, *op. cit.*, p. 201.

⁶⁰³ La revue américaine spécialisée à destination des mélomanes *Metronome* est publiée de 1881 à 1961.

⁶⁰⁴ « The Musical Possibilities of Ragtime », *Metronome*, 1903, in KOENIG Karl, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁰⁵ « Music Is Pure, But Misused, Composer Tells Jazz Critics », in *New-York Tribune*, New York, New York, 1^{er} mars 1921, p. 20.

auraient des racines indiennes : il veut parler des fioritures ajoutées aux mélodies et aux gammes des mélodies populaires européennes dont nous avons parlé. Ensuite, il évoque l'emploi de la « seconde augmentée », cet écart de trois demi-tons dans l'échelle à double seconde augmentée (soit l'intervalle du triton avec la fondamentale⁶⁰⁶). Surtout, il relève que le rythme de cette musique la fait ressembler au « *snap* » écossais, une figure rythmique syncopée (rythme croche-noire) présente dans la musique tzigane et dans le ragtime :

« L'un de ces ajouts est la profusion de l'ornementation dont les Tsiganes, dans leur migration, surchargent les mélodies des populations parmi lesquelles ils vivent, et qui, selon toute vraisemblance, est une réminiscence de la musique qu'ils ont emportée avec eux il y a bien longtemps en quittant leur terre d'origine, l'Hindoustan. [...] Un autre de ces ajouts est l'utilisation de la seconde augmentée dans la gamme en mode mineur, un orientalisme patent, parfois présent. [...] Troisième exemple, la figure rythmique et métrique que l'on appelle, faute de mieux, le "snap" dans la musique écossaise et qui donne au "ragtime" son élan et son mordant, est un trait caractéristique des contenus thématiques de la nouvelle composition. Il y remplace la cadence finale à laquelle les transcriptions de Liszt et les chants populaires hongrois nous ont habitués. Ces différents ajouts, comme le savent tous ceux qui se sont un jour intéressés au sujet, émanent de la poésie magyare et constituent un élément fondamental de la musique magyare⁶⁰⁷. »

On retrouve ces trois caractéristiques dans le jazz naissant et à venir. Relevons les difficultés du commentateur pour qualifier l'aspect rythmique qu'il compare au « *snap* » écossais. Maurice Ravel évoque aussi en 1923 l'importance du « *snap* » et des mélodies anglaises dans sa recherche de l'origine du ragtime⁶⁰⁸. L'histoire des interactions entre la musique celtique et la musique tzigane, celle des nombreux « *Scottish Gypsies* » et des « *Irish Travellers* » qui jouent déjà de la cornemuse en

⁶⁰⁶ Voir à ce sujet la partie consacrée à la quarte augmentée, cf. infra, chapitre 4, p. 137.

⁶⁰⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 330, extrait de KREHBIEL H. E., *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰⁸ « Jazz Is Not To Be Despised, Reigning French Composer Says », *op. cit.*

Hongrie reste à écrire. La relation entre le ragtime et les Tsiganes d'un point de vue rythmique est évoquée également en 1930 par le Docteur Isaac Goldberg. Sa tentative de définition du jazz est encensée par George Gershwin qui écrit la préface de son travail : « On peut noter la syncope ordinaire sur la portée. On peut, de la même manière, écrire les notes du ragtime ainsi que celles du jazz, mais, à moins qu'on n'y ajoute ce quelque chose dont aucune notation ne peut rendre compte, on entend des sons, pas du ragtime. Le ragtime procède d'une tradition orale et non pas d'une tradition écrite. Il s'est transmis d'oreille à oreille et non par l'intermédiaire de partitions. Il y a dans cette musique un caractère tzigane (nous y voilà !) qu'un Hongrois ou un Espagnol saurait saisir⁶⁰⁹. »

D'après Paul Whiteman, le ragtime a des origines africaines et espagnoles⁶¹⁰. Dans les spectacles américains, la musique et les danses tziganes (parfois assimilées aux compositions classiques inspirées du thème tzigane) sont assez souvent associées au ragtime et au jazz. Les deux musiques, comparées dans la nouvelle de Joanna Single *A Dimple or Two* (publiée en 1910), sont décrites comme des musiques « pleines de vitalité⁶¹¹ ». En 1915 au Pavilion Theater de Barre dans le Vermont, les spectateurs observent un curieux mélange des deux styles : dans des vaudevilles alternent un trio de danseurs tziganes jouant du tambourin et des danses de ragtime⁶¹². En 1902, des articles romancés font écho aux restaurants parisiens chics dans lesquels des violonistes tziganes « jouent du ragtime » avec l'illustration « *gypsy violins snapped off delirious ragtime melodies* » (figure 12) :

⁶⁰⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 330, extrait de CURRIE George, « What Is This Thing Called Jazz? », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 novembre 1930, p. 68.

⁶¹⁰ « Syncopation No Longer Rules American Music », *op. cit.*

⁶¹¹ Ma traduction : « Can't you play something lively, a gypsy dance or some ragtime ? », extrait de SINGLE Joanna, « A Dimple or Two », *op. cit.*

⁶¹² « Pavilion Theater », in *The Barre Daily Times*, Barre, Vermont, 11 janvier 1915, p. 8.



Figure 12 : Illustration du 23 novembre 1902 dans *The Sun* d'un violoniste tsigane jouant un rythme syncopé associé au ragtime (source : « Costly Paris Restaurants », in *The Sun*, New York, New York, 23 novembre 1902, p. 8).

Comme la syncope est déjà utilisée par Liszt et les Hongrois, certains avancent alors que le jazz serait une supersyncope (« supersyncopation »), un dérivé, une extension de la syncope telle que Liszt la reproduit :

« [Les intellectuels] ont fait remarquer avec mépris que la syncope n'était pas du tout une nouveauté, que Liszt l'avait déjà utilisée dans ses *Rhapsodies hongroises* et que d'autres compositeurs s'y étaient essayés dans un accès d'espièglerie un rien incongru. Cela les offensait terriblement que l'on pût considérer le "rag" comme autre chose qu'une simple syncope en lui reconnaissant une qualité intrinsèque très difficile à noter sur une partition. [...] Puis est arrivé le "jazz". Qu'est-ce donc que le jazz ? Qui prendra la responsabilité de dire ce que c'est ? Qui, dans les conservatoires de musique autrichiens par exemple, aurait pu dire quel était ce quelque chose de différent et de spécial dans la *Seconde rhapsodie*

[de Franz Liszt] ? Walter J. Kingsley, cité comme une autorité en la matière, dit du jazz que c'est une "supersyncope"⁶¹³. »

Si la syncope est présente dans la musique classique européenne, il faut se demander si elle existe aussi dans la musique africaine. Il y a débat également pour savoir si la syncope est plutôt européenne, africaine ou les deux. Le musicologue Karl Koenig affirme en 2000 que cela n'a rien à voir avec l'Afrique, où les musiques ont des rythmes « polyrythmiques, multirythmiques et polymétriques⁶¹⁴ » et que c'est au contact d'immigrés européens, notamment dans les champs de coton et dans des villes au sein desquelles le brassage culturel est important comme La Nouvelle-Orléans, que l'appropriation du rythme par les Noirs américains se serait faite. La syncope donne à la musique un rythme mécanique et « roulant » (*swing* signifiant « balancement »), un rythme en corrélation avec le développement industriel de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui voit le développement du chemin de fer et du train à vapeur, et nombreux sont les artistes qui cherchent à imiter le bruit nouveau des mécaniques. Mais, nous l'avons relevé, la syncope marque le « décalage » ressenti par des populations marginalisées : c'est soit une manière de se démarquer, soit une façon de mettre en avant ses différences que l'on retrouve aussi bien dans les czardas que dans le flamenco.

Les Tsiganes contribuent donc à incorporer la syncope dans la musique classique européenne qui elle-même a ses répercussions sur le processus de création du jazz. D'après Leo Edward : « On pourrait dire de Liszt et de Tchaïkovski qu'ils ont écrit de la musique de jazz dans la mesure où ils ont beaucoup utilisé la syncope. La forme syncopée a été largement utilisée par Dvořák dans sa *Symphonie du Nouveau Monde*. Ils ne sont toutefois pas à condamner pour avoir utilisé cette forme d'expression musicale. Quand un compositeur écrit de la musique, il le fait dans le but de divertir et de transporter l'auditeur, sans savoir, bien évidemment, comment elle sera chantée ou quelle danse elle suscitera. Il n'est pas non plus

⁶¹³ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 330, extrait de « Europe Welcomes with "Wild Enthusiasm" the Funny, Fascinating "Supersyncopation" of New World's New Dance Novelty », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 22 mars 1919, p. 45.

⁶¹⁴ CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *op. cit.*, p. 5.

responsable des sons éventuellement produits par des musiciens d'orchestre aux méthodes peu conventionnelles⁶¹⁵. »

⁶¹⁵ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 331, extrait de « Music Is Pure, But Misused, Composer Tells Jazz Critics », *op. cit.*

5. 2 – Le « sentiment tzigane », un référent pour définir le jazz

L'intervalle du triton est un élément de l'expression musicale tzigane parmi d'autres, comme l'improvisation, l'instrumentation et le rythme, qui matérialisent ce que Liszt appelle le « sentiment bohémien » et qu'il mentionne tout au long de son ouvrage : « Mais, ils répètent des sentimens qui sont propres à tous les individus de cette race, qui forment leur type intérieur, la physionomie de leur âme, l'expression de tout leur être sentant. Il n'y a pas un fragment, si long ou si court qu'il soit, de cette étrange œuvre collective qui dise une émotion personnelle, une émotion qui ne soit pas celle de tous [...], des impressions communes à tous, que pas un seul des leurs ignore, qui pénètre chacun d'eux jusqu'à la moelle de ses os⁶¹⁶ ! » Liszt définit le « sentiment bohémien » comme l'ensemble de ces caractères⁶¹⁷ : outre l'utilisation de la quarte augmentée, le compositeur souligne l'importance de la place du soliste au sein du groupe et sa pratique de l'improvisation⁶¹⁸ ainsi que l'originalité des rythmes propres aux orchestres bohémiens⁶¹⁹. Pour Liszt, le sentiment bohémien donne toute sa valeur aux œuvres musicales tsiganes : « Dans les arts, les règles, les lois, (toutes faites *a posteriori*, soit dit en parenthèses,) les principes et les méthodes, les raisonnemens et les argumens, ne prouvent jamais qu'une chose est bonne ou mauvaise en elle-même. Il y a une flamme impalpable, un principe de mystérieux équilibre entre le Sentiment et la Forme, dont la présence ou l'absence décident en dernier ressort de la valeur et du rang d'une œuvre, car elle détermine la transparence qu'un

⁶¹⁶ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹⁷ « L'artiste qui s'est assimilé par l'imagination le sentiment bohémien peut dérober à son art les merveilles de son coloris, les tonalités brusques et suaves, les diapasons inattendus, les fioritures surpleines de microscopiques luxuriances, les intervalles exotiques qui stupéfient notre ouïe, les retours multiples de la dominante ou la présence irrémédiable de la tonique, de manière à croire, dans un instant extraordinaire de verve entraînant, enlevante, transportante [...] », *ibid.*, p. 265.

⁶¹⁸ « Saisir au bond la pensée du virtuose soliste quand elle revient de ses excursions sidérales », *ibid.*, p. 398.

⁶¹⁹ « Ce qui avant tout, plus que tout, gagne à cette musique les organisations riches et mobiles, en même temps musicalement subtiles et paradoxales, c'est la liberté et la richesse des rythmes, leur multiplicité et leur souplesse, qui ne se retrouvent nulle part ailleurs au même degré. Ils varient à l'infini, [...] prenant une quantité de nuances et d'expressions [...] », *ibid.*, p. 398.

sentiment trouve ou non dans une *forme*, suffisante pour être translucide, pour le faire entreluire ou briller d'un éclat splendide⁶²⁰ ! »

En harmonie avec l'historiographie récente ⁶²¹, des chroniqueurs s'interrogent à propos de la dimension créative de la musique des Tsiganes. Certains considèrent que les Tsiganes sont de bons interprètes mais pas des créateurs de musique : c'est en tout cas la réflexion d'un chroniqueur du Tennessee entre Memphis et Nashville en 1891⁶²². Cependant, l'on observe que ces caractères de l'expression tsigane sont les ingrédients de la transmission d'une émotion musicale et qu'ils structurent un sentiment commun à diverses traditions musicales tsiganes qui se déploient dans des environnements géographiques éloignés. Cela leur permet de s'approprier des répertoires variés et témoigne d'une faculté d'adaptabilité : de ce point de vue, ils sont des créateurs de musique, qui savent reprendre des mélodies existantes et les transformer en les sublimant et en créant des dérivées et des improvisations. Et pas seulement des interprètes : ils appliquent des protocoles efficaces que l'on retrouve aussi bien dans le flamenco, les musiques tsiganes de Hongrie, de Roumanie, de Russie puis dans la musique des Manouches français, hollandais, belges et allemands et aux États-Unis. Surtout, ces caractères interpellent les compositeurs occidentaux et constituent un socle musical qui fait partie de l'héritage musical européen, terreau fertile du jazz américain. Au-delà de l'interprétation, il y a donc bien une sélection de caractères d'expression, leur utilisation, conservation et transfert. On observe aussi que quels que soient les pays traversés par les Tsiganes, les caractères d'expression qu'ils se sont appropriés et qu'ils ont développés sont réutilisés par des artistes qui ne sont pas tsiganes⁶²³.

La tentative pour définir le « sentiment tsigane » n'est pas propre à l'Europe. La lecture de la presse américaine permet de retrouver ce concept sous l'expression « *gypsy feeling* » : ainsi en 1923 à New York quand l'instinct artistique tsigane est évoqué⁶²⁴. L'on parle aussi de « *gypsy temperament* » pour décrire les

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 395-396.

⁶²¹ THEODOSIOU Aspasia, *op. cit.*, p. 52.

⁶²² KORBAY Francis, « Gypsies as Musicians », in *Lawrence Democrat*, Lawrenceburg, Tennessee, 15 mai 1891, p. 4.

⁶²³ REYNIERS Alain, « L'univers des musiques tsiganes », *op. cit.*, p. 5.

⁶²⁴ KALTENBORN Olga, *op. cit.*

interprétations des œuvres de Liszt dans les années 1890⁶²⁵, et l'inspiration tzigane lors d'une représentation de *Carmen* en 1909 dans l'Utah⁶²⁶. L'expression est de nouveau employée au début des années 1920 pour faire ressortir l'aspect « sauvage » des prestations dansées sur la musique de Saint-Saëns dans le Mississippi⁶²⁷, au milieu des années 1930 quand sont décrites ces danses venues d'Andalousie⁶²⁸ et la gaieté des chansons interprétées à partir des *Gypsy Songs* (*Zigeunerlieder*) de Brahms⁶²⁹. L'expression « *gypsy element* » est utilisée pour définir les caractères de l'expression tzigane qui constituent le sentiment tzigane que Liszt évoque : l'usage de la quarte augmentée, l'improvisation, la pratique du violon, l'instrumentation et les rythmes. En 1896, à Los Angeles, l'élément tzigane est identifié dans la musique de Liszt, élément qui proviendrait, est-il écrit, de l'Inde⁶³⁰. En 1898, la personnalité gitane est appelée « *gypsy character* » et doit être identifiée afin de pouvoir apprécier la musique tzigane⁶³¹. En 1922 à Detroit, la présence du « *gypsy element* » est à nouveau mentionnée chez Liszt⁶³². En 1918, l'on parle dans l'Indiana d'« élément tzigane » à propos des *Danses roumaines* de Bartók⁶³³. Au début du XX^e siècle, les caractères de l'expression tzigane dans la musique classique suscitent donc un intérêt certain aux États-Unis où sont proposées des prestations musicales à vocation pédagogique et de divertissement qui mettent en avant les composantes tziganes, « *illustrating the Gypsy Element in music*⁶³⁴ », les faisant ressortir des œuvres de Liszt, Dvořák, Haydn, ou encore Brahms.

⁶²⁵ « Music. Lecture on Gypsy Music », *op. cit.*

⁶²⁶ « Amusements », in *The Salt Lake Herald-Republican*, Salt Lake City, Utah, 17 octobre 1909, p. 13.

⁶²⁷ « French Operatic Artists Charm in Concert Program », in *Vicksburg Evening Post*, Vicksburg, Mississippi, 19 mai 1920, p. 4.

⁶²⁸ « Vincente Escudero Expounds the Mysteries of the Dance », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 11 novembre 1934, p. 59.

⁶²⁹ « Visiting Singer Presents Final Program of Year », in *The Zanesville Signal*, Zanesville, Ohio, 20 avril 1934, p. 10.

⁶³⁰ « Musical Column », in *Los Angeles Herald*, Los Angeles, Californie, 25 octobre, 1896, p. 14.

⁶³¹ « The gypsy character must be understood before the gypsy music can be appreciated », extrait de « Mysterious Gypsies », *op. cit.*

⁶³² TARSNEY Charlotte M., « Famed Composer's Songs Interpreted », in *Detroit Free Press*, Detroit, Michigan, 28 novembre 1922, p. 13.

⁶³³ « Cantata Features Program of the Matinee Musicale », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 14 février 1918, p. 7.

⁶³⁴ « Club Notes », in *The Courier*, Lincoln, Nebraska, 18 janvier 1902, p. 4.

La nature de ce « sentiment tzigane » est discutée dans l'historiographie la plus récente. Le musicologue Michael Beckermann présente cette idée en 2001 sous la forme de l'équation $I+V=E$ avec I qui représente l'improvisation, V qui représente la virtuosité et E qui représente l'émotion. David Malvinni adopte le concept en 2004 et il ajoute : « La musique tzigane [...] n'est pas uniquement un style musical, ni un exotisme de plus, mais une expérience de musique généreuse par essence⁶³⁵. » Patrick Williams évoque à ce sujet le lien entre le flamenco et le jazz : « Et, lors d'un très sérieux Congreso de Actividades flamencas, à Almería, un orateur, F. Garcia Ramon, remarquait "la similitude d'inspirations entre le flamenco et le jazz, particulièrement aux origines de ces deux formes musicales : aux plaintes déchirantes des Noirs dans les plantations correspond le 'lamento' des Gitans, également opprimés... La douleur d'être l'objet d'une perpétuelle discrimination, le sens tragique de l'existence et la présence courante de la mort, le regret éprouvé à propos de ce qui a été perdu : un amour, la liberté, voir même la dignité humaine, le mélange caractéristique de tristesse et d'humour ; tout ce registre de sentiments a été exprimé aussi bien par le jazz que par le Cante Jondo"⁶³⁶. » Le compositeur autrichien Fritz Kreisler (1875-1962) aurait partagé cette idée : pour lui l'origine du jazz provient du mélange des expressions de l'émotion raciale Noire et Tzigane⁶³⁷.

Les compositeurs occidentaux au contact des Tsiganes servent de référents pour définir les origines du jazz. Parmi les multiples influences européennes qui interviennent dans le processus de création et d'évolution du jazz mentionnées plus haut⁶³⁸, les journalistes de la presse anglophone américaine s'interrogent dès le début des années 1920 sur le rôle des compositeurs européens de musique classique et romantique dont les œuvres sont commentées par des chroniqueurs qui vont progressivement monopoliser la réflexion concernant les

⁶³⁵ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 331, extrait de MALVINNI David, *op. cit.*, p. IX.

⁶³⁶ WILLIAMS Patrick, *Django*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1998, p. 8.

⁶³⁷ KOENIG Karl, *op. cit.*, p. XIII.

⁶³⁸ Cf. supra, introduction, p. 8.

liens entre la musique classique européenne et le jazz américain. Nous avons dit que ces œuvres appréciées du public sont très fréquemment interprétées sur le sol américain ; elles se prêtent bien à l'étude puisque les partitions sont écrites et s'accompagnent parfois de commentaires, matériau documentaire précieux pour le journaliste comme pour l'historien. L'héritage des compositeurs de musique classique dans les processus de création et d'évolution du jazz n'est donc pas une idée neuve et des musicologues la remettent sur le devant de la scène de nos jours. L'historiographie récente rappelle et souligne l'importance des apports européens qui traversent l'Atlantique par les supports que constituent les prestations de musique classique. Des éléments structurels comme les cadences harmoniques sont réutilisés par les musiciens de jazz et d'autres spécificités empruntées à la musique classique et aux musiques populaires européennes sont relevées : « Il est étrange que les Blancs américains aient négligé pendant des décennies une partie significative de leurs propres racines qui inclue essentiellement toute la tradition des musiques venues de l'ensemble du continent européen transmises par voies orale et écrite. La mélodie, l'harmonie, les gammes et les modes, la notation, le rythme, le timbre, la forme et même l'improvisation doivent, en jazz, beaucoup à des racines européennes, et il en va de même pour les instruments⁶³⁹. »

En effet, les instruments utilisés pour jouer du jazz sont surtout d'origine européenne, et les mêmes que pour la musique classique, ce que rappellent les auteurs de *Eurojazzland* : il en est ainsi du saxophone, des cuivres, des instruments à vent, du piano, de la flûte, de la guitare, du violon, etc.⁶⁴⁰. On retrouve également certains aspects symphoniques et orchestraux de la musique classique dans le jazz. Les cadences harmoniques et l'improvisation (cadences comme le II V I), déjà présentes dans la musique baroque, constituent un socle essentiel à la formation des trames harmoniques du jazz sur lesquelles est construit le jeu du soliste. L'improvisation demeure un élément important de la musique classique européenne et nous avons vu dans quelle mesure la contribution tzigane en la matière a pu être reconnue par les compositeurs⁶⁴¹ :

⁶³⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 331, extrait de CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *op. cit.*, p. VIII.

⁶⁴⁰ CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *op. cit.*, p. IX.

⁶⁴¹ Se référer au chapitre 2, cf. *supra*, p. 74.

« L'improvisation n'est pas née avec le jazz. La musique classique européenne est d'une telle richesse en terme d'improvisation que l'on pourrait certainement en déduire que l'improvisation en jazz trouve essentiellement sa source dans la tradition européenne. Le *Discanto* médiéval, les *diferencias* pour instruments à cordes de la Renaissance, le *basso continuo*, les cadences pour trompette à l'ère baroque, les parties solistes virtuoses pour clavecin, violon ou piano (impromptus, fantaisies, etc.) à l'époque classique, le chant soliste du *bel canto*, les improvisations pour orgues ou piano, à nouveau à l'époque romantique, la musique aléatoire du vingtième siècle, voilà un large échantillonnage des genres auxquels le jazz renvoie et d'où proviennent certaines de ses techniques et caractéristiques d'improvisation⁶⁴². »

Les chroniqueurs et musiciens interrogés par la presse américaine attirent donc l'attention sur l'influence de nombreux compositeurs européens de musique classique dans les processus de création et d'évolution du jazz. Il est facile d'observer que presque tous les compositeurs mentionnés se sont intéressés directement ou indirectement à la musique des Tsiganes, ont discuté du « sentiment tzigane » et qu'ils ont intégré des caractères tziganes à leurs propres créations et répertoires. Nous avons montré l'importance de l'élément tzigane dans la musique des compositeurs européens et ce à travers les exemples de Jean-Sébastien Bach et Ludwig Von Beethoven, ces mêmes compositeurs que certains chroniqueurs de la presse américaine qualifient de « pères fondateurs du jazz américain ». En 1921, le pianiste Henry Souvaine⁶⁴³ donne une conférence musicale à propos du jazz qui tiendrait, selon lui, une part de son origine de Beethoven et de Mozart⁶⁴⁴. Il est dit en 1925 alors que l'on s'interroge sur l'origine du jazz : « Mais les véritables ancêtres du jazz américain étaient les compositeurs

⁶⁴² Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 331, extrait de « Quotations », in *Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record*, Bradford, Pennsylvanie, 27 août 1930, p. 2.

⁶⁴³ Henry Souvaine (1885-1954) apparaît aux côtés de George Gershwin et d'autres collaborateurs pour la création des chansons du spectacle *Americana* à New York en 1926. Il est aussi connu pour avoir été producteur à la radio pour la *Metropolitan Opera's radio broadcasts*, in POLLACK Howard, *George Gershwin: His Life and Work*, Oakland, University of California Press, 2007, p. 169-170.

⁶⁴⁴ « Beethoven, Mozart Composed Modern Jazz, He Asserts », in *The Seattle Star*, Seattle, Washington, 17 novembre 1921, p. 10.

allemands Jean-Sébastien Bach [...], et Ludwig Van Beethoven [...], les vieux maîtres de la syncope⁶⁴⁵ ». En 1926, l'écrivain Rose Wilder Lane⁶⁴⁶ s'intéresse aux origines du jazz et part en Albanie où elle conclut que le jazz qui y est joué emprunte beaucoup à Beethoven⁶⁴⁷. Dans l'ouvrage *Tin Pan Alley, A Chronicle of American Popular Music*, publié en 1930 et préfacé par George Gershwin, Isaac Goldberg aborde la définition du jazz ; il met en avant le rôle de Beethoven inventeur du rythme syncopé réutilisé dans le jazz⁶⁴⁸.

Il est sûr que la musique des compositeurs classiques est souvent au cœur du parcours et des influences des jazzmen. Zez Confrey (1895-1971), compositeur de jazz et de ragtime, se fait connaître avec ses compositions *Kitten on the Keys* et *Dizzy Fingers*. Il s'inspire de la musique de Ignacy Paderewski (rappelons qu'il est célèbre aux États-Unis pour avoir composé et présenté à New York l'opéra qui met en scène le tzigane *Manru*⁶⁴⁹). Zez Confrey est surnommé par les chroniqueurs de la presse le « *Paderewski of Jazz*⁶⁵⁰ ». La formation des grands noms du jazz porte souvent la marque des compositeurs européens. Le violoniste Noir américain Eddie South (1904-1962) étudie la musique classique et enregistre avec Django Reinhardt et Stéphane Grappelli⁶⁵¹. Charlie Parker exprime un intérêt particulier pour des compositeurs qui ont été influencés par la musique tzigane : ainsi le saxophoniste voue un culte à Stravinsky qu'il cite dans ses improvisations de jazz⁶⁵². De grands jazzmen entretiennent des relations privilégiées avec certains compositeurs classiques. Béla Bartók (1881-1945) joue par exemple avec Benny Goodman et compose *Contrastes (Contrasts)* en 1938. Le titre *Contrastes* évoque les liens et les différences qui existent aux yeux du compositeur entre les musiques

⁶⁴⁵ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 332, extrait de « Who Started Jazz? », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 4 août 1925, p. 6.

⁶⁴⁶ Rose Wilder Lane (1886-1968) est la fille de Laura Ingalls Wilder (1867-1957), auteure de *La Petite Maison dans la prairie*.

⁶⁴⁷ « Famous Writer Speculates on Originator of Jazz », in *San Anselmo Herald*, San Anselmo, Californie, 1^{er} janvier 1926, p. 8.

⁶⁴⁸ CURRIE George, *op. cit.*

⁶⁴⁹ Se référer à notre partie consacrée à *Manru*, cf. supra, chapitre 1, p. 48.

⁶⁵⁰ « Zez Confrey Here April 29 », in *The Brainerd Daily Dispatch*, Brainerd, Minnesota, 29 mars 1927, p. 3.

⁶⁵¹ FRÉMEAUX & Associés, « Interprétation swing du 1^{er} mouvement du Concerto en Ré mineur », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 306, 2-9, 1937 et « Improvisation sur le 1^{er} mouvement du Concerto en Ré mineur », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 306, 2-10, 1937.

⁶⁵² JACKSON Jean-Pierre, *Charlie Parker*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 14.

populaires européennes et le jazz. Le premier mouvement de l'œuvre a d'ailleurs pour base un *verbunkos*, musique de recrutement jouée par les Tsiganes en Hongrie comme dit plus haut. Les jazzmen rendent aussi un hommage à ces musiciens classiques inspirés des Tsiganes en interprétant leurs œuvres « version jazz » ou en y faisant référence.

Nous avons montré l'importance de la musique tzigane chez les compositeurs de musique classique en suivant leur parcours et dans les œuvres du compositeur tchèque Antonín Dvořák (1841-1904). Surnommé « *Bohemian composer* ⁶⁵³ » par la presse américaine, Antonín Dvořák a été le sujet d'observations récentes que l'on doit à Maurice Peress, chef d'orchestre du Philharmonique de New York : dans son livre *Dvorak to Duke Ellington*, il montre en 2008 l'influence considérable de Dvořák dans le processus de création du jazz. Parti d'Europe pour les États-Unis, Antonín Dvořák devient en effet directeur du Conservatoire National de Musique de New York de 1892 à 1895 ; il a alors pour élèves Will Marion Cook et Rubin Goldmark, futurs professeurs de Duke Ellington, George Gershwin et Aaron Copland⁶⁵⁴.

Des chroniqueurs définissent le jazz comme émanant de l'expression artistique tzigane. On considère en 1924 que les racines du jazz portent l'empreinte de la musique tzigane, telle que Schumann l'a interprétée en Europe : « Le jazz fait tellement fureur en Allemagne que les étudiants en musique explorent les œuvres des anciens maîtres dans l'espoir de pouvoir s'inspirer d'éléments susceptibles d'être modernisés. Ils prétendent qu'ils ont trouvé la trace d'airs qui rappellent beaucoup le jazz actuel dans des morceaux tsiganes écrits par Robert Alexander Schumann, l'un des plus célèbres compositeurs allemands de l'ancienne école⁶⁵⁵. » Certains journalistes spécialisés prétendent définir l'influence

⁶⁵³ Se référer à notre partie consacrée à Dvořák, cf. supra, chapitre 2, p. 102.

⁶⁵⁴ PERESS Maurice, *Dvorak to Duke Ellington: A Conductor Explores America's Music and Its African American Roots*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 4.

⁶⁵⁵ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 332, extrait de « Trace Jazz to Germany », in *The Bakersfield Californian*, Bakersfield, Californie, 20 juin 1924, p. 9.

tsigane dans les processus de création et d'évolution du jazz. Ces auteurs se réfèrent aux Tsiganes sans les avoir rencontrés ; ils s'approprient l'image véhiculée par les représentations dont nous avons parlé, par les commentaires qu'ont pu en faire les compositeurs européens qui s'y sont intéressés et par leur propre écoute et analyse. Ils attribuent une part de la paternité du jazz au « sentiment tzigane » et leur démarche comparative les amène à prendre les Tsiganes pour référence des processus de création et d'évolution du jazz.

Le financier et amateur d'art Otto Hermann Kahn s'intéresse au rapport du jazz et de la musique tzigane. Passionné de musique et d'opéra, président de la *Metropolitan Opera Company* (surnommée le « Met », aujourd'hui devenu *Metropolitan Opera* de New York), il veut réaliser en 1924 un « *ragtime opera* » : cette innovation confère au jazz une légitimité certaine : « Rien d'aussi radical n'a été tenté jusque-là car le Metropolitan a depuis longtemps une tradition d'une intransigeante rigidité. [...] Ce que M. Kahn voulait proposer, c'était du jazz véritablement insolent⁶⁵⁶. » Il se serait intéressé au jazz par le biais de son fils Roger Wolfe Kahn qui monte son propre orchestre de jazz ; on le voit dans la presse américaine sur des photos en 1924 banjo à la main entouré d'un accordéon et de saxophones⁶⁵⁷. Otto Kahn affirme que le jazz devrait à Beethoven et à d'autres compositeurs européens notamment le rythme syncopé⁶⁵⁸ : « Dans les pays d'Europe du sud-est, les groupes de musique tzigane et les orchestres du même genre reflètent l'art de leur peuple respectif ; c'est la même chose pour un excellent orchestre de jazz caractérisé par son allure entraînante, l'élégance d'une danse dynamique qui swingue naturellement, son kaléidoscope de couleurs, son humour piquant, les pulsations rythmées de l'orchestre⁶⁵⁹. »

Des observateurs évoquent le jazz en utilisant la métaphore tzigane. C'est le cas en 1924 : « [Le jazz] est devenu une chose d'une beauté sauvage, une séduisante créature tzigane, ardente et flamboyante. On l'a cordialement détesté

⁶⁵⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 332, extrait de « Grand Opera at Last Officially "Recognizes" Jazz », in *Springfield Missouri Republican*, Springfield, Missouri, 14 décembre 1924, p. 28.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ « Why Mongrelize? », in *The Decatur Daily Review*, Decatur, Illinois, 23 août 1925, p. 6.

⁶⁵⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 332, extrait de « Grand Opera at Last Officially "Recognizes" Jazz », *op. cit.*

partout où il a été donné de l'entendre et demeure à conquérir⁶⁶⁰. » En 1934, un artiste nommé Vicente Escudero arrive aux États-Unis avec une troupe de gitans d'Espagne venus des grottes habitées de Grenade et propose de montrer des « trésors anthropologiques » dans un spectacle au Little Theater de New York. Il tente de relier l'origine des Noirs américains et celle des Gitans espagnols à l'Afrique en expliquant que les rythmes en proviennent. Il compare encore les prestations musicales de ses Gitans d'Espagne avec le jazz américain, et prétend qu'il s'est produit avec sa troupe de Gitans devant des princes espagnols. En tout cas, il a pour public à New York des « rois du business⁶⁶¹ ».

Pour certains observateurs, le jazz n'est qu'une adaptation des danses tziganes : « Ce que nous appelons la danse de jazz [...] n'est rien d'autre qu'une danse adaptée de celle des Tsiganes, ce peuple nomade au caractère heureux et insouciant qui parcourt le sud de l'Europe. La musique jouée par nos orchestres de jazz ressemble beaucoup à celle, étrange et fantasque, des musiciens tziganes qui, sans connaître le solfège, savent, d'instinct, jouer de façon prodigieusement harmonieuse. Il est possible, cependant, [...] que certains Tsiganes aient pu venir en Amérique après avoir été empêchés par la guerre de vivre comme ils le souhaitent, et aient ainsi amené cette danse avec eux⁶⁶². » Le docteur Junek, commentateur d'origine autrichienne, qui dans sa jeunesse avait l'habitude d'assister aux concerts et aux spectacles des troupes tziganes, pense qu'un danseur américain a pu aller en Autriche, voir ces danses, et qu'il s'en serait inspiré à son retour aux États-Unis, ou alors que des Tsiganes ont traversé l'Atlantique au moment de la Première Guerre mondiale, amenant leurs danses avec eux⁶⁶³. Ces différentes hypothèses ne sont pas incompatibles...

Certains attribuent une origine « égyptienne » au jazz, supposée transmise par les Tsiganes. Paul Whiteman figure majeure du processus d'évolution du jazz et incontournable dans les années 1920, est questionné dans une interview de 1923, peu après la découverte et l'ouverture du tombeau de Toutânkhamon. Deux

⁶⁶⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 332, extrait de « Jazz Not Wholly Bad », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 2 février 1924, p. 8.

⁶⁶¹ « Vincente Escudero Expounds the Mysteries of the Dance », *op. cit.*

⁶⁶² Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 332, extrait de « "Jazz" Gypsy? », *op. cit.* ; voir aussi « Jazz Dance Linked With Gypsy Steps », *op. cit.*

⁶⁶³ *Ibid.*

trompettes ont été trouvées dans le tombeau qui date du quatorzième siècle avant J.-C. ce qui suscite l'intérêt des chroniqueurs à propos des origines de la musique américaine⁶⁶⁴. À la question « Toutânkhamon va-t-il modifier notre Jazz ainsi que nos styles ?⁶⁶⁵ », Paul Whiteman répond que les racines du jazz sont constituées pour partie d'un héritage « égyptien » que les Tsiganes et leurs tambourins issus du sistre auraient contribué à transmettre en Europe :

« Il ne fait pas le moindre doute que la touche égyptienne sera prédominante pour quelque temps encore en musique. [...] Au lieu d'avoir "My Old Kentucky Mammy" nous aurons "My Old Egyptian Mammy". "Rollin' into Tennessee" sera remplacé par "Kitin' Into Cairo" et l'on peut assurément s'attendre à ce que "My Little Bimbo" devienne "My Little Lotus Blossom of the Nile". [...] Bien sûr, il ne s'agit pas là de la vraie musique égyptienne. C'est simplement la musique égyptienne telle que les Européens se l'imaginent. [...] Ils avaient des orchestres plus grands que les nôtres. Ils utilisaient nombre d'instruments à corde comme la lyre, par exemple. [...] Ils disposaient de nombreux instruments à vent. Leurs ensembles de cuivre étaient particulièrement importants. Puis ils ont inventé le sistre, un proche parent du tambourin que les Tsiganes ont amené en Europe⁶⁶⁶. »

Le mythe tzigane, omniprésent dans les arts populaires européens et américains, constitue un référent puissant pour définir le jazz et en préciser l'origine.

On peut tirer plusieurs conclusions de ce qui précède : d'abord les caractères de l'expression tzigane définissent une identité musicale. Liszt montre « qu'il existe une *identité* bohémienne, qui trouve sa traduction sur un plan musical ⁶⁶⁷ ». Vus depuis l'Amérique, ces caractères d'expression sont autant d'éclairages sur les représentations de l'Autre et suggèrent des explications à

⁶⁶⁴ WILLIAMS Edward V., *The Bells of Russia*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. XI.

⁶⁶⁵ Ma traduction. Texte original : « *Will Tut alter our Jazz as well as our styles?* », extrait de VAN O GRIFT Josephine, « *Will Tut Alter Our Jazz As Well As Our Styles ?* », in *The Bee*, Danville, Virginie, 8 mars 1923, p. 5.

⁶⁶⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 333, extrait de VAN O GRIFT Josephine, « *Will Tut Alter Our Jazz As Well As Our Styles ?* », *ibid.*, p. 5.

⁶⁶⁷ MOUSSA Sarga, « Les Bohémiens de Liszt », in MOUSSA Sarga (dir.), *op. cit.*, p. 234.

propos des pratiques sociales. La quarte augmentée comme d'autres notes et fioritures utilisées par les Tsiganes constitue un héritage original par rapport aux pratiques occidentales, une métaphore de l'altérité qui est cultivée et mise en exergue pour interpeller les sociétés traversées. L'instrumentation, le jeu en groupe, font que chaque musicien a un rôle déterminé et l'existence du *primas* rappelle la structure hiérarchique du groupe tsigane et la primauté du chef de clan. En effet : « le reste du clan doit instantanément danser au son de sa musique lorsqu'il en donne l'ordre⁶⁶⁸ ». L'instrumentation témoigne d'une aptitude à s'adapter et de la capacité à mettre en œuvre les moyens du terrain. Le violon est utilisé parce qu'il est emprunté à ce qui existe sur place, ce qui n'empêche pas de faire appel à l'originalité (cymbalum) pour séduire. Le choix du violon se double en fonction des régions de celui de la guitare, instrument aristocratique en Espagne.

La faculté d'improvisation nous paraît être un discours produit sur le mode de la conversation animée. Les musiciens échangent, débattent, se provoquent et s'interpellent sur un sujet donné (support que constitue le rythme, un thème ou une harmonie). L'improvisation est aussi la capacité de s'adapter dans la vie pour survivre au jour le jour quel que soit le contexte. Cette capacité d'adaptation à l'univers occidental permet de se faire une place originale, de débusquer des niches économiques (la musique en est une parmi d'autres). L'improvisation s'appuie à la fois sur l'imitation et sur la création : il y a là désir d'imiter pour créer à partir des sons de la nature et des bruits du cadre de vie des citadins et des nouveautés industrielles (Django Reinhardt s'inspire des sons du train par exemple). Les ornements et le remplissage musical évoquent aussi la volonté de se faire une place socialement. Les mouvements lents et rapides qui ponctuent les improvisations et marquent le répertoire tsigane évoquent la vitesse des déplacements et la lenteur des processus de sédentarisation. L'improvisation permet d'intégrer facilement des remplaçants et des musiciens interchangeables, mais aussi de donner au musicien tsigane le double rôle de compositeur et d'interprète, rôle double qui rappelle la polyvalence fréquente des Tsiganes dans l'exercice d'un métier : c'est le cas de l'improvisation orale des diseuses de bonne aventure. Car l'improvisation est aussi un discours, une conversation animée.

⁶⁶⁸ Ma traduction. Texte original : « The rest of the tribe must dance to his music of do-it-now when he gives a command », extrait de HERSCHELL W. M., *op. cit.*

La syncope suggère une musique à contre temps, et reflète un rythme de vie différent de celui des Occidentaux, décalé, propice à l'exercice d'activités qui ne sont pas les mêmes. Ces caractères de l'expression tzigane marquent aussi le rapport des Tsiganes à la religion : s'ils choisissent par exemple le pentecôtisme, c'est qu'il est possible d'y jouer de la musique, d'improviser des rythmes comme les Tsiganes l'entendent. L'identité musicale tzigane est indissociable de l'interaction qui la fait naître, le « contact authentique » que constitue la rencontre entre Tsiganes musiciens et non-Tsiganes en un lieu donné⁶⁶⁹. On peut donc envisager cette identité comme un ensemble de caractères musicaux mais également comme la matérialisation de cette interaction. L'image de cette identité transparaît dans la figure du tzigane libre, révélée à travers les représentations qui sont faites de l'amour tzigane, comme dans *Carmen* : l'amour résulte d'un choix basé sur le désir personnel alors que les Occidentaux considèrent l'amour davantage en rapport avec la possession d'une autre personne⁶⁷⁰.

⁶⁶⁹ THEODOSIOU Aspasia, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁷⁰ PIOTROWSKA Anna G., *op. cit.*, p. 117-118.

CHAPITRE 6

Django Reinhardt

« Jazz King⁶⁷¹ »

« Il y a deux formes de destin :
un destin vertical et un destin horizontal⁶⁷². »

La place de l'enregistrement des œuvres musicales et donc leur reproductibilité et leur diffusion sont au centre de nos préoccupations. Baudelaire reste prudent face à la technologie alors nouvelle de la photographie qui rend possible la duplication des œuvres d'art : « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, plutôt se reproduisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi, ruiner ce qui pouvait rester de divin⁶⁷³ ». La reproductibilité par l'enregistrement situe les œuvres des musiciens entre ce que Walter Benjamin qualifie de « troisième et de quatrième âge de l'art » : une période qui met en avant la reproduction massive et la manipulation des masses, au cours de laquelle « la véritable image du passé se faufile devant nous⁶⁷⁴ ». La reproductibilité des œuvres musicales et sa mise en scène à la radio et dans la presse permettent de faire la promotion de musiciens choisis, au détriment d'autres artistes restés méconnus : ces médias détiennent progressivement le monopole de l'information et deviennent l'arbitre des goûts musicaux, influençant autant le public que la postérité d'un artiste.

Né à Liberchies en Belgique en 1910, Django Reinhardt est un Manouche, c'est-à-dire qu'il appartient à la branche du peuple tzigane qui a longtemps séjourné à Paris, en Belgique ou encore en Allemagne. L'historiographie relative à

⁶⁷¹ L'expression provient d'un article relatant le décès de Django Reinhardt : « Jazz King Dies », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 18 mai 1953, p. 1.

⁶⁷² MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Le Livre de Poche, Littérature & Documents, 2001, p. 189.

⁶⁷³ BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 288.

⁶⁷⁴ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Payot et Rivages, Paris, 2013, p. 59.

ce musicien est abondante. Souvent admiratifs, des biographes de tous horizons retracent son parcours et l'originalité de son style musical. On pense aux travaux en français de Patrick Williams⁶⁷⁵, Alain Antonietto⁶⁷⁶ et Anne Legrand⁶⁷⁷ qui rassemblent des pans importants du parcours biographique de l'artiste. La presse américaine n'évoque que tardivement Django Reinhardt et sa musique. Ses descriptions relèvent parfois du mythe du musicien tzigane tel que nous l'avons décrit au chapitre 1 : Django Reinhardt est par exemple qualifié de « guitariste hongrois⁶⁷⁸ ».

Si l'association de la guitare et du violon pour jouer du jazz paraît originale, nous avons dit au chapitre 3 que Django Reinhardt et Stéphane Grappelli ne sont pas les premiers à proposer ce type de musique et rappelé au chapitre 5 que le violon est un élément fondamental des premiers orchestres de jazz. Dans les années 1920, un certain nombre de formations de jazz sont proches du duo formé par Django Reinhardt et Stéphane Grappelli et connaissent déjà un succès important aux États-Unis. Certains de ces groupes, on l'a dit, adoptent la manière tzigane dans leurs prestations et dans leurs interprétations ; ainsi David Rubinoff mais aussi Eddie Lang et Joe Venuti⁶⁷⁹. Nous avons vu aux chapitres 4 et 5 les caractères de la musique tzigane qui servent de référent pour définir le jazz américain. À travers l'œuvre de Django Reinhardt, il est intéressant de voir l'usage que peut en faire ou non un jazzman tzigane.

La rencontre entre Django Reinhardt et le jazz a été souvent décrite et participe au mythe : on raconte qu'un soir de 1931, chez le photographe Émile Savitry, Django Reinhardt écoute des enregistrements de Louis Armstrong, Duke Ellington et Joe Venuti et qu'il se met alors à pleurer⁶⁸⁰. Il retrouve alors, à travers la musique transmise par l'enregistrement, des caractères de l'expression tzigane diffusés dans l'univers sonore des sociétés occidentales depuis des siècles, mais ici transformés par les distorsions du temps, de la distance et des interprétations. Le

⁶⁷⁵ WILLIAMS Patrick, *Django*, op. cit.

⁶⁷⁶ ANTONIETTO Alain, BILLARD François, *Django Reinhardt, Rythmes futurs*, Paris, Fayard, 2004.

⁶⁷⁷ LEGRAND Anne, *Charles Delaunay et le jazz en France*, Paris, Éditions du Laveur, 2009.

⁶⁷⁸ « The Music Beat », in *Tucson Daily Citizen*, Tucson, Arizona, 30 mai 1953, p. 29.

⁶⁷⁹ Consulter à cet effet notre partie relative à ces musiciens, cf. supra, chapitre 3, p. 117.

⁶⁸⁰ MALEXIS Sophie, *Émile Savitry, un photographe de Montparnasse*, Milan, 5 Continents Éditions, 2011.

Manouche, dont le génie est de les reconnaître et de les synthétiser, devient dès lors l'ambassadeur potentiel d'un genre nouveau.

6. 1 – La réception du Manouche aux États-Unis à travers la lecture de la presse américaine

Le premier article de notre corpus américain évoquant Django Reinhardt date de janvier 1937⁶⁸¹ alors que son orchestre, le *Quintette du Hot Club de France*, existe déjà depuis près de trois ans. En 1939, le musicien est surnommé le « *great French-Gypsy guitarist* »⁶⁸² et sa musique est d'abord connue par les enregistrements de 1937 du Quintette, diffusés aux États-Unis seulement deux ans plus tard. On dit de ses musiciens qu'ils sont des « Français extraordinaires qui jouent du violon, de la basse, d'une guitare soliste et de deux guitares rythmiques, et dont la prestation fait dresser l'oreille. Le jeu de guitare de Django Reinhardt est inégalable et le violoniste Stéphane Grappelli se classe parmi les quatre meilleurs au monde⁶⁸³. »

Un peu moins de cent cinquante articles de notre corpus sur la période 1937-1953 évoquent le parcours de l'artiste. C'est vraiment à partir de 1946, quand Duke Ellington l'invite pour une tournée aux États-Unis, que les journalistes américains lui témoignent plus d'intérêt. Et encore, le « pic » de popularité de 1946 ne se traduit que par la publication d'une cinquantaine d'articles commentant les prestations du Manouche, des articles souvent relégués dans les dernières pages des journaux, à côté de l'horoscope ! Il est dit en décembre 1946, avant sa venue aux États-Unis, que Django est déjà une « légende » du swing. Un quotidien de Brooklyn déclare qu'il a sa place dans l'univers du jazz américain : « Sa technique éblouissante, son parfait sens du rythme ainsi que son sens inné de la musique "hot" américaine lui ouvrent les portes de cette noble famille qu'est le jazz⁶⁸⁴. »

À peine arrivé aux États-Unis, Django Reinhardt demande où il pourrait entendre Dizzy Gillespie et aurait immédiatement acheté un billet d'avion pour se rendre à son concert, repoussant à plus tard les formalités administratives et la

⁶⁸¹ « Armstrong, Teddy Wilson rate "Tops" among All-American "Hot" Bandsman for the year », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 16 janvier 1937, p. 18.

⁶⁸² DEMPSEY George R., « Reviewing the Records », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 24 avril 1938, p. 37.

⁶⁸³ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 333, extrait de « "Blues" Heads ANP's '39 List », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 30 décembre 1939, p. 19.

⁶⁸⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 333, extrait de SHEAFFER Lew, « Night Life », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 18 décembre 1946, p. 20.

rencontre avec les journalistes⁶⁸⁵. Django Reinhardt donne ses premiers concerts avec Duke Ellington dans l'Iowa le 19 novembre 1946⁶⁸⁶ ; il se produit à New York au Carnegie Hall les 23 et 24 novembre⁶⁸⁷, puis joue dans le Nebraska à Lincoln⁶⁸⁸ et dans l'État de New York à Syracuse le 30 novembre⁶⁸⁹. Le musicien décrit les lieux de cette tournée dans la lettre qu'il envoie à Stéphane Grappelli en 1946, dans laquelle il parle de sa relation « formidable » avec Duke Ellington⁶⁹⁰. En novembre 1946, le Manouche commence à être un peu mieux connu grâce à son concert au Carnegie Hall de New York, lieu emblématique du jazz. Django Reinhardt est désormais associé à des célébrités qui se produisent aux États-Unis, et il est présenté aux côtés de son ami Jean Sablon, mais aussi de Paul Whiteman, Lionel Hampton ou encore du King Cole trio⁶⁹¹.

Si l'on en croit les journaux, les premiers concerts connaissent un vrai succès :

« D'après les articles parus dans le *Time* comme dans *Newsweek* la semaine dernière, le guitariste français tzigane Django Reinhardt, actuellement en tournée avec l'orchestre de Duke Ellington, joue aussi remarquablement qu'on le disait quand il est venu à Lincoln il y a huit jours. Avant de donner leur première représentation à Cleveland, ils n'ont répété qu'une vingtaine de minutes, et quand Ellington a demandé à Reinhardt dans quelle tonalité il souhaitait jouer, le guitariste s'est contenté d'un large sourire et lui a répondu : "Peu importe la clé, tu démarres avec ton orchestre et je te suivrai". À la fin du concert, le public, qui ne sentait plus ses mains tant les deux grands artistes avaient été applaudis tout au long de la soirée, leur fit une ovation qui dura une dizaine de

⁶⁸⁵ LYONS Leonard, « Gish Sisters Lost a Chance », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 6 novembre 1946, p. 14.

⁶⁸⁶ « Duke Ellington », in *The Oelwein Daily Register*, Oelwein, Iowa, 19 novembre 1946, p. 6.

⁶⁸⁷ WALKER Danton, « Straws In The Wind, Broadway », in *The Cumberland News*, Cumberland, Maryland, 24 octobre 1946, p. 7.

⁶⁸⁸ SLAJCHERT Marcella, « For The Love Of Mike », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 17 novembre 1946, p. 36.

⁶⁸⁹ « Duke Ellington », in *The Post-Standard*, Syracuse, New York, 22 novembre 1946, p. 20.

⁶⁹⁰ BRAMY Jean-Marc, GRAPPELLI Stéphane, OLDENHOVE Joseph, *Mon violon pour tout bagage*, Paris, Calman-Levy, 1992, p. 113-114.

⁶⁹¹ SHEAFFER Lew, *op. cit.*

minutes. Ce fut le même accueil à Chicago et à Kansas City la semaine suivante. Et maintenant que la nouvelle s'est répandue, se procurer des billets pour les concerts de Duke Ellington à New York ce week-end est quasiment impossible⁶⁹². »

Mais rapidement, dès le début du mois de décembre 1946, le comportement imprévisible du Manouche, son manque d'assiduité et sa participation insuffisante aux concerts avec Duke Ellington déplaisent au public : « à propos d'Ellington, c'est tout juste si Django Reinhardt, le guitariste français dont on vante tant les mérites, est parvenu à faire une apparition dimanche soir. Le Duke a dû jouer à sa place et plusieurs personnes qui étaient venues pour l'entendre, ont quitté la salle⁶⁹³... » Quand il collabore avec Duke Ellington, il n'est présenté que comme un invité parmi beaucoup d'autres : « L'un de ces innombrables visiteurs qui a transformé notre loge en véritable champ de bataille une fois le concert achevé, fut Django Reinhardt le grand guitariste à trois doigts qui nous a accompagnés dans notre tournée en Amérique l'année dernière⁶⁹⁴ ». C'est seulement à la fin des années 1950, quelques années après sa mort en 1953, que la presse américaine s'étendra davantage sur la musique du Manouche.

Le succès mesuré de Django aux États-Unis a aussi pour raison un certain désintérêt pour les apports tzigane et européen dans la configuration du jazz de ce temps en Amérique. Sa mort laisse d'ailleurs les Américains presque indifférents : elle n'est signalée que dans une vingtaine de journaux nord-américains qui mentionnent en 1953 la disparition du « *jazz king*⁶⁹⁵ » Django Reinhardt⁶⁹⁶. Patrick Williams montre que la postérité du Manouche (auprès des gadjé comme des Manouches) s'est faite par le biais des gadjé, et plus tard.

⁶⁹² Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 333, extrait de SLAJCHERT Marcella « Durante, Moore, Benny, Melchior, Line Up For Thanksgiving Show », in *The Nebraska State Journal*, Lincoln, Nebraska, 24 novembre 1946, p. 40.

⁶⁹³ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 333, extrait de ROWE Billy, « Billy ... Rowe's Note Book », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 7 décembre 1946, p. 18.

⁶⁹⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 334, extrait de ELLINGTON Duke, « Billy Rowe's Notebook », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 28 août 1948, p. 22.

⁶⁹⁵ « Jazz King Dies », *op. cit.*

⁶⁹⁶ « French Jazz Artist Dies », in *The Ottawa Journal*, Ottawa, Canada, 18 mai 1953, p. 15.

6. 2 – Le jazz du Manouche, une synthèse des caractères des expressions tsigane et occidentale

Face au peu de commentaires trouvés dans notre corpus concernant Django Reinhardt et la musique jouée de son vivant, nous allons tenter de prendre en compte ce manque qui fait figure de « représentation-rupture, ne serait-ce que pour mieux éclairer, comme en creux, la représentation dominante⁶⁹⁷ ». En prêtant attention à des sources complémentaires, en particulier aux nombreux enregistrements de Django Reinhardt mentionnés dans les journaux américains mais qui y sont peu commentés, nous avons tenté de mieux comprendre la place de certains caractères que l'on retrouve dans l'expression tsigane et chez Django Reinhardt, et que les disques ont conservés.

Django Reinhardt rassemble dans ses compositions, ses interprétations et son style les caractères de l'expression tsigane qui ont pu être une source d'inspiration pour les compositeurs de musique classique. Son jeu contribue à la synthèse de l'apport tsigane européen au processus de création et d'évolution du jazz. Comme l'explique le guitariste de jazz Romane, deux des spécificités du jeu de Django Reinhardt sont de répéter rarement deux fois un même motif musical et d'avoir un vocabulaire musical très étendu, conformément à la manière dont Liszt décrit la musique des Bohémiens : « L'art des Bohémiens par contre se meut dans une variété surprenante pour celui qui, ayant pris connaissance d'un nombre immense de ces morceaux, est à même de juger de cette inépuisable fertilité en ne retrouvant guère les mêmes combinaisons plusieurs fois répétées⁶⁹⁸ ». Aussi, comme l'enseigne le guitariste manouche de jazz Boulou Ferré, la technique utilisée par Django Reinhardt pour faire sonner la guitare passe par la technique tsigane du plectre : le son sur la corde résulte d'une attaque verticale qui est produite avec un médiator sans que la main droite de l'instrumentiste repose sur la table d'harmonie⁶⁹⁹.

Django Reinhardt place l'improvisation au cœur de son expression musicale ; en effet tous les titres qu'il a enregistrés témoignent de traits mélodiques improvisés, qu'il s'agisse d'interventions ponctuelles sur des

⁶⁹⁷ ORY Pascal, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁹⁸ LISZT Franz, *op. cit.*, p. 401.

⁶⁹⁹ WETZELL Jean (réal. & prod.), *op. cit.*

enregistrements avec des chanteurs ou de parties dédiées à l'improvisation dans les enregistrements effectués avec ses orchestres. Il reprend à son compte les mélodies populaires, tout comme les Tsiganes se sont emparés des airs des pays qu'ils ont traversés en improvisant de nouvelles lignes mélodiques. En ce qui concerne l'instrumentation, celle-ci est d'abord symphonique, même si certains enregistrements sont des improvisations à la guitare seule. Le Manouche redonne aussi au violon et aux autres instruments à cordes le rôle central qui était le leur dans les groupes tsiganes et dans la musique classique européenne.

Il est important de remarquer que Django Reinhardt apprend le violon dès son plus jeune âge, puis joue du banjo et de la guitare (figure 13). Le mélomane attentif remarquera qu'il est possible de l'écouter jouer du violon sur deux enregistrements de 1942, où il alterne des solos de guitare et de violon, dans *Vous et moi*⁷⁰⁰ et sur un *Blues en mineur*⁷⁰¹.



Figure 13 : Django Reinhardt jouant du violon (date et source inconnues).

⁷⁰⁰ FRÉMEAUX & Associés, « Vous et moi », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 311, 2-5, 1937.

⁷⁰¹ FRÉMEAUX & Associés, « Blues en mineur », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 311, 2-7, 1937.

L'approche instrumentale marquée par la pratique du violon imprègne son jeu de guitare, ses repères sur un manche non fretté assurent la justesse de ses « *bends* » et surtout cela lui permet d'incorporer à son style le jeu des cordes jouées « à vide ». En effet, le violon étant accordé en quintes, l'instrumentiste articule souvent son jeu sur les cordes à vide, c'est le cas lorsqu'il s'exprime dans certaines tonalités telles que *ré* ou *sol* majeur. Django Reinhardt adapte à la guitare cette utilisation des cordes à vide avec une certaine facilité, et c'est là l'un des détails importants qui contribuent à rendre son style singulier. Il n'est donc pas anodin qu'il intègre des violonistes comme Stéphane Grappelli et Michel Warlop dans ses formations. Le Manouche place le soliste, un violoniste ou lui-même à la guitare sur le devant de la scène, à l'image des *primas* tsiganes. Qui plus est, Django Reinhardt adopte un style musical basé sur un rythme tout à fait syncopé et unique : le rythme à la guitare de la « pompe ». Cette technique rythmique, qui met en avant une syncope plus systématique encore qu'elle ne le serait avec une batterie, enrichit le rythme. Ce rythme syncopé s'articule sur des harmonies qui varient entre parties majeures et parties mineures, ou se composent de séquences alternées, à l'image des variations harmoniques tsiganes. On entend cela dans certaines de ses compositions comme en 1939 *Twelfth Year*⁷⁰² ou encore *Place de Brouckère*⁷⁰³ enregistrée en 1942 puis à quatre reprises.

Dans ses créations musicales, Django Reinhardt fait référence à l'histoire des Tsiganes que l'on imagine venus de l'Inde jusqu'à la façade atlantique en traversant l'Europe centrale. Le Manouche compose *Anouman*⁷⁰⁴, une ballade qui fait référence au dieu indien, enregistrée peu avant sa mort en janvier 1953 et qui préfigure le jazz des années 1950. Il joue d'autres morceaux qui rappellent les parcours et la présence tsigane en Europe, comme la valse de Johann Strauss II

⁷⁰² FRÉMEAUX & Associés, « *Twelfth Year* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 308, 2-19, 1939 et FA 308, 2-20, 1939.

⁷⁰³ FRÉMEAUX & Associés, « *Place de Brouckère* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 311, 2-9, 1942 ; FA 312, 1-16, 1943 ; FA 315, 2-1, 1947 ; FA 318, 1-18, 1949 et FA 318, 2-14, 1950.

⁷⁰⁴ FRÉMEAUX & Associés, « *Anouman* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 320, 1-3, 1953.

arrangée à la manière manouche, *Danube bleu*, qu'il joue à ses débuts à Paris⁷⁰⁵ et *Danube* (appelé aussi *Anniversary Song* et enregistré à deux reprises⁷⁰⁶). En 1939, il compose le titre qui deviendra l'un de ses célèbres standards : *Hungaria*⁷⁰⁷, enregistré à quatre reprises. Nous avons aussi de lui une improvisation aux accents espagnols intitulée *Echoes of Spain*⁷⁰⁸, enregistrée en 1939. La musique de Django Reinhardt fait beaucoup référence aux musiques européennes. Après l'étude du violon dans sa jeunesse, l'apprenti musicien poursuit par la pratique du banjo-guitare à six cordes sur lequel il joue des valse à Paris⁷⁰⁹. Ses premiers enregistrements témoignent du fait qu'il accompagne des chanteurs sur des chansons françaises qu'il marque de ses improvisations : on peut l'entendre par exemple sur les enregistrements aux côtés de Jean Sablon.

Le Manouche adopte un style très parisien basé sur un répertoire de valse musette et de chansons et compose des titres qui ont un lien direct avec les artistes de la mouvance « bohème » des années 1930 et 1940 qu'il fréquente. C'est le cas de *R. vingt-six*⁷¹⁰ composé en 1947 en hommage au salon artistique *R-26*, lieu inspiré qui réunit à Montmartre un certain nombre d'artistes d'avant-garde. Ce nom se compose du « R » majuscule du prénom de l'un des propriétaires du lieu, Robert Perrier, et 26 correspond au numéro de la rue Norvins où les artistes se réunissent. L'architecte Le Corbusier aménage en partie la salle qui accueille entre autres célébrités Germaine Sablon, Michel Warlop puis Stéphane Grappelli, Django Reinhardt, ou encore Joséphine Baker après la Seconde Guerre mondiale et Henri Salvador dans les années 1950. L'œuvre du photographe Émile Savitry témoigne de l'atmosphère de création et d'émulation artistiques de cette période à Montparnasse comme à Montmartre⁷¹¹.

⁷⁰⁵ ANTONIETTO Alain, BILLARD François, *op. cit.*, p. 30 et 32.

⁷⁰⁶ FRÉMEAUX & Associés, « Danube (Anniversary Song) », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 314, 1-4, 1947 et FA 318, 2-1, 1950.

⁷⁰⁷ FRÉMEAUX & Associés, « Hungaria », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 308, 2-7, 1939 ; FA 308, 2-8, 1939 ; FA 309, 1-10, 1939 et FA 311, 2-13, 1941.

⁷⁰⁸ FRÉMEAUX & Associés, « Echoes of Spain », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 309, 1-20, 1939.

⁷⁰⁹ ANTONIETTO Alain, BILLARD François, *op. cit.*, p. 30 et 32.

⁷¹⁰ FRÉMEAUX & Associés, « R. vingt-six », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 2-1, 1947 et FA 315, 2-13, 1947.

⁷¹¹ MALEXIS Sophie, *op.cit.*

Django Reinhardt rend hommage à la musique classique et à la musique romantique quand il interprète des œuvres de compositeurs qui ont été influencés par la musique des Tsiganes. Il fait souvent référence à la musique des compositeurs romantiques dans ses improvisations, compositions et reprises. *Clair de lune*⁷¹² rappelle les œuvres des artistes « bohème » : le poème de Verlaine et la composition de Claude Debussy. La version de *Clair de lune* enregistrée par Django Reinhardt en 1947 et écrite par le compositeur français d'origine hongroise Joseph Kosma (connu pour être l'auteur en 1945 de la partie instrumentale de la chanson *Les Feuilles mortes*, morceau devenu standard de jazz) rappelle aussi le thème de la lune tzigane rencontré dans la poésie qu'évoque déjà la presse américaine dans les années 1910. Django Reinhardt nourrit une fascination pour Debussy auquel il rend hommage par ses interprétations de *Rêverie*⁷¹³ (premier enregistrement sous le nom *Django's dream*⁷¹⁴ en 1947) ou encore sa célèbre composition *Nuages*⁷¹⁵ dont le nom s'inspire peut-être de celui du morceau de Debussy de 1899.

Tout au long de sa carrière, Django Reinhardt enregistre des arrangements de morceaux classiques, qui sont autant d'hommages aux grands compositeurs qui l'ont influencé, et en particulier des compositeurs qui sont eux-mêmes inspirés par la musique tzigane. Il rend hommage avec Stéphane Grappelli à Tchaïkovski (1840-1893) en composant *l'Improvisation sur la Symphonie n°6 de Tchaïkovski*⁷¹⁶ enregistrée en 1949. Django Reinhardt enregistre à au moins six reprises des

⁷¹² FRÉMEAUX & Associés, « Clair de lune », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 2-22, 1947.

⁷¹³ FRÉMEAUX & Associés, « Rêverie », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 319, 1-5, 1950.

⁷¹⁴ FRÉMEAUX & Associés, « Django's dream », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 314, 2-7, 1947.

⁷¹⁵ Treize enregistrements de *Nuages* par Django Reinhardt : FRÉMEAUX & Associés, « Nuages », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 310, 1-11, 1940 ; FA 310, 2-9, 1940 ; FA 311, 2-14, 1942 ; FA 313, 1-7, 1946 ; FA 313, 1-8, 1946 ; FA 314, 1-17, 1947 ; FA 316, 1-9, 1948 ; FA 316, 2-4, 1948 ; FA 317, 2-16, 1949 ; FA 318, 1-13, 1949 ; FA 318, 2-9, 1950 ; FA 319, 1-10, 1950 ; FA 319, 2-2, 1951 ; FA 320, 1-14, 1953.

⁷¹⁶ FRÉMEAUX & Associés, « Improvisation sur la Symphonie n°6 de Tchaïkovski », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 317, 2-5, 1949.

interprétations de la *Danse norvégienne*⁷¹⁷ d'Edvard Grieg (1843-1907). Notons que Duke Ellington s'inspire aussi beaucoup de Grieg en enregistrant *In the Hall of the Mountain King*, *Morning Mood* ou *Anitra's Dance*. Django Reinhardt ne manque pas de faire un clin d'œil à Franz Schubert (1797-1828) et à Frédéric Chopin (1810-1849) quand il enregistre deux versions de *Impromptu*⁷¹⁸ en 1951. Le Manouche et Stéphane Grappelli rendent aussi hommage à Maurice Ravel (1875-1937) avec *Boléro*⁷¹⁹, enregistré à deux reprises en 1937. On retrouve le thème du boléro cher à Django Reinhardt dans les quatre enregistrements de sa composition *Troublant Bolero*⁷²⁰. Django Reinhardt rend encore hommage à Jean-Sébastien Bach (1685-1750) en enregistrant par deux fois l'*Interprétation swing du 1^{er} mouvement du Concerto en Ré mineur*⁷²¹ pour deux violons en 1937. Le guitariste crée un thème pour rendre hommage à Mozart (1756-1791), *Diminishing*⁷²², composé à Mannheim pendant une tournée en Allemagne qu'il appelle d'abord *Tell Mozart*⁷²³, puis *Diminishing Blackness*⁷²⁴ et parfois *Black Night*⁷²⁵.

⁷¹⁷ FRÉMEAUX & Associés, « Danse norvégienne », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 310, 2-11, 1940 ; FA 313, 2-19, 1947 ; FA 315, 2-3, 1947 ; FA 316, 2-5, 1948 ; FA 318, 1-15, 1949 et FA 318, 2-11, 1950.

⁷¹⁸ FRÉMEAUX & Associés, « Impromptu », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 319, 2-3, 1951 ; FA 319, 2-6, 1951.

⁷¹⁹ FRÉMEAUX & Associés, « Boléro », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 306, 2-18, 1937 ; FA 306, 2-19, 1937.

⁷²⁰ FRÉMEAUX & Associés, « Troublant boléro », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 318, 1-3, 1949 ; FA 319, 1-11, 1951 ; FA 319, 2-9, 1951 et FA 319, 2-12, 1952.

⁷²¹ FRÉMEAUX & Associés, « Interprétation swing du 1^{er} mouvement du Concerto en Ré mineur », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 306, 2-9, 1937 et « Improvisation sur le 1^{er} mouvement du Concerto en Ré mineur », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 306, 2-10, 1937.

⁷²² FRÉMEAUX & Associés, « Diminishing », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 315, 2-11, 1947.

⁷²³ ROBIN Max, WATREMEZ Jean-Philippe, *The Ultimate Django's Book*, Clamart, Bookmakers International, 2012, p. 214.

⁷²⁴ FRÉMEAUX & Associés, « Diminishing blackness », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 319, 1-19, 1950.

⁷²⁵ FRÉMEAUX & Associés, « Black Night », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 318, 1-14, 1949 et FA 319, 1-6, 1950.

D'autres formes d'inspiration de Django Reinhardt sont des références à la dimension latine du continent américain, comme *Porto Cabello (Il Mexicano)*⁷²⁶ ou encore en reprenant *Brazil*⁷²⁷, enregistré l'année où son ami Jean Sablon revient de sa tournée dans les casinos brésiliens. Surtout, Django Reinhardt est toujours fasciné par le jazz qu'il écoute d'abord par des enregistrements. Le Manouche rend hommage au blues avec de nombreuses reprises de blues américains mineurs et majeurs et surtout avec ses compositions : *Blues en mineur*⁷²⁸ (Django Reinhardt fait référence à la *Marche funèbre* de Chopin dans son improvisation de la version de 1947), *Blues Clair*⁷²⁹, *Blues d'autrefois*⁷³⁰, *Swingtime in springtime*⁷³¹, et à la fin de sa vie *D. R. Blues*⁷³², *Blues for Ike*⁷³³ ou encore *Deccaphonie*⁷³⁴. Avec l'orchestre du *Hot Club de France*, le guitariste fait aussi référence au ragtime dans les sept enregistrements de *Tiger rag*⁷³⁵ et avec ses compositions *Django Rag*⁷³⁶, *Mano*⁷³⁷ et *Django's tiger*⁷³⁸.

Django Reinhardt reprend la musique de compositeurs américains qui se sont eux-mêmes inspirés du thème tzigane : cela s'entend dans les enregistrements

⁷²⁶ FRÉMEAUX & Associés, « Porto Cabello (Il Mexicano) », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 2-10, 1947 et FA 314, 2-18, 1947.

⁷²⁷ FRÉMEAUX & Associés, « Brazil », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 314, 1-7, 1947 ; FA 318, 1-9, 1949 et FA 320, 1-15, 1953.

⁷²⁸ FRÉMEAUX & Associés, « Blues en mineur » et « Minor Blues », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 311, 2-7, 1937 ; FA 313, 2-6, 1947 ; FA 315, 1-15, 1947 et FA 316, 2-11, 1948.

⁷²⁹ FRÉMEAUX & Associés, « Blues clair », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 311, 1-6, 1943 et FA 314, 1-19, 1947.

⁷³⁰ FRÉMEAUX & Associés, « Blues d'autrefois », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 312, 1-15, 1943.

⁷³¹ FRÉMEAUX & Associés, « Swingtime in springtime », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 1-10, 1946 et FA 314, 2-8, 1947.

⁷³² FRÉMEAUX & Associés, « D. R. Blues », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 320, 1-5, 1953.

⁷³³ FRÉMEAUX & Associés, « Blues for Ike », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 320, 1-9, 1953.

⁷³⁴ FRÉMEAUX & Associés, « Deccaphonie », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 320, 1-20, 1953.

⁷³⁵ FRÉMEAUX & Associés, « Tiger rag », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 302, 1-6, 1934 ; FA 302, 2-2, 1934 ; FA 306, 1-9, 1937 ; FA 309, 1-16, 1939 ; FA 310, 1-20, 1940 ; FA 315, 2-17, 1947 et FA 316, 1-5, 1948.

⁷³⁶ FRÉMEAUX & Associés, « Django Rag », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 311, 2-17, 1942.

⁷³⁷ FRÉMEAUX & Associés, « Mano », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 315, 1-4, 1947.

⁷³⁸ FRÉMEAUX & Associés, « Django's tiger », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 1-3, 1946.

des mélodies de Georges Gershwin et de son frère Ira avec *Embraceable You*⁷³⁹ dont les paroles évoquent les Tsiganes, *The Man I love*⁷⁴⁰, *Lady Be Good*⁷⁴¹ et surtout en reprenant *I Got Rhythm*⁷⁴², dont la version *Danse Nuptiale*⁷⁴³ dans laquelle il joue be-bop avant l'heure. Django Reinhardt salue également Duke Ellington en composant *Duke and Dukie*⁷⁴⁴, nom qu'il aurait donné à ses deux petits chats. L'on pense encore aux références ellingtoniennes des machines à vapeur et du thème ferroviaire présentes dans *Daybreak Express*, que Django Reinhardt réinvente en composant *Mystery Pacific*⁷⁴⁵ au plus près des bruits du train et des machines des usines, et ce deux années avant la célèbre création d'Ellington *Take The A Train*. Ces nombreux enregistrements renforcent la réputation de jazzman du Manouche et font une forte impression aux États-Unis : avant même son arrivée de l'autre côté de l'Atlantique en 1946, quelques chroniqueurs présentent Django Reinhardt comme un jazzman américain, et certains prétendent même qu'il a ouvert la voie aux musiciens américains : « Nul besoin de présenter Django Reinhardt aux amoureux de jazz américains. Ce guitariste français d'origine tzigane ne parle pas anglais. Il n'est jamais [encore] venu dans ce pays. Et pourtant il a ouvert la voie à de nombreux Américains qui cherchent à l'imiter car il exprime un swing aux accents parfaitement américains⁷⁴⁶. »

Il y a dans la musique de Django Reinhardt de nombreuses références aux États-Unis et à la musique de jazz américaine. Le guitariste rend hommage au matériel d'enregistrement américain, en donnant pour titre à l'une de ses

⁷³⁹ FRÉMEAUX & Associés, « Embraceable You », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 1-4, 1946.

⁷⁴⁰ FRÉMEAUX & Associés, « The Man I Love », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 317, 2-20, 1949.

⁷⁴¹ FRÉMEAUX & Associés, « Lady Be Good », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 302, 2-4, 1934 ; FA 306, 1-16, 1937 et FA 316, 1-11, 1948.

⁷⁴² FRÉMEAUX & Associés, « I Got Rhythm », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 304, 1-6, 1935 ; FA 306, 1-4, 1937 ; FA 308, 1-8, 1938 et FA 308, 1-9, 1938.

⁷⁴³ FRÉMEAUX & Associés, « Danse nuptiale », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 316, 1-3, 1948 et FA 316, 2-1, 1948.

⁷⁴⁴ FRÉMEAUX & Associés, « Duke and Dukie », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 2-11, 1947 et FA 313, 2-21, 1947.

⁷⁴⁵ FRÉMEAUX & Associés, « Mystery Pacific », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 305, 2-9, 1937.

⁷⁴⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 334, extrait de WALTER Lorna, « Records », in *Altoona Tribune*, Altoona, Pennsylvanie, 13 avril 1943, p. 3.

compositions *Webster*⁷⁴⁷, qui est aussi la marque du magnétophone fabriqué à Chicago dans les années 1945 et que Django Reinhardt utilise⁷⁴⁸. Il rend également hommage aux premières danses effectuées sur des morceaux de jazz comme le Charleston avec l'enregistrement du morceau du même nom en 1937⁷⁴⁹. Le Quintette s'approprie complètement le répertoire du jazz américain, ce qui attire l'attention des chroniqueurs outre-Atlantique ; l'un d'entre eux écrit : « Le *Quintette du Hot Club de France*, dont font partie Django Reinhardt et Stéphane Grappelli, offre dans *In The Still Of The Night* et *Georgia On My Mind* des exemples de leur exceptionnelle et magnifique interprétation du jazz américain⁷⁵⁰ ». Django Reinhardt interprète des standards du jazz de la période « *Jazz Age* », par exemple *Avalon*⁷⁵¹ qui est un tube de Paul Whiteman⁷⁵², dont le titre fait référence aux Tsiganes dans les années 1920 (*Just Like A Gypsy*). Le Manouche reprend aussi *New York City*⁷⁵³ en 1947. Enfin, Django Reinhardt est un précurseur en matière de jazz car il est l'inventeur du jazz modal, d'abord avec *Appel indirect* basé sur l'intervalle de quarte augmentée puis avec *Rythme Futur*, *Impromptu*, *Nuits de Saint-Germain-des-Prés* et *Flèche d'or* (du nom du train Paris-Londres). Ce sont les premiers morceaux modaux avant Miles Davis, ce que souligne Laurent Cugny dans son article relatif à la composition de Django Reinhardt *Flèche d'or*⁷⁵⁴ : ces morceaux ont en commun l'emploi du triton.

⁷⁴⁷ FRÉMEAUX & Associés, « Webster », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 317, 2-10, 1949.

⁷⁴⁸ ROBIN Max, WATREMEZ Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁴⁹ FRÉMEAUX & Associés, « Charleston », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 305, 1-18, 1937.

⁷⁵⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 334, extrait de DEMPSEY George R., *op. cit.*

⁷⁵¹ FRÉMEAUX & Associés, « Avalon », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 302, 2-14, 1935 FA 303, 2-7, 1935.

⁷⁵² WALTER Lorna, *op. cit.*

⁷⁵³ FRÉMEAUX & Associés, « New York City », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 314, 1-10, 1947.

⁷⁵⁴ CUGNY Laurent, « Flèche d'Or : pourquoi ne l'a-t-on pas entendu ? », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006, p. 82-87, et « Le solo de Django Reinhardt dans Flèche d'Or », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006.

6. 3 – La « note bleue » au cœur de l'expression de Django Reinhardt

L'écoute des enregistrements nous permet de prendre la mesure de la place importante que tient l'un de ces caractères de l'expression tzigane : la « note bleue ». Les journalistes de la presse américaine n'évoquent l'accident de Django Reinhardt que tardivement dans notre corpus, en 1946. L'incendie de sa roulotte le 26 octobre 1928 n'est mentionné que par ces lignes :

« Django Reinhardt, le célèbre guitariste de jazz français qui sera l'invité spécial de Duke Ellington comme soliste [...] a mis au point une technique de virtuose à la suite d'un accident. Il a eu, il y a quelques années, deux doigts de la main gauche gravement brûlés et totalement paralysés ; il s'agit des deux doigts dont le rôle important est de parcourir le manche de la guitare et de plaquer les accords. Il lui a fallu repartir de zéro et modifier tout son système de doigtés en éliminant certains accords. Aujourd'hui, il a retrouvé la mobilité de ses doigts à force d'entraînement, ce qui lui permet d'utiliser ses articulations. Avec des idées intéressantes plein la tête en matière de musique et le sens de l'improvisation, Django a tenu ses promesses artistiques, et il est considéré maintenant comme l'un des plus grands guitaristes au monde⁷⁵⁵. »

Brûlé à la main gauche et à la jambe lors de cet incendie, Django Reinhardt perd en effet une partie de la mobilité de son annulaire et de son auriculaire. Cette infirmité a un impact considérable sur la manière dont il va développer son jeu de guitare.

Il faut comprendre la relation tactile que le musicien entretient avec son ou ses instruments, dans l'intimité de la pratique quotidienne comme en représentation publique, l'importance de la posture physique et du toucher dans la production du son et dans la manière de structurer et de penser la musique. Nombreux sont les musiciens et les mélomanes à avoir un jour essayé de jouer de la guitare avec seulement deux doigts pour tenter de comprendre comment Django Reinhardt a pu produire des lignes musicales virtuoses. Que l'on soit néophyte ou expérimenté, quand on prend un manche de guitare en main et que l'on appose de

⁷⁵⁵ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 334, extrait de « Guitarist Overcomes Finger Handicap », in *The Post-Standard*, Syracuse, New York, 22 novembre 1946, p. 20.

la façon la plus naturelle possible son index et son majeur à la manière du Manouche, deux possibilités s'offrent au musicien : soit le majeur vient naturellement se poser sur une corde grave et l'index sur la corde plus aigüe placée en dessous, soit l'index se place sur une corde grave et le majeur sur la corde aigüe placée en dessous. Ces deux doigtés sont fondamentaux pour comprendre le jeu de Django Reinhardt et comment il est contraint de repenser et de restructurer son jeu de guitare : la guitare étant accordée en quarts, les intervalles des deux sons ainsi créés s'imposent à lui et sont dans le premier cas une tierce majeure, et dans le second cas une quarte augmentée appelée triton, cette « note bleue » appréciée des Tsiganes⁷⁵⁶.

Dans le premier cas, le fait de se voir imposer un intervalle de tierce majeure empêche Django Reinhardt d'accompagner à la guitare avec les accords majeurs, mineurs et septièmes conventionnels, car en apposant ses autres doigts atrophiés, il est obligé de rajouter des notes à ces accords : ces positions nouvelles amènent des enrichissements, notamment de sixtes et de neuvièmes pour les accords majeurs, de sixtes pour les accords mineurs et de neuvièmes pour les accords septièmes. Cette contrainte donne une couleur particulière à ses interprétations et un style étonnant aux lignes d'improvisation qu'il développe à partir de ces accords. Cette configuration physique l'encourage également à inventer un jeu « en diagonale » ou « en démanché » sur le manche et non plus à la verticale comme cela s'apprend et se pratique dans le jeu habituel de la guitare. Le procédé confère une dynamique unique à son phrasé et met en avant les arpèges davantage que les gammes (le jeu des gammes à la guitare requiert l'usage d'un maximum de doigts et de verticalité sur le manche). En complément de ces notes rajoutées aux accords, le jeu à deux doigts invite le guitariste à utiliser les chromatismes : ce qui amène son célèbre roulé chromatique à deux doigts que l'on observe dans l'une de ses rares apparitions filmées, *J'attendrai*⁷⁵⁷ et qui influence sa manière de composer (nous pensons à *Belleville*⁷⁵⁸ enregistré à six reprises), ou encore le pousse à faire usage de la gamme unitonique. Autant d'originalités qui

⁷⁵⁶ Se référer au sujet du triton à notre chapitre consacré à la « note bleue » des Tsiganes, cf. supra, chapitre 4, p. 137.

⁷⁵⁷ FRÉMEAUX & Associés, « J'attendrai », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 308, 1-1, 1938.

⁷⁵⁸ FRÉMEAUX & Associés, « Belleville », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 311, 2-3, 1942 ; FA 312, 2-18, 1943 ; FA 312, 1-9, 1945 ; FA 312, 2-7, 1945 ; FA 313, 1-6, 1946 et FA 319, 1-9, 1950.

rappellent les fioritures tsiganes. La technique instrumentale de Django Reinhardt s'appuie sur celle du banjo, à la manière tsigane on l'a dit avec l'attaque du plectre « en buté », sur un modèle particulier de guitare, une Selmer Macaferri, fabriquée pour développer un volume acoustique puissant à une époque où l'amplification n'est pas encore répandue.

Dans le second cas, celui où le musicien appose son index sur une corde grave et le majeur sur la corde aigüe située en dessous, l'intervalle du triton vient structurer toute une partie du jeu de l'artiste. Son handicap l'amène à développer un discours musical autour du triton, cet intervalle rapellons-le, appelé *diabolus in musica* puis *blue note* qui, notamment pratiqué par les orchestres tsiganes de Hongrie, a d'abord suscité l'intérêt des compositeurs classiques européens. Transformer ce handicap en atout propulse Django Reinhardt dans la posture d'un musicien soliste qui développe une technique unique, à l'image des *primas* tsiganes ou des jazzmen de l'ère swing, solistes virtuoses qui se démarquent du reste du groupe par leur faculté d'improvisation originale.

De nombreux enregistrements de Django Reinhardt témoignent de la place capitale qu'occupe l'intervalle de quarte augmentée dans son jeu. Les exemples sont abondants, aussi attachons-nous presque exclusivement à l'étude de l'emploi du triton dans quelques-unes de ses créations. Certaines compositions sont attribuées à Django Reinhardt, et d'autres sont communes à Django Reinhardt et Stéphane Grappelli ; rappelons qu'il s'agit d'au moins quatre-vingt-un morceaux⁷⁵⁹ soit environ un dixième du répertoire enregistré par le musicien⁷⁶⁰, ce qui est considérable par rapport à d'autres artistes. Django Reinhardt place le triton au cœur de sa démarche musicale et il est possible de distinguer des rôles différents attribués à cet intervalle.

Le guitariste utilise d'abord l'intervalle du triton pour la création d'un accompagnement harmonique original : l'écoute de trois de ses compositions

⁷⁵⁹ ROBIN Max, WATREMEZ Jean-Philippe, *op. cit.*, 2012.

⁷⁶⁰ FRÉMEAUX & Associés, *Intégrale Django Reinhardt*, Paris, 1997.

permet de le comprendre. On observe dans la partie B de *Sweet Chorus*⁷⁶¹ (deux versions enregistrées en 1936 et 1947) un bel exemple de « substitution tritonique », soit l’alternance ou échange d’accords de septième de dominante dont les notes fondamentales (ici les basses) sont distantes d’un triton. Dans sa composition enregistrée à trois reprises en 1947 *Babik (Bi-Bop)*⁷⁶² en hommage à son second fils Babik, Django Reinhardt utilise des accords de septième avec ajout de quartes augmentées (ou quintes diminuées) dans la partie B. Le doigté du Manouche met le triton mieux encore en exergue dans l’accompagnement choisi pour *Rythme Futur*⁷⁶³, la partie principale du morceau ayant pour base cet intervalle, joué comme motif de basse dans le registre grave (figure 14).

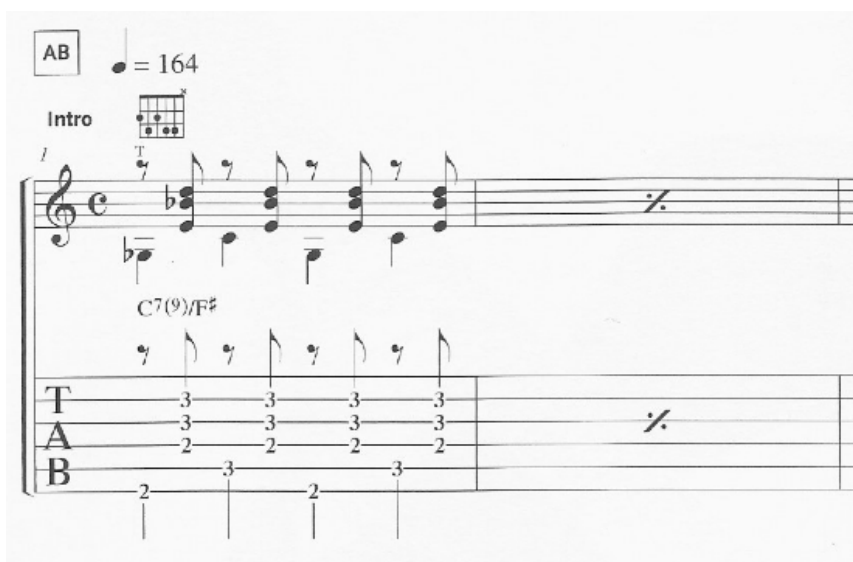


Figure 14 : Mouvement de basse en triton de la composition *Rythme Futur* de Django Reinhardt, mesures 1 et 2 (source : ROBIN Max, WATREMEZ Jean-Philippe, *The Ultimate Django's Book*, Clamart, Bookmakers International, 2012, p. 108).

L'intervalle du triton est également très présent dans la structure des improvisations de Django Reinhardt. C'est ce que l'on peut noter en écoutant la première composition de Django Reinhardt et Stéphane Grappelli enregistrée en

⁷⁶¹ FRÉMEAUX & Associés, « Sweet Chorus », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 305, 1-12, 1936 et FA 314, 2-12, 1947.

⁷⁶² FRÉMEAUX & Associés, « Babik (Bi-Bop) », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 2-13, 1947, FA 313, 2-14, 1947, et FA 314, 1-15, 1947.

⁷⁶³ FRÉMEAUX & Associés, « Rythme Futur », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 310, 1-12, 1940 et FA 314, 2-21, 1947.

1935, *Ultrafox*⁷⁶⁴ (nom en hommage au label Ultravox de Ultraphone⁷⁶⁵), qui n'est mentionné dans la presse américaine qu'après 1943⁷⁶⁶. Dans ce morceau, les quarts augmentés sont très présentes, notamment quand le guitariste effectue des « *bends* » à la manière des bluesmen. Surtout, le Manouche s'appuie sur cet intervalle pour lancer ses improvisations : comment ne pas penser à cette composition ignorée par la presse américaine et pourtant capitale, *Flèche d'or*⁷⁶⁷ ? La première note en « *bend* » de l'improvisation de Django Reinhardt de *Flèche d'or* montre bien comment il utilise la *blue note* pour propulser son jeu. Plus encore, à la fin de son interprétation de 1939 de la mélodie de *I'll see you in my dreams*⁷⁶⁸, Django Reinhardt martèle le triton pour donner plus de vigueur à sa célèbre improvisation.

Surtout, l'intervalle du triton tel que le joue le Manouche avec seulement deux doigts nous paraît essentiel pour comprendre sa démarche créatrice et la manière dont il imagine tout ou partie de ses compositions. Django Reinhardt invente une introduction basée sur l'intervalle de quarte augmentée pour l'une des premières compositions qu'il enregistre en 1936, *Oriental Shuffle*⁷⁶⁹, titre mentionné aux États-Unis seulement quatre ans plus tard⁷⁷⁰. L'auditeur attentif comprend de quelle manière la contrainte physique que constitue l'application du majeur et de l'index invite le Manouche à créer cette introduction à partir de l'intervalle du triton. Avec *Mabel*⁷⁷¹ enregistré à trois reprises en 1937 et 1940 et *Duke and Dukie*⁷⁷² en 1947 (avec la même trame harmonique que *Del Salle*⁷⁷³ daté

⁷⁶⁴ FRÉMEAUX & Associés, « *Oriental Shuffle* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 305, 1-3, 1936.

⁷⁶⁵ DREGNI Michael, *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 107.

⁷⁶⁶ WALTER Lorna, *op. cit.*

⁷⁶⁷ FRÉMEAUX & Associés, « *Flèche d'or* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 319, 2-11, 1952.

⁷⁶⁸ FRÉMEAUX & Associés, « *I'll see you in my dreams* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 309, 1-19, 1939.

⁷⁶⁹ FRÉMEAUX & Associés, « *Oriental Shuffle* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 305, 1-3, 1936.

⁷⁷⁰ DEMPSEY George R., *op. cit.*

⁷⁷¹ FRÉMEAUX & Associés, « *Mabel* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 306, 2-20, 1937, FA 306, 2-21, 1937 et FA 310, 2-14, 1940.

⁷⁷² FRÉMEAUX & Associés, « *Duke and Dukie* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 2-11, 1947, FA 313, 2-21, 1947.

⁷⁷³ FRÉMEAUX & Associés, « *Del Salle* », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 313, 2-15, 1947, FA 313, 2-16, 1947 et FA 314, 2-4, 1947.

de 1947 également), Django Reinhardt développe une mélodie basée sur l'arpège diminué septième (intervalles de tierces mineures, soit une décomposition du triton), une construction en diagonale sur le manche avec appui de l'index sur l'intervalle du triton, qui devient un pilier de son expression musicale (figure 15).

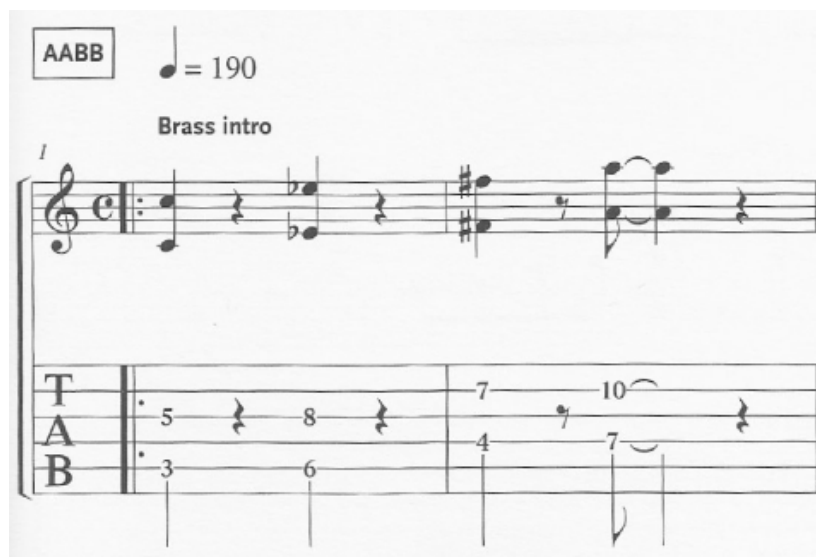


Figure 15 : Utilisation de l'arpège diminué septième dans la composition *Mabel* de Django Reinhardt, mesures 1 et 2 (source : ROBIN Max, WATREMEZ Jean-Philippe, *The Ultimate Django's Book*, Clamart, Bookmakers International, 2012, p. 59).

Django Reinhardt enregistre en 1938 *Appel Indirect*⁷⁷⁴ (ou *Appel Direct*⁷⁷⁵) : la phrase mélodique principale commence et s'achève sur le triton et témoigne du doigté du musicien qui s'appuie sur son index et son majeur pour construire un motif physique vertical sur le manche de l'instrument. En France, pendant l'Occupation, les musiciens de jazz parisiens reprennent des chansons américaines en changeant les mélodies et les noms. *Dinette*⁷⁷⁶ est ainsi composée puis enregistrée fin décembre 1940 et conserve pour base l'harmonie du célèbre titre américain *Dinah*⁷⁷⁷ que Django Reinhardt a enregistré dès 1934⁷⁷⁸. Dans la

⁷⁷⁴ FRÉMEAUX & Associés, « Appel Indirect », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 310, 1-10, 1940.

⁷⁷⁵ FRÉMEAUX & Associés, « Appel Direct », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 308, 1-14, 1938.

⁷⁷⁶ FRÉMEAUX & Associés, « Dinette », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 311, 1-15, 1941, FA 315, 1-18, 1947 et FA 318, 2-5, 1950.

⁷⁷⁷ ROBIN Max, WATREMEZ Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 130.

mélodie de *Dinette*, le triton est utilisé à la manière de l'introduction de *Oriental shuffle*, en appliquant l'index et le majeur pour former l'intervalle. En 1947, Django Reinhardt compose un blues en mineur rapide, *Swing 48*⁷⁷⁹, dont la mélodie s'appuie sur l'approche de la quarte augmentée, le *do* dièse en tonalité de *sol* mineur.

Si les articles de la presse américaine concernant le Manouche sont peu nombreux, il n'en est pas de même des commentaires relatifs aux interprétations de *Nuages*, enregistré pour la première fois par Django Reinhardt le 1^{er} octobre 1940, et ensuite à au moins douze autres reprises⁷⁸⁰. Ce morceau devient emblématique de la musique du Manouche : la mélodie commence dans presque toutes les versions par un *do* dièse dans la tonalité de *sol* (ou un *si* dans la tonalité de *fa*), soit l'intervalle de la quarte augmentée. On peut alors penser que le morceau a été créé à partir de ce triton. Comment alors résister à la tentation de souscrire à l'idée des jazzmen américains d'attribuer à la musique de Django Reinhardt le qualificatif de « la plus bleue des sortes de bleu » ou « la plus bleue des sortes de blues » ? Le morceau *Nuages* de Django Reinhardt se fait connaître outre-Atlantique par ses interprétations chantées sous le titre *It's the Bluest Kind Of Blues* (figure 16), et c'est le seul titre à notre connaissance à se voir attribuer des paroles en anglais du vivant de l'artiste. Les paroles ont été écrites sur-mesure par le compositeur Noir américain Spencer Williams (1889-1965), né à la Nouvelle-Orléans et connu pour avoir composé des standards de jazz comme *Basin Street Blues* popularisé par Louis Armstrong, *I Ain't Got Nobody* ou encore *I've found a new baby*. Les paroles de *Nuages* auraient été écrites en collaboration avec Django Reinhardt en 1942 au moment où les deux musiciens se trouvent en même temps

⁷⁷⁸ FRÉMEAUX & Associés, « Dinah », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 302, 2-1, 1934 ; FA 306, 1-17, 1937 ; FA 315, 1-19, 1947.

⁷⁷⁹ FRÉMEAUX & Associés, « Swing 48 », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 314, 1-5, 1947.

⁷⁸⁰ Treize enregistrements de *Nuages* par Django Reinhardt : FRÉMEAUX & Associés, « Nuages », in *Intégrale Django Reinhardt*, FA 310, 1-11, 1940 ; FA 310, 2-9, 1940 ; FA 311, 2-14, 1942 ; FA 313, 1-7, 1946 ; FA 313, 1-8, 1946 ; FA 314, 1-17, 1947 ; FA 316, 1-9, 1948 ; FA 316, 2-4, 1948 ; FA 317, 2-16, 1949 ; FA 318, 1-13, 1949 ; FA 318, 2-9, 1950 ; FA 319, 1-10, 1950 ; FA 319, 2-2, 1951 ; FA 320, 1-14, 1953.

en Angleterre⁷⁸¹. Cette version anglaise apparaît après-guerre dans la presse américaine et le premier article de notre corpus mentionne le titre sous le nom *It's the Bluest Kind of Blue* (*C'est la plus bleue des sortes de bleu*)⁷⁸² enregistré par la chanteuse et actrice Monica Lewis (1922-2015) en 1947. Le baryton anglais Denny Dennis (1913-1993) en tournée aux États-Unis interprète *The Bluest Kind of Blues* (*La plus bleue des sortes de blues*) en 1948⁷⁸³, ce qui est l'occasion de faire la promotion de ses disques⁷⁸⁴, notamment des enregistrements avec le *Stanley Black Orchestra*⁷⁸⁵. Le titre est porté au « *Hit Parade* » en 1948, interprété par la célèbre chanteuse Clara Ann Fowler surnommée Patti Page⁷⁸⁶. Si ces interprétations confirment que la musique de Django Reinhardt est appréciée en Amérique et que le morceau connaît un grand succès jusqu'au début des années 1950, c'est sous le nom de *Nuages* qu'il passera à la postérité, en même temps que la reconnaissance du Manouche après son décès en mai 1953 (le nombre d'articles au sujet de la musique de Django Reinhardt croît de manière significative à partir du début des années 1970).

⁷⁸¹ JASEN David A., JONES Gene, *Spreadin' Rhythm Around: Black Popular Songwriters, 1880-1930*, Londres, Routledge, 2005, p. 182. Les auteurs ne citent pas leurs sources à propos de la date de 1942 ; les paroles de la version anglaise de *Nuages* sont confirmées par Django Reinhardt et Spencer Williams en 1946 par la signature des auteurs au dos d'une partition, *The World Wide Music and co.*, Londres, 1946, coll. D. Meeker.

⁷⁸² « Popular Records », in *The News*, Frederick, Maryland, 27 novembre 1947, p. 3.

⁷⁸³ « Nice Noise », in *Fitchburg Sentinel*, Fitchburg, Massachusetts, 28 avril 1948, p. 21.

⁷⁸⁴ « Breuner's New London Records Now », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 1^{er} février 1948, p. 10.

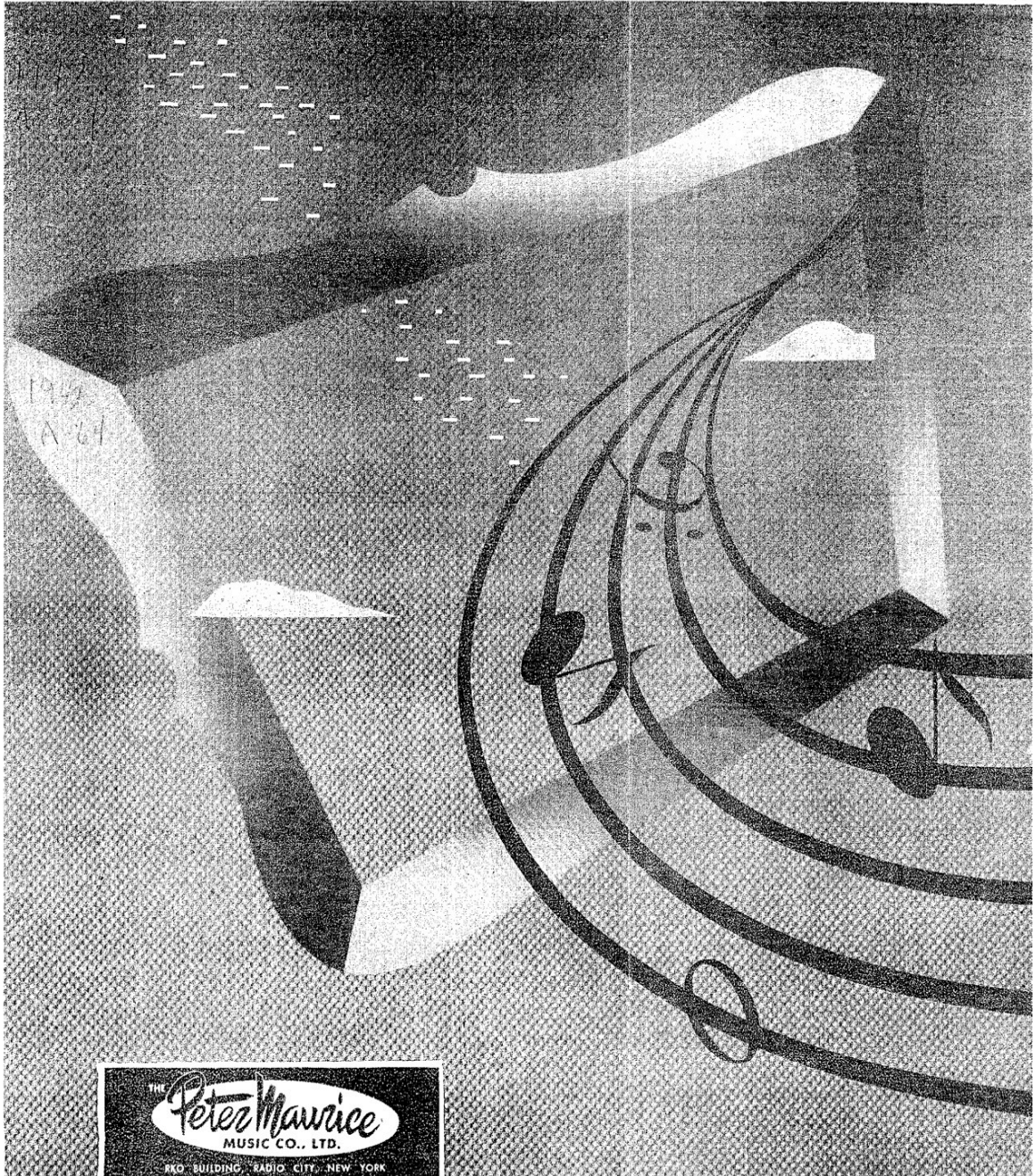
⁷⁸⁵ « Imported "London Records" », in *El Paso Herald-Post*, El Paso, Texas, 19 janvier 1948, p. 15.

⁷⁸⁶ « Top Tunes From Your Hit Parade », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 15 avril 1948, p. 11.

IT'S THE BLUEST KIND OF BLUES

(My Baby Sings)

Lyric by SPENCER WILLIAMS • Music by DJANGO REINHARDT



It's The Bluest Kind Of Blues

(My Baby Sings)

Lyric by
SPENCER WILLIAMS

Key of G (B $\flat$ -D)

Music by
DJANGO REINHARDT

Slowly (with blues feeling)



mf

Voice

Of all the songs I've ev - er heard, — I love a blue song, —

mp

I know ev - 'ry word. — Night and day — I dream in a

world of bliss, — And so I am con - fess - ing, the rea - son is this.

3

Copyright MCMXIII by Publications Francis-Day S.A.
Copyright MCMXVI by the World Wide Music Co., Ltd., London, England, for the entire British Empire (except Canada)
Copyright MCMXVI by THE PETER MAURICE MUSIC CO., LTD., RKO Bldg., Radio City, New York, N.Y. for U.S.A. and Canada
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

Chorus

IT'S THE BLU-EST KIND OF BLUES my ba - by sings,

— It's the new-est kind of blues my ba - by sings,

— It's the kind that makes you sigh, — It's the kind that makes you

cry, — Do - ing some - thing to my poor

heart, like a soft lul - la - by. — IT'S THE BLU-EST KIND OF

It's The Bluest etc. - 2

Ballad With A Heart Beat!

I'LL MAKE UP FOR EVERYTHING OVER

Of all the songs I've ever heard,	De toutes les chansons que j'ai pu entendre
I love a blue song, I know ev'ry word	J'aime une chanson bleue dont je connais chaque mot
Night and day I dream in a world of bliss	Nuit et jour je rêve dans un monde de félicité
And so I am confessing, the reason is this	Et alors je l'avoue, en voici la raison
<i>It's the bluest kind of blues, my baby sings</i>	C'est la plus bleue des sortes de blues que ma chérie chante
<i>It's the newest kind of blues, my baby sings</i>	C'est la plus nouvelle des sortes de blues que ma chérie chante
<i>It's the kind that makes you sigh</i>	Du genre qui vous font soupirer
<i>It's the kind that makes you cry</i>	Du genre qui vous font pleurer
<i>Doing something to my poor heart</i>	Faisant sur mon pauvre coeur
<i>Like a soft lullaby</i>	L'effet d'une douce berceuse
<i>It's the bluest kind of blues, my baby sings</i>	C'est la plus bleue des sortes de blues que ma chérie chante
<i>It's the truest kind of blues, my baby brings</i>	C'est la plus vraie des sortes de blues que ma chérie amène
<i>Always on my mind, awake or a-sleeping</i>	Éveillé ou assoupi
<i>It's the bluest kind of blues, my baby sings</i>	elle me hante
	C'est la plus bleue des sortes de blues que ma chérie chante

Figure 16 : Partition originale et traduction des paroles de *Nuages* en anglais, *It's The Bluest Kind Of Blues*, 1946 (source : ma traduction).

Relevons dans ce contexte l'importance du marketing autour de la diffusion des œuvres qui passent à la radio et la manière dont la presse sélectionne et décide du devenir d'un artiste sur le sol américain. Le chanteur anglais Denny Dennis venu aux États-Unis faire la promotion de sa musique deux ans après Django Reinhardt témoigne aussi de cet état d'esprit particulier : « Lors de sa première journée ici, le chanteur britannique a figuré au programme de trois animateurs. Il avait beau savoir que la radio américaine proposait des émissions commerciales, il n'en a pas moins été étonné de "tout cet aspect mercantile" et le côté informel et improvisé l'a mis quelque peu "mal à l'aise"⁷⁸⁷ ».

Cependant, le Manouche devient une référence pour définir le jazz lorsqu'il est surnommé « *Jazz King* » par la presse qui constitue une nouvelle forme d'autorité quand il s'agit de décider qui vaut la peine d'être écouté et qui ne le mérite pas, dans la perspective bien-sûr de faire de l'argent avec les producteurs d'enregistrements et de radio. Ce qui invite à prendre conscience de la place que les journaux prennent progressivement et de leur rôle dans la promotion des artistes, un rôle qu'assuraient auparavant les commentaires des compositeurs de musique classique qui allaient à la rencontre des Tsiganes pour étudier leur musique.

L'influence de Django Reinhardt sur le processus d'évolution du jazz dépasse notre cadre chronologique : il influence les Américains et certaines de ses compositions comme *Fleur d'ennui*, *Belleville*, *Cavalerie*, *Nuages* et *Anouman* sont reprises par des grands jazzmen parmi lesquels le guitariste américain Joe Pass. L'expérience de Django Reinhardt aux États-Unis comme représentant d'un jazz « manouche » nous conduit à nous demander si d'autres musiciens tsiganes sont actifs en Amérique et si parmi eux certains jouent du jazz, ce que nous chercherons à voir dans la Troisième Partie.

⁷⁸⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 334, extrait de « "Britain's Bing Crosby" Has Hair And He's "Nice Noise" », in *Lubbock Evening Journal*, Lubbock, Texas, 15 avril 1948, p. 13.

Troisième partie :
L' American Gypsy en vient au jazz

CHAPITRE 7

Les American Gypsies et le métier de musicien

« Un orchestre tzigane au grand complet en provenance d'Europe de l'Est est en route pour l'Amérique⁷⁸⁸. »

Les journaux américains des années 1880 signalent déjà l'arrivée de musiciens tziganes mêlés aux immigrés : « Un orchestre tzigane au grand complet en provenance d'Europe de l'Est est en route pour l'Amérique⁷⁸⁹ ». L'intensification du nombre de migrants tziganes aux États-Unis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle suscite l'intérêt des historiens, ethnologues et autres chercheurs qui deviennent des personnalités emblématiques de l'histoire des Tsiganes en langue anglaise, en recueillant des informations précieuses pour l'élaboration d'une riche historiographie tzigane. Et pourtant l'histoire des Tsiganes en Amérique est restée un thème écarté des préoccupations de l'historiographie récente. Les Américains du XIX^e siècle décrivent l'*American Gypsy*, et la presse s'enrichit progressivement des témoignages de chroniqueurs souvent restés méconnus qui suivent de près les familles, et parfois même partagent leur quotidien. Dans quelle mesure est-il possible d'étudier les activités professionnelles des membres de ces familles ? Et parmi celles-ci, de rendre compte des pratiques musicales des Tsiganes ?

⁷⁸⁸ Ma traduction. Texte original : « A full fledged gypsy orchestra is on the road from eastern Europe to America », extrait de « Gypsy Musicians », in *Evening Gazette*, Pittston, Pennsylvanie, 28 novembre 1887, p. 3.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

7. 1 – Les Tsiganes aux États-Unis dans la presse américaine de 1880 à 1930

La présence tsigane en Amérique ne débute pas au XIX^e siècle : des Tsiganes ont d'abord accompagné des colons outre-mer quand ils n'y sont pas envoyés de force⁷⁹⁰. Pour l'anecdote, trois gitans ont participé au troisième voyage de Christophe Colomb en 1498⁷⁹¹. Konrad Bercovici évoque un document administratif qu'un gouverneur espagnol adresse à son roi en 1580 et qui serait la preuve de l'une des premières arrivées de Tsiganes sur le sol américain⁷⁹². En effet, les pays de la façade atlantique cherchent alors à éloigner ces nouveaux venus des grandes villes européennes. Au XVI^e siècle, le Portugal est le premier État à faire partir des Gitans vers les colonies d'Amérique et d'Afrique⁷⁹³, notamment pour l'Angola⁷⁹⁴, le Cap-vert et même, dit-on, l'Inde⁷⁹⁵. Plusieurs textes réglementaires leur sont consacrés, en particulier un décret d'août 1686 stipulant que les Tsiganes du Portugal seront déportés au Maranhão, au Brésil. Plusieurs noms de lieux témoignent des arrivées et comportent les toponymes « *cigano* », « *cigana* » ou « *ciganas* »⁷⁹⁶. De grandes familles s'établissent à Rio, parmi elles des marchands d'esclaves qui amassent « des fortunes considérables⁷⁹⁷ » : au Brésil, les Tsiganes venus de la Péninsule Ibérique sont appelés « Calons », (terme provenant du mot « *calo* », nom donné à la langue parlée par les Tsiganes hispaniques⁷⁹⁸). Les déportations à partir de l'Espagne ont lieu sous le règne de Ferdinand VI puis dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, notamment vers l'Amérique⁷⁹⁹. D'après François de Vaux de Foletier, « Au cours des guerres de libération en Amérique du Sud, des Gitans musiciens, danseurs, diseuses de bonne aventure, faiseurs de tours, qui connaissaient Buenos Aires, les Pampas et les Andes, trouvaient une clientèle

⁷⁹⁰ LIÉGEAIS Jean-Pierre, *Roms en Europe*, op. cit., p. 20.

⁷⁹¹ HANCOCK Ian, « L'esclavage des Roms », in *Études Tsiganes 29 : l'esclavage des Roms*, 2007, p. 21.

⁷⁹² BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », op. cit., p. 510.

⁷⁹³ ASSÉO Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, op. cit., p. 52.

⁷⁹⁴ LIÉGEAIS Jean-Pierre, *Roms en Europe*, op. cit.

⁷⁹⁵ VAUX DE FOLETIER (DE) François, op. cit., p. 55.

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ HANCOCK Ian, « L'esclavage des Roms », op. cit., p. 21.

⁷⁹⁸ FERRARI Florencia, FORTA Martin, « Brazilian Gypsology, a View from Anthropology », in *Romani Studies*, vol. 24, n°2, Liverpool, 2014, p. 111-136.

⁷⁹⁹ GÓMEZ ALFARO Antonio, *La Grande rafle des Gitans*, Centre de recherches tsiganes, Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées, Collection Interface, 1994.

jusqu'en Venezuela. On les appelait Chinganeros⁸⁰⁰. » Carlos Pardo-Figueroa montre qu'il y a des tentatives de limitation de la pénétration de migrants tsiganes dans les colonies espagnoles ce qui témoigne de leur présence⁸⁰¹. Dès 1661, des « gypsies » partent de Grande-Bretagne comme esclaves dans la Jamaïque, en Australie, à la Barbade et aux États-Unis vers les plantations de Louisiane⁸⁰². En France, des mesures isolées telles que le règlement de 1670 et la déclaration de 1682 condamnent des Bohémiens aux galères⁸⁰³ afin qu'ils puissent « rester toute la vie dans les îles de l'Amérique⁸⁰⁴ ». Il existe donc différents types de déportations, avec des réglementations particulières selon les États, ainsi qu'une migration volontaire en direction de l'Amérique du Nord. « La dispersion tsigane touche tous les continents sans exception⁸⁰⁵. »

L'histoire des premiers déplacements de Tsiganes vers les États-Unis a souvent les guerres pour raison. Des Tsiganes anglais sont enrolés dans l'armée du Roi George III pour la guerre d'Indépendance (1775-1783) qui l'oppose aux colons américains, et ces groupes tsiganes restés en Amérique sont considérés par certains chroniqueurs comme les « pionniers de leur peuple⁸⁰⁶ ». À partir des années 1840-1850, on assiste à ce que l'on peut appeler une « immigration tsigane » aux États-Unis avec l'installation de groupes anglais dont font partie les familles Stanley et Smith, mentionnées dans la presse en 1857 à Nashville⁸⁰⁷ et repérées dans les bases de données généalogiques plus tôt encore⁸⁰⁸. La révolution hongroise de 1848 a pu être un autre motif de migration : des Tsiganes font partie d'une vague de migrants qui s'intensifie et ils deviennent de plus en plus nombreux dans les pays de la façade européenne de l'Atlantique⁸⁰⁹. Avec la guerre de 1870, le phénomène commencé en 1849 s'amplifie et l'on observe un mouvement

⁸⁰⁰ VAUX DE FOLETIER (DE) François, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁰¹ PARDO-FIGUEROA Carlos, *Gitanos en Lima. Historia, cultura e imágenes de los Rom, los Ludar y los Calé Peruanos*, Lima, Universidad Católica del Perú, 2013, p. 35-68.

⁸⁰² HANCOCK Ian, *The pariah Syndrome: an account of Gypsy slavery and persecution*, Michigan, Karoma Publishers, 1987.

⁸⁰³ ASSÉO Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁸⁰⁴ VAUX DE FOLETIER (DE) François, *op. cit.*, p. 176.

⁸⁰⁵ MOUTOUH Hugues, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁰⁶ « The Gypsies », in *The Chatham Record*, Pittsboro, Caroline du Nord, 7 juillet 1887, p. 4.

⁸⁰⁷ « Police Court », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 18 octobre 1857, p. 3.

⁸⁰⁸ C'est le cas de Matilda Stanley arrivée à New York en 1854, cf. *infra*, p. 225.

⁸⁰⁹ BATAILLARD Paul, *op. cit.*

migratoire important de Tsiganes hongrois qui se rendent aux États-Unis dans les années 1860-1880⁸¹⁰. Les Tsiganes vont aussi bien aux États-Unis qu'au Canada et au Mexique ainsi qu'en Amérique du Sud. Le nombre de familles tsiganes qui se rendent aux États-Unis à partir des années 1880 est à mettre en perspective : ils font partie de mouvements migratoires de grande envergure. En 1900, soixante-dix millions d'Européens ont émigré vers les Amériques, l'Australie ou l'Afrique du Sud⁸¹¹. Des limitations sont imposées dans les années 1920 aux États-Unis : les autorités imposent des quotas pour tenter de contrôler le nombre de migrants. En 1921, l'*Emergency Quota Act* limite à 3% du nombre d'habitants d'un pays donné le nombre d'entrées sur le territoire, puis en 1924 l'*Immigration Act*, loi fédérale, réduit ce nombre à 2%.

Lorsque les vagues migratoires tsiganes s'intensifient en direction des États-Unis dans les années 1860, la presse américaine commente ces arrivées, qui s'accroissent à la suite de la crise de la pomme de terre qui touche l'Irlande, au moment de la fin de l'esclavage dans les provinces moldave et valaque puis lors de l'affrontement franco-allemand de 1870, et pendant la guerre de 1914-1918⁸¹². Les Tsiganes sont alors appelés « *American Gypsies* », terme qui confond des familles dont les origines sont variées comme les « *Spanish Gypsies* » et les « *English Gypsies* ». Ces expressions apparaissent dans notre corpus en Louisiane en 1866⁸¹³ puis se diffusent plus largement dans la presse à partir du début des années 1870⁸¹⁴. Le terme *American Gypsy* est alors utilisé pour désigner des Tsiganes venus de différents pays européens, dont pourtant le genre de vie n'est pas le même : des familles arrivent d'Angleterre, d'autres du bassin méditerranéen, de la Péninsule Ibérique, d'Europe de l'Est et de Russie. En 1887, un chroniqueur de

⁸¹⁰ SALO Matt et Sheila, « Romnichel Economic and Social Organization in New England, 1850-1930 », *op. cit.*, p. 273-313.

⁸¹¹ KRAUT Alan M., *The Huddled Masses: The Immigrant in American Society, 1880-1921*, Arlington Heights, Illinois, Harlan Davidson Ed., 2001 ; LUCASSEN Leo, FELDMAN David, OLTMER Jochen, *Paths of Integration. Migrants in Western Europe (1880-2004)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006 ; NUGENT Walter T. K., *Crossings: The Great Transatlantic Migrations (1870-1914)*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1995.

⁸¹² MEILIG Sterling, « How the Gypsies of Europe Escaped the War », in *The Maurice Times*, Maurice, Iowa, 22 novembre 1917, p. 4.

⁸¹³ « American Gypsies », *The New Orleans Daily Crescent*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 22 juin 1866, p. 6.

⁸¹⁴ « The Gypsies », *op. cit.*, p. 4.

Pennsylvanie parle de la présence de 1 500 000 *American Gypsies* aux États-Unis⁸¹⁵. La presse n'ignore pas cependant la diversité d'origines des *American Gypsies* qui composent la « symphonie des civilisations⁸¹⁶ ». Le terme conserve toutefois une vocation généralisatrice : en 1915, sont soulignées la faculté d'adaptation des familles tsiganes en Amérique et leur capacité à parler aussi bien le hongrois, l'espagnol, le russe que l'anglais de Grande-Bretagne, des États-Unis ou encore les dialectes américains parlés dans les montagnes du Kentucky (leur aptitude donc à communiquer avec les autres populations installées)⁸¹⁷.

Quelques exemples d'arrivées aux États-Unis sont mentionnés dans la presse américaine et témoignent de nombreuses connexions maritimes transatlantiques. Ils montrent aussi les difficultés rencontrées pour traverser l'océan et s'implanter aux États-Unis, à l'image des *Voyageurs* du sculpteur Bruno Catalano à travers lesquels on peut déchiffrer à la fois le déracinement et l'environnement nouveau que les migrants parcourent, en conservant dans leurs bagages les outils pour saisir de nouvelles opportunités⁸¹⁸. En juillet 1886, des « *Oriental Gypsies* » arrivent de Liverpool à New York sur le vaisseau *Italy* propulsé par des machines à vapeur⁸¹⁹. Refoulées au centre d'inspection de l'immigration de Castle Garden de New York qui sévit de 1855 à 1892 (avant l'ouverture d'Ellis Island la même année), les familles cherchent à rallier Boston⁸²⁰. En 1882 et en 1885, des familles tsiganes de Bosnie débarquent à New York depuis Bordeaux sur le bateau *Château Leoville* amenant des ours et des singes avec eux. La presse confirme les « *many arrivals* » de Tsiganes venus d'Europe de l'Est dans cette

⁸¹⁵ « The American Gypsy », in *The Leavenworth Weekly Times*, Leavenworth, Kansas, 2 novembre 1871, p. 2.

⁸¹⁶ KALLEN Horace, « Democracy Versus Melting Pot. A Study of American Nationality », in *The Nation*, 25 février 1915, cité par NOËL Jean-Sébastien, « *Le silence s'essouffle* », mort, deuil et mémoire chez les compositeurs ashkénazes, *Europe centrale et orientale – États-Unis, 1880-1980*, Nancy, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 2016, p. 168.

⁸¹⁷ « Children Of Wars, Who Alone Profit By Conflicts », *op. cit.*

⁸¹⁸ La série de sculptures en bronze de Bruno Catalano *Voyageurs* nous semble montrer à la fois le déracinement du migrant (une part arrachée de son être) et l'environnement nouveau où il s'implante, qui devient une partie de lui.

⁸¹⁹ « The Oriental Gypsies », in *Newton Daily Republican*, Newton, Kansas, 17 juillet 1886, p. 2.

⁸²⁰ « The Commonwealth », in *The Weekly Commonwealth*, Topeka, Kansas, 29 juillet 1886, p. 4.

période⁸²¹. Certaines tentatives de passage de l'Atlantique sont désespérées et rocambolesques : des migrants roumains décrits comme « tsiganes » auraient tenté de venir en Amérique cachés dans des contrebasses⁸²².

La presse rapporte qu'arrivés en Amérique, des « rois » et des « reines » tsiganes tiennent des réunions pour raconter leur parcours. En 1895, la reine de la famille Stanley tient un « *meeting*⁸²³ » dans le Minnesota pour faire connaître à l'opinion publique les itinéraires et les rassemblements tsiganes. De nombreux articles témoignent de l'intérêt pour les Tsiganes arrivés aux États-Unis et les travaux de George Borrow et Charles Godfrey Leland ne sont pas restés confidentiels : Leland suscite d'ailleurs l'admiration lorsqu'il s'entretient avec les Tsiganes dans plusieurs langues différentes dont le *romani*. Il partage sa passion pour les Tsiganes avec sa nièce Elizabeth Robins Pennell qui rédige en 1890 l'article « *Gypsies and Gypsying* » décrivant la famille Stanley⁸²⁴ et un ouvrage au sujet de la famille Lovell venue d'Angleterre *To Gipsieland* dans lequel elle parle de la reine Laura Lovell du campement de Chicago⁸²⁵. Les ouvrages de référence de ces personnalités dont les travaux préfigurent les *Romani Studies* ont été largement commentés et sont complétés dans les années 1880-1925 par les écrits d'un certain nombre d'Américains, chroniqueurs et journalistes, appelés « *gypsylorists* » dans l'historiographie récente⁸²⁶, qui s'intéressent de près à ces

⁸²¹ « A Mystery of Castle Garden », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 8 octobre 1882, p. 4 ; « Invaded By Gypsies », in *The Galveston Daily News*, Galveston, Texas, 2 août 1885, p. 5.

⁸²² « Tricky Transportation », in *La Plata Home Press*, La Plata, Missouri, 15 octobre 1914, p. 8.

⁸²³ « Minneapolis », in *The Saint Paul Globe*, Saint Paul, Minnesota, 4 août 1895, p. 10.

⁸²⁴ « Literary Notes », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 21 décembre 1890, p. 7.

⁸²⁵ « Two Gypsy Queens in Chicago », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 25 août 1895, p. 44.

⁸²⁶ Le mot « *gypsyologist* » puis le terme « *gypsylorist* » sont utilisés dans l'historiographie récente pour qualifier les chercheurs du XIX^e siècle qui s'intéressent aux Tsiganes au sein de l'association *Gypsy Lore Society*, puis par extension par curiosité personnelle ou scientifique. Dans une conférence à ce sujet en septembre 2005 à l'Université de Grenade,

populations considérées comme atypiques. Les chroniqueurs de la presse américaine décrivent les campements tsiganes ruraux et aux abords des villes ainsi que les coutumes et la manière de vivre de leurs occupants.

Les témoignages journalistiques véhiculent d'abord un certain nombre de confusions et d'idées reçues (signe d'une certaine méconnaissance ?) telles qu'il y en a souvent dans les chroniques et dans les ouvrages européens. Les chroniqueurs s'intéressent aux populations itinérantes ou marginales : en 1887, le clan de Bennewater Lakes, composé de pêcheurs, intrigue. Les chroniqueurs les comparent aux « peaux-rouges » ou aux Tsiganes, décrits comme déserteurs, alcooliques, consanguins et ignorants⁸²⁷. Les Tsiganes sont d'ailleurs régulièrement confondus ou assimilés aux Indiens d'Amérique dans les descriptions que l'on trouve d'eux dans les journaux américains⁸²⁸. « Rois » et « Reines » tsiganes suscitent la curiosité, l'incompréhension⁸²⁹ voire parfois le rejet⁸³⁰. Le public s'intéresse, parmi d'autres choses, à leur accoutrement⁸³¹. Sont repris un certain nombre de stéréotypes bien ancrés dont il est difficile d'apprécier le contexte et la véracité mais qui contribuent à façonner le mythe du Tsigane. C'est le cas des nombreux articles dans lesquels on les soupçonne de vols d'enfants, près de Decatur sur la route de Chicago à Saint-Louis⁸³² ou encore à Cape Elizabeth⁸³³ à la fin des années 1880, accusations incompatibles avec la conception occidentale de la famille telle que les Tsiganes l'entendent. On observe la transplantation outre-Atlantique du mythe européen du Tsigane voleur⁸³⁴. Des travaux alors

Yaron Matras signale l'utilisation du terme dans les travaux de OKELY Judith, *The Traveller-Gypsies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 ; WILLEMS Wim, *In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*, Londres, Frank Cass, 1997 ; ou encore MAYALL David, *Gypsy Identities 1500-2000: From Egipcians and Moon-men to the Ethnic Romany*, Londres, Routledge, 2004.

⁸²⁷ « A Strange Race », in *Independence Daily Reporter*, Independence, Kansas, 25 janvier 1887, p. 2.

⁸²⁸ « Fired On The Camp », in *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Ohio, 11 juillet 1887, p. 1.

⁸²⁹ « Death of a Queen », in *Oshkosh Daily Northwestern*, Oshkosh, Wisconsin, 10 janvier 1887, p. 1.

⁸³⁰ « Making the Way of the Gypsy Harder », *op. cit.*

⁸³¹ « Gypsy Attire », in *The San Saba News and Star*, San Saba, Texas, 7 janvier 1887, p. 2.

⁸³² « Kidnaped by Gypsies », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 13 août 1887, p. 5.

⁸³³ « Rescued from Gypsies », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 15 juillet 1887, p. 1.

⁸³⁴ DORNEL Laurent, « "Bohémiens, Tsiganes et nomades" : construction d'une figure particulière de l'étranger au XIX^e siècle », in *Études Tsiganes 47 : Tsigane et représentation*, *op. cit.*, p. 10.

récents comme le témoignage de Vernon Morwood⁸³⁵ montrent que l'on interroge l'*American Gypsy* au sujet de ses origines géographiques, pour le placer face à l'ignorance de ses propres racines. Pourquoi alors ne pas leur chercher une origine dans le « *gypsyland* », cette invention anglophone, pour imaginer leur histoire⁸³⁶ ?

Parmi ces nombreux articles, souvent d'un intérêt limité, certains qui sont le fait de chroniqueurs peu connus de la presse américaine ont attiré notre attention. Entre 1880 et 1925, ce sont des articles plutôt laudateurs et positifs à l'égard des Tsiganes : l'aventure du docteur Gardiner qui aurait côtoyé des Tsiganes et décrit leurs « bons côtés⁸³⁷ » ou encore les interventions de Janet Dale contribuent à réhabiliter l'image négative que les lecteurs peuvent avoir des Tsiganes⁸³⁸. Surtout, une volonté d'aller au contact des Tsiganes pour recueillir des témoignages se manifeste, comme en 1887 avec l'interview de John Jasper par un journaliste du *New York Herald*⁸³⁹. L'avocat Sinclair, qui a étudié et fréquenté les Tsiganes pendant vingt-cinq ans, cherche à les défendre et explique leur mode de vie. Il s'appuie comme d'autres sur les travaux de Borrow et Charles Godfrey Leland⁸⁴⁰. La presse fait état d'un nombre important de chroniqueurs américains qui vont à la rencontre des Tsiganes dans les campements, parfois accompagnés de dessinateurs⁸⁴¹, qui rendent compte de ce contact par des descriptions de nature ethnographique et des articles romancés comme l'histoire de la Tsigane Meriel Stanley racontée en 1900 dans un journal de San Francisco⁸⁴². D'autres témoignages sont photographiques ; des artistes de cirque sont photographiés par Jacob Riis, et son travail sur les *tenements*, *How The Other Half Lives*, en 1890 est

⁸³⁵ « Gipsy Geography », *op. cit.*

⁸³⁶ « Real Gypsies Not Very Numerous In America But Romantically Picturesque », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 15 septembre 1901, p. 28.

⁸³⁷ FROST T. « The Gypsies' Good Side, A Noteworthy Example of Gratitude and Fidelity », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 mai 1887, p. 3.

⁸³⁸ DALE Janet, « American Gypsies, Habits and Customs of These Children of the Wood », in *The Roxboro Courier*, Roxboro, Caroline du Nord, 10 février 1887, p. 4.

⁸³⁹ « A Jolly Time With Gypsies », in *Omaha Daily Bee*, Omaha, Nebraska, 18 décembre 1887, p. 15.

⁸⁴⁰ « Gypsy Chief Defends Race », in *Williston Graphic*, Williston, Dakota du Nord, 21 février 1907, p. 3.

⁸⁴¹ « Gypsies in Camp at Point Breeze », *op. cit.*

⁸⁴² GRANT Allen, « Meriel Stanley, Poacher », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 18 février 1900, p. 4.

célèbre⁸⁴³. Le travail de Jacob Riis préfigure celui d'autres chroniqueurs, qui contribuent à l'essor du photojournalisme qui relate l'histoire et la vie dans les campements tsiganes en photographiant ces campements⁸⁴⁴. Dès le début du XX^e siècle, des reportages de photojournalisme sont réalisés par des chroniqueurs qui rendent visite aux Tsiganes dans leurs quartiers, comme Waldon Fawcette à Louisville⁸⁴⁵, W. M. Herschell à Indianapolis en 1906⁸⁴⁶, ou encore C. E. Patrick à New York en 1930⁸⁴⁷.

Encore plus intéressants, les reportages de terrain et les récits romancés d'Edgar L. Wakeman intitulés *American Gypsies*, qui paraissent dans les années 1880. Il passe vingt-cinq années aux côtés des Tsiganes pour étudier leurs coutumes et leurs itinéraires, et décrit l'atmosphère du départ pour les déplacements saisonniers⁸⁴⁸, leur capacité à conserver une identité propre au contact des Américains (ce que Wakeman appelle « *gypsyism* »⁸⁴⁹), leur relation à la religion⁸⁵⁰, leurs animaux de compagnie⁸⁵¹, la nuit passée dans le campement⁸⁵², leur habitat⁸⁵³, leur système politique⁸⁵⁴, mais aussi les rimes, chansons et « rhapsodies mélodieuses⁸⁵⁵ » tsiganes. Il aurait collecté deux cents textes, qui constituent un rare et important témoignage de chants et poésies tsiganes ayant pour thématiques la vigilance tzigane, le voyage, la nature, les chants de départs,

⁸⁴³ RIIS Jacob, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, Kessinger Publishing, 2004.

⁸⁴⁴ « Real Gypsies Not Very Numerous In America But Romantically Picturesque », *op. cit.*

⁸⁴⁵ FAWCETTE Waldon, « The Picturesque Life of America's Gypsies », in *The Courier-Journal*, Louisville, Kentucky, 7 octobre 1906, p. 47.

⁸⁴⁶ HERSCHELL W. M., *op. cit.*

⁸⁴⁷ PATRICK C. E., « Purest Race in America », *op. cit.*

⁸⁴⁸ WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », *op. cit.*

⁸⁴⁹ WAKEMAN Edgar L., « Always Suspicious », in *The Kinsley Mercury*, Kinsley, Kansas, 4 juin 1887, p. 1.

⁸⁵⁰ WAKEMAN Edgar L., « Gypsy's Lack of Religious Feeling », in *Mitchell Daily Republican*, Mitchell, 20 septembre 1887, p. 1.

⁸⁵¹ WAKEMAN Edgar L., « The Gypsy Dog », in *The Osage County Chronicle*, Burlingame, Kansas, 5 mai 1887, p. 6.

⁸⁵² WAKEMAN Edgar L., « Night in a Gypsy Camp », in *The San Saba News and Star*, San Saba, 29 juillet 1887, p. 2.

⁸⁵³ WAKEMAN Edgar L., « The Gypsy's Tent », in *The Shippensburg News*, Shippensburg, Pennsylvanie, 13 mai 1887, p. 1.

⁸⁵⁴ WAKEMAN Edgar L., « With an Ancient Race », in *Dixon Evening Telegraph*, Dixon, Illinois, 26 janvier 1887, p. 4.

⁸⁵⁵ WAKEMAN Edgar L., « American Gypsies », *op. cit.*

l'habitat tzigane, les comptines, etc. Autant de thèmes qui montrent son expérience et l'étendue du champ d'étude ; dans ce travail de terrain, Edgar L. Wakeman tente notamment de trouver les origines des chansons et des poésies tziganes du camp de Presumpscot dans le Maine. Sa démarche est exposée en introduction : « Si vous souhaitez vraiment connaître la poésie tzigane, il vous faut fréquenter les campements tziganes et ne pas vous en tenir à ce qu'on en dit dans les livres⁸⁵⁶ ». Il n'hésite pas à romancer son expérience en proposant des contes et histoires ayant pour sujet les Tsiganes⁸⁵⁷.

Dans un article passionnant, Wakeman se revendique comme « *half gypsy* » et décrit avec enthousiasme ses amis tziganes. Il raconte des anecdotes : Bow legged Joe, violoniste tzigane, l'aurait sauvé de la noyade alors qu'il se baignait dans la rivière Passaic⁸⁵⁸. Wakeman aurait – entre autres aventures – séjourné dans un campement avec la famille Stanley (originaire d'Autriche et qui a vécu longtemps en Grande-Bretagne, le nom provenant, dit-on, de Stackovich⁸⁵⁹) dont l'un des membres est bricoleur mais aussi chanteur⁸⁶⁰. Il dit avoir recensé les noms et adresses de presque mille chefs de familles⁸⁶¹ et estimé leurs fortunes et la valeur de leurs biens personnels⁸⁶². Il ne manque pas de souligner l'importance des vagues migratoires tziganes depuis l'Europe : « Leur nombre ne cesse de croître tant ils sont prolifiques et tant ils prennent bien soin de leur progéniture. Avec le flot régulier qui vient gonfler leurs rangs depuis l'Europe, ils représenteront deux à trois pour cent de la population globale d'ici la fin de ce siècle. Et comme, d'ici peu, on ne va plus pouvoir les ignorer, il va nous falloir faire

⁸⁵⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 334, extrait de WAKEMAN Edgar L., « American Gypsies », *op. cit.*, p. 12.

⁸⁵⁷ WAKEMAN Edgar L., « A Gypsy Patteran », in *The Record-Union*, Sacramento, Californie, 7 avril 1894, p. 7.

⁸⁵⁸ WAKEMAN Edgar L., « The American Gypsies, An Interesting Study of Their Home and Social Life », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 6 août 1887, p. 10.

⁸⁵⁹ « Queen of The Gypsies », in *The Crowley Signal*, Crowley, Louisiane, 2 avril 1898, p. 3.

⁸⁶⁰ WAKEMAN Edgar L., « American Gypsies », *op. cit.* ; WAKEMAN Edgar L., « The American Gypsies, An Interesting Study of Their Home and Social Life », *op. cit.*

⁸⁶¹ WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », *op. cit.*

⁸⁶² WAKEMAN Edgar L., « Wealthy Gypsies », in *The Wichita Beacon*, Wichita, Kansas, 2 juillet 1887, p. 2.

preuve d'assez de tolérance et de générosité pour comprendre et apprécier leur mode de vie chaleureux autour du feu de camp⁸⁶³. »

Le travail de Wakeman préfigure celui de l'écrivain américain Konrad Bercovici⁸⁶⁴, qui s'est d'abord fait connaître à l'occasion de son litige avec Charlie Chaplin qu'il accuse de plagiat et poursuit en justice en 1947 à propos du scénario du *Dictateur* (1940). En effet, en évoquant l'idée de faire un film fondé sur l'une de ses histoires tsiganes, Bercovici aurait soufflé à Chaplin l'histoire du *Dictateur*, ce que Chaplin n'a jamais voulu reconnaître. Cette anecdote témoigne de la place importante que tient Konrad Bercovici en tant qu'écrivain passionné des Tsiganes. Il est d'ailleurs devenu une référence sur le sujet. Originaire de Roumanie, Bercovici fréquente dès le plus jeune âge des familles tsiganes que ses parents connaissent ; il vient à Paris vers 1900, étudie l'orgue et fréquente les milieux universitaires et artistiques au sein desquels il rencontre sa future femme, la sculptrice Naomi Librescu. Tous deux s'installent ensuite en Amérique du Nord, d'abord à Montréal puis à New York où il enseigne le piano et rédige de nombreux articles et des récits à propos des Tsiganes dont un certain « Ghitza » et beaucoup de ses textes témoignent du fait qu'il a côtoyé des familles tsiganes, en particulier les familles O'Hara et Smith⁸⁶⁵. En 1922, son article intitulé « *The American Gypsy*⁸⁶⁶ » se démarque par sa qualité et son originalité : le fait que l'auteur soit aussi musicien oriente la manière dont il décrit l'*American Gypsy* et lui permet de mettre en avant plusieurs de leurs particularités artistiques.

Konrad Bercovici rassemble un certain nombre d'informations relatives à la linguistique tsigane. Il montre l'importance de l'écoute, étudie la langue et donne des informations essentielles concernant les artistes tsiganes vivant aux États-Unis⁸⁶⁷. Il étudie leurs métiers, plus particulièrement la reconversion des professions en rapport avec les chevaux dans le commerce des automobiles. Il s'intéresse aussi aux coutumes funéraires, comme les lieux de sépulture des membres du clan O'Hara. Il tente encore d'expliquer les « vols d'enfants » par

⁸⁶³ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 335, extrait de WAKEMAN Edgar L., « Always Suspicious », *op. cit.*

⁸⁶⁴ Nous en avons parlé à propos de son allusion à la musique tsigane dans les musiques européennes classique et romantique.

⁸⁶⁵ BERCOVICI Konrad, « The American Gypsy », *op. cit.*, p. 512, 514.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 507-519.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 517.

l'« instinct nomade » des enfants de Gadjé habitant près des campements qui pousserait certains de ces enfants à suivre les caravanes, aussi bien que par l'habitude qu'ont les jeunes mères sédentaires d'accuser les Tsiganes dès que leur enfant échappe à leur surveillance, et explique que les enfants, toujours encombrants, seraient une gêne pour la vie itinérante⁸⁶⁸. Konrad Bercovici montre enfin que de nombreux sédentaires adoptent progressivement les modes de vie tsiganes et l'itinérance, ce qui suggère une définition élargie à l'*American Gypsy* : « Le nombre de personnes qui suivent le mode de vie tsigane augmente d'année en année⁸⁶⁹ ».

Les vagues migratoires tsiganes s'inscrivent dans la durée et s'intègrent dans un contexte plus large et périodique : « De nouveaux immigrés se succèdent alors que les anciens demeurent⁸⁷⁰ ». Si les nouvelles arrivées de Tsiganes des années 1870-1880 attirent l'attention des chroniqueurs, des familles venues d'autres pays européens sont en fait déjà installées depuis plus de vingt-cinq ans et ont déjà donné naissance à une nouvelle génération. Nous avons jusqu'à présent considéré dans cette recherche les voyageurs tsiganes venus d'Europe aux États-Unis comme des « migrants » (qui quittent effectivement un ensemble de pays dans lesquels ils ont circulé durablement pour s'implanter dans un nouvel espace éloigné), le terme « nomade » nous paraît plus approprié pour définir leurs déplacements : il inscrit leur migration au cœur d'un ensemble structuré de parcours et suppose une circulation au sein de plusieurs espaces. En effet, les trajectoires tsiganes telles que la presse les relate ne sont pas téléologiques mais cycliques. Les arrivées tsiganes aux États-Unis doivent en effet être mises en perspective : les familles qui s'installent dans les villes américaines servent de points d'appuis et de relais pour des parcours futurs consolidés et renouvelés, qui non seulement s'étendent au-delà des États-Unis mais participent aussi au

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 515.

⁸⁶⁹ Ma traduction. Texte original : « The number of Gypsying people is increasing from year to year », extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », *ibid.*, p. 518.

⁸⁷⁰ GREEN Nancy L., « Concepts historiques des flux migratoires : dualités et fausses découvertes », in *Revue internationale et stratégique*, volume 2, n°50, 2003, p. 79-84.

maintien de relations et de contacts (allers-retours réguliers) avec d'autres territoires comme le Vieux Continent, l'Amérique du Sud voire au-delà du Pacifique⁸⁷¹. Au début du XX^e siècle, des chefs de familles tsiganes américaines retournent régulièrement en Europe : tous les cinq ans ils vont en France représenter les Tsiganes d'Amérique aux Saintes-Marie-de-la-Mer (sauf en 1917 à cause de la Première Guerre mondiale⁸⁷²) auprès de familles en provenance du monde entier. Cinq ans plus tôt en effet, alors que les représentants des *American Gypsies* étaient en France, le journaliste Sterling Heilig donne dans un article de septembre 1912 tiré du journal *Indianapolis Star* une illustration du « *Camp of the American Gypsies at Sts-Maries-of-the-Sea*⁸⁷³ ».

Par-delà l'Atlantique, sur le territoire américain, les connexions sont donc rendues possible par des échanges migratoires qui véhiculent des usages et maintiennent les cohésions familiales et les lignées, l'on pense à l'écrivain tsigane Matéo Maximoff qui relate un souvenir de jeunesse : « Mais ces Roms d'Amérique n'étaient pas seulement venus en visiteurs [dans la "zone des fortifications" de Paris]. Ils avaient besoin de femmes pour leurs fils. [...] Ils rentrèrent chez eux, heureux d'emmenner avec eux une belle fille : Valentina. Un an plus tard, on pouvait la voir vendre pour un dollar des fleurs dans les rues de New York, pour rembourser à son beau-père les frais de son mariage⁸⁷⁴. » Ces allers-retours réalisés au début du XX^e siècle (et probablement avant) mais qui perdurent après la Seconde Guerre mondiale sont autant de gages de l'autonomie, de la cohésion tsigane qui maintiennent et consolident l'appartenance à un ensemble ethnique et culturel.

L'historien peut tenter de reconstituer les itinéraires tsiganes à travers l'étude d'une mobilité qui prend d'abord une forme familiale, en poursuivant la

⁸⁷¹ SUTRE Adèle, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁷² HEILIG Sterling, « Gypsy Bands Vanish From French Soil », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 12 août 1917, p. 2.

⁸⁷³ HEILIG Sterling, « Gypsy King Proves Right by Wicked Lash », *op. cit.*

⁸⁷⁴ MAXIMOFF Matéo, *Dites-le avec des pleurs*, édité par l'auteur, 1990, p. 79.

démarche microhistorique qui procède d'une analyse à l'échelle de la composition du groupe et des déplacements individuels. Il est ainsi possible de suivre l'établissement de « rois », de familles et d'ensembles de familles tsiganes qui constituent des clans installés aux abords et à l'intérieur de la ville américaine dans des campements souvent placés à proximité des axes de communication stratégiques. Nous utiliserons les termes de groupe et de clan pour qualifier un ensemble de plusieurs familles tsiganes et écartons le vocable « tribu » (en anglais « *tribe* ») qui, bien qu'utilisé parfois dans la presse américaine pour qualifier des familles Tsiganes, nous paraît plus adapté pour qualifier les peuples amérindiens d'Amérique du Nord⁸⁷⁵.

Les noms de famille permettent à l'historien de suivre leurs itinéraires, les métiers qu'ils pratiquent et de reconnaître parmi eux des musiciens, les lieux de leurs prestations, les œuvres interprétées et créées et les échanges avec le public et d'autres artistes. En recoupant les informations de la presse américaine, nous avons pu croiser les parcours de soixante-douze familles tsiganes : Adams, Baker, Bonavich, Boswell (ou Bosvills), Brewer, Broadway, Buckland, Butler, Canfield, Carpenter, Caulfield (ou Scofield), Cloud, Cooper, Cruz, Costello, Crabtree, Demetrie, Dufour, Edward, Evans, Fryer, Georgovitch (ou George), Gray, Hall, Harrison, Hayden, Hedges, Herne, Herron, Hicks, Igwanovitch, Jabolosky, James, Jasper, Jeffs, John, Jowles, Kidd, Lee, Lovell, Lucas, Mace, Marink, Mark, Markus (ou Markis), Merino (ou Marino), Miguel, Mitchell (aussi Michele ou Mishalow), Nicholas, O'Hara, Palmer, Parse (Pearse), Peterson (Petrovich), Reynolds, Rigo, Riley, Rogers, Shaw, Smith, Stanley (ou Stackovich), Sterio, Stevens (ou Stevenson), Stewart, Thomas, Uwanawich (ou Uwaniaiseh), Valdo, Young, Yuana, Wells, Wharton et Williams.

Notons d'emblée que la lecture des journaux nous a permis de suivre des familles mais que notre travail n'est pas exhaustif et ne se veut pas représentatif de tous les mouvements tsiganes : parmi les familles étudiées, seuls certains groupes se déplacent, ce qui permet de saisir des tendances. La presse américaine décrit les différents types de mobilité des *American Gypsies* : le nomadisme (caractérisé par

⁸⁷⁵ Le terme « *tribe* » est par exemple employé en 1900 pour désigner les familles Markus, Jones et Smith qui font partie du clan Stanley : « Gypsies in Camp at Point Breeze », in *The Philadelphia Inquirer*, Philadelphie, Pennsylvanie, 1^{er} janvier 1900, p. 2 ; « The Queen is Dead », in *The Greenville News*, Greenville, Caroline du Sud, 9 août 1900, p. 8.

des déplacements géographiques réguliers rapprochés dans le temps et d'ampleur variée : internationale, régionale et locale), la semi-sédentarisation – ou semi-nomadisme – qui se concrétise par un séjour de plusieurs mois (souvent plus de la moitié de l'année) au même endroit ; la fixation (le séjour long immobilise pendant l'année des caravanes et conduit au séjour prolongé dans des propriétés louées ou achetées). Cette sédentarisation ne doit pas s'envisager comme un état définitif : il peut s'agir d'un séjour de plusieurs années voire dizaines d'années, mais le maintien de « l'esprit nomade » prend la forme de déplacements réguliers en caravane, notamment l'été, et d'un habitat qui permet la mobilité. L'implantation des campements des *American Gypsies* aux États-Unis est d'abord marquée par l'itinérance saisonnière de ces familles pendant l'été et l'installation dans les villes américaines pour la durée de l'hiver. Les migrants empruntent un itinéraire saisonnier (dont les destinations varient d'une année à l'autre) que les sources appellent « *gypsy trail*⁸⁷⁶ » qui relie la région « *Dixieland*⁸⁷⁷ » qui désigne le Sud des États-Unis aux villes du Nord et du Nord-Est :

« Ce qui est vrai pour ce campement l'est pour des milliers d'autres de la côte atlantique à celle du Pacifique. Du 1^{er} au 15 novembre a lieu la grande migration des Tsiganes américains qui abandonnent un temps leur vie ("*merripen*" en romani) errante pour prendre leurs quartiers d'hiver. Certains fuient même le froid hivernal un mois plus tôt. D'autres s'entêtent à attendre jusqu'au dernier moment que les fortes tempêtes de décembre les obligent à abandonner les tentes de leur campement. J'ai été invité l'année dernière par un groupe dans le Maine, près de Mount Tom, tard dans la saison, pour *Thanksgiving Day*, et y suis resté jusqu'à ce que le temps devienne si rigoureux dans cette région qu'il nous fallait briser la glace du petit cours d'eau gelé avoisinant chaque fois que nous voulions y puiser l'eau. Les plus grands campements

⁸⁷⁶ « Our Honeymoon on Nothing a Year », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 5 septembre 1915, p. 66.

⁸⁷⁷ La région « *Dixie* » ou « *Dixieland* » est souvent mentionnée dans la presse américaine pour indiquer symboliquement le Sud et le Sud-Est des États-Unis où se rendent les familles tsiganes qui quittent les villes du Nord du pays l'été. De la même manière, des familles qui séjournent au Nord-Est des États-Unis et au Canada se dirigent souvent vers des villes de la côte Est des États-Unis l'hiver et plus au Sud. Ces itinéraires ne sont pas représentatifs de toutes les mobilités tsiganes et sont souvent contrariés mais permettent de constater l'existence d'axes de circulation réguliers.

se scindent souvent en plus petits groupes. Ces derniers quittent leurs campements tout au nord afin de revenir s'établir pour l'hiver dans des villes plus ou moins importantes ou dans un endroit au climat plus clément qui leur permettra de poursuivre le mode de vie au plein air qu'ils affectionnent. La distance parcourue lors de leurs pèlerinages annuels est impressionnante. J'ai rendu visite à des groupes tsiganes dans le Nouveau-Brunswick dont certains membres possédaient des terres au centre du Texas. Dès le début du mois de février, ils prennent la route tranquillement dans les plus belles verdines accompagnés d'une multitude de superbes chevaux, dont ils font le commerce par la même occasion. Ils négocient, marchandent, disent la bonne aventure ("*dukking*") et au fur et à mesure que la saison avance, ils arrivent du sud presque avec le printemps et se retrouvent au mois de juin, comme des aristocrates vagabonds, sur la rive du majestueux fleuve Sainte-Croix. Au mois de septembre, ils parcourent habituellement la Nouvelle-Angleterre. Au mois d'octobre, ils traversent New York, la Pennsylvanie et une bonne partie du Kentucky. Ils sont de retour chez eux avant que la période de Noël ne débute. Là, ils font une halte de deux mois et préparent leur départ pour le mois de février suivant qui peut les conduire dans les vallons magiques de la rivière Sauk au Minnesota en passant par le Missouri et l'Iowa. Ces voyages annuels représentent souvent près de huit mille kilomètres, une distance difficilement imaginable si l'on considère les multiples embûches rencontrées vraisemblablement tout au long de la route⁸⁷⁸. »

Ces mouvements migratoires ont d'abord pour raison le climat : du nord et du nord-est, on gagne le sud l'été. En croisant les sources de la presse décrivant les lieux de halte, un itinéraire type peut se tracer, emprunté par plusieurs familles : à partir de Chicago et depuis l'État de New York en automne, ils se rendent jusqu'en Louisiane (Bâton Rouge et la Nouvelle-Orléans) et au Texas en passant par

⁸⁷⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 335, extrait de WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », *op. cit.*

Indianapolis et Saint-Louis. La carte suivante propose des exemples d'implantations tsiganes et de déplacements saisonniers à partir d'articles de presse au sujet des familles Stanley, Lovell et Mitchell (figure 17).

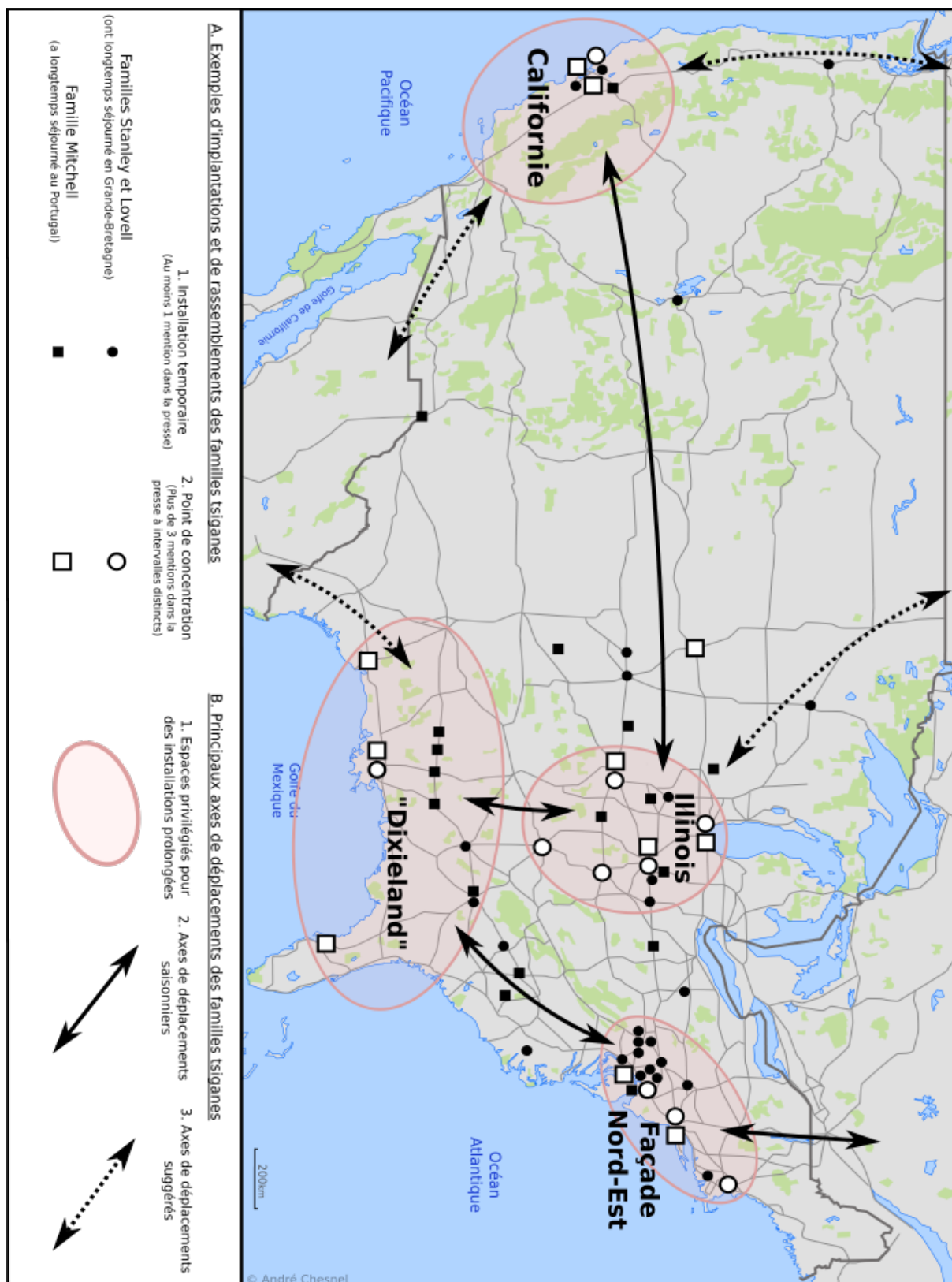


Figure 17 : Exemples d'implantations et de déplacements saisonniers terrestres de familles tsiganes aux États-Unis de 1885 à 1930 parmi lesquelles des artistes et des musiciens (source : sélection d'articles de la presse américaine, cf. infra, bibliographie, p. 369).

Les noms de ces familles nous permettent de suivre les lieux où elles séjournent et s'implantent ainsi que les principaux itinéraires. Notons d'emblée des limites importantes à l'élaboration et à la pertinence d'une telle carte. La première limite concerne le choix des familles : notre carte est construite à partir d'un échantillon qui n'est pas représentatif de tous les groupes tsiganes américains. Elle écarte par exemple les familles hongroises pour lesquelles la presse donne moins d'informations concernant leurs déplacements aux États-Unis. Il faut noter que les familles dont nous avons suivi le parcours fréquentent des familles hongroises et partagent leurs lieux d'implantation dans les villes (nous le verrons à travers l'exemple de New York). Des membres de la famille Stanley qui ont longtemps séjourné en Autriche puis au Royaume-Uni s'unissent en 1905 en Californie à des familles qui ont des noms à consonnance hongroise comme les Bonavich et les Igwanovitch⁸⁷⁹ et en 1912 dans le Kansas aux Georgeovich (Georgovitch)⁸⁸⁰. La seconde contrainte concerne les sources qui nous ont permis de l'établir, qui sont lacunaires puisque elles dépendent de l'outil que nous utilisons (*Newspapers.com*). Les articles que nous pouvons consulter proviennent principalement des États-Unis car la numérisation des articles d'autres pays est pour le moment limitée, ce qui ne nous permet pas de connaître avec autant de précision les installations dans les pays voisins. De plus, cet outil nous propose la lecture d'une presse marquée par des disparités importantes : il existe en effet davantage de journaux sur la côte Est des États-Unis pendant cette période que dans les autres parties du pays, et nous sommes mieux informés sur les Tsiganes de cette région que sur ceux qui vivent ailleurs. La seconde contrainte concerne la dimension saisonnière des mouvements intracontinentaux que mentionne la presse. Les articles qui décrivent les départs tsiganes l'hiver en direction du Sud du pays sont pléthoriques mais ne sont pas généralisables. Les déplacements envisagés comme saisonniers sont en réalité contrariés par des contraintes locales : des familles séjournent volontiers l'hiver dans les capitales du Nord des États-Unis et leurs déplacements vers le Sud ne sont pas systématiques. Des déplacements pour saisir des opportunités économiques, des rassemblements familiaux irréguliers, des décès, des mariages et des naissances qui sont autant de

⁸⁷⁹ « Queen of Gypsies in Trouble », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 18 mars 1905, p. 3.

⁸⁸⁰ « Wedding in Gypsyland », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 21 janvier 1912, p. 50.

prises en scène, modifient les itinéraires saisonniers. Aussi, cette carte permet de montrer le potentiel et la possibilité (avec le temps et les moyens nécessaires), de présenter les implantations et axes de circulation de beaucoup d'autres familles tsiganes.

Les déplacements s'expliquent aussi par les réunions des chefs de famille qui se regroupent : « En Amérique, il y a plusieurs clans tsiganes. Chacun d'entre eux prête allégeance à un "roi". Les chefs de clan se réunissent au printemps, généralement en avril, et c'est à ce moment-là que les parcours sont définis et programmés si bien que chaque groupe tzigane a son itinéraire prévu pour l'été suivant⁸⁸¹. » Les familles utilisent les nouvelles technologies de l'époque pour organiser leurs déplacements : ils communiquent par télégramme⁸⁸² et par téléphone⁸⁸³ pour se regrouper. Des mouvements migratoires ont aussi pour raison les fêtes, funérailles et autres cérémonies qui marquent les événements familiaux. Cinq mille Tsiganes de La Nouvelle-Orléans, de Chicago, de Detroit, du Canada, et de Saint-Louis se rassemblent en 1921 pour enterrer la reine de la famille Mitchell à Sharon en Pennsylvanie⁸⁸⁴. Les commentaires de la presse à propos des mariages tsiganes permettent de décrire leurs lieux de passage et d'installation. C'est le cas en 1922 des membres de la famille Mitchell présents à Saint-Louis, qui se marient sous le régime de la loi en vigueur dans l'État du Missouri⁸⁸⁵.

L'étude de ces familles et de leurs rassemblements permet de reconstituer de véritables « dynasties ». Depuis 1859, la « famille royale » Stanley, implantée dans l'Ohio à deux miles de Louisville, aurait autorité sur tous les Tsiganes d'Amérique. En recoupant les témoignages de la presse, il est possible de suivre la dynastie Stanley : le vieux roi Sugar Stanley règne dans le Mississippi de 1859 à

⁸⁸¹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 335, extrait de « Children of wars, who alone profit by conflicts », *op. cit.*

⁸⁸² « Forming Gypsy Town on Pacific Coast », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 18 octobre 1919, p. 14.

⁸⁸³ « Gypsies in America », *op. cit.*

⁸⁸⁴ « Gypsy Queen Buried; 5,000 See Funeral », in *Pittsburgh Post-Gazette*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 14 mai 1921, p. 4.

⁸⁸⁵ « Gypsies Wed at City Hall in Order to Retain Wives », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 17 février 1922, p. 3.

1887, assisté de la reine Saine Stanley⁸⁸⁶ à laquelle Matilda Stanley succède avant de mourir en 1884 dans le Tennessee où elle est enterrée⁸⁸⁷. La base de donnée généalogique *Family Search* nous permet de suivre l'itinéraire de Matilda Stanley, venue d'Angleterre à New York en 1854 sur le bateau *Try*⁸⁸⁸. C'est la reine Jentie Jeffrey Harrison qui prend la suite et meurt le 31 décembre 1886. Elle est enterrée dans le caveau familial de la dynastie Stanley au cimetière Woodland de Dayton⁸⁸⁹, tout comme les anciens chefs du clan Stanley, King Owen Stanley en 1860 et Queen Harriet Stanley en 1857⁸⁹⁰. Ces funérailles attirent des membres de cette grande famille tzigane qui viennent depuis Boston, Washington ou encore Saint-Louis : une procession constituée de nombreuses caravanes et d'environ cinq cents chevaux est accompagnée de nombreux curieux⁸⁹¹. Lorsque Edgar L. Wakeman relate son expérience au contact de la famille Stanley en 1887, certains journaux évoquent l'élection à la tête des Tsiganes d'Amérique de la reine Lucy Stanley installée près de Dayton en 1887, et dont la famille réside donc depuis des années dans l'Ohio⁸⁹². L'on trouve ensuite au début du XX^e siècle la reine Stella Stanley à la tête de la famille, qui traverse les États-Unis de Chicago à La Nouvelle-Orléans⁸⁹³. En 1898, la famille Stanley se réunit pour le couronnement de Molly Stanley à Topeka dans le Kansas où l'on joue de la musique et l'on danse à la manière tzigane⁸⁹⁴. Ces informations issues de la presse ainsi que des données administratives recueillies – entre autres – lors des baptêmes, des recensements et des décès⁸⁹⁵ nous permettent de reconstituer l'arbre généalogique d'une branche de la famille Stanley (figure 18).

⁸⁸⁶ « The Royal Family of Gypsies », in *The News-Herald*, Hillsboro, Ohio, 5 mai 1887, p. 4.

⁸⁸⁷ « Queen Jentie », in *The Ottawa Daily Republic*, Ottawa, Kansas, 11 avril 1887, p. 1.

⁸⁸⁸ Family Search, *New York Passenger Lists, 1820-1891*.

⁸⁸⁹ « Queen Jentie », *op. cit.*

⁸⁹⁰ « A Royal Romany Funeral », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 9 avril 1887, p. 1.

⁸⁹¹ « Queen Jentie », *op. cit.*

⁸⁹² Brève, in *Weekly Atchison Champion*, Atchison, Kansas, 22 janvier 1887, p. 1.

⁸⁹³ HERSCHELL W. M., *op. cit.*

⁸⁹⁴ « Queen of The Gypsies », *op. cit.*

⁸⁹⁵ WEIL François, *Family Trees, A History of Genealogy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.

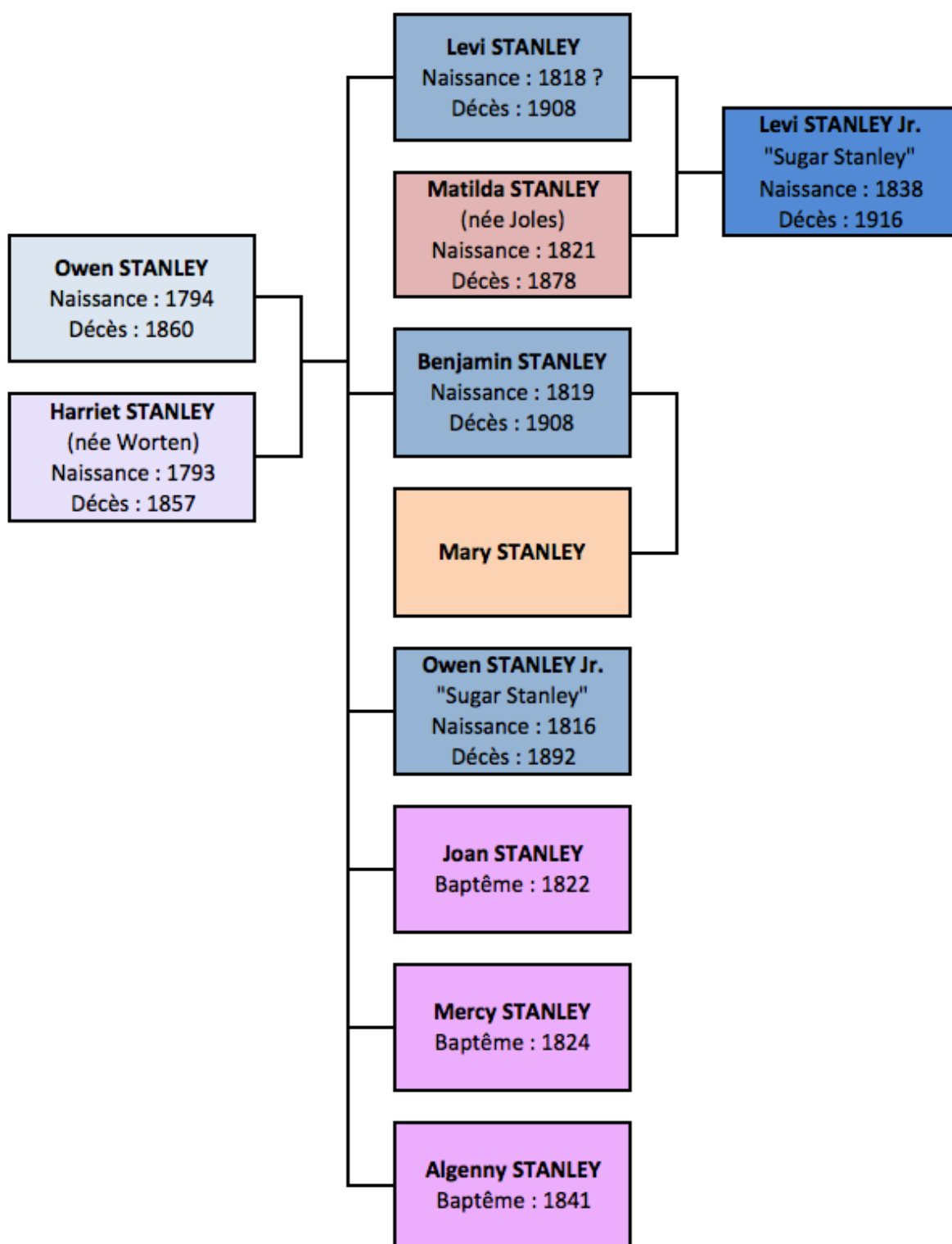


Figure 18 : Arbre généalogique du « roi » Owen Stanley (sources : articles de la presse américaine et *Family Search*).

Les sources décrivent aussi les membres et les itinéraires de la famille Lovell, qui, après avoir longtemps séjourné au Pays de Galles, maintient des liens avec des branches de la famille installées à Philadelphie et à New York. La presse nous donne aussi des informations concernant les familles Jasper, Cooper et Smith, venues d'Angleterre et d'Écosse⁸⁹⁶ ou encore Reynolds⁸⁹⁷. Le Tsigane John Jasper originaire de Grande-Bretagne explique le choix de la semi-sédentarisation dans les grandes villes américaines l'hiver⁸⁹⁸. À l'instar de ce qui se passe en Europe, beaucoup d'*American Gypsies* pratiquent donc une forme de semi-sédentarisation et sont propriétaires de maisons et de fermes dans lesquelles ils passent l'hiver, notamment dans le Sud du Texas⁸⁹⁹.

⁸⁹⁶ BOWDITCH T. J., « A Race of Nomads », *op. cit.*

⁸⁹⁷ WARREN Hamilton, « The Gypsy Band », in *Omaha Daily Bee*, Omaha, Nebraska, 15 avril 1887, p. 2.

⁸⁹⁸ « A Jolly Time With Gypsies », *op. cit.*

⁸⁹⁹ « Gypsies in America », *op. cit.*

7. 2 – Activités économiques tsiganes et mobilité

Sur la période 1880-1930, on constate une augmentation significative du nombre d'articles consacrés aux Tsiganes installés aux abords des villes, et cela pour plusieurs raisons. Les vagues migratoires pendant et après la Première Guerre mondiale s'intensifient et la présence des Tsiganes est remarquée et commentée dans les grands ports d'accueil. Au même moment, il faut noter l'impact de la voiture dans les années 1910. La relative démocratisation de l'automobile permet de découvrir l'installation de nombreux campements aux alentours des villes. Auparavant peu visibles, parce que dispersés sur un immense territoire, les Tsiganes deviennent visibles dans les périphéries urbaines. La promenade autour des villes est facilitée par la voiture et les Américains peuvent voir ces « *Romanies* » qui se déplacent parfois en train ou en marchant le long des voies ferrées, et le plus souvent dans des carrioles tirées par des chevaux. Les Tsiganes se mettent rapidement à utiliser l'automobile pour leurs déplacements, comme le relate un article agrémenté de photographies publié en 1911 en Pennsylvanie⁹⁰⁰. En 1913, les journalistes parlent de John Merino, « *gypsy king of Los Angeles* » que l'on voit au volant de sa voiture⁹⁰¹. Les chroniqueurs constatent que les Tsiganes du Nord-Ouest de l'État de New York ont dans les années 1920 adopté en grand nombre l'automobile et circulent par flottes entières⁹⁰².

L'implantation des Tsiganes dans la ville américaine et l'étude de leurs itinéraires saisonniers donnent un cadre à leurs activités économiques et permettent de comprendre l'importance de la relation entre ce qu'ils entreprennent et leur mobilité. Les activités économiques tsiganes, très diversifiées, peuvent surprendre ; elles sont surtout marquées par la polyvalence individuelle des membres du groupe et par leur esprit d'initiative, une certaine intuition, de l'endurance, le sens du relationnel, des savoir-faire techniques, de l'ingéniosité manuelle, le sens de la solidarité, une capacité d'analyse psychologique, ou encore des facilités artistiques. S'ils conservent les métiers connus pour être les leurs en Europe et qui ont contribué à façonner les représentations que les Occidentaux se font d'eux (comme l'idée qu'ils s'adonnent

⁹⁰⁰ « Gypsies in America », *op. cit.*

⁹⁰¹ « Gypsy King Rolls in Wealth and Travels in an Auto », *op. cit.*

⁹⁰² « Gypsies Adopt Autos », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 12 août 1921, p. 13.

au travail du métal et au commerce des chevaux), les Tsiganes s'adaptent à la modernité américaine et s'inscrivent dans le processus capitaliste cumulatif en achetant des propriétés privées qu'ils louent surtout à des non-Tsiganes, ce qui leur assure des revenus réguliers.

Pour s'adapter aux contraintes économiques, les familles font preuve de flexibilité géographique et les activités favorisant la mobilité sont privilégiées. Cette mobilité est appelée par certains auteurs « nomadisme péripatétique⁹⁰³ » compte tenu de la relation économique entretenue avec une société dite « englobante ». Cependant, pareille terminologie suppose des rapports de force et de dépendance à mettre en perspective et sur lesquels on doit s'interroger. Surtout, la mobilité a pour raisons d'autres facteurs, comme les pèlerinages religieux, les regroupements à l'occasion des funérailles et d'autres rassemblements familiaux. Alors, dans quelle mesure la mobilité est-elle au service du travail ou est-ce que la mobilité impose des conditions de travail ?

Certains métiers exercés par les Tsiganes sont en rapport avec les occupations qui sont les leurs depuis des siècles : ainsi l'attention et l'affection qu'ils portent aux animaux font d'eux des maquignons et des dresseurs compétents. L'activité de maquignon est une de celles dont les chroniqueurs américains parlent le plus :

« Presque tous les chevaux de trait utilisés dans nos grandes villes sont amenés par des Tsiganes qui se les sont procurés auprès de fermiers dans le besoin. Ces chevaux sont soignés, remis en pleine forme et dressés avant d'être présentés aux marchands qui, même si on ne le soupçonne pas, sont des Tsiganes. Non seulement le célèbre Tattersall de Londres qui approvisionne presque toute la noblesse anglaise en étalons pur-sang est tenu par un Tsigane, mais ce sont aussi des Tsiganes qui possèdent et dirigent les trois plus grands marchés aux chevaux de ce pays, à savoir Boston, New York, et Washington, alors que dans les villes de moindre importance, ces gens acquièrent petit à petit, avec patience et discrétion, des propriétés avec des écuries de chevaux à vendre ou

⁹⁰³ RAO Aparna, *The Other Nomads: Peripatetic Minorities in Cross-Cultural Perspective*, Cologne, 1987.

à louer, où sont expédiés par milliers les animaux regroupés lors des migrations estivales⁹⁰⁴. »

La vente de chevaux est donc directement liée à la mobilité tsigane : ils achètent les bêtes lors de leurs périples saisonniers pour les revendre dans les grandes villes au printemps : « Le nombre de bêtes ainsi rassemblées chaque hiver dans tout le pays est colossal. Le profit qu'ils en retirent est énorme et difficile à apprécier. Et en fin de compte, ces hommes qui font merveille dans le monde du cheval ont certainement la mainmise sur l'ensemble de la filière du pays⁹⁰⁵. » L'activité de marchand de chevaux s'accompagne d'une passion véritable pour les bêtes et font de certains Tsiganes des soigneurs très compétents⁹⁰⁶. La famille Cooper est connue pour s'être particulièrement enrichie grâce au commerce des chevaux dans l'East Somerville à Boston⁹⁰⁷. Mais en 1915, la presse dénonce la manière dont certaines familles tsiganes, décrites comme « *dark-skinned parasites* » gagnent de l'argent en faisant le commerce des chevaux sous la contrainte, en menaçant les fermiers d'empoisonner leurs bêtes et en imposant leurs conditions d'achat par la peur⁹⁰⁸. D'autres encore pratiquent le métier de montreur d'ours : c'est le cas en 1912 à Alton dans l'Illinois, près de Saint-Louis⁹⁰⁹. Par extension, ces soigneurs proposent aussi des services vétérinaires aux habitants qu'ils rencontrent et auxquels ils proposent même des soins de santé. C'est le cas en 1906 en Pennsylvanie : des Tsiganes gagneraient beaucoup d'argent en vendant des produits pour les cheveux et pour le corps en faisant du porte-à-porte à la campagne, ou directement le soir sous les réverbères à gaz des ruelles du centre des villes⁹¹⁰. Certains font ce commerce en plein jour et achètent des licences commerciales pour pouvoir proposer leurs produits dans des boutiques ou bien

⁹⁰⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 336, extrait de « Gypsy Horse Dealers », in *Alabama Beacon*, Greensboro, Alabama, 16 août, 1887, p. 2.

⁹⁰⁵ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 336, extrait de WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », *op. cit.*

⁹⁰⁶ WAKEMAN Edgar L., « The American Gypsies, An Interesting Study of Their Home and Social Life », *op. cit.*

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ « Making the Way of the Gypsy Harder », *op. cit.*

⁹⁰⁹ « Little Boy Meets a Real Bear », in *Alton Evening Telegraph*, Alton, Illinois, 12 avril 1912, p. 1.

⁹¹⁰ WRIGHT George L., « June Opens Gypsy Season; Vender of Cures Is Nomad », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 24 juin 1906, p. 11.

louent des emplacements sur les marchés. Leur réputation de vendeurs de lotions fait dire des bons médecins installés qu'ils ont l'« instinct tsigane⁹¹¹ ».

En sus de l'activité de marchands de chevaux, les activités dont on parle le plus dans la presse américaine sont la prédiction (la diseuse de bonne aventure⁹¹²), les métiers de la vannerie, le bricolage⁹¹³ ainsi que le travail des métaux⁹¹⁴ (ferraille, chaudronnerie, armurerie, ferblanterie, forge, serrurerie, étamage, maréchalerie pour les fers des chevaux, mécanique, etc.). Ces activités amènent à être mobile car il faut renouveler la clientèle ; aussi sont-elles pratiquées tout au long des itinéraires saisonniers des groupes tziganes. En 1856, des Tziganes qui auraient abusé de « l'extraordinaire crédulité » des non-Tziganes sont arrêtés pour « *fortune telling*⁹¹⁵ ». Les témoignages abondent à propos des diseuses de bonne aventure et cette activité est très souvent représentée dans les arts populaires américains, et marque l'opéra puis le jazz⁹¹⁶. Certains articles de la presse américaine attirent notre attention, comme le travail photojournalistique précieux et précurseur de Mary Katherine Synon en 1908 concernant les activités économiques pratiquées par le clan Hall dans un campement tsigane qui comprend sept familles installées au sud-ouest de Los Angeles⁹¹⁷. Le clan Hall originaire d'Angleterre y séjourne l'hiver et les photographies qui agrémentent le reportage montrent le campement et la roulotte, le « *Gypsy Fortune Telling Wagon* », où la diseuse de bonne aventure reçoit ses clients. Les personnes qui souhaitent avoir connaissance de leur avenir, en payant, viennent au campement où les femmes pratiquent en général leur activité en évitant de se faire concurrence⁹¹⁸.

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² « Town and County News », in *Tazewell Republican*, Tazewell, Virginie, 15 mai 1902, p. 4.

⁹¹³ WAKEMAN Edgar L., « The Gypsy as a Tinker », in *The Roxboro Courier*, Roxboro, Caroline du Nord, 15 septembre 1887, p. 1.

⁹¹⁴ « Making the Way of the Gypsy Harder », *op. cit.*

⁹¹⁵ « Singular Credulity », in *The Charlotte Democrat*, Charlotte, Caroline du Nord, 8 avril 1856, p. 2.

⁹¹⁶ Consulter à cet effet notre partie relative au thème tsigane et plus particulièrement de la bonne aventure dans les arts américains, cf. supra, chapitre 1, p. 30.

⁹¹⁷ SYNON Mary Katherine, « Can I Tell Your Fortune? », in *Los Angeles Herald*, Los Angeles, Californie, 13 septembre 1908, p. 37-39.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 37-39.

Au début du XX^e siècle, les grandes villes américaines constituent un vivier suffisamment important de clients pour que des diseuses de bonne aventure et autres « phrénologues » aient pignon sur rue. C'est le cas à Los Angeles où des Tsiganes disposent d'un emplacement sur les boulevards ou font venir les clients dans de beaux appartements pour leur prédire l'avenir⁹¹⁹, mais aussi à New York et dans de nombreuses autres grandes villes. Les diseuses de bonne aventure accueillent volontiers leurs clients dans des salons de thé, les « *Gypsy tea rooms* », que l'on trouve dans les années 1920 et au début des années 1930 à Cleveland, à Saint-Louis, à St. Petersburg en Floride, à Chicago, à New York ou encore à Boston, des établissements souvent associés à la couleur bleue⁹²⁰. John Frazier rencontre ainsi en 1924 une phrénologue tsigane capable pour un demi dollar de soigner le « *Gypsy Blues* » au 455 Lenox avenue à Harlem ; il décrit les étapes de la séance de cette guérisseuse⁹²¹.

Aux États-Unis comme en Europe, l'évolution des modes de vie modifie les métiers de l'*American Gypsy*, activités de service et d'intermédiaire à la transaction constituées sur un modèle inverse de celui des non-tsiganes⁹²², puisqu'elles présentent un « caractère collectif [...] indépendant dans la relation économique et discontinu dans le temps⁹²³ ». On constate la faculté d'adaptation des Tsiganes et la complémentarité de leurs savoir-faire, utilisant leurs connaissances et leur intérêt pour la mobilité, les chevaux et le travail du métal, ils effectuent la transition entre la pratique de métiers liés aux déplacements à cheval et l'entretien des automobiles. Un article de 1913 agrémenté de photographies montre le roi des Tsiganes de Los Angeles, John Merino, circulant avec sa famille en voiture. Cet éminent commerçant de chevaux possède un ranch comptant entre cinquante et

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 37-39.

⁹²⁰ WHITAKER Jan, *Tea at the Blue Lantern Inn. A Social History of the Tea Room Craze in America*, New York, St. Martin's Press, 2015.

⁹²¹ FRAZIER John E., « Age Reporter Exposes Gypsy Fortune Telling Activities In Harlem », in *The New York Age*, New York, New York, 22 novembre 1924, p. 1.

⁹²² LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, *op. cit.*, p. 86.

⁹²³ HUMEAU Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 251.

soixante bêtes dans la banlieue de Los Angeles⁹²⁴. En 1917, les Tsiganes sont présentés comme « *auto trader*⁹²⁵ » et les journalistes évoquent leur capacité à se reconverter lorsque le marché des chevaux se réduit à cause du progrès de l'automobile. La même année, Des Tsiganes se regroupent et font une fête près de Boston pour comparer leurs véhicules et réparer des voitures, où ils conduisent des modèles hauts de gamme⁹²⁶. En 1921, ils sont présentés comme « *Masters of Second-Hand Autos*⁹²⁷ » ; cela a un impact sur le périmètre des déplacements tsiganes et sur leurs habitudes. Ils se laissent séduire par le style moderne tant au niveau des véhicules que par la façon dont s'habillent leurs femmes, qui montent dans ces voitures en jupe courte⁹²⁸.

En étudiant l'implantation géographique de certains groupes tsiganes et en suivant quelques itinéraires familiaux, il est possible d'observer à travers des exemples concrets cette transition professionnelle. À New York, le roi Frank Mitchell est représentatif en 1925 de la transition des activités dans le domaine du métal et des chevaux vers les métiers en rapport avec l'automobile : il vend de belles voitures et rénove pour les vendre des véhicules d'occasion. Les ambitions du roi énoncées dans une interview publique révèlent une volonté d'intégration à la vie économique américaine de son temps : « Le nouveau chef des clans américains est persuadé que les hommes des tribus tsiganes sont à même d'avoir des postes à responsabilité dans le monde industriel et il a l'intention de faire tout son possible pour que les Tsiganes soient à la hauteur des idéaux de ce pays⁹²⁹ ».

À la fin des années 1880, la variété des postes importants tenus par des Tsiganes peut étonner : certains sont compositeurs de musique à Saint-Louis, chanteurs à Chicago, d'autres exercent des métiers de diverses natures à New York ; on trouve des avocats à Boston, des patrons de bars à San Francisco, et des

⁹²⁴ « Gypsy King Rolls In Wealth And Travels In An Auto », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 10 avril 1913, p. 22.

⁹²⁵ « How About Gypsy As Auto Trader? », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 27 mai 1917, p. 30.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁹²⁷ « Gypsy Has Changed To American Ways », in *The Kansas City Kansan*, Kansas City, Kansas, 25 décembre 1921, p. 6.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹²⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 336, extrait de « New Gypsy King to Modernize Tribe's Manner of Living », in *The New York Age*, New York, New York, 21 février 1925, p. 1.

gérants de magasins à La Nouvelle-Orléans (il s'agit de Tsiganes d'origine espagnole ou française souvent pris à tort pour des créoles)⁹³⁰. L'arrivée des Tsiganes dans les grandes villes américaines où ils trouvent refuge l'hiver fait sensation. Ils y déploient des activités originales qui séduisent les citadins : ils peuvent y exercer l'activité d'hypnotiseur et font des démonstrations dans des clubs, comme à Atlanta pendant l'hiver 1900⁹³¹.

Et pourtant les Tsiganes sont souvent précédés de tristes réputations. On les suspecte d'être des vendeurs d'esclaves, en particulier la rumeur qui les accuse de faire la « traite des blanches » est tenace et les journaux en parlent en 1915. Les Tsiganes attireraient des jeunes filles dans les campements pour leur dire la bonne aventure puis les retiendraient prisonnières, en violation du Mann Act⁹³². Des agents fédéraux montent un dossier et interrogent le « roi tzigane » de Denver au sujet des prétendus enlèvements de jeunes filles blanches qui auraient été revendues en ville, notamment à Chicago, et auraient constitué – si l'on en croit la rumeur – une liste de cent jeunes filles mises en esclavage et vendues entre 200 et 2 500 dollars⁹³³.

Contrairement à des idées reçues, certains *American Gypsies* sont des investisseurs et des propriétaires terriens habiles. Quelques familles bâtissent un empire financier pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle : elles possèdent de nombreuses propriétés, des fermes, des tavernes, des terrains et des écuries dans les villages et dans les grandes villes, et au total la valeur de leurs biens aurait dépassé deux cent millions de dollars à la fin des années 1880. Les Tsiganes

⁹³⁰ « Wealth of American Gypsies », in *Juniata Sentinel and Republican*, Mifflintown, Pennsylvanie, 28 septembre 1887, p. 1.

⁹³¹ « King Stanley is in Atlanta », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Géorgie, 30 janvier 1900, p. 4.

⁹³² « Making the Way of the Gypsy Harder », *op. cit.*

⁹³³ « Gypsy Band of White Slavers is Sought Here by U. S. Agents », in *The Day Book*, Last Edition, Chicago, Illinois, 13 février 1915, p. 1.

disposent ainsi de rentes qui leur permettent de vivre confortablement⁹³⁴ tout en continuant à habiter des tentes et des caravanes⁹³⁵. En 1901, on apprend lors du décès à Philadelphie de la reine Seth Lovell la transmission en héritage de documents familiaux (des cartes géographiques mais aussi des tenues de compte). La famille Lovell posséderait pour vingt-cinq millions de dollars de propriétés dans les États de New York, de Pennsylvanie, dans l'Ohio, dans l'Indiana, en Caroline du Nord, dans l'Illinois, à Rhode Island, en Virginie et en Californie (en sus de biens conservés en Angleterre et en Espagne)⁹³⁶. Parmi ces rentiers, certains continuent à pratiquer une forme de semi-nomadisme saisonnier et retournent chaque année faire le tour de leurs propriétés, mais d'autres réduisent le périmètre de leurs pérégrinations.

Nombreux sont les témoignages sur ces familles tsiganes (souvent d'origine française) installées en Louisiane qui ne sortent pas ou peu de l'État. C'est le cas aussi des Tsiganes venus de France qui appartiennent au clan Dufour, particulièrement bien intégré et implanté durablement près de Providence où il possède des propriétés :

« En effet, les Tsiganes de Louisiane quittent rarement leur État, et j'ai souvent rencontré des tribus de romanichels français aux abords de Providence qui avaient établi leurs campements pendant des générations dans un rayon de quatre-vingts kilomètres et qui étaient aussi connus dans le voisinage que le boulanger qui livrait le pain. Tout le monde connaissait chacun de ces Tsiganes et les appelait par leur prénom. La tribu à laquelle je fais allusion faisait du commerce de bovins avec les fermiers et ces Tsiganes s'étaient tellement bien adaptés et modernisés qu'ils leur proposaient même des crédits ou détenaient des créances à leur nom. Ils possédaient des maisons et des fermes qu'ils louaient à

⁹³⁴ WAKEMAN Edgar L., « Gypsies as Horse Traders », in *The Sunday Leader*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 12 juin 1887, p. 8.

⁹³⁵ BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », *op. cit.*, p. 515.

⁹³⁶ « For Woman's Eye », in *The Times*, Shreveport, Louisiane, 16 mai 1901, p. 3.

d'autres alors qu'eux-mêmes continuaient d'habiter leurs roulottes⁹³⁷. »

Certaines familles semblent particulièrement prospères, tel le clan Smith, et possèdent des comptes en banque en plus des bijoux qu'ils portent : c'est le cas de Sam Smith, titulaire de dix-huit comptes dans les banques des principales villes où il fait du commerce, de New York jusqu'à la côte Pacifique⁹³⁸.

⁹³⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 336, extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », *ibid.*, p. 516.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 514.

7.3 – L'American Gypsy musicien

Les prestations et les formations musicales tsiganes font directement écho à la musique qu'ils pratiquent en Europe : la musique tsigane de Hongrie, les czardas et le flamenco sont les plus commentés. Les chroniqueurs s'intéressent aux orchestres tsiganes, comme les ensembles d'origine hispanique qui proposent notamment le fandango espagnol⁹³⁹ ou du flamenco, dont la diffusion est encouragée au milieu des années 1900 par le roi d'Espagne désireux de faire connaître les musiques « nationales » de son pays dans « les deux Amériques⁹⁴⁰ ». À New York, on joue du flamenco en 1919 au *Loew's American Theatre*⁹⁴¹, où se produit Dolores del Rio⁹⁴². Les Tsiganes jouent des morceaux de musique classique et romantique, comme dans le Vermont en 1885 où ils interprètent à leur façon la *Serenade* de Schubert. On décrit ces orchestres, de cinq à huit musiciens, qui ont pour instruments la clarinette, le violon, la viole de gambe (de la famille des contrebasses) et le tympanon (de la famille du cymbalum)⁹⁴³. Les Tsiganes jouent des danses hongroises et des czardas dans les années 1870 et 1880⁹⁴⁴. À New York ce style est présenté comme une nouveauté en 1899⁹⁴⁵. Le goût du public américain pour les musiciens tsiganes est souligné par les journalistes qui commentent et font la promotion d'enregistrements qui sont souvent diffusés à la radio. En 1919, Toscha Seidel, un violoniste russe installé aux États-Unis, joue des danses tsiganes et des czardas. Des enregistrements sont effectués dans des versions classiques de ces airs, avec notamment Percy Grainger. La société Columbia, qui prétend sans fausse modestie vendre « la crème de la musique

⁹³⁹ « A Staten Island Family », *op. cit.*

⁹⁴⁰ « King of Spain And The National Dance », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 28 octobre 1906, p. 48.

⁹⁴¹ « Bills at New York and American Theatres », in *The Evening World*, New York, New York, 9 août 1919, p. 6.

⁹⁴² <https://www.newspapers.com/image/15428505>

⁹⁴³ « The Hungarian Gypsies », in *Vermont Phœnix*, Brattleboro, Vermont, 17 avril 1885, p. 2.

⁹⁴⁴ « Hungarian Dancing », in *The Dillon Tribune*, Dillon, Montana, 10 juin 1882, p. 3.

⁹⁴⁵ « Hungarian Dances », in *Kansas City journal*, Kansas City, Missouri, 8 janvier 1899, p. 13.

instrumentale de nombreux pays, qu'elle soit tsigane, juive ou espagnole⁹⁴⁶ », assure les prises de son. Elle met en avant la pluralité des musiques tsiganes.

La presse témoigne de l'intérêt porté aux instruments des musiciens tsiganes. Le *Brooklyn Magazine* décrit en 1887 leur musique et leurs instruments favoris : la harpe, le tambourin, la flûte irlandaise et le violon⁹⁴⁷. Le talent des musiciens tsiganes pour jouer à l'oreille est apprécié et les journalistes reconnaissent ce « quelque chose » constitutif des « musiques nationales » maure-espagnole, roumaine ou encore hongroise : les journaux des années 1880 et 1890 évoquent les musiques de Cordoue, de Cadix, de Hongrie. Ils donnent des détails sur l'utilisation de la guitare et de la mandoline en Espagne, le quintette à cordes hongrois, la clarinette, le tilinko et le cymbalum. La musique tsigane est présentée comme décalée : « C'est dans cette sorte de jeu où les élans de virtuosité se mêlent à des basses et des harmonies incorrectes qu'ils donnent libre cours à leur génie créatif, et cela, quelle que soit la musique qu'ils jouent, hongroise ou autre. Certains d'entre eux sont incontestablement des virtuoses *sui generis*. Quant à leur aptitude pour la musique en général, il n'existe probablement aucune autre race au monde qui puisse rivaliser avec eux⁹⁴⁸. » La presse souligne aussi que ces orchestres tsiganes sont habituellement entraînés et dirigés par des chefs-d'orchestre qui ne sont pas Tsiganes et qui ont « étudié la musique⁹⁴⁹ ».

La présence d'artistes tsiganes anonymes peut parfois être reliée à des campements de familles tsiganes dont on connaît le nom. Des membres du clan Lovell seraient des comédiens : Marie Lovell est une actrice qui interprète la princesse tsigane dans la pièce de théâtre *The Romany Rye* joué à New York dans les années 1880⁹⁵⁰. À Nashville en 1890, on peut penser que certains Tsiganes du campement ou des membres rattachés à la famille Lovell sont musiciens car des

⁹⁴⁶ Ma traduction. Texte original : « the cream of instrumental music of many nations, whether it's Gypsy, Jewish or Spanish », extrait de « Columbia Records », in *The Bemidji Daily Pioneer*, Bemidji, Minnesota, 10 octobre 1919, p. 10.

⁹⁴⁷ « Music Among the Gypsies », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 2 janvier 1887, p. 11, tiré du *Brooklyn Magazine*.

⁹⁴⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 336, extrait de KORBAY Francis, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁴⁹ KORBAY Francis, *ibid.*, p. 4.

⁹⁵⁰ PARKE J. B., « True Romanies », in *Jamestown Weekly Alert*, Jamestown, Dakota du Nord 21 mars 1895, p. 6.

spectacles de danse tzigane sont donnés⁹⁵¹ au moment où le *Gypsy Baron* de Strauss est joué au Theatre Vendome en janvier 1891⁹⁵², ce qui amène les journalistes à se poser des questions à propos de ces musiciens tziganes et de leurs musiques venues d'Europe. En 1920 un certain M. Mitchell joue *Just Like a Gypsy* à Pittsburgh ce qui laisse à penser que des membres du clan Mitchell sont musiciens⁹⁵³. Beaucoup de ces familles tziganes comptent des musiciens, et certains deviennent célèbres. Un orchestre de la famille Rogers joue par exemple pour l'enterrement du Tzigane John Williams en 1918⁹⁵⁴. On retrouve ce nom de famille associé à l'acteur et humoriste Will Rogers (1879-1935), ami de David Rubinoff et de Flo Ziegfeld, dont les racines tziganes sont confirmées dans plusieurs articles de 1935 peu après son décès⁹⁵⁵.

Des musiciens tziganes dont le nom n'est pas connu sont employés régulièrement pour jouer lors des fêtes et des festivals organisés par les municipalités ou pour des événements privés. Nous avons évoqué ces fêtes où l'on pratique le « *gypsyng* » à l'imitation des Tziganes : dans certains cas, ce sont des musiciens tziganes qui sont invités à effectuer leur prestation. En 1887 à New York, un « campement bohémien » s'installe au Military Academy Park avec banquet tzigane, musique et danse en « costume de *Zingari* » : il s'agit d'une manifestation caritative dont l'argent est collecté pour le Manhattan Hospital⁹⁵⁶. On trouve encore à Takoma Park dans la banlieue de Washington D. C. en 1907 un « festival tzigane » organisé par l'Alpha Kappa Sigma Club qui fait vraisemblablement travailler un musicien tzigane et une diseuse de bonne aventure. Les invités déguisés en Tziganes s'installent autour d'un feu de camp, des tentes sont montées à côté d'une verdine : la soirée connaît un grand succès auprès des participants⁹⁵⁷. Le thème tzigane est très présent dans les fêtes locales⁹⁵⁸ ; mais

⁹⁵¹ « Geo. Wilson Mammoth Minstrels », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 23 août 1890, p. 8.

⁹⁵² « Theatre Vendome », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 26 janvier 1891, p. 8.

⁹⁵³ « Music and Musicians », in *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 8 février 1920, p. 60.

⁹⁵⁴ « Gypsy Funeral at Goshen », in *Bristol Banner*, Bristol, Indiana, 18 octobre 1918, p. 3.

⁹⁵⁵ « Will Rogers Said He'd Still Be Cowhand but for Gene Buck », in *The Emporia Gazette*, Emporia, Kansas, 26 août 1935, p. 2.

⁹⁵⁶ « The Gypsy Queens Fold their Tents », in *The Sun*, New York, New York, 16 octobre 1887, p. 2.

⁹⁵⁷ « Seashore Center Of Social Activity », in *The Washington Times*, Last Edition, Washington, District de Columbia, 24 mai 1907, p. 4.

s'il est fait appel à des artistes tsiganes à cette occasion, il est difficile d'avoir des renseignements précis sur le type de musique qu'ils jouent.

Pour les Tsiganes, la musique est un véritable métier qui n'est pas sans évoquer leurs autres activités. Contrairement aux Occidentaux qui produisent par l'intermédiaire de tâches de production successives, les Tsiganes mettent en place des protocoles efficaces d'achat par acquisition rapide et vente directe. Dans ce cadre, la musique permet une interaction directe avec les auditeurs et fait figure de produit idéal qui permet une certaine liberté. Ce métier est peut-être plus qu'un autre susceptible de critique. Le quotidien des musiciens tsiganes aux États-Unis est difficile et certains artistes tiennent à faire savoir qu'ils ne sont pas tsiganes, afin d'éviter toute méprise. C'est le cas du célèbre violoniste Kubelik à l'occasion de sa tournée internationale de 1908⁹⁵⁹. Dans les années 1930, des chroniqueurs suggèrent que l'image du musicien tzigane connaît un certain déclin. En 1935 dans l'Illinois, en pleine crise économique, David V. Felts se rend dans un campement de Tsiganes et ne cache pas sa déception :

« Lorsqu'un groupe de Tsiganes établissait son campement aux abords de la ville, nous allions y faire un pèlerinage sentimental avec l'espoir secret de trouver là une explication à ce charme que l'on a l'habitude d'attribuer au peuple rom. [...] Ils peuvent danser et pincer les cordes d'une guitare [...] mais s'ils ne sont pas à la hauteur de leur brillante réputation, la faute en revient aux auteurs d'opérettes et de chansons populaires. Les grands opéras eux-mêmes ont contribué à créer cette image. Même si l'on aime les opérettes de Victor Herbert, on rougit au souvenir de certains des thèmes tsiganes apparaissant dans son œuvre tels "Slumber on, My Little Gypsy Sweetheart", "Tell Me, Little Gypsy", "Just Like

⁹⁵⁸ Se référer à ce sujet à notre partie consacrée au thème tzigane dans les arts populaires américains, cf. supra, chapitre 1, p. 46.

⁹⁵⁹ « Kubelik Denies He Is Son Of Gypsies », in *Los Angeles Herald*, Los Angeles, Californie, 26 janvier 1908, p. 4.

a Gypsy", "Under a Romany Moon", "The Gypsy Trail", etc. Bien sûr, ce n'est pas toute l'œuvre de Herbert qui est à incriminer, mais les emprunts aux Tsiganes. Peut-être y-a-t-il eu un temps où les Tsiganes ont su se hisser au niveau d'une musique et d'une littérature de grande qualité. Les roulottes peintes de couleurs vives avaient autrement plus d'allure que leurs vieilles automobiles cabossées. Il fut un temps où les jolies filles gagnaient assez d'argent à dire la bonne aventure, à danser et à vendre leur artisanat pour s'offrir des satins et des soieries inusables. Il est aussi vrai que l'on acceptait alors plus volontiers ce peuple itinérant que l'on admirait davantage. Mais en ces années de vaches maigres, la récolte est pauvre pour ces tribus. Leur musique ne peut pas rivaliser avec les émissions de radio. [...] Les Tsiganes souffrent aussi de la récurrence du thème du "vagabond" en musique et en littérature. Bliss Carmen et Richard Hovey ont répandu cette idée de "jouer au Tsigane" et de "prendre la clé des champs"⁹⁶⁰. »

Si certains chroniqueurs sont donc sévères au sujet des métiers des musiciens tsiganes, d'autres proposent des récits romancés qui mettent en avant leurs qualités musicales. Un article de novembre 1885 extrait du quotidien *The Brooklyn Daily Eagle* évoque une famille tsigane de New York vraisemblablement venue d'Angleterre. Présentée comme ayant d'abord vécu « d'amour et d'eau fraîche » depuis une soixantaine d'années dans la forêt et dans des campements de fortune dépeints comme à l'opéra, la famille se serait ensuite installée à Staten Island. Le chroniqueur va la rencontrer dans la maison qu'il décrit comme une hutte d'une extrême pauvreté. Il explique que les Tsiganes sont indissociables de leur musique qui permet de comprendre leur personnalité⁹⁶¹. Le Tsigane « naît virtuose » et peut jouer Mozart ou Beethoven sans partition après avoir entendu le morceau une seule fois⁹⁶². Dans un aller-retour d'influences, les musiciens reprennent à leur compte les morceaux des compositeurs romantiques qui se sont inspirés d'eux.

⁹⁶⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 337, extrait de FELTS David V., « Second Thoughts », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 25 juin 1935, p. 4.

⁹⁶¹ « A Staten Island Family », *op. cit.*

⁹⁶² *Ibid.*

À la fin des années 1890, les musiciens tsiganes qui se produisent dans les grandes villes américaines sont soumis à une concurrence farouche. Leur statut de musicien permet aux Tsiganes immigrés de demeurer aux États-Unis sans craindre d'être renvoyés chez eux (contrairement aux « *contract laborers* »). Des avocats peuvent les défendre pour faire valoir leurs droits. Ainsi en 1898, Theron Davis, avocat new-yorkais, défend un groupe de musiciens tsiganes hongrois qui se produit à l'*Eden Musee* de New York. Ils auraient été dénoncés par une association de musiciens locaux concurrents qui cherchent à les faire repartir pour l'Europe : les instances de l'immigration new-yorkaise décident effectivement de renvoyer les Tsiganes en Hongrie, mais l'avocat Theron Davis plaide en leur faveur et obtient qu'ils soient considérés comme « artistes » et non pas comme « travailleurs », ce qui leur permet de rester aux États-Unis⁹⁶³.

Si des musiciens tsiganes célèbres bénéficient d'une renommée internationale, se produisent sur des scènes prestigieuses ou sont parfois aidés par des mécènes, le cas des musiciens tsiganes américains de second rang est moins facile à saisir. De ce métier de musicien tzigane ordinaire dans les villes américaines nous n'avons que peu de témoignages et la presse s'intéresse presque exclusivement aux musiciens venus de Hongrie. Le musicien tzigane P. K. Matus originaire de Budapest est le chef d'une formation hongroise. Il prétend s'être produit notamment à l'Exposition universelle de Paris de 1878, au Crystal Palace de Londres, pour la reine Victoria au Château de Windsor, et aussi devant les cours de Berlin et Vienne. Installé aux États-Unis, interviewé dans un restaurant hongrois de « *Goulash Avenue* » à Washington, il évoque la passion des Hongrois appartenant à toutes les catégories sociales pour la musique des Tsiganes et la relative facilité qu'ils ont en Europe de jouer pour de riches familles. Il parle des musiciens tsiganes européens qui veulent gagner l'Amérique pour connaître le succès et prétend qu'il est plus difficile de jouer aux États-Unis qu'en Europe : selon lui, les rémunérations des concerts y sont plus faibles que sur le Vieux Continent, et les musiciens seraient peu considérés quand ils jouent lors des fêtes, dans les restaurants, pour des soirées privées. Il déplore le fait que certains musiciens polonais, russes ou juifs recrutés par des employeurs peu scrupuleux s'habillent en Tsiganes et prétendent jouer leur musique : ces médiocres

⁹⁶³ « The Decision Reversed, Immigration Commissioners Hold That Musicians Are Artists », in *The Times*, Washington, District de Columbia, 28 septembre 1898, p. 2.

imitateurs nuisent à la réputation des Tsiganes puisque la qualité de leur musique est mauvaise. Par conséquent, les rémunérations diminuent⁹⁶⁴.

Pour faire face aux difficultés, les musiciens tsiganes hongrois se constituent en associations. Il existe en 1894 environ soixante-quinze associations de Hongrois à New York, et dans une quinzaine il n'y a que des adhérents hongrois. On ne trouve pas alors mention parmi elles d'« association tsigane » (*gypsy association*) proprement dite, mais la première mention d'une association de tsiganes musiciens à New York est repérée en 1897⁹⁶⁵. La *Hungarian Musical society* réunit deux cent cinquante musiciens tsiganes pour peser face aux entrepreneurs de spectacles qui font jouer des Allemands et des Polonais déguisés en Tsiganes : « Les 250 musiciens tsiganes d'origine hongroise de la ville ont fondé une association connue sous le nom de "Hungarian Musical society" pour s'opposer à la gestion des *managers* qui, selon eux, constituent les orchestres avec des Allemands et des Polonais au lieu d'employer de véritables Tsiganes⁹⁶⁶ ». Ces associations musicales hongroises évoluent pendant les décennies suivantes et le nom se trouve associé en Pennsylvanie à des structures ambitieuses. En 1916, une association importante (qui existe déjà en 1906⁹⁶⁷) crée deux clubs de musique à Pittsburgh : « Cette association, créée il y a sept ans et composée aujourd'hui de 154 membres se consacre à la musique aussi bien qu'au théâtre. [...] Ce club est censé être le plus grand club hongrois de musique de l'État. Il possède sa propre bibliothèque au 551, Braddock avenue, East Pittsburgh⁹⁶⁸. »

⁹⁶⁴ « Gypsy Musical Bands », in *The Times*, Second Part, Washington, District de Columbia, 20 janvier 1901, p. 3.

⁹⁶⁵ « They Mourn for Kossuth – New York Hungarians Will Express Their Grief in a Great Memorial Meeting », in *The World*, New York, New York, 22 mars 1894, p. 5.

⁹⁶⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 337, extrait de « Gypsy Musicians Have A Union », in *The Scranton Tribune*, Scranton, Pennsylvanie, 3 novembre 1897, p. 6.

⁹⁶⁷ « News of the German Societies », in *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 14 janvier 1906, p. 24.

⁹⁶⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 337, extrait de « Societies Plan New Quarters », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 14 juin 1916, p. 5.

CHAPITRE 8

Orchestres tziganes dans la ville américaine : le berceau du jazz

« [Le spectacle] se termine sur une danse tzigane
que rythme un tambourin, et où s'entremêlent
des chansons et des danses de jazz⁹⁶⁹. »

Nous avons vu aux chapitres 1 et 2 les descriptions que donne la presse américaine des prestations européennes des musiciens tziganes, qui assoient leur réputation et font connaître aux États-Unis des représentations véhiculées depuis l'est de l'Europe. Ces descriptions se complètent de commentaires à propos des musiciens tziganes qui vivent ou sont de passage aux États-Unis. Curieux de ces groupes installés dans des campements aux abords des villes, les chroniqueurs vont à leur rencontre et cherchent à voir en quoi le mythe du tzigane musicien possède quelque trait de vérité.

Nous avons étudié au chapitre 7 l'implantation géographique de familles tziganes dont certains membres sont musiciens, en identifiant des noms de clans et de lignées et en délimitant des quartiers et des campements aux abords des villes américaines, et plus particulièrement dans les zones qui constituent les berceaux du jazz. Cela permet de chercher lesquels parmi ces migrants tziganes jouent de la musique. Cela permet aussi de s'efforcer d'obtenir, autant que possible, des informations précises à propos de leurs activités au sein de ces espaces et des liens qui existent entre les clans, qui les mettent au contact du public dans les lieux de spectacle. Alors, dans quelle mesure la presse permet-elle de suivre les parcours et les carrières de musiciens tziganes sur le sol américain ?

⁹⁶⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 337, extrait de « Dancin' Darlings », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 28 juin 1925, p. 58.

Beaucoup d'artistes tsiganes sont anonymes. Sur d'autres, qui jouent en groupe, il n'est guère possible d'obtenir des précisions concernant leurs carrières. Quelques-uns en revanche deviennent célèbres. Parmi les obstacles à l'étude des musiciens, on relève les difficultés à rattacher de façon certaine un orchestre qui joue dans une salle proche d'un campement, avec l'installation des musiciens dans ce campement, ce qui permettrait de reconnaître les noms de famille. Quoi qu'il en soit, il faut voir dans quelle mesure il est possible de décrire la présence de musiciens et de musiques tsiganes au moment de l'émergence du jazz et au cours de son évolution première, au cœur des villes qui sont les lieux où le jazz prend son essor et se développe, et de chercher à comprendre leur rôle entre 1880 et 1930. Intéressons-nous surtout aux villes américaines qui ont connu une effervescence artistique et culturelle liée au jazz dans cette période : La Nouvelle-Orléans, Saint-Louis, Indianapolis, Chicago et New York.

8. 1 – De La Nouvelle-Orléans à Chicago : un itinéraire saisonnier

Nous avons dit l'importance des parcours saisonniers sur le territoire américain et donné des exemples d'activités économiques tsiganes. Cette itinérance est aussi pour certains une manière de trouver l'inspiration et de partager une expérience musicale lors des haltes, au contact d'une population américaine diversifiée. Konrad Bercovici souligne que la créativité tsigane est d'abord issue des pérégrinations et des modes de vie :

« La façon qu'avaient autrefois les Tsiganes de voyager était une source d'inspiration pour leur poésie, leurs chants et leurs mélodies. Et comme ils vivaient d'expédients, les histoires et les chants, produits de leur esprit, étaient leurs richesses. On ne peut guère trouver l'inspiration dans une voiture ou un train. [...] Le plaisir de se déplacer en roulotte, les dangers éventuels, les courtes distances effectuées quotidiennement, les haltes fréquentes, et tout ce qui rend donc possible la rencontre avec d'autres personnes en chemin, la baignade dans les rivières avant de les passer à gué, et les mille et une autres péripéties du voyage s'entremêlent pour se muer en chant et poésie⁹⁷⁰. »

Parmi ces déplacements, on constate dès les années 1880-1890 une trajectoire saisonnière méridienne de certaines familles tsiganes qui partent de Louisiane et plus largement du *Dixieland* vers Chicago ou vers New York. Dès 1893, les passages de familles tsiganes à Chicago se font assez significatifs pour être remarqués⁹⁷¹. En 1913, un article décrit les funérailles du roi tsigane Tom Nicholas à Champaign dans l'Illinois, sur la route de Chicago à Mexico par Saint-Louis dans le Missouri. Le chroniqueur précise que Emil Mitchell prend le commandement du clan des Nicholas à la mort de leur roi Tom Nicholas. Emil Mitchell, dont il est dit que la famille, originaire du Portugal, serait arrivée aux États-Unis par l'Amérique du Sud,

⁹⁷⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 337, extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gypsy », *op. cit.*, p. 510.

⁹⁷¹ « Gypsies Have Come To Chicago », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 21 mai 1893, p. 34.

se prétend alors franc-maçon (il peint un emblème maçonnique sur sa caravane⁹⁷²).

Des Tsiganes s'installent le long du Mississippi, dans des villes qui sont pour eux des relais réguliers sur leur route. Cette présence importante de Tsiganes le long du Mississippi met aujourd'hui en perspective l'objet de recherche tout à fait original et méconnu du guitariste espagnol German Herrero dans son ouvrage *De Jerez a Nueva Orleans*⁹⁷³. L'auteur compare les processus de création et d'évolution du flamenco et du jazz en mettant en parallèle l'implantation des Gitans d'Andalousie dans les villes le long du Guadalquivir et les créoles qui jouent du jazz dans les villes bordant le Mississippi⁹⁷⁴. Il rappelle que les périphéries pauvres de La Nouvelle-Orléans sont considérées comme le berceau du jazz⁹⁷⁵, dans lequel les traditions musicales portées par les migrants européens se mélangent à celles des Africains qui deviennent des Afro-Américains⁹⁷⁶. Parmi ces migrants, il faut rappeler le rôle des orchestres à cordes dans la genèse du jazz et noter la présence d'orchestres à cordes hongrois dans le « *melting pot* » musical que constitue la Nouvelle-Orléans à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle⁹⁷⁷. Les chroniqueurs américains en témoignent : en 1883, un groupe de sept ou huit musiciens « bohémiens » jouent aussi des cuivres⁹⁷⁸. En 1884, l'orchestre à cordes *Hungarian Gypsy Band* joue deux fois par jour à l'Opera House Spanish Fort et promet des « effets orchestraux jamais entendus auparavant en Amérique⁹⁷⁹ ». Les *Hungarian Gypsies* se produisent en 1896 au St. Charles Theatre⁹⁸⁰. Le musicologue Bruce Boyd Raeburn souligne aussi le rôle important à cette époque de la guitare

⁹⁷² « A Great Day is Coming », in *Mexico Missouri Message*, Mexico, Missouri, 24 juillet 1913, p. 1.

⁹⁷³ HERRERO German, *De Jerez a Nueva Orleans, Analisis comparativo del flamenco y del jazz*, Grenade, Don Quijote, 1991.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁷⁶ JOHNSON Jerrah, « New Orleans's Congo Square: An Urban Setting for Early African-American Culture Formation », in *Louisiana History*, vol. 2, n°32, 1991, p. 117-157.

⁹⁷⁷ CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁷⁸ « Lagniappe », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 21 septembre 1883, p. 3.

⁹⁷⁹ « Spanish Fort Opera House », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 21 avril 1884, p. 5.

⁹⁸⁰ « St. Charles Theatre », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 25 avril 1896, p. 5.

jouée par des hispaniques. Celle-ci permet de mettre en avant un style rythmique syncopé⁹⁸¹.

Quelques exemples permettent de mesurer la présence tsigane le long du Mississippi. Des Tsiganes sont installés en Louisiane depuis le début du XVIII^e siècle et séjournent dans certains quartiers du centre de La Nouvelle-Orléans. Marie, « bohémienne », apparaît sur le recensement de La Nouvelle-Orléans de 1732 domiciliée à Royal Street ; d'autres Tsiganes habitent Bourbon Street et ses environs en 1770 et d'autres encore vivent en 1791 à Orleans Street⁹⁸². Au cours du XIX^e siècle, des familles s'installent et rejoignent d'autres grandes villes américaines. En juin 1887, une famille tsigane de Caroline du Sud fait étape dans la banlieue de La Nouvelle-Orléans lors d'un voyage au cours duquel elle traverse la Géorgie, l'Alabama, la Louisiane et le Texas⁹⁸³. Un journaliste va à la rencontre de ce groupe présenté comme « de sang hongrois », qui arrive avec ses chiens et ses chevaux : le campement est magnifique et l'emplacement bien choisi⁹⁸⁴. En 1887, un orchestre tsigane joue à Bâton Rouge près de La Nouvelle-Orléans et connaît un grand succès, avec ses tableaux, chansons et danses tsiganes⁹⁸⁵. En 1888, les chroniqueurs relèvent la présence d'une diseuse de bonne aventure sur le marché de Trémé⁹⁸⁶. Des Tsiganes vivent même sur le Mississippi à bord de bateaux habitables en 1915⁹⁸⁷. Beaucoup de familles arrivent à la Nouvelle-Orléans à la fin du printemps et en été. Dans les années 1910, s'y trouve en particulier la famille Mitchell menée par son roi Emil Mitchell, souvent présenté comme « originaire de La Nouvelle-Orléans » : il se fait élire en 1910 roi des Tsiganes à l'issue de la réunion de cinq familles (les Mitchell, les John, les Williams, les Miguel et les George) grâce à la médiation d'un cabinet d'avocats de Washington⁹⁸⁸.

⁹⁸¹ CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *op. cit.*, p. 34-35.

⁹⁸² MILLS Elizabeth Shown, *op. cit.*, p. 15, 31 et 38.

⁹⁸³ « With the Gypsies », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 19 juin 1887, p. 8.

⁹⁸⁴ *Ibid.*

⁹⁸⁵ « With the Gypsies », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 27 novembre 1887, p. 8.

⁹⁸⁶ COLE Catherine, « Two Hours in Parish Prison », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 22 janvier 1888, p. 10.

⁹⁸⁷ « Children of Wars, Who Alone Profit by Conflicts », *op. cit.*

⁹⁸⁸ « Crowned as King of All Gypsies in Capital Office », in *The Washington Times*, Washington, District de Columbia, 19 juillet 1910, p. 1.

Les Tsiganes sont décrits en 1904 par le chroniqueur Albert Ross qui ne se contente pas de commenter les travaux de Leland : il va à leur rencontre. Des familles tsiganes arrivent de différents endroits des États-Unis afin de se trouver dans le Missouri à Saint-Louis pendant l'Exposition universelle. Les Tsiganes ne veulent pas payer la licence qui permet de pratiquer légalement la bonne aventure et la prédiction ; ils partent alors dans les villes voisines pour travailler sans contraintes⁹⁸⁹. Une vieille tsigane chante au chroniqueur une chanson qui mélange les ballades des cowboys et les refrains du Sud de l'Espagne : sa famille originaire d'Espagne a séjourné au Nouveau-Mexique avant de rejoindre Saint-Louis⁹⁹⁰. Les villes américaines établies le long du Mississippi sont donc une source d'inspiration pour les jazzmen : Louis Armstrong fait référence aux diseuses de bonne aventure de Trémé comme de Saint-Louis dans le célèbre morceau *Saint Louis Blues*, devenu un standard de jazz.

Saint-Louis est un lieu d'implantation privilégié des Tsiganes. Le « roi » Joe Adams déclare vouloir faire de Saint-Louis la capitale des Tsiganes d'Amérique⁹⁹¹. En 1908, les membres du clan Adams, décrit comme l'un des plus riches des États-Unis, mettent en place une association d'envergure nationale, la *National Gypsy Association of America*. Cette association revendique cent mille membres⁹⁹² et son objectif est d'encourager les Tsiganes à obtenir des titres de naturalisation en les incitant à payer des taxes, preuve qu'ils assument leurs obligations citoyennes⁹⁹³. La création d'associations n'est pas une démarche originale ni nouvelle et nous avons vu qu'il y a des antécédents, une association de musiciens tsiganes ayant été fondée à New York en 1897⁹⁹⁴.

En 1910, la presse donne des informations accompagnées de photographies concernant les campements tsiganes du Missouri, et relate l'aventure d'une jeune fille issue de la famille aristocrate Key implantée dans le

⁹⁸⁹ ROSS Albert, « Gypsies Around St. Louis. Reaping a Harvest. The World's Fair Has Drawn Many Bands », in *The Sun*, Chanute, Kansas, 31 octobre 1904, p. 4.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ « American Gypsies to Incorporate », in *The Chillicothe Constitution-Tribune*, Chillicothe, Missouri, 7 mars 1908, p. 3.

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ « American Gypsies to be Incorporated », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 7 mars 1908, p. 1.

⁹⁹⁴ Se référer à ce sujet à notre partie consacrée au métier de musicien, cf. supra, chapitre 7, p. 237.

Maryland, qui décide de prendre la route avec des membres du clan Mitchell (que l'on trouve aussi écrit « Michele »). Elle a rencontré ce groupe tsigane probablement au cours d'un de leurs itinéraires estivaux depuis la région de New York en direction de la Louisiane en passant par Baltimore d'où elle est originaire et par le Missouri. Elle devient la « reine Jessie » après avoir épousé le roi Jorgas Mitchell et s'être convertie au mode de vie tsigane : elle raconte son aventure et explique sa vie dans le campement⁹⁹⁵. Jessie décrit les installations des Tsiganes au bord du Missouri à quelques kilomètres de Saint-Louis, le confort de sa caravane pourvue d'une bannière bleue et or symbolisant l'été et son goût pour la vie dans la nature. La famille Mitchell à Saint-Louis pratique la musique et se met en scène devant les journalistes et les photographes : une photographie de 1910 montre un guitariste et un violoniste qui jouent ensemble (figure 19).



Figure 19 : Photographie des musiciens de la famille Mitchell à Saint-Louis en 1910 (source : MARTYN Marguerite, « Gypsy Queen, Who Left Society For Nomad's Life, Like Barrie's Lady Babbie In "The Little Minister" », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 10 avril 1910, p. 1).

⁹⁹⁵ « Why I Left Society to Be a Gypsy Queen », in *The Marion Daily Mirror*, Marion, Ohio, 13 mai 1910, p. 11.

On remarque les connexions entre les familles et des lieux d'implantation partagés, ainsi des Mitchell et des Adams. Les relations entre clans ne sont pas dépourvues de litiges que la presse relate. Ce sont souvent des histoires de femmes, comme lors du conflit entre les Mitchell et les Yuana, décrit avec des photographies du « roi tsigane » dans un article de 1908 : Lucien Merino, chef de clan, part avec la fille du roi Jack Mitchell, qui lui-même aurait pris la fille du capitaine tsigane Melan Yuana⁹⁹⁶ ! L'histoire aurait débuté à la fin de l'été 1907 dans la banlieue de Saint-Louis : avant de venir à Saint-Louis, les Yuana ont circulé à travers les plantations du Mississippi pendant plusieurs années et ont séjourné à Memphis. Les deux familles vivent dans des campements voisins et l'affaire se serait réglée à coups de couteaux parce qu'il y aurait eu tricherie sur les accords d'alliance entre les clans, et la police qui intervient sur place trouve beaucoup d'or dans les mains des belligérants⁹⁹⁷. C'est finalement à Omaha que l'altercation se termine, après que le tribunal américain a donné son accord pour que le chef de clan de la famille Stanley, Herbert Stanley, tranche le problème à l'issue d'un procès, à la manière tsigane, en dehors du système judiciaire de l'État⁹⁹⁸.

Les exemples de Chicago et Indianapolis témoignent de la présence des musiciens tsiganes et de leurs familles installés autour et dans le centre des grandes villes américaines. Un article de 1906 agrémenté de photographies présente deux campements tsiganes aux abords d'Indianapolis : au nord-est de l'actuelle banlieue à Fall Creek et au nord-ouest à Eagle Creek. Le chroniqueur W. M. Herchell explique que les séjours des Tsiganes à Indianapolis se font de plus en plus fréquents au début du XX^e siècle, ce qui permet d'aller à leur rencontre et d'en apprendre davantage à leur sujet. Dans les années 1900, Indianapolis est un « point de concentration⁹⁹⁹ » pour les Tsiganes qui s'y installent presque tous les jours et y font le commerce des chevaux. Leurs femmes disent la bonne fortune, et

⁹⁹⁶ « Rival Gypsy Bands War Over Women and Money », in *The Des Moines Register*, Des Moines, Iowa, 2 février 1908, p. 11.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁹⁹ HERSCHELL W. M., *op. cit.*

leur réputation est telle qu'on raconte qu'elles auraient proposé leurs services dans presque toutes les maisons de la ville. L'article, écrit en novembre, présente Indianapolis comme un lieu de séjour privilégié sur la route du sud pour ceux qui passent l'hiver en *Dixieland*. Plusieurs familles font étape régulièrement à Indianapolis et séjournent dans des campements situés aux abords de la ville, ce qui est parfois à l'origine de disputes : les familles Stanley et Mitchell se querellent pendant plusieurs années à propos du commerce des chevaux, et cela se traduit par le départ de certaines familles¹⁰⁰⁰. Le chroniqueur mentionne l'importance de la reine Stella Stanley qui circule avec sa famille sur toutes les routes d'Amérique. Il parle de leur mode de vie, de leurs déplacements dans de confortables véhicules, des soirées passées autour d'un feu de camp d'où s'élève une « fumée bleue¹⁰⁰¹ », et touche l'âme des lecteurs américains. L'auteur décrit les musiques et les danses qui accompagnent les cérémonies de mariage au sein du clan Stanley, qui durent parfois plusieurs jours et sont pour les jeunes filles du groupe l'occasion d'apprendre la musique¹⁰⁰². Un article du chroniqueur Waldon Fawcette illustré de photographies évoque la musique que jouent les membres du clan Stanley dans une ville proche, Louisville. Il décrit les violons et les guitares utilisés lors des cérémonies de mariage pour jouer des mélodies tsiganes, enseignées de père en fils¹⁰⁰³.

Dans les environs de Chicago, de nombreux campements ruraux sont installés aux abords de la ville. Du milieu du XIX^e siècle aux années 1920, un certain rejet de la ville de la part des Tsiganes est observé, qui n'est pas sans rapport avec leur itinérance saisonnière : « J'quitte jamais le campement sans qu'ça me fasse queq'chose. C'est comme si j'mourais de quitter la route. La ville, c'est une prison¹⁰⁰⁴ ! » En effet, avec le temps, les campements aux abords des grandes villes sont progressivement incorporés au tissu urbain qui s'étend. Il y a des Tsiganes à Chicago dès les années 1870, par exemple au campement de Lyons, au bord de la rivière Desplaines. Edgar Wakeman tente d'emmener des Tsiganes dans un théâtre de Chicago et raconte une anecdote qui montre à quel point il est difficile d'obtenir

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ FAWCETTE Waldon, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁰⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 338, extrait de WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », *op. cit.*

leur confiance : en 1878, il convie une vingtaine de Tsiganes au Haverly Theater mais ceux-ci, prudents, changent les billets pour la représentation d'un autre jour afin d'être sûrs de ne pas avoir été dupés¹⁰⁰⁵. Le campement de Lyons est durable et régulièrement mentionné jusqu'aux années 1910¹⁰⁰⁶. Pour fêter deux mariages en même temps à Chicago en 1911, la famille Mitchell joue de la musique et danse toute la nuit (figure 20)¹⁰⁰⁷.



Figure 20 : Photographie d'un musicien et de danseurs de la famille Mitchell lors d'un double mariage à Chicago en 1911 (source : « Tribal Rites Mark Gypsy Marriage; Chief's Daughter Weds », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 7 octobre 1911, p. 3).

On peut suivre la trace du « puissant roi » Mitchell installé à Chicago fin 1913 quand les policiers de Maxwell Street interviennent au domicile de sa fille, la « princesse Mary Mitchell » (au 1140 S. Jefferson Street) pour régler un litige en

¹⁰⁰⁵ WAKEMAN Edgar L., « Always Suspicious », *op. cit.*

¹⁰⁰⁶ « Seek Young Gypsy Girl », in *The Day Book*, Last Edition, Chicago, Illinois, 15 mars 1915, p. 29.

¹⁰⁰⁷ « Tribal Rites Mark Gypsy Marriage; Chief's Daughter Weds », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 7 octobre 1911, p. 3.

rapport avec la dot reçue lors de son mariage¹⁰⁰⁸. En 1916, la presse parle aussi du roi tzigane de Chicago Ephriam Adams, ce qui témoigne du fait que plusieurs familles y sont implantées¹⁰⁰⁹. Les Tsiganes de la région de Chicago, les familles Stanley et Butler qui comptent des centaines de personnes, installent leurs campements dans les banlieues de la métropole lorsque l'hiver arrive¹⁰¹⁰. Ils y vendent des chevaux achetés à la campagne pendant leur voyage d'automne ; avec l'argent gagné, certains s'installent dans des fermes pour les revendre¹⁰¹¹. Des tziganes hongrois se font connaître comme musiciens et la presse rappelle le rôle important du violoniste leader, souvent le seul à savoir déchiffrer la musique. Quand à la fin des années 1880, l'orchestre tzigane de Paul Olah venu de Hongrie et qui s'est produit dans les capitales européennes, vient à Chicago et joue à l'Eden Musee, Paul Olah est seul capable de lire une partition alors que les autres musiciens jouent à l'oreille¹⁰¹². Dans les années 1900, certains musiciens tziganes qui se produisent à Chicago se font connaître sur la côte Est mais aussi dans l'Utah : K. Pege et M. Molnar sont décrits l'un comme violoniste virtuose et l'autre comme joueur de cymbalum et se produisent en 1907 sous le nom de *Hungarian Gypsy String Band* dans le « vrai style bohémien¹⁰¹³ ».

Ces déplacements et ces haltes ne s'effectuent pas uniquement en vase clos dans un entre-soi tzigane. Certaines familles tziganes partagent leur itinérance et leurs métiers avec des Noirs américains. Des chroniqueurs de la presse comparent les Tsiganes à des Noirs africains dès 1857 et décrivent leur

¹⁰⁰⁸ « War in The Gypsy Camp, All Over a Love Affair », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 18 novembre 1913, p. 21.

¹⁰⁰⁹ « Gypsy King Arrested on Wife's Complaint », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 19 août 1916, p. 4.

¹⁰¹⁰ DALE Janet, « American Gypsies, Habits and Customs of These Children of the Wood », *op. cit.*

¹⁰¹¹ *Ibid.*

¹⁰¹² « Gypsies And Their Music », *op. cit.*

¹⁰¹³ Ma traduction. Texte original : « in true Bohemian style », extrait de « New Year's Eve Watch Party », in *Salt Lake Telegram*, Salt Lake City, Utah, 30 décembre 1907, p. 3.

musique¹⁰¹⁴. Les relations qui existent aux États-Unis entre des Noirs américains et des Tsiganes, qu'elles soient commerciales, qu'elles relèvent de l'intime ou du domaine artistique sont nombreuses. La rareté des unions mentionnées entre les deux minorités ne révèle qu'une mixité sociale très relative, et les articles évoquant le sujet sont rares et peu précis : cependant l'adultère entre un jeune Noir américain et une jeune femme présentée comme une Tsigane appartenant à la famille Scofield est mentionné en 1899 dans le Montana¹⁰¹⁵.

L'étude des déplacements tsiganes montre que des Noirs américains accompagnent les Tsiganes dans leurs pérégrinations. Les Tsiganes sont accompagnés de Noirs qu'ils emploient comme palefreniers : « plusieurs Noirs vivent dans ce campement. Ils sont venus du Sud avec les Tsiganes et s'occupent des chevaux¹⁰¹⁶. » Un article agrémenté de photographies issues du *Century Magazine* de New York et relayé par la presse de Cameron en 1911 nous apprend que des Tsiganes ont des domestiques noirs qui voyagent aussi dans des caravanes et les accompagnent¹⁰¹⁷. La presse américaine indique qu'ils partagent aussi certaines coutumes : le chroniqueur Alfred Glover rapporte en 1910 la passion des Tsiganes pour les animaux et indique que les Tsiganes comme les Noirs américains ont l'habitude de porter sur eux une patte de lapin en guise de porte-bonheur¹⁰¹⁸. À partir des années 1880, le chroniqueur Konrad Bercovici observe que certains musiciens noirs se prétendent « Tsiganes » et parcourent les États-Unis : « Lorsque les artistes noirs américains qui avaient été esclaves tentèrent pour la première fois de goûter à la liberté retrouvée en partant sur les chemins de l'Amérique au lendemain de sa reconstruction, certains d'entre eux voulurent se faire passer pour des Tsiganes ou du moins prétendirent-ils à la qualité de Tsigane¹⁰¹⁹ ».

L'étude de cette question s'inscrit dans l'historiographie récente dans laquelle on trouve déjà des tentatives de comparaison entre les Tsiganes et les

¹⁰¹⁴ « The Gipsies », in *Orleans Independent Standard*, Irasburgh, Vermont, 28 août 1857, p. 4.

¹⁰¹⁵ « To Keep Out of Prison », in *The Anaconda Standard*, Anaconda, Montana, 12 juillet 1899, p. 4.

¹⁰¹⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 338, extrait de « A Gypsy Camp », in *The Abilene Reflector*, Abilene, Kansas, 28 mai 1885, p. 6.

¹⁰¹⁷ « Gypsies in America », *op. cit.*

¹⁰¹⁸ GLOVER Alfred K., *op. cit.*

¹⁰¹⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 338, extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », *op. cit.*, p. 507-519.

Noirs américains. L'état de servitude des Tsiganes de Moldavie et de Valachie a pu être comparée à celui des esclaves noirs des plantations et on a pu constater que leurs musiques comportent des ressemblances¹⁰²⁰. « Du fait de leur déracinement, Noirs d'Amérique et Tsiganes ont dû construire leur identité nouvelle avec des éléments pris dans la culture de ceux qui leur refusaient toute identité. L'emprunt, alors même qu'il semble conduire à la ressemblance, devient ce qui permet de mesurer le décalage et nourrit la résistance. La manière dont s'édifie cette résistance et ce qui l'exprime (la musique participe des deux dimensions) montre bien où se joue la vie de ces groupes : non pas en dehors ou en face des cultures qui les dominent mais en leur sein même¹⁰²¹. » Les comparaisons entre les Tsiganes et les Noirs américains ne sont donc pas nouvelles : la presse américaine des années 1880-1920 en fait déjà état. Des parcours de Noirs musiciens de jazz qui entrent en contact avec des Tsiganes peuvent cependant être repérés ailleurs que le long du Mississippi ce qui nous amène à étudier l'implantation de musiciens tsiganes aux abords des grandes villes américaines qui ont été le berceau du jazz. Né en 1895 à Columbus en Géorgie, le jeune Eugene Bullard, fils d'esclaves martiniquais, aurait été très tôt au contact de familles tsiganes implantées en nombre aux abords de la ville¹⁰²². À la fin des années 1900, il passe quelque temps à Atlanta en Géorgie, au sein de la famille tsigane Stanley, des Tsiganes qui ont longuement séjourné en Angleterre avant de venir aux États-Unis et qui installent le campement de Bronwood en Géorgie en 1909¹⁰²³. Il apprend auprès d'eux à s'occuper des chevaux pour avoir les moyens de gagner l'Europe. Eugène Bullard fait ensuite carrière en France, comme « *pickaninny* » puis comme boxeur. Enrôlé dès 1914 en France dans la Légion étrangère, il devient en 1917 le premier pilote noir américain à l'âge de vingt-deux ans et vole jusqu'en 1919¹⁰²⁴. Plus connu sous le nom de Gene Bullard, il devient batteur de jazz et dirige le cabaret Le Grand Duc à Pigalle. Il est maintenant une figure importante du jazz et des nuits parisiennes de l'entre-deux-guerres, fréquentant Joséphine Baker comme Louis Armstrong. Son histoire est reprise au théâtre dans la pièce *Gene Bullard, c'est moi !* Dans ce

¹⁰²⁰ HERRERO German, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰²¹ WILLIAMS Patrick, *Django, op. cit.*, p. 9.

¹⁰²² LLOYD Craig, *Eugene Bullard, Black Expatriate in Jazz-Age Paris*, Athens, University of Georgia Press, 2006, p. 16.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ VENZON Anne Cipriano, *The United States in the First World War: An Encyclopedia*, Oxford, Routledge, 2013, p. 110.

spectacle en partie autobiographique, il met en scène les membres de la famille Stanley avec laquelle il a vécu en Géorgie dans sa jeunesse¹⁰²⁵.

¹⁰²⁵ WEINSTEIN Norman, *Gene Bullard, C'est Moi !*, Booktango, 2012, p. 5 et 6.

8. 2 – Musiciens tsiganes et leurs familles à New York

L'intérêt des chroniqueurs pour les campements tsiganes des abords de New York est très marqué des années 1880 aux années 1930 et se manifeste par de nombreux articles. Les journalistes décrivent en 1909 l'exposition au Museum de Brooklyn de la toile du peintre anglais Thomas Gainsborough (1727-1788) *Gypsy Encampment*¹⁰²⁶ qui véhicule l'image romantique du campement tzigane en pleine nature. L'écrivain et chroniqueur Konrad Bercovici décrit les « *gipsy quarters* » de New York en 1924 dans *The Century Magazine*¹⁰²⁷. On trouve aussi plusieurs nouvelles et récits qui parlent de ces campements, dont certains connaissent le succès dans la presse new-yorkaise. L'histoire *The Diamond From the Sky* est diffusée dans les théâtres de New York en 1915 sous la forme de *photoplays* à l'initiative de la société de production « *Flying A* » : il s'agit d'un film muet de la pièce de théâtre dont des photographies sont utilisées dans la presse pour illustrer une version romancée ou un commentaire. Composée de chapitres décrivant les campements et les relations entre les familles Stanley et Lovell¹⁰²⁸, l'histoire développe une intrigue autour d'un bébé tzigane substitué à un autre. On trouve aussi des nouvelles et récits étonnants qui évoquent les musiciens des campements tsiganes aux abords de New York : comme *The Lost Violinist* qui paraît en juin 1916 dans le journal *The Sun* de New York. Stanborough, Lupton et un pianiste hongrois nommé Szechelta qui se produit régulièrement à l'Eolian Hall cherchent dans tous les campements de New York la trace du très grand violoniste Janos (ou John) Savanyi, qui a disparu : ce violoniste, dont la description relève du mythe du musicien tzigane, serait né dans les collines près de Fiume (aujourd'hui Rijeka en Croatie) qui est alors un port d'embarquement pour les migrants qui partent du Sud-Est de l'Europe pour gagner les États-Unis. Avant de quitter l'Europe, où il se sait menacé, John Savanyi invente un arrangement musical qui alterne des motifs mineurs et majeurs qu'il fait entendre au pianiste Szechelta afin qu'il leur serve de code pour qu'ils puissent se retrouver outre-Atlantique s'il devait lui arriver quelque chose. Enlevé par des Tsiganes pour des raisons

¹⁰²⁶ « Gainsborough's Gypsy Encampment », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 21 mars 1909, p. 19.

¹⁰²⁷ BERCOVICI Konrad, « Around the World in New York », *The Century Magazine*, juin 1924, p. 231.

¹⁰²⁸ « "Diamond From Sky" Has Thrilling Scenes », in *The Evening World*, New York, New York, 26 juin 1915, p. 7.

rocambolesques et emmené à New York, le violoniste y aurait perfectionné son style musical à leur contact dans un campement aux abords de la ville : Szechelta recherche alors à travers tous les campements tsiganes de New York la trace du violoniste et finit par le retrouver grâce au morceau musical¹⁰²⁹. Ce récit rappelle sous la forme d'une fiction le parcours de violonistes tsiganes partis d'Europe pour l'Amérique, comme celui du chef d'orchestre hongrois Hazy ou Hazay Natzi, qui aurait été enlevé par des Tsiganes quand il était enfant (figure 21)¹⁰³⁰.



Figure 21 : Photographie de l'orchestre tsigane de Hazy Natzi à New York tirée du *Brooklyn Daily Eagle* (source : R. C. F., « Sweet is The Gypsies' Music », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 11 juillet 1909, p. 13).

The Lost Violinist met en contexte le mystère qui enveloppe le violoniste et l'importance de l'environnement tsigane, à la fois dangereux et menaçant, ce qui serait indispensable pour devenir un excellent musicien. Il montre aussi que la

¹⁰²⁹ « A New York Night's Entertainment, The Story of the Lost Violinist », in *The Sun*, New York, New York, 25 juin 1916, p. 52.

¹⁰³⁰ R. C. F., « Sweet is The Gypsies' Music », *op. cit.*

musique peut être un langage codé permettant d'être sauvé en terre inconnue. Cette nouvelle nous met sur la piste de la découverte des campements de New York et de ses environs, dans lesquels vivent des musiciens tsiganes qui ne semblent pas jouer seulement en vase clos mais aussi avec des musiciens noirs. Il est possible de trouver dans la presse américaine des articles qui prouvent que des Tsiganes ont joué avec des Noirs américains lors de l'éclosion du jazz dans les années 1890 et même avant. Cependant, difficile de savoir quelle musique est jouée puisque le mot « jazz » n'apparaît pas avant 1913, et il n'y a pas de biographies rétrospectives de musiciens Tsiganes comme il en existe pour certains musiciens noirs américains. La presse donne peu d'informations sur ces interactions, même si l'on relève que dès 1866 un chroniqueur de la Nouvelle-Orléans parle d'un musicien tzigane hongrois qui dirige un groupe de musiciens noirs à New York¹⁰³¹.

Quelques rares articles évoquent avec plus de précision les raisons pour lesquelles les Tsiganes s'implantent à New York et certains proposent des témoignages des membres de ces familles. On apprend qu'en 1905 New York est une ville très attractive pour les Tsiganes qui s'y installent aussi bien l'été que l'hiver et que leurs haltes s'inscrivent dans un parcours qui s'étend du Canada au Mexique¹⁰³². On y découvre également que des campements situés dans le Bronx abriteraient des musiciens¹⁰³³. À l'image du pianiste Szechelta du récit *The Lost Violinist*, qui fréquente les campements tsiganes de New York, c'est en croisant des articles de nature variée (faits divers, rapports de procès, enquêtes policières, nouvelles, descriptions des campements et des métiers tsiganes, etc.) qu'il est possible pour l'historien de dresser la carte ci-après (figure 22) des campements tsiganes du Bronx de 1905 à 1914.

¹⁰³¹ « American Gypsies », in *New Orleans Daily Crescent*, *op. cit.*

¹⁰³² PARCELLS E. C., « New York A Stamping Ground for Gypsies », in *Democrat and Chronicle*, Rochester, New York, 11 juin 1905, p. 12.

¹⁰³³ « Birth of Prince Ends Gypsy War », in *The Akron Beacon Journal*, Akron, Ohio, 23 août 1912, p. 16.

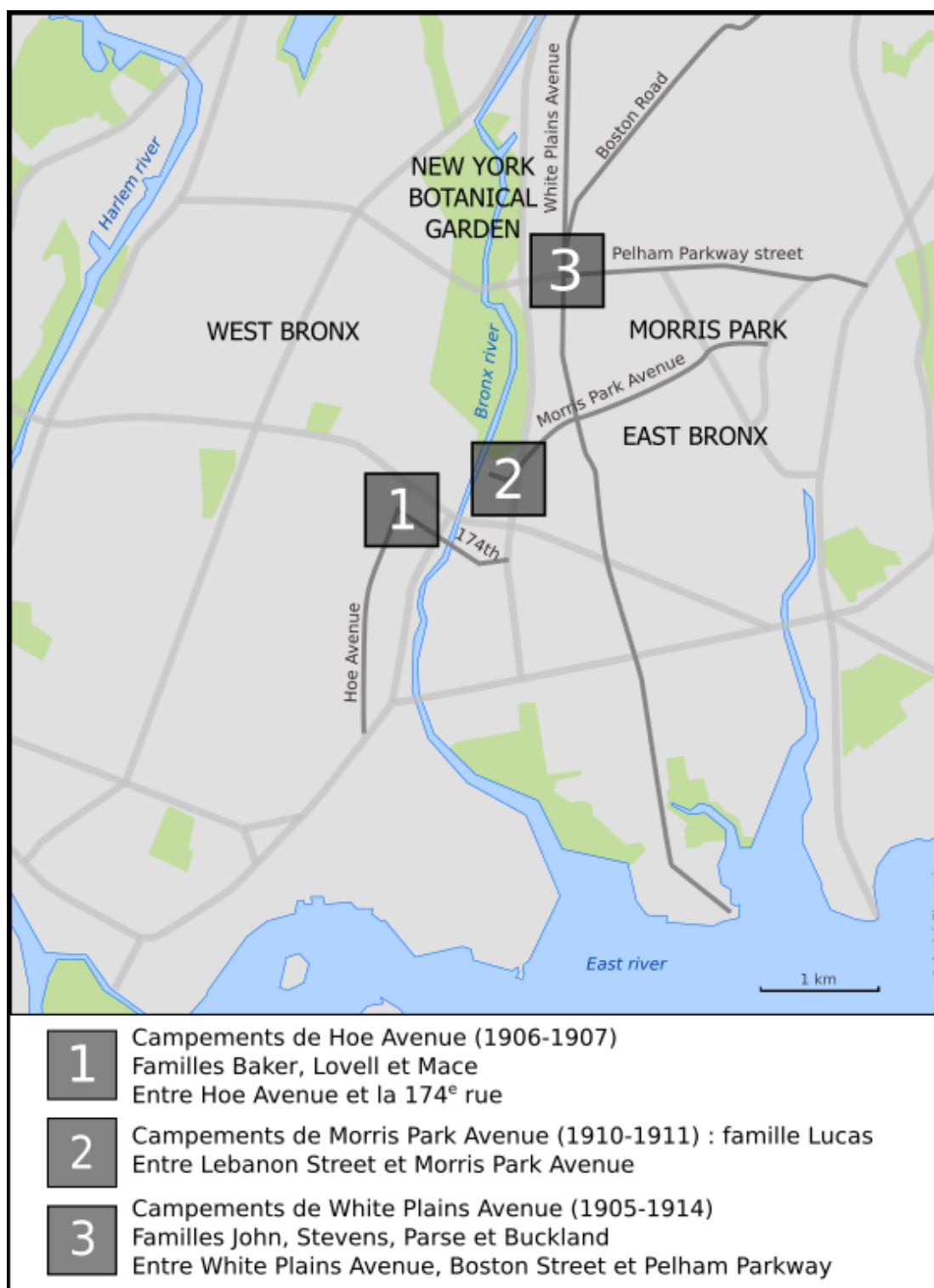


Figure 22 : Campements tsiganes du Bronx de 1905 à 1914 décrits dans la presse américaine (source : sélection d'articles de la presse américaine, cf. infra, bibliographie, p. 373).

Il est ainsi possible de localiser avec précision les campements tsiganes du Bronx et de tirer des enseignements concernant leur implantation géographique aux abords de New York : la mise en relation des sources permet de trouver par exemple la famille Lucas venue du Mexique, installée en 1911 et en 1912 dans le campement situé au croisement de la rue Lebanon et de l'avenue Morris Park. Les Lucas ont des litiges et des liens familiaux avec les Stevens, implantés au croisement de White Plains Avenue, Boston Street et Pelham Parkway dans un campement permanent. Les deux familles sont d'origine anglaise et parcourent ensemble le Mexique, les États-Unis et le Canada¹⁰³⁴. Des unions sont célébrées entre ces familles où l'on joue de la guitare et de la mandoline pour les festivités qui font figure de véritable festival au moins en 1912¹⁰³⁵. On observe que ces campements se situent dans un environnement à la fois naturel et urbain, près de la rivière Bronx et du jardin botanique nouvellement créé, un espace préservé dans lequel il n'est pas possible de s'installer. Les Tsiganes occupent donc les emplacements délaissés que sont les carrefours routiers proches des stations de métro alors récentes. Le campement de White Plains Avenue accueille des Tsiganes d'origines diverses : en 1905 on y trouve la famille John¹⁰³⁶, en 1907, la famille Parse (ou Pearse), d'origine hongroise¹⁰³⁷, et en 1909 la famille Buckland, trois années avant la présence des Stevens. S'il existe une forme de cohabitation entre des Tsiganes d'origine anglaise, et ceux venus de Hongrie ou d'autres horizons, elle peut être tumultueuse : les Parse se disputent en décembre 1907 avec la famille Stanley venue d'Angleterre¹⁰³⁸. Les Cruz, dont le nom témoigne probablement d'une origine hispanique, ont également des démêlés avec les Stanley au même moment et au même endroit¹⁰³⁹. L'adresse du campement qui existe encore en 1914 est précisée : 2182, White Plains Avenue¹⁰⁴⁰. Non loin, dès

¹⁰³⁴ « Birth Of Prince Ends Gypsy War », *op. cit.*

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ « Children in Penny Hold-Ups », in *The New York Times*, New York, New York, 24 juillet 1905, p. 12.

¹⁰³⁷ « Gypsy Queen Robbed », in *The New York Times*, New York, New York, 27 décembre 1907, p. 1.

¹⁰³⁸ « Queen Loses Her Cash », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 28 décembre 1907, p. 6.

¹⁰³⁹ « Gypsies Get Death Threat », in *The New York Times*, New York, New York, 30 décembre 1907, p. 2.

¹⁰⁴⁰ « Gypsy Paid \$1,025 For Bride », in *The Sun*, New York, New York, 27 janvier 1914, p. 8.

1906, on trouve au croisement de Hoe Avenue et de la 174^e rue le campement des Baker, où est installée aussi la famille Mace dont certains membres sont réputés être des boxeurs de renom¹⁰⁴¹. Konrad Bercovici parle en 1922 des difficultés de la scolarisation des enfants tsiganes des campements du Bronx¹⁰⁴². Il y rencontre son ami Yanko, Tsigane brésilien qui lui parle des problèmes qui l'opposent à l'administration américaine à propos de la législation concernant la salubrité du campement, et mentionne d'autres infractions reprochées aux Tsiganes. Ces campements sont donc durables dans le temps, accueillent des familles d'origine variée et la présence de musiciens y est régulière : ces lieux de halte servent de points d'accueil et de relais pour ceux qui empruntent des itinéraires diversifiés et sont un moyen commode de séjourner en ville.

Le Bronx n'est pas le seul quartier de New York dans lequel s'installent des campements tsiganes. Des quartiers éloignés de Manhattan en voient apparaître un certain nombre dans une large couronne géographique qui entoure la ville : des observateurs décrivent tout au long des années 1880 et 1890 les lieux où les Tsiganes séjournent à New York et ses abords. En 1887, ils disposent d'un campement au Nord de New York, à Middletown, où l'on dit la bonne aventure¹⁰⁴³. En 1904, ils sont signalés à Long Island¹⁰⁴⁴. Les Tsiganes ne se contentent pas de séjourner sur des terrains de fortune. Ils achètent terres et maisons, leurs propriétés à New York à cette époque sont importantes : les Wharton possèderaient pour deux cent mille dollars de biens immobiliers dans New York et ses alentours à la fin des années 1890¹⁰⁴⁵. Comme le confirme cet observateur en 1908 :

¹⁰⁴¹ « Champion Jem Mace », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 17 février 1907, p. 3.

¹⁰⁴² BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », *op. cit.*, p. 512.

¹⁰⁴³ « What The Gypsies Do », in *The Sun*, New York, New York, 23 octobre 1887, p. 8.

¹⁰⁴⁴ « Gypsy Queen Buried », in *New-York Tribune*, New York, New York, 12 avril 1904, p. 4.

¹⁰⁴⁵ WAKEMAN Edgar L., « Wealthy Gypsies », *op. cit.*

« Il y a des Tsiganes sur les collines de Ramapo, il y en a dans le Bronx, il y en a sur la rive nord de Long Island, on en trouve aussi dans le New Jersey près des "Kills", ainsi qu'à Staten Island. Partout où l'on peut trouver de l'eau courante et un bon emplacement pour séjourner à proximité d'une petite route, on a toutes les chances d'y rencontrer une caravane. Des "reines tsiganes" vous liront les lignes de la main à Coney Island et vous trouverez des musiciens tsiganes dans plus d'une vingtaine de restaurants de la ville. Toutes les catégories des tribus tsiganes (les voyageurs, ceux qui lisent l'avenir, les artistes), "les frères de sang noir et des tentes", comme les surnomme Leland, sont à touche touche, incarnant à leur manière le rat des champs et le rat des villes de la fable¹⁰⁴⁶. »

Les Tsiganes deviennent de plus en plus nombreux et visibles aux abords de New York avec la Première Guerre mondiale qui amplifie le flux migratoire depuis l'Europe vers les États-Unis, ce dont témoigne ce chroniqueur en 1916 : « Tous les matins, je vois un campement tsigane en entrant dans la ville¹⁰⁴⁷. »

Au nord de New York en 1920, à quelques kilomètres de Tuckahoe, il existe un « *large gypsy encampment* », où se sont formées des unions autour de la lignée Costello. (Nous avons déjà fait la connaissance du clan Costello avec William Costello en 1902 dans le New Jersey¹⁰⁴⁸.) Le campement serait sous la responsabilité des Mitchell, grande famille dont nous avons croisé le roi Emil Mitchell à La Nouvelle-Orléans et certains des membres du clan font des déplacements vers la Louisiane, Saint-Louis et Chicago. Des musiciens tsiganes jouent dans ce campement de New York à l'occasion d'une cérémonie de fiançailles¹⁰⁴⁹ qui précède un mariage qui aura lieu à San Francisco (ce qui montre

¹⁰⁴⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 338, extrait de « Gypsies », in *Evening Star*, Washington, District de Columbia, 18 juin 1908, p. 14.

¹⁰⁴⁷ Ma traduction. Texte original : « Every morning as I come into the city I can see a camp of gypsies », extrait de « Little Stories of Life and Human Character, a Gypsy Camp », in *The Sun*, New York, New York, 5 août 1916, p. 12.

¹⁰⁴⁸ « Twenty Years Ago In Asbury Park », in *Asbury Park Press*, Asbury Park, New Jersey, 28 mars 1922, p. 8.

¹⁰⁴⁹ « Gypsies, 11 to 14, Pledge Troth in Gay Ceremony, Little Girls in Gorgeous Array Center of Celebration at Tuckahoe Camp », in *The Evening World*, New York, New York, 21 août 1920, p. 2.

bien que les familles se déplacent sur de longues distances). Environ cent vingt-cinq invités s'y retrouvent autour d'un « *brass band* » (le terme est utilisé sans plus de précisions pour décrire un ensemble de cuivres et percussions). Emil Mitchell, alors âgé de soixante-deux ans et qui se prétend chef des Tsiganes des États-Unis (il étendrait son autorité sur quelque 5 500 familles), préside la cérémonie¹⁰⁵⁰. En 1918, en Floride, d'autres membres de la famille Mitchell fêtent un mariage à Tampa durant lequel joue un *brass band*¹⁰⁵¹. Dans les environs de New York, il semble que certains membres du clan Costello soient des comédiens et des artistes : c'est le cas d'Helene Costello qui joue en 1926 *The Love Toy* au Poli's Palace de Wilkes-Barre, en Pennsylvanie, accompagnant la prestation de l'orchestre de Harry Horlick¹⁰⁵².

Certains secteurs du New Jersey proches de New York comme Plainfield voient également sortir de terre des campements : les Tsiganes s'y installent aussi dans des maisons en dur. Vivent là parmi d'autres les familles Harrison, Cooper et Stanley. En 1904, les campements sont décrits comme formant de véritables villages à Plainfield¹⁰⁵³. C'est là que naîtra et grandira le jazzman Bill Evans¹⁰⁵⁴ : il a pu y avoir des contacts entre sa famille d'ascendance anglaise et russe et des Tsiganes originaires également d'Angleterre, installés en périphérie de la ville. Le chroniqueur C. E. Patrick décrit en 1930 dans un article agrémenté de photographies les « centaines de tsiganes » de New York, qui habitent l'hiver dans la partie orientale de la ville dans des constructions en dur les protégeant du froid. L'auteur souligne leur goût pour la musique et parle de leurs activités économiques¹⁰⁵⁵. La collecte de ces informations issues de la lecture des journaux nous permet de dessiner une carte de New York montrant les quartiers régulièrement fréquentés par les Tsiganes, les implantations de campements et les quartiers où les Tsiganes achètent et louent des logements entre 1877 et 1931, au

¹⁰⁵⁰ « Gypsy Fete a Bethrotal? No, Wedding Says Bride », in *New-York Tribune*, New York, New York, 11 août 1920, p. 16.

¹⁰⁵¹ « Sheriff's Men Round Up Bunch Of Gypsies », in *The Tampa Tribune*, Tampa, Floride, 29 août 1918, p. 5.

¹⁰⁵² « At Poli's Palace », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 18 novembre 1926, p. 13.

¹⁰⁵³ « The Strange Nomadic Race Of Gypsies », *op. cit.*

¹⁰⁵⁴ PETTINGER Peter, « The Kid from Plainfield », in *Bill Evans: How My Heart Sings*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 9–19.

¹⁰⁵⁵ PATRICK C. E., « Purest Race in America », *op. cit.*

plus près du centre de la ville. Cela permet de placer les activités économiques et artistiques des Tsiganes dans un cadre géographique et en relation avec leur habitat, et de constater la présence durable de certaines familles (figure 23).

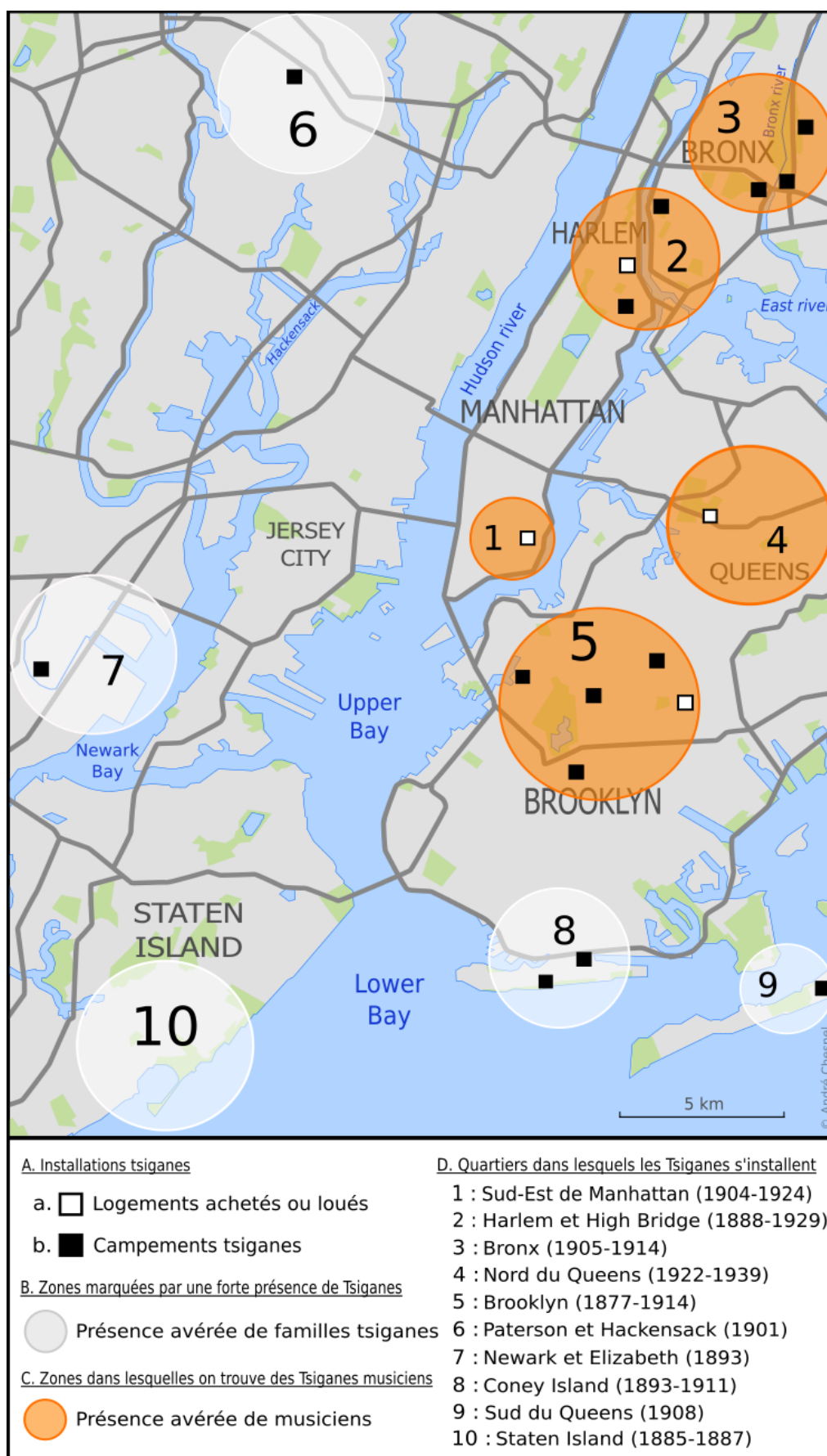


Figure 23 : Exemples d'implantations de Tsiganes musiciens autour de Manhattan de 1877 à 1939 mentionnés dans la presse américaine (source : sélection d'articles de la presse américaine, cf. infra, bibliographie, p. 374).

Il y a de nombreux exemples de descriptions de campements tsiganes dans différentes parties du Queens au sein desquels vivent parfois des Tsiganes musiciens : en 1908 à Arverne¹⁰⁵⁶, en 1915 à Rosedale¹⁰⁵⁷, en 1924 à Douglaston¹⁰⁵⁸, dans les années 1920 à Springfield, à Union Turnpike, Kissena Boulevard et Flushing, ainsi qu'à Laurel Hill¹⁰⁵⁹ et de 1922 à 1939 à Maspeth. Ce dernier quartier a une existence pérenne : il se situe au croisement des avenues Borden et Maurice, tout contre le cimetière Mount Zion, et compte trente-huit tentes en 1923, un an après les premières installations¹⁰⁶⁰. En 1925, le campement qui abrite alors entre trois cents et quatre cents Tsiganes est menacé d'être évacué par la municipalité pour des raisons d'insalubrité¹⁰⁶¹. Cependant, les familles continuent à s'y installer et le quartier se structure : les Tsiganes s'y réunissent en nombre pour les funérailles de Stephen Georgovitch en 1928¹⁰⁶². Quelques années plus tard les Peterson (Petrovich), d'origine roumaine, sont présents dans le quartier¹⁰⁶³. La musique joue un rôle important dans ce campement : en 1925 lors du décès de la reine Stevens, les chroniqueurs s'étonnent que l'on n'y entende plus jouer de la mandoline¹⁰⁶⁴. En 1930, le quartier est présenté comme un repère de musiciens tsiganes qui jouent toutes les nuits des « mélodies primitives » au banjo autour du feu de camp, des musiques que l'on entendait dix mille ans auparavant, « à la cour des Ptolémées, rois d'Égypte¹⁰⁶⁵ », écrit-on. En 1937, la menace

¹⁰⁵⁶ « Jolly Gypsy Encampment », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 août 1908, p. 9.

¹⁰⁵⁷ « Gypsies at Rosedale », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 septembre 1915, p. 72.

¹⁰⁵⁸ « Douglaston Gypsy Camp Draws Crowd », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 juillet 1924, p. 3.

¹⁰⁵⁹ « Opening of New Maspeth Road May Cost Gypsies Their Camp », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 6 juin 1937, p. 13.

¹⁰⁶⁰ « Can't Oust Gypsy Camp in Maspeth Says Health Dept. », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 juin 1923, p. 26.

¹⁰⁶¹ « 300 Gypsies Quit Camp in Maspeth », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 avril 1925, p. 20.

¹⁰⁶² « Hundreds of Gypsies Mourn While They Plan Big Funeral For Stephen Georgovitch », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 décembre 1928, p. 11.

¹⁰⁶³ PILAT O. R., « In The Cristal Ball », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 26 avril 1935, p. 19.

¹⁰⁶⁴ « Gypsy Queen Dying In Old Ragged Tent », in *Times Herald*, Olean, New York, 3 juillet 1925, p. 25.

¹⁰⁶⁵ Ma traduction. Texte original : « barbaric melodies which could be heard 10,000 years ago in the courts of Ptolemies kings of Egypt », extrait de « Maspeth Gypsy Lute Recalls Nomad Days », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 26 janvier 1930, p. 19.

d'évacuation par les autorités de ce campement, qualifié de « dernier bastion tsigane du Queens¹⁰⁶⁶ », se fait de plus en plus menaçante quand la construction d'une route est envisagée à proximité des baraquements, ce qui a pour conséquence une augmentation du prix des terrains, empêchant les Tsiganes de continuer à les louer. Le démantèlement du quartier commence en septembre 1938¹⁰⁶⁷ et des logements y sont construits l'année suivante¹⁰⁶⁸. En 1928, un photographe se rend au campement tsigane de Queens Village et prend en photo au moment de Noël une famille tsigane qui « adopte le jazz et des habits modernes¹⁰⁶⁹ ». En 1931, le Tsigane Stanley se fait connaître pour ses talents de pianiste, guitariste, joueur de banjo et violoniste quand il revient chaque hiver dans son campement du Queens où il répète avec d'autres tsiganes musiciens. L'article décrit son histoire d'amour avec une jeune tsigane d'origine russe, ce qui témoigne de la mixité des unions entre Tsiganes d'origine différente. Remarquons surtout qu'il est connu pour marcher dans les rues de New York tout de bleu vêtu¹⁰⁷⁰.

Dans certains quartiers, comme les « *Little Hungary* », dénomination que l'on retrouve dans beaucoup de grandes villes américaines, les Tsiganes sont souvent installés dans des maisons louées ou achetées et on y trouve de nombreux musiciens. En 1904, le *Hungarian Gypsy Band* joue dans ce quartier de Manhattan au 257 East Houston Street¹⁰⁷¹. En 1921, les journalistes décrivent les Tsiganes musiciens partis de Hongrie pour rejoindre les quartiers des villes américaines à forte concentration hongroise et y trouver du travail : « Vous trouvez ici la musique tsigane hongroise qui plaît tant aux Américains. En ce moment, la plupart des musiciens tsiganes amateurs de rythme essayent de se rendre aux États-Unis. Une fois arrivés, la première chose qu'ils feront, ce sera de chercher du travail dans

¹⁰⁶⁶ Ma traduction. Texte original : « the last stand of gypsies in Queens », extrait de « Opening of New Maspeth Road May Cost Gypsies Their Camp », *op. cit.*

¹⁰⁶⁷ « WPA Bureau Secures Homes For Thousands », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 23 mars 1939, p. 26.

¹⁰⁶⁸ JOHNSTON Kenneth, « In The Queens Parlor », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 2 avril 1939, p. 12.

¹⁰⁶⁹ « Gypsies Adopt Jazz and Modern Clothes! », in *Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 9 janvier 1928, p. 14.

¹⁰⁷⁰ « Gypsy Minstrel Back, Battered by Romance », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 22 janvier 1931, p. 15.

¹⁰⁷¹ « Little Hungary », in *The Sun*, New York, New York, 31 décembre 1904, p. 13.

les "Little Hungary" d'Amérique¹⁰⁷². » En 1924, le professeur de langues Irving Brown décrit dans son ouvrage *Gypsy Fires in America* les orchestres tsiganes qui jouent aussi bien pour des mariages que dans les cafés, dont un café tenu par un violoniste tzigane dans la 6^e rue¹⁰⁷³. *Little Hungary* à New York fait partie d'un ensemble de quartiers du Sud-Est de Manhattan, dénommés les « balkan quarters¹⁰⁷⁴ », où vivent beaucoup de Tsiganes musiciens. Konrad Bercovici y parle de sa rencontre avec un jeune violoniste tzigane, mentionne les formations tsiganes qui se succèdent pour les mariages qui durent du vendredi au dimanche ou encore le son du cymbalum qu'il entend dans la rue. L'auteur affirme que le jazz est alors une musique « cruelle pour leurs oreilles¹⁰⁷⁵ ». Cependant, la presse donne peu d'informations géographiques précises concernant des maisons louées ou achetées par les Tsiganes et leurs campements dans ce secteur du Lower East Side de Manhattan.

En revanche, on dispose d'informations sur l'installation des Mitchell à Harlem : en 1925, à la mort de son prédécesseur Emil Mitchell, Frank Mitchell est élu nouveau roi des Tsiganes et s'installe à Harlem au 560 Lenox Avenue (nous avons dit que l'année précédente, des diseuses de bonne aventure accueillent leurs clients dans de beaux appartements, au 455 de la même rue¹⁰⁷⁶). Il désire moderniser la façon de vivre du clan. Comme son prédécesseur, il affirme être le roi de tous les Tsiganes vivant aux États-Unis, et qu'il souhaite améliorer les relations entre les Tsiganes et le reste de la population, encourageant pour cela les membres de son clan à adhérer au genre de vie et aux principes des Américains : « Le projet révolutionnaire du roi Mitchell est de transformer le mode de vie actuel des membres de son clan vivant dans ce pays en les incitant à respecter les coutumes de leurs voisins et à adopter les principes des citoyens de l'État dont ils sont partie intégrante¹⁰⁷⁷ ». Le roi cherche à intégrer la minorité tzigane à la nation américaine et a l'ambition d'être un véritable souverain à l'européenne, en

¹⁰⁷² Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 338, extrait de « Thousands Living In Hungary Freight Cars », in *The Bemidji Daily Pioneer*, Bemidji, Minnesota, 11 janvier 1921, p. 4.

¹⁰⁷³ BROWN Irving, *Gypsy Fires in America*, New York, Harper, 1924, p. 188 et 222-223.

¹⁰⁷⁴ BERCOVICI Konrad, « Around the World in New York », *op. cit.*, p. 232.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 234, 235, 237 et 238.

¹⁰⁷⁶ FRAZIER John E., *op. cit.*

¹⁰⁷⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 338, extrait de « New Gypsy King to Modernize Tribe's Manner of Living », *op. cit.*

cherchant à établir une relation privilégiée avec l'Église catholique, qu'il veut promouvoir (en faisant baptiser les enfants par des prêtres catholiques, en encourageant une présence régulière des Tsiganes aux offices religieux, etc.), ou encore en modernisant la façon de s'habiller : la femme du roi renonce à porter des vêtements de couleurs vives et porte des tenues marron ou bleu foncé. Il est recommandé à la princesse et aux jeunes filles du clan de ne pas se laisser tenter par le jazz afin de conserver les traditions artistiques lors des fêtes privées. Le roi explique pourquoi les Tsiganes préfèrent continuer à vivre dans des campements aux abords de New York plutôt que d'habiter des immeubles et donne plusieurs raisons à un tel choix : la grande taille des familles, la possibilité de s'échapper facilement en cas d'incendie, le fait que vivre de plain-pied avec la nature et en plein air est plus sain que d'habiter des *tenements* dans des immeubles situés au milieu de lotissements insalubres. Frank Mitchell affirme sa volonté de modernisme en adoptant un certain nombre de caractères de la société américaine tout en préservant l'essentiel du mode de vie tsigane. Il justifie aussi la sédentarisation saisonnière (alors même que les différentes familles ne suivent pas le même rythme) : les Tsiganes quittent New York l'hiver pour profiter ailleurs d'un climat plus agréable¹⁰⁷⁸. Il a pour objectif de disposer à New York d'un espace pouvant accueillir les Tsiganes : « M. Mitchell envisage d'acquérir un vaste terrain pour y établir un centre communautaire où les membres du clan pourraient se retrouver afin de régler leurs affaires et où les voyageurs pourraient à tout moment être hébergés¹⁰⁷⁹ ». L'implantation tsigane à Harlem semble durable et un article de l'hiver 1929 évoque le campement de Tsiganes originaires de Vienne et Budapest, installé à Harlem à New York au 172 de la 116^e rue Est. Des mélodies tsiganes et hongroises sont jouées aux tables des restaurants du quartier¹⁰⁸⁰. En 1930, la Seconde Avenue de Manhattan est un des lieux privilégiés où il est possible de rencontrer des musiciens tsiganes célèbres : « On y trouve Mishka, Costica ou encore Rigo et une douzaine d'autres dont les spectres chantent, dansent et jouent toujours du violon derrière les néons des enseignes tape-à-l'oeil

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 339, extrait de « New Gypsy King to Modernize Tribe's Manner of Living », *ibid.*

¹⁰⁸⁰ « Adventure for Epicures », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 18 décembre 1929, p. 23.

des restaurants chinois et des caves de jazz¹⁰⁸¹ ». Parmi eux, Mishka est présenté comme « chef d'orchestre violoniste à la tête de sa tribu tzigane » et Costica également comme violoniste¹⁰⁸². Mishka est réputé avoir joué à Paris, à Londres, ou encore à Moscou¹⁰⁸³. Dans les années 1920 et 1930, New York est l'un des lieux qui génère le plus d'interactions entre la musique des Tsiganes et le jazz. Ainsi en 1925 à l'hôtel Shelburne de Brighton Beach dans *Dancin' Darlings* : « [Le spectacle] s'achève sur une danse tzigane que rythme un tambourin, et où s'entremêlent des chansons et des danses de jazz¹⁰⁸⁴ ».

Le dernier quart du XIX^e siècle voit l'extension administrative progressive de New York qui devient une capitale culturelle et artistique de premier rang. En 1874 avec l'intégration de l'ouest du Bronx puis en 1898 lors de la création du « *City of Greater New York* », la ville de New York continue de s'étendre en incorporant l'East Bronx, Brooklyn, le Queens et Staten Island. Des journalistes doivent même payer les Tsiganes pour les rencontrer à Staten Island¹⁰⁸⁵. Nous avons vu que des Tsiganes venus de pays européens divers s'implantent dans ces quartiers, et c'est à Brooklyn que les chroniqueurs commentent le plus ces installations. Le campement de Flatbush qui héberge la famille Johnson est mentionné en 1877¹⁰⁸⁶, celui à l'angle des avenues Throop et Gates en 1886¹⁰⁸⁷, ou encore celui de Coney Island à l'intersection des avenues Surf et Bowery en 1893¹⁰⁸⁸. Des scènes de la vie tzigane de Brooklyn sont décrites, c'est le cas en

¹⁰⁸¹ Ma traduction. Texte original : « There's Mishka; there's Costica; there's Rigo – and a dozen others, whose wraiths still sing, dance and fiddle behind the garish electric signs of Chinese restaurants and cellar jazz joints », extrait de « In New York », in *The Evening Standard*, Uniontown, Pennsylvanie, 20 février 1930, p. 4.

¹⁰⁸² *Ibid.*

¹⁰⁸³ BERCOVICI Konrad, « Around the World in New York », *op. cit.*, p. 235.

¹⁰⁸⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 337, extrait de « Dancin' Darlings », *op. cit.*

¹⁰⁸⁵ « A Staten Island Family », *op. cit.*

¹⁰⁸⁶ « The Black Art », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 17 juin 1877, p. 3.

¹⁰⁸⁷ « She Removed the Bad Luck », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 juillet 1886, p. 4.

¹⁰⁸⁸ « Machi The Fortune Teller », in *The Evening World*, New York, New York, 29 juillet 1893, p. 6.

1887 d'une cérémonie de mariage, qui commence avec un violoniste tsigane jouant sur deux cordes¹⁰⁸⁹. Pour cette période, la presse nous permet de découvrir certaines personnalités tsiganes : un habitant de Brooklyn raconte que la « reine » Cynthia Gray installée à Coney Island lit l'avenir dans les lignes de la main. Elle est installée à New York avec son mari Sydney Gray, marchand de chevaux¹⁰⁹⁰. Le couple, venu du comté de Norfolk en Angleterre, donne naissance à une petite fille à Brooklyn. Leur nom de famille tsigane est Palengro et les coutumes funéraires des Gray font penser au *sati* indien : à la mort du grand-père de Sydney Gray, ses objets personnels, la caravane, le cheval et tout ce qui lui appartient sont brûlés¹⁰⁹¹.

De nombreuses familles tsiganes s'installent à Brooklyn de la fin des années 1870 aux années 1920, parmi lesquelles les Reynolds, les Rodney Shaw, les Lee, les Williams, les James ou encore les Stanley. En 1907 et 1908, les Stanley se trouvent au campement de Nostrand Avenue (figure 24)¹⁰⁹² : ils viennent à Brooklyn chaque été et vont pendant l'hiver dans le Sud et l'Ouest où ils possèdent des biens immobiliers¹⁰⁹³. La famille Reynolds arrivée du Missouri est installée dans le camp voisin des Stanley en 1907¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁹ « A Gypsy Wedding », in *The Times*, Clay Center, Kansas, 13 janvier 1887, p. 6, extrait du *Brooklyn Magazine*.

¹⁰⁹⁰ « A Real Gypsy Queen », in *Independence Daily Reporter*, Independence, Kansas, 17 septembre 1887, p. 3.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

¹⁰⁹² « Gossip of the Borough », in *New-York Tribune*, New York, New York, 2 août 1908, p. 56.

¹⁰⁹³ « Four Big Gypsy Camps On Eastern Parkway », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 23 juin 1907, p. 28.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

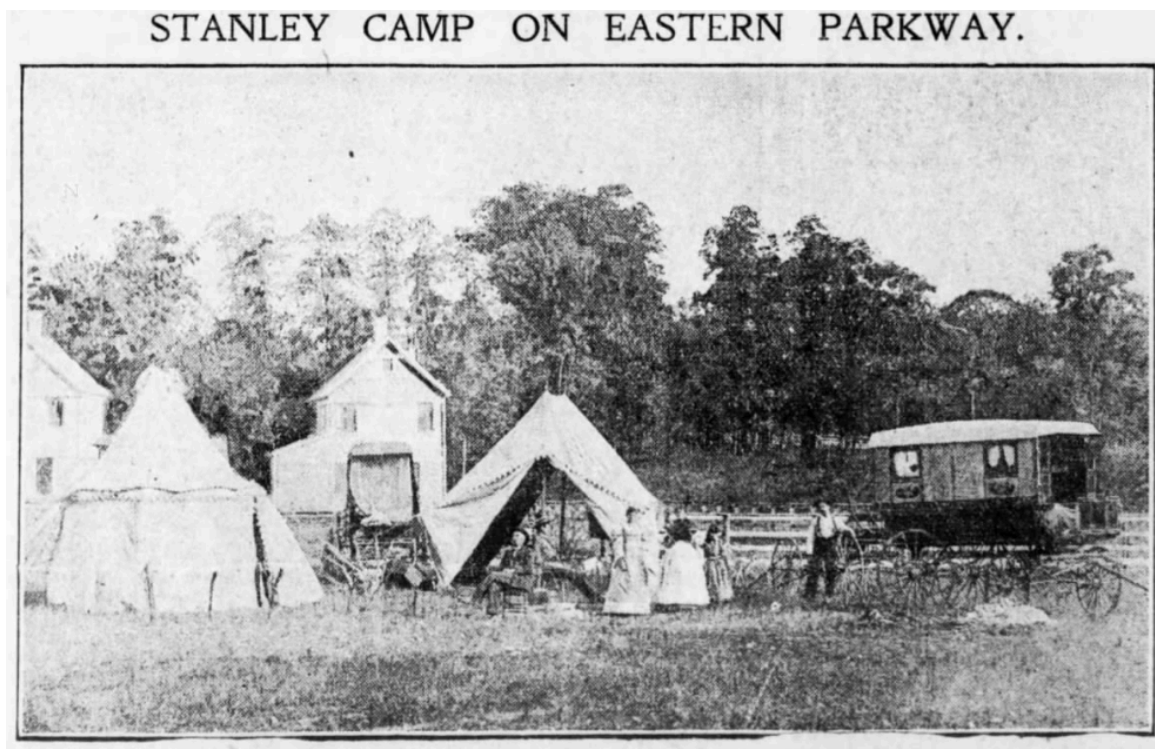


Figure 24 : Campement tsigane de la famille Stanley installée à Brooklyn en 1907 (source : « Four Big Gypsy Camps On Eastern Parkway », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 23 juin 1907, p. 28).

Les James viennent l'été 1907 à New York pour affaires dans ce même quartier de Nostrand Avenue¹⁰⁹⁵, qui existe depuis 1891 au moins ce qui témoigne de son caractère durable¹⁰⁹⁶. Chaque membre de la famille James est réputé jouer de la musique à un très bon niveau. Le violon, la mandoline, la guitare et l'accordéon sont leurs instruments favoris (figure 25)¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁵ « Gypsies Invade Brooklyn », in *The New York Times*, New York, New York, 24 juin 1907, p. 7.

¹⁰⁹⁶ « Romany Rye and Chal », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 juillet 1891, p. 13.

¹⁰⁹⁷ « Four Big Gypsy Camps On Eastern Parkway », *op. cit.*



Mrs. James, Head of the James Tribe, and Her Family.

Figure 25 : La famille tsigane James installée à Brooklyn est réputée pour compter de nombreux musiciens d'excellent niveau parmi ses membres (source : « Four Big Gypsy Camps On Eastern Parkway », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 23 juin 1907, p. 28).

En 1911, les Lee et les Williams habitent à l'angle de l'avenue Neptune et de la 12^e rue¹⁰⁹⁸. En 1914, l'installation à l'angle de l'avenue Hamilton et de la 14^e rue d'une famille tsigane venue de Hongrie dans des maisons insalubres alerte les agents du *Board of Health* qui souhaitent faire respecter les mesures d'hygiène publique dans le quartier¹⁰⁹⁹. La même année, une véritable « invasion » est mentionnée dans le quartier de Brownsville (entre les rues Pitkin, Osborne, Watkins et Christopher) : environ sept cents Tsiganes sous l'autorité du roi Valdo et originaires de Bulgarie, Roumanie, Pologne, Russie, Mexique et Brésil arrivent l'hiver et louent d'avance une quarantaine de *tenements*, soit six pâtés de

¹⁰⁹⁸ « Charges of Insufficient Pressure to Be Investigated », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 28 mai 1911, p. 5.

¹⁰⁹⁹ « Red Hook Stirred By Nomad Gypsies », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 15 septembre 1914, p. 18.

maisons¹¹⁰⁰. Cette installation est précédée dans les années 1900 de l'implantation de Tsiganes hongrois (la famille Jabolosky par exemple s'y implante) entre les quartiers de Brownsville et de Carnarsie sur New Lots Avenue¹¹⁰¹. Ce quartier est durable : les chroniqueurs décrivent en 1923 la procession de la famille Mitchell pour les funérailles du roi Louis Mitchell¹¹⁰². On observe ainsi que l'on trouve des campements tsiganes dans de nombreux quartiers de New York : si la plupart de leurs occupants restent anonymes, quelques-uns connaissent des carrières artistiques réussies. Ces quartiers forment des territoires d'accueil abritant des artistes tsiganes venus d'Europe qui cherchent du travail aux États-Unis. Des parcours artistiques et géographiques dépassent le cadre chronologique de notre recherche : le guitariste et violoniste hongrois Elek Bacsik (1926-1993) se produit dans plusieurs pays européens et joue du jazz à Paris à la fin des années 1950. Il se rend à New York où il est accueilli par la communauté tsigane : il joue d'abord dans l'ensemble de musique traditionnelle hongroise *Zigani Ballet*, puis pratique le jazz et fait carrière internationalement lorsqu'il joue aux côtés d'Elvis Presley¹¹⁰³.

¹¹⁰⁰ « Brownsville Awed By Gypsy Invasion », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 21 janvier 1914, p. 18.

¹¹⁰¹ « Gypsy Fortune Tellers in St. George Kitchen », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 1^{er} avril 1906, p. 6.

¹¹⁰² « Ephraim Leads Funeral Procession as Gypsy Kings; Missing Son Shows Up Late », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 15 octobre 1923, p. 3.

¹¹⁰³ Le lecteur se référera avec profit à l'ouvrage à vocation biographique publié par sa fille, EKEL Balval, *Elek Bacsik, Un homme dans la nuit*, Paris, Jacques Flament Éditions, 2015.

8. 3 – Les réseaux des villes et des salles de spectacle pour les tournées des orchestres tsiganes aux États-Unis

Les chroniqueurs américains commentent les orchestres qui jouent de la musique tsigane hongroise, et il est probable que se glissent parmi ces formations des usurpateurs se faisant passer pour des Tsiganes afin de bénéficier de leur popularité. Les informations concernant les prestations musicales des orchestres tsiganes sont lacunaires et partiales parce que les journaux américains s'intéressent d'abord aux activités culturelles qui ont lieu au cœur des villes et peu à ce qui se passe à leur périphérie. Il est possible de repérer les lieux qui accueillent les orchestres tsiganes : ainsi des Tsiganes venus de Hongrie jouent à Saint-Paul dans le Minnesota en 1886 dans le cadre d'une tournée d'envergure nationale et internationale¹¹⁰⁴. Tout comme des musiciens anonymes ou de renommée modeste peuvent être sélectionnés dans les quartiers des grandes villes américaines pour des tournées, certains producteurs sont prêts à aller jusqu'en Europe recruter des orchestres tsiganes : un certain Bringer, Hongrois, prétend avoir ramené de Hongrie douze des meilleurs musiciens tsiganes. Il les aurait fait répéter sur place avant de les faire venir à New York le 5 décembre 1885 pour effectuer une tournée dans le Massachusetts, qui se poursuit en Pennsylvanie, dans l'Ohio et jusque dans l'Ouest¹¹⁰⁵. Les entrepreneurs de spectacles trouvent des musiciens aux marges de la société, conformément à la définition que donne l'anthropologue Aspasia Theodosiou de la liminalité de la musique tsigane : « Il est aussi reconnu que la société recrute les musiciens aux marges. [...] On s'accorde généralement sur le fait que les personnes marginalisées par la musique possèdent le pouvoir de créer une liminalité rituelle. L'espace (rituel) ainsi créé est considéré comme le "lieu" où les musiciens sont entre-deux, dans une position socialement liminale¹¹⁰⁶. »

Aspasia Theodosiou rappelle la thèse de l'ethnomusicologue Alan Merriam selon laquelle « les musiciens sont souvent considérés comme de statut social bas mais d'importance sociale élevée ; [...] ils sont admis à franchir les limites de leur statut et à pénétrer dans des espaces sociaux et participer à des événements de

¹¹⁰⁴ « Midst The Madding Throng », in *The Saint Paul Globe*, Saint Paul, Minnesota, 23 juin 1886, p. 4.

¹¹⁰⁵ « Gypsy Band! », in *The Argus*, Rock Island, Illinois, 26 juin 1886, p. 4.

¹¹⁰⁶ THEODOSIOU Aspasia, *op. cit.*, p. 52.

statut plus élevé qui leur seraient normalement interdits¹¹⁰⁷. » Ainsi, dans les années 1880, des orchestres tsiganes hongrois se produisent dans des salles de premier plan : ces prestations témoignent des connexions entre « culture d'en haut » et « culture d'en bas »¹¹⁰⁸. À Washington l'*Archduke Joseph's Gypsy Band* joue au National Theater le 14 mars 1886¹¹⁰⁹. Le groupe porte le nom de l'Archiduc autrichien Joseph Karl (1833-1905), mécène passionné par la langue des Tsiganes qu'il étudie. L'orchestre est composé de treize musiciens tsiganes qui jouent un répertoire de musique tzigane. Ils jouent aussi le dimanche matin suivant au profit du mouvement de jeunesse chrétien de la *Congregational Church*. La publicité faite pour les concerts témoigne de leur succès aussi bien dans les grandes villes américaines de l'Est que de l'Ouest des États-Unis et en même temps contribue à ce succès¹¹¹⁰. Plusieurs orchestres portent le nom de *Royal Gypsy Band* puisque l'un de ces groupes se produit pendant l'été 1895 au Tower Theater à Rock Island dans l'Illinois¹¹¹¹. Le programme du théâtre Chase's Theater de Washington mentionne aussi en 1901 la prestation d'un *Royal Hungarian Gypsy Band*¹¹¹². Ces orchestres tsiganes portent souvent le nom de leur leader : c'est le cas des groupes de Hazy Natzi et de Carl Kapossy qui se produisent à New York, connus également sous le nom de *Royal Blue Hungarian Gypsies*. Carl Kapossy assure appartenir – comme un certain nombre d'autres musiciens tsiganes – à la famille du célèbre violoniste Rigó Jancsi (ou Janesi) et prétend avoir joué devant les cours princières européennes (figure 26)¹¹¹³. Un article de 1909 du *Brooklyn Daily Eagle* nous en apprend davantage sur cette formation : Carl Kapossy aurait servi dans l'armée au quarante-quatrième régiment hongrois des « anciens hussards d'Esterhazy » (les musiciens de l'armée comptent alors de nombreux Tsiganes) connus sous le nom des *Royal Blue*¹¹¹⁴, certainement à cause de la couleur de leur uniforme¹¹¹⁵.

¹¹⁰⁷ THEODOSIOU Aspasia, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁰⁸ DARRAS Éric, « Lawrence W. Levine, Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis », in *Lectures*, Les notes critiques, 2011.

¹¹⁰⁹ « Hungarian Gypsy Band », in *The Sunday Herald*, Washington, District de Columbia, 14 mars 1886, p. 4.

¹¹¹⁰ « Gypsy Band! », *op. cit.*

¹¹¹¹ « At the Tower », in *Rock Island Argus*, Rock Island, Illinois, 16 juillet 1895, p. 3.

¹¹¹² « Polite Vaudeville Show », Chase's Theater, Washington, District de Columbia, 20 mai 1901.

¹¹¹³ R. C. F., « Sweet is The Gypsies' Music », *op. cit.*

¹¹¹⁴ *Ibid.*



Figure 26 : Photographie de Carl Kapossy, chef d'orchestre du *Royal Blue Hungarian Gypsies* qui se produit notamment à New York (source : R. C. F., « Sweet is The Gypsies' Music », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 11 juillet 1909, p. 13).

Les *Royal Blue Hungarian Gypsies* jouent à New York surtout entre 1906 et 1909, et ont un engagement régulier tous les après-midi en 1907 à l'Eden Musee en plein cœur de Manhattan¹¹¹⁶. Ces prestations connaissent un succès réel et accompagnent parfois la projection de films muets pendant les séances de « cinématographe¹¹¹⁷ » qui projettent des courts métrages montrant les grandes

¹¹¹⁵ Consulter à cet effet notre partie consacrée au rôle des musiciens tziganes dans l'enrôlement des troupes hongroises, cf. supra, chapitre 2, p. 83 et au bleu tzigane, cf. supra, chapitre 4, p. 127.

¹¹¹⁶ « Eden Musee », in *The New York Times*, New York, New York, 7 juillet 1907, p. 51.

¹¹¹⁷ « Eden Musee » in *The New York Times*, New York, New York, 19 mai 1907, p. 55.

viles du monde¹¹¹⁸. Le groupe *The Rubinoffs* est présenté comme « *Gypsy Singers*¹¹¹⁹ » en 1915 et comme « un duo de chanteurs tsiganes qui mettent en scène leur pays d'origine¹¹²⁰ » ou encore comme les « *Gypsy Singers and Instrumentalists*¹¹²¹ » en 1916. *The Rubinoffs* mettent en scène à la manière d'une comédie burlesque leur village hongrois natal¹¹²². (Ils ne semblent pas avoir de lien de parenté avec le célèbre violoniste russe Rubinoff dont nous avons parlé.) De même qu'il y a beaucoup de *Royal Gypsy Orchestras* des années 1890 aux années 1930, il existe également des groupes qui font référence à d'autres pays du Vieux Continent et qui jouent sur tout le territoire américain : en 1917, près de Salt Lake City dans l'Utah, les *Six Venitian Gypsies* jouent à l'Orpheum Theater d'Ogden en présentant leur spectacle « *Frolicking in a Gypsy Camp*¹¹²³ ».

Certains orchestres ne connaissent qu'un succès éphémère, comme le *Olga Bibor's Gypsy Orchestra* en 1919 et 1920¹¹²⁴, qui enregistre pour la radio *Gypsy Love* en 1920¹¹²⁵, ou l'orchestre *The Cziganne Troupe* qui propose un répertoire de chansons et de danses tsiganes en 1921¹¹²⁶, ou encore *The Gypsy Revue* qui associe théâtre et musique et se compose de six artistes¹¹²⁷. D'autres troupes ont un succès plus durable ; par exemple les *Geralds, Gypsy Serenaders* de 1916 à 1923¹¹²⁸ ou les *Gypsy Songsters*¹¹²⁹, ensembles de chanteurs qui se produisent en costumes

¹¹¹⁸ « Coney Island to be Steam Heated Now », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 9 juin 1907, p. 22.

¹¹¹⁹ « Sherry Theater Today », in *La Grande Observer*, La Grande, Oregon, 1^{er} mars 1915, p. 5.

¹¹²⁰ Ma traduction. Texte original : « a duo of Gypsy vocalists, carry special scenic equipment representing their native land », extrait de « Novelty Vaudeville Feature Acts Head Photoville Bill », in *The Tacoma Times*, Tacoma, Washington, 17 juin 1916, p. 3.

¹¹²¹ « Capital Beach », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 16 juillet 1916, p. 26.

¹¹²² « Gypsy Singers at Strand », in *The Oregon Daily Journal*, Portland, Oregon, 21 juin 1916, p. 10.

¹¹²³ « Musicians On New Pantages Bill Opening Today », in *The Ogden Standard*, Ogden City, Utah, 31 octobre 1917, p. 11.

¹¹²⁴ « December Records Show Wide Choice », in *The Washington Times*, Washington, District de Columbia, 4 décembre 1919, p. 17.

¹¹²⁵ « Columbia Records for September Now on Sale », in *The Wellington Daily News*, Wellington, Kansas, 24 août 1920, p. 3.

¹¹²⁶ « The Cziganne Troupe », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 7 novembre 1921, p. 14.

¹¹²⁷ « Theatrical », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 5 août 1919, p. 18.

¹¹²⁸ « Amusements », in *Fitchburg Sentinel*, Fitchburg, Massachusetts, 17 janvier 1923, p. 12.

¹¹²⁹ « Luna », in *Logansport Pharos-Tribune*, Logansport, Indiana, 13 avril 1921, p. 9.

tsiganes. Plus tard, la promotion de la musique tzigane est assurée par la radio : en 1929 le *Golden Gate Gypsy Orchestra* de Herman Kenin profite de la radio¹¹³⁰, tout comme l'orchestre d'Alexander Haas, le *Gypsy Ensemble*, dont les mélodies passent sur les ondes au début des années 1930¹¹³¹. Il y a aussi les *Romany Singers*¹¹³² qui se produisent dans les années 1930 avec l'orchestre de Harry Horlick¹¹³³. Un certain nombre de formations se font connaître sous le nom de *Gypsy Singers*. Parmi elles, certaines doivent leur notoriété à ce que leur musique est diffusée à la radio ; c'est le cas en 1932 du quartet d'hommes *The Gypsy Singers*¹¹³⁴. De même que l'on peut rattacher des musiciens tsiganes aux familles qui vivent dans les campements autour des villes américaines, il est parfois possible de repérer les liens qui existent entre les musiciens de tout un orchestre : ainsi beaucoup d'interprètes du *Nine Gypsy Troubadours* appartiennent aux clans Mitchell et Cooper¹¹³⁵.

Certains musiciens tsiganes célèbres en Europe viennent faire des tournées aux États-Unis, et d'autres deviennent des célébrités après leur passage en Amérique. On ignore si Mizzi Hajos est vraiment Tzigane : cette chanteuse d'opérettes, née en avril 1889 à Budapest sous le nom de Magdalena Hajos, épouse Boyd Marshall et meurt en 1970 à Washington. En 1915, elle incarne la fille d'un musicien tzigane dans l'opérette *Sari* présentée au théâtre Oliver de Saint-Joseph dans l'Indiana : le journaliste qui relate l'événement souligne la qualité de l'orchestre, des danses, la beauté des costumes, et apprécie le jeu des acteurs. L'effet « mode » joue beaucoup : le producteur Henry W. Savage aurait fait travailler pendant trois mois deux couturières en Europe rien que pour réaliser les robes de scène, qui auraient par la suite marqué la mode new-yorkaise¹¹³⁶.

¹¹³⁰ « Frank Gage On Air Tomorrow », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 12 mai 1929, p. 45.

¹¹³¹ « High Points in Radio Programs », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 14 février 1934, p. 11.

¹¹³² « Today's Radio Program », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 17 août 1936, p. 6.

¹¹³³ Consulter à cet effet notre partie consacrée à Harry Horlick, cf. infra, chapitre 9, p. 305.

¹¹³⁴ « "Gypsy Singers" to Broadcast Over Radio Station 'W.F.B.M.' Sun. », in *The Edinburg Daily Courier*, Edinburg, Indiana, 26 octobre 1932, p. 1.

¹¹³⁵ « In The Theaters Last Night », in *Pittsburgh Post-Gazette*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 29 avril 1919, p. 7.

¹¹³⁶ « Theaters », in *South Bend News-Times*, Afternoon Edition, South Bend, Indiana, 4 mars 1915, p. 3.

L'opérette *Sari*, tirée de *Der Zigeunerprimas* (*Le violoniste tsigane*), est aussi le nom de la fille du personnage principal. Henry Savage produit en outre des orchestres tziganes qu'il fait venir de Paris, comme en 1908 le *Hungarian Orchestra* du chef d'orchestre Coloman Veres (figure 27). La réputation du musicien procède du mythe du musicien tsigane : on lui attribue d'innombrables histoires d'amour et il se serait produit avec son groupe dans toute l'Europe, même si c'est à Paris qu'il « enchante le monde¹¹³⁷ » lorsqu'il joue chez Maxim's.



Figure 27 : L'orchestre du chef d'orchestre Coloman Veres, d'abord repéré à Paris par le producteur Henry Savage (source : « Veres And His Nomad Musicians », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 5 avril 1908, p. 46.).

D'autres orchestres tziganes sont ainsi « importés de Paris¹¹³⁸ ». C'est le cas de l'orchestre tsigane de Tanasi Kodolban, composé de Roumains, qui se produit à New York en 1921. Les musiciens tziganes qui jouent en Europe puis aux

¹¹³⁷ « Veres And His Nomad Musicians », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 5 avril 1908, p. 46.

¹¹³⁸ « N. Y. Hotels Scheme To Regain Theater Crowds », in *The St Joseph Observer*, Saint Joseph, Missouri, 31 décembre 1921, p. 3.

États-Unis sont donc nombreux : la violoniste tsigane Nonette joue de la fin des années 1900 aux années 1920 et est repérée dans l'Utah en 1909¹¹³⁹, en Pennsylvanie en 1911 à l'Orpheum¹¹⁴⁰ puis au Capitol Theater de Scranton en 1923¹¹⁴¹ et encore à New York en 1924¹¹⁴². On pourrait s'étendre sur un certain nombre d'autres artistes intéressants : la Tsigane Countess Verona joue en 1920 et la presse qualifie son spectacle de « *minstrel show*¹¹⁴³ ». La famille Horlick danse et le musicien Saranoff compose en 1914 la musique d'un vaudeville¹¹⁴⁴ ; Tod Watson joue avec son *Toya Gypsy Orchestra* et se fait connaître dans le Missouri au milieu des années 1920¹¹⁴⁵. Mais certains musiciens tsiganes ne connaissent qu'une gloire éphémère, comme dans les années 1930 *Phantom Gypsy*, violoniste dont le nom est vraisemblablement A. Kavelin¹¹⁴⁶.

La presse permet donc de suivre quelques exemples d'itinéraires d'orchestres et de musiciens tsiganes dans les villes américaines et de repérer certains des lieux où ils se produisent. Elle constitue aussi une source difficilement remplaçable pour appréhender les espaces où les Tsiganes côtoient la population locale, et notamment les zones où sont jouées des musiques de différentes sortes. Ainsi à San Francisco, où s'installent certaines familles qui pratiquent un semi-nomadisme saisonnier et se fixent aux abords ou à l'extérieur de la ville

¹¹³⁹ « Amusements », in *The Salt Lake Herald-Republican*, Salt Lake City, Utah, 13 avril 1909, p. 8.

¹¹⁴⁰ « The Orpheum », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 2 janvier 1911, p. 6.

¹¹⁴¹ « Capitol Theater Is Offering Fine Bill », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 23 avril 1923, p. 10.

¹¹⁴² « Gypsy Actress Aids Child Health by Singing Evening Lullaby to Orphan Babies Over Radio », in *The Petaluma Argus-Courier*, Petaluma, Californie, 5 mai 1924, p. 3.

¹¹⁴³ « Easter Gayety at Lyric », in *Richmond Times-Dispatch*, Richmond, Virginie, 4 avril 1920, p. 9.

¹¹⁴⁴ « Vaudeville and Pictures », in *The Evening World*, New York, New York, 29 août 1914, p. 7.

¹¹⁴⁵ « Tod Watson And His Toya Gypsy Orchestra », in *Joplin Globe*, Joplin, Missouri, 1^{er} octobre 1925, p. 4.

¹¹⁴⁶ « Walter Winchell On Broadway », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 7 juillet 1934, p. 4.

américaine. Venu d'Angleterre, le clan tsigane Palmer en particulier rayonne sur San Francisco et sa région, avec à sa tête le roi Bendigo Palmer. Ce dernier habite avec sa famille dans la banlieue de San Francisco et à Oakland, et meurt en 1887 à Birds' Point¹¹⁴⁷. L'implantation tsigane dans la région proche de San Francisco est durable : la famille Adams envisage même de fonder en 1919 une « ville tsigane » à Emeryville¹¹⁴⁸. À partir de San Francisco, des artistes tsiganes partent en tournée à travers le Pacifique, dès les années 1900. Le violoniste virtuose hongrois Paul Egry, qualifié de « Tsigane génial », se produit au début des années 1900 à Hawaï (étape très fréquentée des familles tsiganes qui s'y rendent depuis la Californie avant de traverser l'océan Pacifique pour gagner l'Asie¹¹⁴⁹), en Nouvelle-Zélande¹¹⁵⁰ et en Australie¹¹⁵¹. Le musicien se suicide à San Francisco le 24 janvier 1903 et la presse américaine en fait la figure mythique du musicien tsigane né virtuose qui s'est produit pour des rois et des reines, et qui a eu « le monde à ses pieds¹¹⁵² ».

On peut suivre des itinéraires de musiciens tsiganes de renom qui se produisent de New York à San Francisco ainsi qu'en Europe. C'est le cas du célèbre violoniste tsigane hongrois Rigó Jancsi et de la non moins célèbre princesse de Chimay à la fin des années 1890. La princesse belge Clara Ward, née à Détroit en 1873 et fille d'une riche famille américaine qui a fait fortune dans le commerce de bateaux à vapeur, épouse d'abord le Prince belge de Camaran-Chimay. Elle rencontre ensuite le violoniste tsigane Rigó Jancsi dont elle tombe amoureuse, renforçant ainsi le mythe de l'artiste tsigane séducteur qui « enlève » de riches héritières de l'aristocratie. La presse se scandalise d'une pareille union et une multitude d'articles condamnent le comportement de la princesse que les journalistes suivent à la trace. Chimay et Rigó voyagent en Hongrie, en Espagne, et vivent un temps à Paris (Toulouse-Lautrec fait une lithographie du couple, « Idylle Princièr ») où Rigó dirige une formation musicale, puis ils arrivent à New York en

¹¹⁴⁷ « The Gypsy King », in *Freeport Journal-Standard*, Freeport, Illinois, 28 janvier 1887, p. 2, article publié d'abord dans le *Times*.

¹¹⁴⁸ « Forming Gypsy Town on Pacific Coast », *op. cit.*

¹¹⁴⁹ SUTRE Adèle, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁵⁰ « What Paul Egry Also Said Of Honolulu », in *Honolulu Star-Advertiser*, Honolulu, Hawaii, 30 janvier 1901, p. 13.

¹¹⁵¹ O'BRIEN Frederick, « Egry The Gypsy Who Fiddle », in *Honolulu Star-Advertiser*, Honolulu, Hawaii, 28 février 1902, p. 12.

¹¹⁵² « Egry Commits Suicide », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 25 janvier 1903, p. 28.

1897¹¹⁵³. Le Tsigane se produit sur scène avec la princesse pour gagner de l'argent, même s'il est probable que la famille américaine les aide financièrement. Rigó Jancsi joue dans de nombreux lieux, notamment à New York où il dirige des orchestres tsiganes de la fin des années 1880 à la fin des années 1890¹¹⁵⁴. En août 1906, il fête ses 45 ans au Harlem Casino de New York, situé à la croisée de la 124^e rue et de la 7^e avenue, où il joue chaque soir avec son *Tzigane Orchestra* : à cette occasion M. Bela au cymbalum et Herr Anger le violoncelliste de l'orchestre jouent une chanson d'amour pour Rigó¹¹⁵⁵. La célébrité de Rigó Jancsi est si grande que certains musiciens revendiquent une filiation avec lui. Certains affirment appartenir à la famille de Rigó et tentent de profiter de sa célébrité, comme Czita dès 1898. Cette musicienne est considérée comme la première femme violoniste dont il est dit que son talent est exceptionnel. En Europe, encore jeune, elle joue de village en village pour les fêtes jusqu'à ce que le directeur du conservatoire de Vienne la remarque. Elle suit alors des cours pour se perfectionner, puis part pour New York (une illustration la représente tenant un violon à la main¹¹⁵⁶).

En 1909, Rigó Jancsi se produit avec son groupe de musiciens tsiganes au Bell Theatre¹¹⁵⁷ et à la Techau Tavern située à San Francisco entre les rue Eddy et Powell. Une affiche ornée de son portrait assure la promotion des concerts¹¹⁵⁸. La Techau Tavern est aussi un endroit où l'on joue régulièrement du jazz aux premiers temps, et la presse en fait la promotion en 1916 lorsque le terme « jazz » commence à se diffuser¹¹⁵⁹. Notons que pendant longtemps dans l'historiographie, la première apparition du terme « jazz » était attribuée à une publicité pour une prestation à la Techau Tavern en 1917. Il y a donc côtoiement et mixité du style tzigane et du jazz dans une même salle de concerts pendant la même période. Le

¹¹⁵³ « Chimay Coming to America », in *The Valentine Democrat*, Valentine, Nebraska, 25 mars 1897, p. 2.

¹¹⁵⁴ « Princess Chimay's Lover », in *Boston Post*, Boston, Massachusetts, 13 janvier 1897, p. 5.

¹¹⁵⁵ « Summer Amusements », in *New-York Tribune*, New York, New York, 19 août 1906, p. 53.

¹¹⁵⁶ « Czita, Gypsy Fiddler », in *Kansas City Journal*, Kansas City, Missouri, 20 mars 1898, p. 16.

¹¹⁵⁷ « The Bell », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 24 octobre 1909, p. 10.

¹¹⁵⁸ « Techau Tavern », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 3 juillet 1909, p. 3.

¹¹⁵⁹ « Techau Tavern », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 29 septembre 1916, p. 4.

lieu accueille des artistes au « *groove* bohémien » au début des années 1910 et semble déjà connu pour ses premières prestations de jazz au même moment. À quelques rues de là, à l'hôtel St. Francis de San Francisco, des musiciens tziganes jouent en 1911¹¹⁶⁰. C'est là que Art Hickman, célèbre pour être un des Blancs précurseurs du jazz, compose en 1914 le célèbre standard *Rose Room*, suite à la rénovation de la « *white and gold room* » de l'hôtel de San Francisco, transformée en « *rose room*¹¹⁶¹ ». Il enregistre aussi *Tell Me Little Gypsy* en 1920 (nous avons mentionné l'enregistrement de ce titre par Flo Ziegfield en 1921¹¹⁶²). L'année 1914 a été un temps considérée dans l'historiographie comme la date à partir de laquelle les journaux commencent à employer le terme jazz pour désigner cette musique, un mot d'abord apparu à San Francisco (Gerald Cohen¹¹⁶³, comme nous, propose aujourd'hui la date de 1913¹¹⁶⁴), et utilisé pour désigner la musique de Art Hickman, l'un des premiers à se produire avec son *Jazz Orchestra*. Ce musicien joue également à New York, où il enregistre chez Columbia dans les années 1920. En 1916, l'orchestre de jazz de Mr Gould, qui est aussi le pianiste de Art Hickman, joue avec son *Jazz Orchestra* à Techau Tavern. De toute évidence, ces salles de spectacles sont donc de précoces espaces de côtoiement et d'émulation où artistes tziganes et premiers interprètes du jazz naissant peuvent échanger, s'observer, s'écouter et s'influencer.

¹¹⁶⁰ « Merriment is Rampant in City Streets », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 15 octobre 1911, p. 51.

¹¹⁶¹ « Gay Holiday Spirit Holds San Francisco in Grasp », in *The Oregon Daily Journal*, Portland, Oregon, 21 décembre 1913, p. 42.

¹¹⁶² Se référer à ce sujet à notre partie consacrée au thème tzigane dans les premiers enregistrements de jazz, cf. supra, chapitre 3, p. 104.

¹¹⁶³ COHEN Gerald, « Jazz Revisited: On The Origin Of The Term, Draft #3 » in *Comments on Etymology*, vol. 35, n°1-2, 2005.

¹¹⁶⁴ Se référer à cet effet aux premières occurrences du terme « jazz » dans la presse américaine, cf. supra, introduction, p. 7.

CHAPITRE 9

« Gypsy jazz »

« Le jazz est tsigane¹¹⁶⁵. »

Nous avons vu précédemment que de nombreuses familles tsiganes quittent l'Europe pour les États-Unis : au sein de ces familles, des musiciens de métier s'installent dans les villes qui voient naître et se développer le jazz. À partir de la fin des années 1910, lorsque le mot « jazz » se diffuse dans la presse américaine, il devient possible d'identifier des artistes et des orchestres tsiganes qui pratiquent aussi la musique de jazz ou ont des interactions avec des musiciens de jazz. L'appropriation du jazz par des familles et des musiciens tsiganes matérialise ce que Michel Espagne appelle le « transfert culturel¹¹⁶⁶ » et résulte des interactions complexes dont nous avons parlé, parmi lesquelles l'appropriation par les compositeurs occidentaux de caractères de l'expression musicale tsigane, la circulation de leur musique et sa réappropriation par le jazz aux États-Unis. Les relations entre la musique tsigane, la musique romantique et le jazz prennent forme dans un maillage ou une « circulation culturelle » au sein desquels sont transférées des particularités artistiques et des représentations. Nous avons envisagé cette circulation à des échelles géographiques et temporelles étendues et à l'échelle des parcours familiaux et de l'étude micro-historique, ce que Paul-André Rosental appelle le niveau « méso » ou « *middle ground*¹¹⁶⁷ ». Cette circulation dessine « une histoire de va-et-vient, de prêtés et de rendus, d'emprunts et de

¹¹⁶⁵ Le propos de Django Reinhardt est rapporté par Oscar Alemán, qui ajoute : « Je connaissais Django Reinhardt très bien. Il avait coutume de dire que le jazz est tsigane – nous discussions souvent de cela ensemble [I knew Django Reinhardt very well. He used to say jazz was gipsy – we often argued over that] », extrait de MOONEY Tomás, *op. cit.*

¹¹⁶⁶ ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], 2013.

¹¹⁶⁷ ROSENTAL Paul-André, « Pour une analyse mésoscopique des migrations », in *Annales de démographie historique*, n°2, 2002, p. 145-160.

refus d'emprunts, d'allers aventureux et de retours avec intérêts recomposés¹¹⁶⁸ ». Aux États-Unis, des musiciens et des orchestres tsiganes jouent du jazz et sont des acteurs directs qui métamorphosent la musique américaine.

¹¹⁶⁸ FEBVRE Lucien, « L'Amérique du Sud devant l'histoire », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°4, Paris, Armand Colin, octobre-décembre 1948, p. 390.

9. 1 – Premiers orchestres tsiganes de jazz

Aux États-Unis dans les années 1920, peuvent être constatées deux tendances : la première est le maintien d'une musique tsigane hongroise traditionnelle, comme dans certains quartiers de New York en 1924 : « Il y a sur la Deuxième Avenue une série de cafés hongrois dont la spécialité est l'escalope et le bœuf rôti à la viennoise ainsi que les orchestres tsiganes. Le jazz n'y a pas le vent en poupe, et la musique qu'on y entend est de grande qualité¹¹⁶⁹. » On l'a dit, les Tsiganes jouent aussi à Harlem devant des « caves de jazz » en 1929 dans le quartier tsigane établi au 172 de la 116^e rue Est : « Un rendez-vous d'authentiques tsiganes d'origine hongroise pour tous ceux qui aiment le côté couleur locale dans ce qu'il a de spontané et naturel... et qui rappelle des dizaines d'auberges conviviales à Vienne... Pas de jazz, mais des airs tsiganes et hongrois charmants et mélodieux... des costumes chamarrés, des habitués enthousiastes dont beaucoup sont originaires de Vienne ou Budapest¹¹⁷⁰. » Face au jazz, les orchestres tsiganes ont leurs partisans qui vont jusqu'à prétendre en 1927 que leur musique est l'avenir du jazz : « La relève du jazz s'annonce. D'après le compositeur suisse Arthur Honegger, la musique tsigane est sur le point de reléguer le bon vieux jazz américain aux oubliettes¹¹⁷¹. »

On observe également l'incorporation du répertoire jazz au sein de la programmation de certains orchestres tsiganes, l'appropriation des caractères du jazz et l'apport de singularités tsiganes dans le processus d'évolution du jazz. Les Tsiganes ne se contentent pas d'adopter un répertoire musical, mais s'habillent d'une façon moderne pour danser et jouer du jazz. C'est le cas en 1928 dans le campement tsigane de Queens Village dont nous avons parlé (figure 28). Nous conservons la photographie d'une famille qui a pour légende : « Les Tsiganes se

¹¹⁶⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 339, extrait de « New York Day by Day », in *Times Herald*, Olean, New York, 11 mars 1924, p. 15.

¹¹⁷⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 339, extrait de « Adventure for Epicures », *op. cit.*

¹¹⁷¹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 339, extrait de « Successor to Jazz is Now Predicted », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 16 avril 1927, p. 18.

mettent au jazz et à la mode ! [...] Remarquez les hommes portant costume et les jeunes filles qui exécutent des pas de danse moderne¹¹⁷². »



Figure 28 : Photographie de 1928 d'une famille du campement de Queens Village à New York qui adopte la mode vestimentaire de l'époque (source : « Gypsies Adopt Jazz and Modern Clothes! », in *Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 9 janvier 1928, p. 14).

Le « melting pot » tsigane-jazz est manifeste en certaines occasions, même si la presse n'en parle guère quand il ne s'agit pas de spectacles publics. Ce phénomène dépasse notre cadre géographique : dès 1919 à Adelaïde en Australie, du jazz est joué en musique d'accompagnement pour des funérailles tsiganes¹¹⁷³. En 1929 à Louisville dans le Kentucky, un orchestre de jazz joue vingt-quatre heures consécutives pour une union entre les familles Stanley et John. Plus de quatre cents Tsiganes venus de Cincinnati, Indianapolis, Chicago, Saint-Louis et

¹¹⁷² Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 339, extrait de « Gypsies Adopt Jazz and Modern Clothes », *op. cit.*

¹¹⁷³ « Gypsy Funeral », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 7 mars 1919, p. 12.

Philadelphie se réunissent à cette occasion pour célébrer l'événement¹¹⁷⁴. En Pennsylvanie en 1934, la génération de Tsiganes « américanisés » fête Noël à sa manière en frappant le sol et en chantant, sur un accompagnement d'enregistrements de jazz¹¹⁷⁵.

Dès le début des années 1920, il est possible de suivre des artistes désignés comme « tsiganes » qui jouent du « jazz ». En 1920, Esther Biedelman, venue de Montréal à Asbury Park dans le New Jersey au Sud de New York, se vante d'être une « *Gypsy dancer and jazz artist*¹¹⁷⁶ », ou encore Pearl Sharkey dont la prestation à Phoenix en 1920 est présentée comme un « mélange de danse tsigane et d'airs de jazz¹¹⁷⁷ ». Cette tendance à l'appropriation du jazz par des artistes tsiganes est plus clairement visible dans certains orchestres que dans d'autres. Des formations tsiganes composées de musiciens anonymes sont désignées comme des « groupes de jazz » ou encore des « orchestres de jazz ». Nous ne disposons que de peu d'informations concernant ces ensembles qui ne se produisent qu'occasionnellement et sont donc très rarement mentionnés dans la presse. Sur les deux façades maritimes du continent, la présence de ces orchestres tsiganes de jazz est relatée dans quelques journaux : c'est le cas en 1929 à New York où l'on parle des « "Southern Boys", des Tsiganes, un orchestre de jazz, qui dansent et jouent du saxophone¹¹⁷⁸ » et aussi d'un certain Don Rigo et son orchestre tsigane proposant un « *jazz orchestral number*¹¹⁷⁹ » en 1929 en Californie (il ne s'agit pas du célèbre violoniste Rigó Jancsi, dont nous avons parlé, décédé deux ans auparavant).

Des orchestres tsiganes sont appelés « *syncopators* », terme utilisé pour décrire le répertoire syncopé souvent associé aux premiers orchestres de jazz. Ce

¹¹⁷⁴ « Gypsy Tribes Move On Old Louisville For Elaborate Wedding », in *Wilkes-Barre Times Leader, the Evening News*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 26 avril 1929, p. 36.

¹¹⁷⁵ « Following the Old Calendar », in *Pottstown Mercury*, Pottstown, Pennsylvanie, 31 décembre 1934, p. 4.

¹¹⁷⁶ « Asbury Park Gets Ready for Annual Children's Fete », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 août 1920, p. 49.

¹¹⁷⁷ Ma traduction. Texte original : « gypsy dance and jazz number », extrait de « American », in *Arizona Republic*, Phoenix, Arizona, 3 mars 1920, p. 11.

¹¹⁷⁸ Ma traduction. Texte original : « "Southern Boys", the Gypsies, a jazz orchestra, dances and saxophone players », extrait de « Will Give a Play at High School », in *Times Herald*, Olean, New York, 7 novembre 1929, p. 3.

¹¹⁷⁹ « Unique Music is Presented at Club House », in *The San Bernardino County Sun*, San Bernardino, Californie, 8 mars 1929, p. 15.

terme est accolé à de nombreux groupes de danse (les *Syncopators Six* dès 1919 à Scranton en Pennsylvanie par exemple¹¹⁸⁰), et les Tsiganes n'échappent pas à la mode : une des premières prestations des formations portant le nom de *Gypsy Syncopators* que nous avons pu repérer est mentionnée en novembre 1921 dans l'Ohio¹¹⁸¹. Ce groupe, appelé également « *Gypsy Sextette, Syncopators sensational* », est dirigé par un certain Royce¹¹⁸². Il est possible ensuite de retrouver la trace, vraisemblablement du même groupe, en 1922 en Pennsylvanie¹¹⁸³. En 1931, un ensemble portant un nom identique est dirigé par Maurice Hubbard¹¹⁸⁴, saxophoniste et chef d'orchestre à New York.

Certains musiciens tsiganes sont connus pour être capables de jouer du jazz. Le violoniste hongrois Jules Lande se produit à New York au début des années 1930. Son père est présenté comme un violoniste hongrois qui tombe amoureux d'une comtesse de Budapest qu'il emmène aux États-Unis, puis le couple s'installe dans une ferme à Marysville en Virginie. C'est là que Jules Lande aurait appris de mémoire de son père cinq cents morceaux tsiganes avant de parcourir les environs en se proposant pour des concerts. Sa prestation pour le président des États-Unis Warren Gamaliel Harding lui permet d'asseoir sa réputation en tant que chef d'orchestre puis il gagne New York pour faire carrière¹¹⁸⁵. On le décrit comme capable de jouer du blues et ses prestations sont comparées aux jazz bands formés de Noirs américains¹¹⁸⁶. Il est dit de Jules Lande en 1932 qu'il « interprète les *blue songs* avec davantage de ferveur qu'un groupe de jazz noir américain¹¹⁸⁷ ». Il se produit tous les jours à l'Hotel Saint Regis de Manhattan en 1931 avec ses

¹¹⁸⁰ « Dance Away the Blues », in *Wilkes-Barre Times Leader*, the Evening News, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 25 janvier 1919, p. 4.

¹¹⁸¹ « Red Cross Parade Tonight Launch Fifth Roll Call; Rain Interferes With Legion », in *The Coshocton Tribune*, Coshocton, Ohio, 12 novembre 1921.

¹¹⁸² « Armistice Day Mask Ball », in *The Coshocton Tribune*, Coshocton, Ohio, 8 novembre 1921.

¹¹⁸³ « Gypsy Syncopators, at Cawley's Hall, Monday Nite », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 14 janvier 1922, p. 17.

¹¹⁸⁴ « The Flapperette Girls », in *The New York Age*, New York, New York, 31 octobre 1931, p. 2.

¹¹⁸⁵ BARRON Mark, « New Yorker's Daybook », in *The Sandusky Register*, Sandusky, Ohio, 31 août 1932, p. 4.

¹¹⁸⁶ « About Jules Who Plays the Violin », in *The Zanesville Signal*, Zanesville, Ohio, 4 septembre 1932, p. 17.

¹¹⁸⁷ Ma traduction. Texte original : « interpret blue songs with more of an exciting fervor than can a whole negro jazz band », extrait de BARRON Mark, *op. cit.*

musiciens tsiganes qui composent le *International Gypsy Orchestra*¹¹⁸⁸. Il joue dans cet établissement avec son orchestre qui propose de la musique pour danser, au moins jusqu'en 1935¹¹⁸⁹. Les prestations sont diffusées d'abord à la radio WJZ, puis il devient une « star de la radio¹¹⁹⁰ » (figure 29).



Figure 29 : Photographie de 1933 du musicien tsigane Jules Lande, célèbre à la radio (source : « Stars Of Radioland », in *The Evening Independent*, Massillon, Ohio, 8 septembre 1933, p. 16).

D'autres orchestres font directement référence au jazz. C'est le cas du *Bohemian Jazz Orchestra* de Hazleton en Pennsylvanie, qui pourtant joue « en

¹¹⁸⁸ « Gypsy Orchestra Over WJZ », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 25 octobre 1931, p. 68.

¹¹⁸⁹ RANSON Jo, « Radio Dial-Log », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 6 juin 1935, p. 26.

¹¹⁹⁰ « Stars Of Radioland », in *The Evening Independent*, Massillon, Ohio, 8 septembre 1933, p. 16.

costume » : il est mentionné dès 1917 alors qu'un certain Mario le dirige¹¹⁹¹. Une formation du même nom joue de l'autre côté du pays deux années plus tard, mais il n'est guère possible de prouver l'appartenance de l'orchestre à des clans tsiganes locaux car nous ignorons les noms de famille des musiciens¹¹⁹². En 1922, il est fait mention dans l'Oklahoma d'un *Bohemian Quartette*, « *Jazz Orchestra*¹¹⁹³ ». Des *Bohemian Serenaders* sont présentés en 1920 en Pennsylvanie comme « *symphonic jazz combination*¹¹⁹⁴ » ; et le *Gypsy Serenaders' Jazz Band* prend pour nom *Jazz Band* en 1922 dans le Kansas¹¹⁹⁵. Mentionnons également les *Gypsy Revelers* : sont-ils vraiment Tsiganes ? Quoi qu'il en soit, ils portent les vêtements tsiganes, reproduisent sur scène un campement tzigane et jouent notamment de la musique classique et du jazz dans l'Ohio en 1927¹¹⁹⁶.

Il est fait mention de plusieurs *Jazz Bands* tsiganes féminins portant différents noms. L'un d'entre eux, repéré au Texas, se produit à Corsicana au Palace Theater au cours de l'été 1924 avec un répertoire hétéroclite, « qui fait alterner musique classique et jazz, des mélodies du temps passé, des airs de blues et de la danse acrobatique¹¹⁹⁷ ». La formation est notamment composée de Lora Marie Harrington, pianiste et chef d'orchestre, Virginia Smith violoniste et « *blue singer* », Babe Wise au saxophone, Anna Helen Baehler à la trompette, Billie Farley au banjo¹¹⁹⁸. Les six femmes composant ce groupe, le *Gypsy Wayfarers*, se produisent fin 1924 dans l'Illinois où elles forment un « *jazz band singing and*

¹¹⁹¹ « Bohemian Orchestra to Open Minuet Dance Season Here Tonight », in *Mount Carmel Item*, Mount Carmel, Pennsylvanie, 24 octobre 1917, p. 1.

¹¹⁹² « Dance », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 15 juillet 1919, p. 5.

¹¹⁹³ « Orpheum Tonight », in *Muskogee Times-Democrat*, Muskogee, Oklahoma, 9 février 1922, p. 10.

¹¹⁹⁴ « Dancing Tonight », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 18 décembre 1920, p. 12.

¹¹⁹⁵ « Liberty Tonight », in *Fort Scott Daily Tribune and Fort Scott Daily Monitor*, Fort Scott, Kansas, 18 juillet 1922, p. 4.

¹¹⁹⁶ « Gypsy Revelers », in *The Salem News*, Salem, Ohio, 23 août 1927, p. 4.

¹¹⁹⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 339, extrait de « Lora Marie Harrington and her Gypsy Wayfarers », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 14 octobre 1924, p. 5.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

*dancing*¹¹⁹⁹ », et le *Ladies' Jazz Orchastery*¹²⁰⁰. En 1925 en Pennsylvanie, se produit la formation des *Gypsy Wayfarers Girls Jazz Band*¹²⁰¹. En 1925 toujours, on repère la trace encore en Pennsylvanie d'un orchestre de sept musiciennes : le *7 Gypsy Girls' Jazz Band*¹²⁰², qui apparaissent encore sous le nom des *7 Gypsy Wayfarers*, ce qui confirme qu'il s'agit bien des mêmes musiciennes¹²⁰³. Une photographie présente les musiciennes et leurs instruments, mais l'existence de cet orchestre semble de courte durée puisque seulement quelques articles en parlent avant qu'il ne tombe dans l'oubli¹²⁰⁴.

En 1926, l'orchestre devient peut-être le *All-Girl Jazz Band Gypsy Wayfarers*, « un groupe de jazz entièrement composé de jolies filles¹²⁰⁵ ». Mais on peut se demander s'il s'agit bien d'une troupe tzigane, et non pas plutôt d'une formation folklorique qui n'emprunte l'apparence tzigane que dans le but d'attirer le public. On trouve encore les *Gypsy Sweethearts* en tournée au Texas présenté comme « le groupe et orchestre de jazz le plus extraordinaire des États-Unis¹²⁰⁶ » vraisemblablement composé de jeunes filles qui ont fait des études (figure 30).

¹¹⁹⁹ « Gypsy Wayfarers Make Big Hit at the Palace », in *Corsicana Daily Sun*, Corsicana, Texas, 19 juin 1924, p. 18.

¹²⁰⁰ « The Sideshow of Life », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 14 octobre 1924, p. 7.

¹²⁰¹ « 7 Gypsy Girls' Jazz Band », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 5 janvier 1925, p. 11.

¹²⁰² « Last Two Times Tonight », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 10 janvier 1925, p. 9.

¹²⁰³ « 7 Gypsy Wayfarers », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 7 janvier 1925, p. 11.

¹²⁰⁴ « Gypsy Girls Jazz Band Added Attraction at the Liberty Today », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 8 janvier 1925, p. 9.

¹²⁰⁵ Ma traduction. Texte original : « A Jazz Band composed entirely of Pretty girls », extrait de « All-Girl Jazz Band "Gypsy Wayfarers" », in *The Morning Herald*, Uniontown, Pennsylvanie, 1^{er} mars 1926, p. 12.

¹²⁰⁶ Ma traduction. Texte original : « The cleverest jazz band and orchestra in the United States », extrait de « The Gypsy Sweethearts », in *The Eagle*, Bryan, Texas, 13 mars 1926, p. 4.



Figure 30 : Photographie des *Gypsy Sweethearts* avec saxophone, batterie et banjo (source : « The Gypsy Sweethearts », in *The Eagle*, Bryan, Texas, 13 mars 1926, p. 4).

Sans pouvoir démontrer de lien direct avec un des groupes qui vient d'être mentionné, c'est en 1927 que le *Geraldine Morris' Gypsy Jazz Band*, orchestre de neuf musiciennes (trois saxophones, un banjo, un trombone, une trompette, le piano et la batterie – Lorna Martin joue également du violon au sein de l'orchestre¹²⁰⁷) se fait connaître sur la radio californienne KLX (figure 31). La photographie montrant l'orchestre rappelle les formations de 1925 en Pennsylvanie¹²⁰⁸ et de 1926 au Texas, mais il semblerait d'après les noms de famille des musiciennes qu'il s'agisse de deux formations distinctes. Le groupe est d'abord présenté comme un orchestre de dance également appelé « *band of girl syncopators*¹²⁰⁹ » et peut être considéré comme un modeste concurrent sur la côte Ouest de l'ensemble de Harry Horlick installé à New York. Leurs premières prestations musicales se composent de foxtrots, ainsi que de courtes interventions

¹²⁰⁷ « Band of Girl Syncopators on KLX Bill », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 13 juillet 1927, p. 7.

¹²⁰⁸ « Girl Musicians Will Broadcast Over KLX », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 10 juillet 1927, p. 54.

¹²⁰⁹ « Band of Girl Syncopators on KLX Bill », *op. cit.*

des musiciennes en duos vocaux, trios instrumentaux, ou encore duos de saxophones. Les noms de certaines musiciennes sont donnés dans les articles de presse : Geraldine Morris, à la fois chef de la formation, pianiste et vocaliste, Alice Bredesen, Lorna Martin, Dorothy Stewart¹²¹⁰, Emma Horton¹²¹¹. Ce groupe éphémère semble ne survivre que quelques mois, peut-être à cause de la qualité insuffisante des prestations.



Figure 31 : Photographie du *Geraldine Morris' Gypsy Jazz Band* (source : « Girl Musicians Will Broadcast Over KLX », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 10 juillet 1927, p. 54).

¹²¹⁰ « Two Bands to Share Evening on KLX Wave », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 5 août 1927, p. 27.

¹²¹¹ « Band of Girl Syncopators on KLX Bill », *op. cit.*

Alors qu'aux États-Unis apparaissent des *Gypsy Jazz Band* qui adoptent un répertoire jazz, la relation entre le jazz et la musique tzigane n'est pas vécue en Europe dans l'échange mais sous forme de compétition. Il est en effet possible de comparer le contact entre les musiciens de jazz et les musiciens tsiganes en Amérique et en Europe : Nancy Green rappelle à juste titre que l'histoire des migrations se prête particulièrement bien à la méthode comparative¹²¹², en poursuivant la démarche que François Simiand développe dans son article fondateur « Méthode historique et science sociale¹²¹³ ». La comparaison de la réception de la musique tzigane dans le « *melting pot* » américain et du jazz dans une Europe centrale marquée par la montée des nationalismes est intéressante car elle met en scène des acteurs similaires et concerne la même période. En Europe, en Hongrie dès 1905, on trouve des orchestres tsiganes qui jouent du ragtime ainsi que des musiques syncopées et qui enregistrent leurs compositions, ce qui est le cas de l'orchestre du violoniste Béla Berkes¹²¹⁴. Des Noirs et des Blancs américains y ont déjà diffusé du ragtime à la fin du XX^e siècle, qui est ainsi repris par des Tsiganes¹²¹⁵. Le déploiement des soldats de l'*American Expeditionary Force* en 1918 s'accompagne de l'arrivée d'orchestres de musique de danse et notamment de formations jouant du jazz : cette musique est très vite adoptée par les Européens dans un certain nombre de grandes villes au détriment des musiques populaires qui régressent au cours de la décennie suivante. Le jazz, qui a le vent en poupe sur le Vieux Continent, est considéré par la presse américaine et européenne comme une menace pour la musique traditionnelle tzigane jouée en Europe : « Paris – Le jazz moderne menace les chants bien connus des Tsiganes russes [...]. "La musique fascinante des Tsiganes russes et leur art inimitable pour l'interpréter avec une fougue poignante sont menacés par des courants plus modernes comme tant d'autres biens culturels du Vieux Continent"¹²¹⁶. » En 1921,

¹²¹² GREEN Nancy L., « L'histoire comparative et le champ des études migratoires », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 45, n°6, 1990, p. 1335-1350.

¹²¹³ SIMIAND François, « Méthode historique et science sociale », in *Revue historique*, 1903, p. 129-157.

¹²¹⁴ BERKES Béla, « Hungarian Gypsy Ragtime 1905-1919 », Pannon Jazz, Budapest, 1997.

¹²¹⁵ CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *op. cit.*, p. 155.

¹²¹⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 339, extrait de « Jazz Menaces Gypsy Tunes », in *Times Herald*, Olean, New York, 10 août 1931, p. 5.

un chroniqueur américain décrit les bars à danser de San Sebastian en Espagne où alternent les prestations de musique des Gitans et des groupes de jazz¹²¹⁷.

En 1922, les journaux américains relatent l'arrivée d'orchestres de jazz en Hongrie juste après la Première Guerre mondiale, et face au succès de cette nouveauté dans le pays, les orchestres tsiganes se plaignent de perdre une partie importante de leur public : une pareille concurrence est ressentie aux États-Unis comme une véritable guerre ouverte entre les deux sortes de musiciens et de musiques : « La guerre a éclaté entre les musiciens tsiganes de Hongrie et les artistes noirs des groupes de jazz dont beaucoup sont américains. Les Tsiganes qui donnent à la Hongrie leur musique, leurs ballades et leur joie de vivre depuis près de mille ans estiment que les musiciens de jazz chassent sur leurs terres et ont décidé de les bouter hors de leur territoire¹²¹⁸. » La responsabilité du litige est attribuée à un certain George, musicien noir venu d'un village au bord du Mississippi qui serait allé en Europe avec son groupe faire connaître le jazz¹²¹⁹ : un Tsigane est représenté violon au sol en train de se battre avec un Noir qui lui assène sur la tête un coup d'instrument à vent (figure 32) !

¹²¹⁷ KITCHEN Karl, « Throwing the Bull at San Sebastian in Spain », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 30 octobre 1921, p. 25.

¹²¹⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 339, extrait de « Gypsy, Jazz Band Harmonizers in One Big Discord », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 23 mai 1922, p. 2.

¹²¹⁹ « Big Jazz War in Budapest », in *Statesville Record And Landmark*, Statesville, Caroline du Nord, 27 juillet 1922, p. 8.



Figure 32 : Caricature du conflit en Hongrie entre les Noirs américains qui jouent du jazz et les musiciens tsiganes (source : « Who Will Win, the Jazz or the Gypsy, it is Hard to Tell », in *The Wichita Beacon*, Wichita, Kansas, 11 juin 1922, p. 3).

Cette concurrence se fait au profit du jazz et au détriment des Tsiganes : la presse déplore que les groupes Tsiganes trouvent de moins en moins d'opportunités pour leur musique à Budapest : « Il y a en tout 120 groupes tsiganes dans la capitale, dont les deux tiers n'ont pas de contrat¹²²⁰ ». Aussi, dans plusieurs capitales d'Europe centrale, un mouvement contre la domination du jazz voit le jour. C'est le cas dès 1925 à Vienne, où les professeurs des écoles de danse se réunissent pour demander au Conseil municipal d'interdire l'enseignement du jazz

¹²²⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 340, extrait de « Jazz Makes Gypsy Bands Jobless », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 1^{er} juillet 1928, p. 2.

dans les écoles de musique¹²²¹, et le litige oppose plus clairement encore Tsiganes et groupes de jazz à Budapest. La presse relate l'enterrement du « roi des violonistes » de Budapest, Banda Marci, qui aurait rassemblé dix mille personnes : ce musicien aurait cessé de jouer du violon quand jazz et foxtrots ont envahi la ville¹²²². Les Tsiganes veulent se débarrasser des groupes de jazz et demandent en 1928 aux autorités hongroises de prendre des mesures pour qu'ils puissent retrouver du travail. Ils affirment leur volonté de rejeter le saxophone tout en conservant le violon ; ils manifestent leur mécontentement en jetant des boules puantes (« *stink-bombs* ») pendant les concerts de jazz à Budapest en particulier au Théâtre municipal de Budapest (Budapest City Theater) au cours de la représentation d'un opéra-jazz en 1928¹²²³. « Les Tsiganes hongrois triomphent. Les autorités municipales de Budapest ont décidé d'exiger que les groupes tziganes soient retenus pour tous les engagements et contrats à venir, que ce soit dans les bains publics, les hôtels, cafés ou les restaurants. [...] Le jazz a remplacé en très peu de temps les mélodies follement sentimentales du violoniste. Le saxophone a conquis en un rien de temps tous les cafés de Budapest, ainsi que les cabarets, les salles de danse et même les théâtres¹²²⁴. » Ces manifestations hostiles semblent satisfaire les Tsiganes, mais n'ont qu'un effet de courte durée.

Face au goût persistant du public hongrois pour le jazz, les Tsiganes se trouvent dans l'obligation de se mettre eux aussi à jouer du jazz. En 1925, certains entrepreneurs de spectacles américains font même venir des orchestres tziganes en Amérique depuis Budapest pour proposer un répertoire composé non seulement de symphonies hongroises mais aussi de jazz américain. C'est le cas du groupe de Ted Watson, qui arrive de Budapest avec l'un des *Royal Gypsy Orchestras* dont nous avons parlé plus haut¹²²⁵. Un journal de Californie relate un fait divers insolite et scabreux qui a eu lieu à Budapest en 1926 : un jeune homme a tué une

¹²²¹ « Vienna Wars on "Tom Tom Music" », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 8 janvier 1925, p. 4.

¹²²² « Jazz Music Broke Heart of Gypsy Fiddler King », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 19 février 1925, p. 5.

¹²²³ « Jazz and Stink-Bombs », in *The Waco News-Tribune*, Waco, Texas, 25 avril 1928, p. 4.

¹²²⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 340, extrait de « Hungarian Gypsies to Furnish Bonds for Budapest Hall », in *Shamokin News-Dispatch*, Shamokin, Pennsylvanie, 20 juillet 1928, p. 11.

¹²²⁵ « Palace Theater, Indianapolis », in *Greenfield Daily Reporter*, Greenfield, Indiana, 7 novembre 1925, p. 3.

femme pour lui voler de l'argent dans le but de payer un groupe de jazz tsigane pour son mariage¹²²⁶ ! Pour survivre, les Tsiganes jouent aussi du jazz à Belgrade, en Serbie, en 1926¹²²⁷. En 1928, la presse indique que les Tsiganes se mettent à jouer du jazz américain à Budapest : « Quelques orchestres acceptent même de jouer du jazz afin de ne pas perdre leur public¹²²⁸ ». En 1929, George Haladjian, correspondant à Budapest pour le journal *The San Bernardino County Sun*, interroge un violoniste appartenant à un orchestre tsigane hongrois à propos des difficultés que rencontrent les musiciens tsiganes face au jazz : « [Ce musicien] a également composé deux opérettes, quatre tangos et une barcarolle et s'est aussi essayé au jazz avec une demi-douzaine de foxtrots. [...] "Je joue en ce moment dans un café pour deux dollars la soirée. Quand je rentre chez moi au petit matin après mes douze heures de travail, je note des airs que je joue ensuite au violon pour voir comment ils peuvent s'intégrer à la musique de jazz actuelle¹²²⁹. » Les critiques à l'encontre du jazz n'empêchent pas le Conservatoire national de Budapest de créer un poste d'enseignement du jazz, « *chair of jazz*¹²³⁰ », proposé à un professeur de syncope américain.

En 1932, à Budapest, le problème n'est toujours pas réglé et la lutte entre orchestres tsiganes et orchestres américains de jazz devient féroce. En Hongrie, de nombreuses salles accueillant des concerts proposent maintenant surtout du jazz. Les musiciens de la musique tsigane traditionnelle sont moins bien rémunérés que ceux qui jouent du jazz et le problème est tel que les Tsiganes demandent au gouvernement d'exiger du ministre de l'Intérieur hongrois la création d'un « *jazzless day* », qui serait l'interdiction de jouer du jazz un jour par semaine pour inciter les entrepreneurs de spectacles à engager des groupes tsiganes et à les

¹²²⁶ « Kills to Pay for Nuptials », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 23 mars 1926, p. 1.

¹²²⁷ « Mary L. Baker Enjoys Belgrade with "Her Boy" », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 26 novembre 1926, p. 18.

¹²²⁸ Ma traduction. Texte original : « A few orchestras have even stooped to playing American jazz in order to hold their audiences », extrait de « Jazz vs. Gypsy Music », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 10 juillet 1928, p. 6.

¹²²⁹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 340, extrait de HALADJIAN George, « Deposed Sultan's Son Living in Squalor Earning Pittance in Budapest Café Orchestra », in *The San Bernardino County Sun*, San Bernardino, Californie, 25 août 1929, p. 25.

¹²³⁰ « Jazz in Hungary », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 7 février 1929, p. 11.

rémunérer autant que les musiciens de jazz¹²³¹. En 1933, l'Association des musiciens tsiganes de Hongrie demande un boycott du jazz car ces musiciens déplorent que les touristes viennent d'abord pour écouter du jazz¹²³². Ce boycott aurait été suivi en 1934 par les femmes du quartier Rakosszentmibaly de Budapest qui se sont mises d'accord pour ne plus aller dans les restaurants où la musique n'est pas jouée par des Tsiganes¹²³³.

La définition du groupe de jazz et des instruments employés reste floue alors que s'engage le conflit entre les musiciens des deux styles, si bien que les autorités hongroises doivent prendre des mesures pour taxer de façon différente les formations. Mais forts du succès du jazz, les Tsiganes se mettent à jouer eux-aussi du jazz en Hongrie et à créer des formations avec les instruments du jazz. Les autorités hongroises doivent intervenir en 1936 pour définir ce qu'est un groupe de jazz : « Les associations pour la défense de la musique populaire hongroise ont exigé que soient adoptés des décrets prévoyant une taxe plus élevée pour les groupes de jazz que pour les groupes tsiganes. Mais le jazz est resté populaire et on s'est vite aperçu que des groupes composés exclusivement de Tsiganes jouaient aussi du jazz. Le maire a donc été amené à publier un décret dans lequel il est précisé qu'un groupe de jazz est une formation musicale "dans laquelle plus de la moitié des instruments sont des saxophones et des banjos"¹²³⁴. » À Londres et à Berlin les choses sont perçues de manière différente, puisque en 1927, à l'inverse, le jazz paraît s'essouffler et la musique tzigane semble en plein essor¹²³⁵. Vers 1930 à Berlin, les orchestres de jazz, produisant la musique des Américains, qui étaient les ennemis pendant la Première Guerre mondiale, disparaissent, alors que la musique tzigane perdure¹²³⁶, pour un temps.

¹²³¹ « Gypsy Bands in Hungary Plead for "Jazzless" Day », in *Corsicana Daily Sun*, Corsicana, Texas, 30 mars 1932, p. 7.

¹²³² « Gypsies Urge Jazz Boycott Budapest », in *The Evening Times*, Sayre, Pennsylvanie, 16 novembre 1933, p. 7.

¹²³³ « News Briefs », in *Denton Record-Chronicle*, Denton, Texas, 6 septembre 1934, p. 4.

¹²³⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 340, extrait de « Jazzy Gypsies Gyp Band Tax », in *Miami Daily News-Record*, Miami, Oklahoma, 22 mars 1936, p. 1.

¹²³⁵ « Hungarian Music Slated to End Jazz », in *The Jacksonville Daily Journal*, Jacksonville, Illinois, 24 avril 1927, p. 10.

¹²³⁶ « Germany Loses American Band But Not Jazz », in *Santa Ana Register*, Santa Ana, Californie, 11 avril 1930, p. 10.

La comparaison entre le cas américain et le cas européen permet de montrer que l'on retrouve aux États-Unis aussi – dans une moindre mesure – cet esprit de compétition entre les deux styles de musique : jazz et tzigane. L'un emprunte à l'autre et vice-versa, tous deux entrant en rivalité lors des fêtes populaires et surtout sur les ondes dans un « conflit » à vocation commerciale tout à fait « américanisé ». C'est le cas à Santa-Cruz en Californie en 1927 lors de la « *Pirate parade* » : « Imaginez une ville décorée pour donner l'illusion d'un port tombé aux mains des boucaniers, où se pressent des milliers de personnes portant de magnifiques habits de pirate avec parmi elles des musiciens tziganes et de jazz qui rivalisent avec leurs musiques de sauvages¹²³⁷ ». L'orchestre de danse de Harry Horlick qui joue aussi bien de la musique tzigane que du jazz à la radio américaine entre en compétition avec les autres styles musicaux et prétend même pouvoir remplacer le jazz. Aux États-Unis, la vive émulation entre ces styles de musique est donc vécue d'une façon différente qu'elle ne l'est en Europe et reflète la manière dont le jazz évolue : la philosophie de la compétition stimulante fait partie intégrante du jazz, et les « *contests* » qui mettent en concurrence les musiciens nourrissent le jazz de singularités individuelles et musicales, alors que la musique tzigane paraît plus répétitive et routinière.

¹²³⁷ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 340, extrait de « Byron Times Gives Big Boost to Beach Hunt », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 28 mai 1927, p. 7.

9. 2 – Harry Horlick et les A. & P. Gypsies

Le violoniste « tzigane » Harry Horlick (1896-1970), fils de musiciens russes, aurait fait son apprentissage dans le Caucase au conservatoire de Tiflis (qui est aujourd'hui la capitale de la Géorgie) avant de se rendre à Moscou pour jouer dans un orchestre symphonique¹²³⁸ et à l'opéra¹²³⁹. Durant la Première Guerre mondiale, il est envoyé dans les tranchées du « Front de l'Est » germano-russe et y reste deux ans. Fidèle au Tsar, il est fait prisonnier par les Bolchéviks, qui exigent qu'il joue pour eux ; il parvient à s'échapper et se réfugie à Tiflis¹²⁴⁰. Le musicien aurait entendu en Europe les mélodies qu'il reconstituera plus tard de mémoire outre-Atlantique pour en faire des partitions d'orchestre¹²⁴¹. Ses parents étant partis pour les États-Unis pendant la guerre, il gagne Constantinople (occupée alors de 1918 à 1923 par les forces anglaise, française et italienne), qui est à ce moment-là un point de départ pour l'Amérique. Il y aurait complété sa connaissance des airs tziganes en jouant dans des cafés¹²⁴² avant d'émigrer vers l'Amérique¹²⁴³ : « Peu de temps après la fin de la guerre, un jeune homme se présenta aux bureaux du Consulat d'Amérique de Constantinople et demanda s'il pourrait obtenir des renseignements sur ses parents. [...] On finit par joindre ses parents qui, entre-temps, avaient émigré en Amérique. Il reçut de l'argent pour payer la traversée et le jeune réfugié débarqua à New York¹²⁴⁴. » À son arrivée aux États-Unis en 1922, il joue dans le *City Symphony*, nouvel orchestre qui se produit à New York et dans les environs, puis dans le club russe Petrouschka¹²⁴⁵. Difficile de savoir si l'un des plus grands représentants du « jazz tzigane » est véritablement Tzigane car aucun article de notre corpus n'éclaire cela de manière irréfutable. S'il

¹²³⁸ « Nomads Of The Air Sponsored By The A. & P. », in *Wilkes-Barre Times Leader*, The Evening News, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 11 février 1935, p. 16.

¹²³⁹ GREEN Bernard, « When a Gypsy Makes his Violin Pay », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 19 juillet 1936, p. 88.

¹²⁴⁰ « Nomads Of The Air Sponsored By The A. & P. », *op. cit.*

¹²⁴¹ « Never Published », in *The Salt Lake Tribune*, Salt Lake City, Utah, 16 décembre 1934, p. 160.

¹²⁴² « Nomads Of The Air Sponsored By The A. & P. », *op. cit.*

¹²⁴³ « Gypsies Pack Theatres in Spite of Hot Weather », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 3 septembre 1926, p. 9.

¹²⁴⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 340, extrait de « Gypsies Heard Over Country », in *The Journal News*, Hamilton, Ohio, 4 septembre 1926, p. 7.

¹²⁴⁵ « Nomads Of The Air Sponsored By The A. & P. », *op. cit.*

est souvent décrit comme « *Gypsy leader*¹²⁴⁶ » et ses musiciens comme « *gypsy musicians* », il n'existe aucun témoignage apportant la preuve d'une telle origine : peut-être profite-t-il de l'incertitude pour revendiquer un héritage musical qu'il considère comme valorisant...

La WEAf, la plus ancienne station de radio de New York, fondée en 1922 (elle fonctionne jusqu'en 1988 et fait partie du réseau NBC), propose à ses auditeurs la musique du « groupe russe » de Harry Horlick dès 1924¹²⁴⁷ ; c'est l'une des premières mentions du musicien immigré aux États-Unis. Pendant plus de dix ans, la formation est l'un des orchestres les plus célèbres sur les ondes, figurant dans le « top trois » de l'audience. Cette réussite durable et sans équivalent lui assure une grande notoriété¹²⁴⁸. C'est sous le nom *The A. & P. Gypsies*, dénomination intégrant les initiales de son sponsor A. & P. (*The Great Atlantic and Pacific Tea Company*), que la formation se fait connaître de 1924 au 7 septembre 1936. La musique du groupe est tout de suite appréciée et souvent diffusée par la WEAf¹²⁴⁹, si bien que ses morceaux deviennent le rendez-vous hebdomadaire des amateurs de danse qui se réunissent pour les écouter devant les postes de radio qui sont alors des appareils nouveaux qui se vendent bien au temps de la *Prosperity*. Ce succès rapide et considérable s'étend rapidement à de nombreuses autres chaînes de radio dès 1926 (WCAE, WOO, WJAP, WEEL, WRC, WWJ, WSAI, WSSH, WTAN, et WDAF¹²⁵⁰). La presse souligne la notoriété de l'orchestre :

« Non seulement des millions d'auditeurs entendent les Gypsies sur les ondes, mais ces derniers enregistrent chez Brunswick depuis plusieurs années. [...] La formation des A. & P. Gypsies constitue depuis quelque temps l'un des meilleurs divertissements radiophoniques comme le prouve leur passage régulier depuis quelques mois sur la station WEAf de New York.

¹²⁴⁶ « Governor to Hear His Favorite Selection », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 17 avril 1928, p. 4.

¹²⁴⁷ « Flashes Out Of The Air », in *The Post-Crescent*, Appleton, Wisconsin, 11 mars 1924, p. 7.

¹²⁴⁸ « Popular Orchestra », in *The Tipton Daily Tribune*, Tipton, Indiana, 23 octobre 1931, p. 4.

¹²⁴⁹ « Radio Features of the Coming Week », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 mars 1924, p. 4.

¹²⁵⁰ « A. & P. Gypsies On Air Tonight », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 13 septembre 1926, p. 6.

Il y a dans cette région des milliers d'auditeurs passionnés de radio qui ont entendu les Gypsies maintes et maintes fois et ils seront là pour les accueillir comme il se doit cette semaine lorsqu'ils apparaîtront en chair et en os¹²⁵¹. »

La musique de l'orchestre est diffusée sur seize stations de radio en 1928, jusque dans l'Ontario où les musiciens sont présentés comme « inimitable nomads¹²⁵² ».

Les enregistrements de la formation de Harry Horlick sont réalisés en prise directe et proposent presque toujours une musique à la fois symphonique et vocale (souvent des chanteurs sont invités, hommes et femmes ténors, contralto, sopranos, etc.), jouée devant le public : « Non contents d'être des vedettes à la radio, les Gypsies sont aussi des artistes qui enregistrent pour la maison de disque Brunswick et lors de leurs prestations, le public a la possibilité de les entendre en direct et sur la machine mise au point par Brunswick¹²⁵³ ». Beaucoup d'articles de presse annoncent les programmes, précisant les heures de passage du groupe à la radio, ce qui permet de danser sur leur musique puisqu'ils se présentent comme un orchestre de danse.

Si la formation est d'abord connue par la radio qui diffuse sa musique syncopée (« *syncopated melodies*¹²⁵⁴ »), la demande est telle que la troupe effectue aussi des tournées à travers tout le pays. Ainsi en 1926 dans le Massachusetts, dans le New Jersey, dans le Connecticut, à Rhode Island¹²⁵⁵, ou encore en Pennsylvanie au théâtre Capitol de Shamokin en décembre 1926, où le groupe est ainsi décrit : « L'orchestre se compose de six musiciens en plus du Chef Horlick, qui sont connus pour proposer un programme constitué de morceaux qui sont de véritables petits bijoux¹²⁵⁶ ». La formation joue aussi au Poli Theater de Scranton

¹²⁵¹ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 341, extrait de « The Footlights », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 15 novembre 1926, p. 13 et 16.

¹²⁵² « Gypsies to Play "Ontario Night" », in *The Huntington Press*, Huntington, Indiana, 13 mai 1928, p. 7.

¹²⁵³ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 341, extrait de « At The Theater », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 16 novembre 1926, p. 9.

¹²⁵⁴ « Photophone Vaudeville », in *Warren Times Mirror*, Warren, Pennsylvanie, 19 décembre 1929, p. 12.

¹²⁵⁵ « Theatre Audiences Demand Radio Starts », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 12 novembre 1926, p. 13.

¹²⁵⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 341, extrait de « The Capitol », in *Shamokin News-Dispatch*, Shamokin, Pennsylvanie, 1^{er} décembre 1926, p. 3.

(Pennsylvanie)¹²⁵⁷ : elle est présentée comme « l'orchestre mondialement connu des *A. & P. Gypsies*, favori des radio nationales¹²⁵⁸ » ; elle se produit aussi au Polis Palace de Wilkes-Barre (Pennsylvanie)¹²⁵⁹ ou encore au Rajah Theatre de Reading (Pennsylvanie)¹²⁶⁰. Harry Horlick et ses musiciens remplissent également le théâtre de Providence (Rhode Island), et celui de Newark (New Jersey)¹²⁶¹. En 1927, les musiciens jouent dans l'Indiana mais aussi au Texas, au Martini Theater de Galveston¹²⁶², et dans le Maryland en 1928¹²⁶³. Ces tournées à travers l'ensemble du territoire et au-delà (ils vont jusqu'au Canada) comme le succès qu'ils connaissent partout sont la preuve de leur célébrité.

À la suite de ces tournées et des prestations régulières effectuées pour la radio (312 lundis soirs consécutifs pour la radio qui leur réserve une « *Gypsy hour* » que peuvent suivre chaque jour les auditeurs), Harry Horlick tire en 1930 les conclusions des nombreuses lettres qui lui sont adressées pour résumer l'évolution du goût du public : « Depuis de nombreuses années, les auditeurs ont tendance à délaisser la musique populaire pour une musique de meilleure qualité. On nous demande surtout de passer des œuvres classiques. Les émissions généralement proposées étant de meilleure qualité, les auditeurs désormais plus éclairés et avertis en redemandent¹²⁶⁴. » Cela n'empêche cependant pas le groupe de continuer à jouer des musiques à danser « tsiganes », bien au contraire : en 1931, ces musiciens sont présentés comme des précurseurs qui supplantent l'ancien jazz : « Grâce à des arrangements spéciaux astucieux – la musique de danse s'écoule mélodieusement et avec légèreté tout en étant ornée d'harmonies et de syncopes subtiles – voilà ce qu'est cette nouvelle musique pour danser qui

¹²⁵⁷ « A & P Gypsies », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 16 novembre 1926, p. 22.

¹²⁵⁸ Ma traduction. Texte original : « the world famous A. & P. Gypsies' orchestra, radio favorites of the nation », extrait de « At The Theater », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 17 novembre 1926, p. 10.

¹²⁵⁹ « Polis Palace », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 18 novembre 1926, p. 14.

¹²⁶⁰ « Radio Star Troupe at Rajah Theatre », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 13 novembre 1926, p. 9.

¹²⁶¹ « Gypsies Pack Theatres in Spite of Hot Weather », *op. cit.*

¹²⁶² « A. & P. Gypsies », in *The Galveston Daily News*, Galveston, Texas, 29 novembre 1927, p. 4.

¹²⁶³ « Governor to Hear His Favorite Selection », *op. cit.*

¹²⁶⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 341, extrait de « Fans Demanding Classical Music », in *The Mason City Globe-Gazette*, Mason City, Iowa, 27 mars 1930, p. 5.

parvient à supplanter le "jazz"¹²⁶⁵ ». L'orchestre est considéré en 1931 comme la plus ancienne et la plus célèbre formation radiophonique, qui est devenue un concurrent de poids pour les autres groupes de jazz¹²⁶⁶.

La formation, composée initialement de six musiciens parmi lesquels le « *Gypsy King*¹²⁶⁷ » Harry Horlick, s'agrandit progressivement par la suite : elle passe à quinze musiciens¹²⁶⁸, puis à vingt-cinq en 1929¹²⁶⁹, pour atteindre trente-cinq musiciens en 1932¹²⁷⁰. Les musiciens se prétendent Russes¹²⁷¹, nous n'avons pas la certitude absolue qu'ils sont vraiment Tsiganes (même s'ils sont toujours désignés ainsi) et les noms des musiciens composant l'orchestre ne sont qu'exceptionnellement mentionnés, ce qui ne permet pas une approche généalogique. Ils jouent régulièrement avec des chanteurs célèbres, comme le ténor Barnes Wells en 1926¹²⁷², Frank Munn en 1927¹²⁷³ et des trios et quatuors de chanteurs d'opéra ou encore Hallie Stiles en 1932¹²⁷⁴, Frank Parker, « *Gypsy tenor*¹²⁷⁵ », et même Jan Pearce en 1935¹²⁷⁶. On retrouve lors d'une tournée d'une semaine à Wilkes-Barre en Pennsylvanie une comédienne précédant ou accompagnant la prestation de Harry Horlick qui s'appelle Helene Costello, ce qui laisse penser à l'existence de liens familiaux avec le clan de Tuckahoe puisque des Costello sont installés au nord de New York¹²⁷⁷.

¹²⁶⁵ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 341, extrait de « The A & P Dance Gypsies », in *Altoona Tribune*, Altoona, Pennsylvanie, 3 septembre 1931, p. 8.

¹²⁶⁶ « Horlick Challenges Radio "Jazz" Bands », in *The Edwardsville Intelligencer*, Edwardsville, Illinois, 28 août 1931, p. 9.

¹²⁶⁷ « Radio News and Programs », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 21 janvier 1929, p. 9.

¹²⁶⁸ « Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 13 septembre 1929, p. 19.

¹²⁶⁹ « The A. & P. Gypsy Group Renders Radio Concerts », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 21 juin 1929, p. 19.

¹²⁷⁰ « Before The Mike », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 3 mars 1932, p. 11.

¹²⁷¹ « A. & P. Gypsies Open Fall Season », in *Decatur Evening Herald*, Decatur, Illinois, 11 septembre 1927, p. 12.

¹²⁷² « A. & P. Gypsies On Air Tonight », *op. cit.*

¹²⁷³ « On The Air Today », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 31 octobre 1927, p. 8.

¹²⁷⁴ « On The Air Tonight », in *The Post-Crescent*, Appleton, Wisconsin, 2 mai 1932, p. 13.

¹²⁷⁵ « Gypsies Play Medley Of Musical Comedy Hits », in *The Bonham Daily Favorite*, Bonham, Texas, 17 octobre 1932, p. 3.

¹²⁷⁶ « Continues on Program », in *The Daily Clintonian*, Clinton, Indiana, 26 août 1935, p. 4.

¹²⁷⁷ « At Poli's Palace », *op. cit.*

Les musiciens de la formation jouent d'abord du violon. Ces cordes constituent le sextet de base auquel s'ajoutent les autres musiciens. En 1930, les instruments sont mentionnés, comme pour la première fois le nom des musiciens : cinq violons et un violoncelle, d'une valeur de cinquante mille dollars – nous sommes aux États-Unis où l'argent compte – et qui ont une plus grande valeur historique encore. Harry Horlick lui-même prétend disposer d'un Gobetti, ainsi que d'un Guarnerius du XVIII^e siècle qui aurait appartenu au Prince russe Bobrinsky¹²⁷⁸. En 1935, il se dit que Harry Horlick posséderait un Stradivarius¹²⁷⁹. Un des violonistes de l'orchestre Michel Rozenker jouerait sur un Guadagnini, le violoncelliste Maum Benditsky sur un Amati (joué déjà en 1770 d'après le journaliste). Theodore Ketz et Maury Kellner joueraient sur des Gagliano datant l'un de 1814 et l'autre de 1830¹²⁸⁰. Certains morceaux sont également accompagnés au xylophone¹²⁸¹. Lorsque le groupe s'agrandit, s'ajoutent des instruments à vent, un batteur puis une section de cuivres. La formation peut faire aussi une place à des musiciens appartenant au Philharmonique de New York, ce qui modifie certainement la « *gypsy presentation*¹²⁸² ». Il a pu arriver que des Tsiganes russes viennent écouter l'orchestre avant de se joindre aux musiciens : c'est le cas en 1931 lorsque « *King Dmitri* » et son clan d'une centaine de personnes, dont le campement se trouve à Brooklyn, se joignent à l'orchestre de Horlick pour interpréter la chanson traditionnelle tzigane *Dozik Budet*¹²⁸³.

Une illustration représente le portrait en gros plan de Harry Horlick, placé au-dessus de son orchestre composé en 1931 de violons, de saxophones et d'une batterie (figure 33) :

¹²⁷⁸ « Six Instruments in Popular Radio Orchestra Are Valued at \$50 000 », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 27 avril 1930, p. 37.

¹²⁷⁹ « In New York », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 20 avril 1935, p. 6.

¹²⁸⁰ « Six Instruments in Popular Radio Orchestra Are Valued at \$50 000 », *op. cit.*, p. 37.

¹²⁸¹ « WEA », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 22 juillet 1929, p. 27.

¹²⁸² « Popular Orchestra », *op. cit.*

¹²⁸³ « March From Brooklyn », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 3 décembre 1931, p. 31.



Figure 33 : Harry Horlick et son orchestre en 1931 (source : « Russians Use Music for Odd Propaganda », in *Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record*, Bradford, Pennsylvanie, 18 mai 1931, p. 3).

En 1926, les cordes dominant : le groupe est nommé un temps « *Gypsy String Ensemble* » et la formation reprend notamment des œuvres de musique classique composées par des Européens connus pour être influencés par la musique des Tsiganes d'Europe, comme Strauss¹²⁸⁴, ou encore Brahms¹²⁸⁵ et Kreisler¹²⁸⁶, Mendelssohn et Schubert¹²⁸⁷. L'influence de la musique classique dans le répertoire du groupe est significative et Harry Horlick la décrit ainsi : « Pour plus d'effet, la musique de danse peut être jouée en ayant recours à des harmonies et à des syncopes subtiles. Schumann lui-même a prouvé que les rythmes syncopés

¹²⁸⁴ « Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 17 mai 1926, p. 15.

¹²⁸⁵ « Highlights of Week », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 19 août 1934, p. 53.

¹²⁸⁶ « Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 8 juillet 1929, p. 5.

¹²⁸⁷ « Tonight's Features », in *The Salem News*, Salem, Ohio, 8 décembre 1930, p. 5.

pouvaient être agréables à l'oreille¹²⁸⁸. » Les nouvelles compositions et les reprises de la formation font référence aux Tsiganes : c'est le cas en 1926, quand *The wanderer (A gypsy fantasy)* est diffusé en quelques semaines dans tous les États-Unis en passant à la radio¹²⁸⁹. Tout à la fin de la version enregistrée en 1930 de *Gypsy Dream Rose*, swing aux accents tsiganes, Harry Horlick joue au violon une coda avec la gamme mineure qui met en relief la quarte augmentée. L'introduction de *The Beggar*, joué notamment en 1928¹²⁹⁰ met en avant la gamme mineure harmonique et surtout encore la quarte augmentée. L'orchestre porte aussi à son répertoire des titres hongrois¹²⁹¹ ; il joue également des czardas (souvent désignées sous le terme de « *chardashs*¹²⁹² ») ainsi que des morceaux mentionnés comme des chansons populaires tsiganes¹²⁹³. On pense également aux enregistrements de *Dark Eyes*, *Bohemian Romance*, *Chiquita*, *Gypsy moon*, *Gypsy Bacchanal*, *Chanson Bohemian*, *Two Guitars*, *Gypsy Eyes*¹²⁹⁴, morceaux directement liés à l'ambiance tsigane. Certains commentateurs attribuent même la paternité du morceau traditionnel tsigane russe *Les deux Guitares* à Harry Horlick à tel point qu'ils en font le représentant de cette musique¹²⁹⁵ ! Harry Horlick reprend également des mélodies populaires connues, comme en 1929 le célèbre *The Lost Chord* du compositeur anglais Sullivan¹²⁹⁶ dont nous serions curieux d'écouter la version, ou encore *Spanish Dance* que le compositeur américain Victor Herbert – l'auteur de l'opérette *The Fortune teller*¹²⁹⁷ – a mis au point au cours des années 1900-1910. Le répertoire s'élargit en 1927 aux musiques populaires

¹²⁸⁸ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 341, extrait de « Horlick Challenges Radio "Jazz" Bands », *op. cit.*

¹²⁸⁹ « The Footlights », *op. cit.*

¹²⁹⁰ « Maryland Governor to Hear Favorite Selection on Air », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 16 avril 1928, p. 19.

¹²⁹¹ « A. & P. Gypsies Open Fall Season », *op. cit.*

¹²⁹² « West Virginia Next on Gypsy Broadcast », in *The Capital Times*, Madison, Wisconsin, 29 avril 1928, p. 16.

¹²⁹³ « Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 28 janvier 1929, p. 13.

¹²⁹⁴ « Jr. Council to Offer Mother and Daughter Program on May 12 », in *The Wisconsin Jewish Chronicle*, Milwaukee, Wisconsin, 8 mai 1936, p. 3.

¹²⁹⁵ « Expect Packed Tent for Guest Night Program », in *The Journal News*, Hamilton, Ohio, 13 juillet 1928, p. 16.

¹²⁹⁶ « A. and P. Gypsies », in *The Capital Times*, Madison, Wisconsin, 23 décembre 1929, p. 4.

¹²⁹⁷ « Today's Radio Program », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 22 juillet 1929, p. 27.

napolitaine¹²⁹⁸ et irlandaise¹²⁹⁹, ainsi qu'à la musique populaire américaine du moment : « L'orchestre dirigé par Harry Horlick chantera et jouera les dernières chansons à succès tirées de productions cinématographiques et de comédies musicales¹³⁰⁰ ». L'orchestre accompagne des chanteurs d'opéra, mais aussi des chanteurs de blues, comme Welcome Lewis en juillet 1929¹³⁰¹. Le répertoire est donc éclectique, diversifié, encore que surtout composé de musique classique, ce qui lui vaut parfois d'être considéré comme un programme « semi-classique¹³⁰² », partagé avec la musique tzigane et le jazz¹³⁰³ : « Le genre de musique varie, passant de l'opéra aux morceaux de jazz et de blues¹³⁰⁴ ». Harry Horlick a la réputation de ne pas répéter ses solos avant de jouer avec l'orchestre¹³⁰⁵. Le groupe interprète en 1931 *Embraceable you*¹³⁰⁶, futur grand standard de jazz de Gershwin, et en 1932 *Lady be good*¹³⁰⁷, figure de proue du répertoire de Django Reinhardt en France.

La formation revendique une véritable identité européenne et américaine, en entamant une « tournée internationale » à la radio en 1932, prolongée d'un panorama musical européen élargi, comprenant un répertoire de musiques d'Allemagne, d'Espagne, de France, de Russie, d'Amérique du Sud et d'Amérique du Nord¹³⁰⁸. Harry Horlick, qui a la passion des musiques populaires, se rend en 1935

¹²⁹⁸ « Sunday Begins Full Week For Radio Fans; Dempsey-Tunney Fight To Be On Air », in *Decatur Evening Herald*, Decatur, Illinois, 18 septembre 1927, p. 20.

¹²⁹⁹ « The Announcer », in *The Kokomo Tribune*, Kokomo, Indiana, 17 mars 1930, p. 13.

¹³⁰⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 341, extrait de « Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 13 septembre 1929, p. 19.

¹³⁰¹ « Radio Programs », in *The Indiana Gazette*, Indiana, Pennsylvanie, 8 juillet 1929, p. 9.

¹³⁰² « On Air Today », in *Decatur Evening Herald*, Decatur, Illinois, 4 février 1928, p. 5.

¹³⁰³ Des enregistrements de Harry Horlick de cette période peuvent être écoutés sur archive.org : harry horlick <https://archive.org/details/APGypsiesCollection1925-1930> (consulté le 10/01/16)

¹³⁰⁴ Ma traduction. Texte original : « the type of music varies from opera to jazz and blues numbers », extrait de « The Announcer », in *The Kokomo Tribune*, Kokomo, Indiana, 23 juin 1930, p. 14.

¹³⁰⁵ « In the World of Entertainment », in *Pottstown Mercury*, Pottstown, Pennsylvanie, 19 mars 1936, p. 11.

¹³⁰⁶ « Next Week on The Air », in *Hamilton Evening Journal*, Hamilton, Ohio, 26 décembre 1931, p. 4.

¹³⁰⁷ « Before The Mike » in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 4 février 1932, p. 11.

¹³⁰⁸ « A. And P. Gypsies Give World Musical Tour », in *The Daily Tar Heel*, Chapel Hill, Caroline du Nord, 21 janvier 1932, p. 4.

en Amérique du Sud avec deux arrangeurs pour collecter des airs et des mélodies traditionnelles qu'il fait entendre à la radio¹³⁰⁹.

Les musiciens échangent leurs créations avec des groupes et des diffuseurs radiophoniques étrangers : ils font figure de formation de référence pour faire connaître les dernières nouveautés de jazz à l'étranger, en échange de l'interprétation de morceaux populaires autochtones. En Europe, Harry Horlick est considéré comme un précurseur (« *trail-blazer*¹³¹⁰ »). Il l'est aussi au Brésil, quand en 1929 l'orchestre interprète un tango sud américain en contrepartie d'une de ses danses¹³¹¹ : « Les tangos et chansons populaires jouées par les A. & P. Gypsies sur la NBC sont directement envoyés au chef d'orchestre Harry Horlick par les célèbres chefs d'orchestre de Rio de Janeiro et Buenos Aires. Les Gypsies échangent avec eux des morceaux de jazz moderne contre des tangos authentiques¹³¹². »

Le thème tzigane, au cœur du répertoire des *A. & P. Gypsies*, est enrichi par les affiches, albums et autres représentations des années 1930 qui mettent en avant les verdines, les tambourins et les danseurs tziganes pour promouvoir la musique de Harry Horlick dans une perspective toute commerciale. La notoriété de la formation est telle en 1928 que les gouverneurs des États et certains consuls étrangers profitent de la diffusion de sa musique sur les ondes pour s'assurer une large audience : « On entendra le Consul général de Colombie s'exprimer sur seize stations de la NBC au moment où les A. & P. Gypsies proposeront lundi, pendant une heure, leur émission "La Nuit de la Colombie"¹³¹³ ». Des hommes d'affaires et des chefs d'entreprise utilisent la notoriété de la formation pour faire passer des messages publicitaires : c'est le cas en 1932 de Patrick J. Mulcahey, magnat du café qui profite d'un hommage que rendent à la radio les *Gypsies* à la musique sud-

¹³⁰⁹ « In The World of Radio » in *Belvidere Daily Republican*, Belvidere, Illinois, 24 août 1935, p. 7.

¹³¹⁰ « Horlick Composes a Bit Himself », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 5 avril 1931, p. 65.

¹³¹¹ « Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 20 mai 1929, p. 15.

¹³¹² Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 342, extrait de « Tangoes For Jazz », in *Santa Ana Register*, Santa Ana, Californie, 31 janvier 1929, p. 8.

¹³¹³ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 342, extrait de « Consul General of Colombia to Speak During Gypsy Hour » in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 18 juin 1928, p. 11.

américaine¹³¹⁴ pour faire la promotion de son commerce et de ses produits. La formation tire avantage de sa notoriété pour jouer au profit de causes sociales : elle aide ainsi les chômeurs en 1932¹³¹⁵.

De 1924 à 1936, l'orchestre de Harry Horlick constitue donc l'un des groupes instrumentaux les plus connus de la radio américaine, alors que la diffusion des enregistrements en est encore à ses débuts : l'écoute de la radio contribue à l'apprentissage de la musique et à la formation des musiciens un peu partout. En 1927, la musique de l'orchestre est présentée comme ayant un caractère fortement « tzigane ». Les musiciens revêtent des habits tziganes pour rendre le spectacle plus visuel : « Ce ne sont pas seulement des musiciens. Leur musique est aussi pleine de la flamme, de l'impétuosité et du pittoresque qui sont les signes distinctifs des Tsiganes. Ils se présentent vêtus de façon traditionnelle, offrant au regard un spectacle agréable¹³¹⁶. » On peut noter que la diffusion à la radio des morceaux joués par l'orchestre de Harry Horlick est souvent précédée ou suivie de blues et de jazz : le groupe trouve sa place dans une programmation cohérente, comme en octobre 1927 quand du blues est joué à la suite de la musique des *Gypsies* : « "Nigger Heaven Blues", "Blue River" and "Deep Henderson", all examples of the "blues" type of music, will be included in the hour of dance music¹³¹⁷ ».

Harry Horlick devient riche et célèbre : en 1932, il possède une magnifique maison à Long Island Sound¹³¹⁸, et quelques années plus tard il a aussi un appartement dans l'Upper West Side au 110 Riverside Drive¹³¹⁹, son groupe est devenu alors l'un des orchestres radiophoniques les plus écoutés : « Les A. and P. Gypsies sont sur les ondes depuis plus longtemps que n'importe quel autre

¹³¹⁴ « Before The Mike » in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 4 avril 1932, p. 11.

¹³¹⁵ « For The More Sedate », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 5 décembre 1932, p. 13.

¹³¹⁶ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 342, extrait de « Brooklyn Life », in *Brooklyn Life and Activities of Long Island Society*, Brooklyn, New York, 22 janvier 1927, p. 27.

¹³¹⁷ « On The Air Today », *op. cit.*

¹³¹⁸ « On The Dotted Line », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 7 juillet 1932, p. 14.

¹³¹⁹ WINCHELL Walter, « Columnist Finds You. Don't Start Making Enemies Until You Start Making Money », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 13 mars 1936, p. 13.

orchestre que l'on peut actuellement entendre à la radio. Leurs très nombreux admirateurs leur écrivent en treize langues différentes¹³²⁰. » L'aventure est présentée dès 1933 comme une « *success story* »¹³²¹. Parmi les nombreux honneurs qu'il reçoit, Harry Horlick est décoré en 1936 de la médaille du mérite pour service rendu à la radio¹³²².

Cette année-là, en 1936, l'orchestre de Harry Horlick propose régulièrement des prises de son pour la radio avec les *Romany Singers*, ce qui montre une fois de plus la volonté de donner une coloration tzigane aux productions musicales¹³²³. Certains ne se privent pas d'ironiser sur son succès : « Harry Horlick, le chef d'orchestre tzigane est tout sauf un "Tzigane" dans la vie privée. En 13 ans d'émission, Horlick n'a jamais pris de vacances¹³²⁴. » Sa popularité est telle pendant l'entre-deux-guerres, aux États-Unis comme en Europe, que beaucoup de violonistes européens prennent contact avec lui afin de recevoir ses conseils avant de venir s'installer en Amérique¹³²⁵. La musique de la formation est décrite comme « *swingy music*¹³²⁶ ». Cette année 1936 marque pourtant l'arrêt de la collaboration de Harry Horlick avec A. & P. ; c'est la fin des *Gypsies* sur les ondes le 7 septembre 1936¹³²⁷, et le musicien prend son temps avant de s'engager avec un autre sponsor sur un nouveau projet¹³²⁸.

Les *Gypsies* symbolisent l'éclectisme musical qui s'appuie sur un répertoire tzigane dont la formation à cordes de type musique classique évolue en formule jazz quand s'y ajoutent la batterie et des cuivres. La formation met en relief les

¹³²⁰ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 342, extrait de « Also Are Making It Emotionless, Says Leader », in *The Indian Journal*, Eufaula, Oklahoma, 14 avril 1932, p. 2.

¹³²¹ « Air Lines », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 25 décembre 1933, p. 9.

¹³²² « Right Out Of The Air », in *Bernardsville News*, Bernardsville, New Jersey, 23 juillet 1936, p. 10.

¹³²³ « In the World of Radio », in *The Daily Notes*, Canonsburg, Pennsylvanie, 3 février 1936, p. 5.

¹³²⁴ Ma traduction. Texte original : cf. annexe, p. 342, extrait de « Radio Programs, WHO, Des Moines », in *Carroll Daily Herald*, Carroll, Iowa, 1^{er} août 1936, p. 5.

¹³²⁵ « Right Out Of The Air », in *Belvidere Daily Republican*, Belvidere, Illinois, 24 juin 1936, p. 7.

¹³²⁶ MACKENZIE Jeane, « Over the Waves », in *The News-Herald*, Franklin, Pennsylvanie, 8 juin 1936, p. 9.

¹³²⁷ « In the World of Entertainment », in *Pottstown Mercury*, Pottstown, Pennsylvanie, 14 septembre 1936, p. 11.

¹³²⁸ « Right Out Of The Air », in *The Edinburg Daily Courier*, Edinburg, Indiana, 10 octobre 1936, p. 2.

échanges musicaux s'affranchissant des frontières, par des contacts en particulier avec l'Argentine et le Brésil, par le biais de musiques orchestrées par ses soins et diffusées à grande échelle grâce à la radio. Les *Gypsies* incarnent donc une des formes du mythe du Tsigane, musicien fantasmé éclectique, et ce dans une perspective également toute commerciale.

CONCLUSION

Cette recherche nous a conduit à compléter l'historiographie du jazz en l'ouvrant à l'étude de nouveaux acteurs qui ont contribué à son éclosion et à son évolution. Nous avons également voulu enrichir l'étude des représentations tsiganes de leur réception outre-Atlantique, jusqu'alors négligée par l'historiographie récente. Nous nous sommes enfin attachés à ne plus circonscrire les travaux à propos des musiciens tsiganes, de leurs familles et de leurs musiques à l'Europe et avons montré que les États-Unis sont un espace de circulation tzigane qui fait partie d'un ensemble plus vaste, à l'échelle de l'Amérique du Nord et du monde. Ces trois axes de réflexion sont au cœur de notre recherche et s'appuient sur le développement croissant des publications de la presse américaine des années 1880 aux années 1940, ainsi que sur l'impact de la reproductibilité des œuvres par l'intermédiaire de l'enregistrement et leur diffusion auprès du public. Nos différents chapitres s'articulent autour du chapitre 5 qui peut être envisagé comme le point focal de notre recherche¹³²⁹.

En harmonie avec l'historiographie récente, nous avons montré dans ce chapitre focal que l'héritage de la musique classique et romantique constitue l'un des socles à l'émergence du jazz aux États-Unis. Ces musiques européennes du XVII^e au XIX^e siècle empruntent beaucoup aux Tsiganes : les compositeurs occidentaux s'inspirent de leurs musiques et enrichissent leurs œuvres en allant les écouter, en allant les rencontrer et parfois en apprenant la musique à leurs côtés. Franz Liszt en témoigne et décrit les originalités qui semblent tant séduire les compositeurs, ce « sentiment tzigane » qui se manifeste par des caractères d'expression, parmi lesquels l'utilisation d'intervalles musicaux singuliers, d'instruments de musique spécifiques, de rythmes syncopés ou encore de l'improvisation. Cet héritage est transmis outre-Atlantique par des interprètes et par les compositeurs eux-mêmes qui, pour certains, gagnent l'Amérique et y

¹³²⁹ Cf. supra, introduction, figure 3, p. 27.

diffusent leur art, ainsi que par la presse américaine qui commente les œuvres et la place de l'expression tzigane au sein des compositions occidentales. Les compositeurs tentent d'imiter les musiciens Tsiganes : ils disent par exemple y puiser l'intervalle de quarte augmentée, plus tard appelé *blue note* et utilisent le pizzicato pour imiter la guitare flamenca, technique que l'on retrouve dans le jeu de contrebasse du jazz. À la même période, l'image que les Européens se font des Tsiganes se construit puis se diffuse en Amérique. Elle prend appui sur un certain nombre de représentations collectives ignorées ou qui ont été peu étudiées dans l'historiographie récente, à partir desquelles il est possible de concevoir de nouvelles perspectives et de nouveaux enjeux de recherche : on évoque les racines supposées égyptiennes des Tsiganes, leur musique est considérée comme « orientale », ils sont comparés au Diable, ils utilisent des intervalles musicaux qui paraissent « étranges » et surtout les artistes occidentaux leur associent la couleur bleue. Les images de la diseuse de bonne aventure et du musicien tzigane prennent corps dans des divertissements comme l'opéra, le théâtre, les chansons ou encore le cinéma qui sont diffusés aux États-Unis tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, supports dans lesquels les Tsiganes sont parfois « américanisés » : des prestations de *Carmen* se voient ainsi transformées et modernisées et intègrent des histoires liées aux migrants tziganes venus d'Europe aux États-Unis. Le mythe du Tzigane se renouvelle sans cesse et se nourrit de son histoire et de son vécu en Amérique.

Avant l'apparition du terme « jazz » dans la presse à partir de 1913, on observe que le thème tzigane imprègne le quotidien des Américains qui font du *gypsying* un loisir et celui des chroniqueurs qui font du *gypsylore* une distraction : le *gypsy element* pénètre aussi les chansons populaires, les vaudevilles ou encore le blues. Le foxtrot est par exemple marqué dès son origine par l'univers tzigane : ce style de danse et de musique est inventé et diffusé par Harry Fox et les *Dolly Sisters*, un duo de sœurs jumelles hongroises qui mettent en scène des spectacles où les artistes sont habillées en Tsiganes. La présence de familles et d'artistes tziganes dans les divertissements américains des années 1880 nous amène à nous interroger sur la présence de Tsiganes aux États-Unis, une question jusqu'alors écartée de l'historiographie récente. La lecture de la presse nous permet de suivre des exemples de familles tziganes venues d'Angleterre, de la Péninsule Ibérique et d'Europe centrale et de l'Est qui témoignent de l'importance

du nombre de migrants tsiganes partis d'Europe vers les États-Unis à partir des années 1840, une vague migratoire qui s'amplifie dans les années 1880. Nous avons montré comment la presse américaine construit de nouvelles représentations qui ont aussi pour racines l'imagerie collective européenne, à laquelle se superposent dans les journaux les descriptions des campements, des activités économiques, du métier de musicien et de la mobilité des Tsiganes sur le territoire des États-Unis. Nous avons suivi ces familles qui se déplacent sur tout le territoire et au-delà, en décrivant les lieux où elles s'implantent, parfois durablement, et qui font figure de véritables points de relais : nous avons tenté de décrire certains axes de leur circulation. Parmi ces familles, nous avons trouvé des musiciens souvent anonymes : certains suivent un itinéraire saisonnier le long du Mississippi, de La Nouvelle-Orléans vers Chicago, qui s'inscrit dans une circulation qui s'étend du Mexique au Canada, mais aussi au-delà du Pacifique et de l'Atlantique. Nous avons aussi suivi dans la presse les prestations d'orchestres tsiganes qui connaissent parfois la célébrité. Les musiciens tsiganes anonymes, les orchestres, les musiciens devenus célèbres jouent et diffusent d'abord des musiques européennes, des musiques traditionnelles hongroises ou espagnoles, et ils reprennent les musiques des compositeurs classiques européens.

Lorsque le mot « jazz » apparaît dans la presse et que cette musique se répand aux États-Unis à la fin des années 1910, des observateurs occidentaux, chroniqueurs, musiciens et chefs d'orchestre montrent dans quelle mesure les musiciens tsiganes participent au processus de création du jazz. Nous avons procédé à une analyse critique des études et des débats des chroniqueurs de la presse américaine portant sur des éléments de la musique tsigane retrouvés dans le jazz. La centralisation de ces questionnements dans la vitrine que constitue la presse montre que celle-ci prétend progressivement s'ériger en autorité pour discuter de l'intérêt et de la qualité d'une œuvre, et joue désormais un rôle croissant dans le devenir de l'œuvre et de l'artiste comme dans la définition même de ce qu'est le jazz. Ainsi, Les chroniqueurs ne se contentent pas de comparer le jazz à la musique des Tsiganes : ils évoquent une filiation et montrent par exemple que le ragtime proviendrait des czardas tsiganes. Certains soutiennent même que le jazz provient de la figure mythique du musicien tsigane venu d'Égypte : Paul Whiteman définit le jazz comme ayant des racines égyptiennes, transmises en Occident par les Tsiganes et leur jeu du sistre. L'étude des orchestres tsiganes qui

se produisent aux États-Unis des années 1910 aux années 1920 permet de montrer que certains lieux de concerts hébergent aussi bien des musiques tsiganes que le jazz des premiers temps : la Techau Tavern de San Francisco accueille le violoniste tsigane Rigó Jancsi comme le jazzman Art Hickman et des artistes proposent à New York des prestations qui mélangent danses tsiganes et danses de jazz. Certains Tsiganes ne souhaitent pas adopter le jazz, c'est le cas de familles de New York qui disent ne pas vouloir laisser la musique américaine pénétrer leurs coutumes à l'instar du conflit entre le jazz et les musiques tsiganes en Hongrie. D'autres l'adoptent et participent à l'éclosion et à l'évolution du jazz. Dès 1917 des musiciens désignés comme Tsiganes sont mentionnés comme jouant du jazz : le *Bohemian Jazz Orchestra* puis le *Bohemian Quartette*, les *Gypsy Syncopators* ou encore les *Gypsy Jazz Band* diffusent leur musique tout au long des années 1920. Les parcours d'artistes comme Jules Lande et Harry Horlick montrent l'appropriation du jazz par des artistes tsiganes ou se revendiquant comme tels, propulsés par les publicités et les commentaires laudateurs de la presse, par les enregistrements et la diffusion à la radio et par les disques. Harry Horlick est représentatif de la montée en puissance de la trilogie que constitue la popularité croissante de la presse, les enregistrements alors nouveaux et la diffusion à la radio et par les disques, qui marquent l'ère nouvelle de la reproductibilité des œuvres et de leur promotion sans limites. Ils placent sur le devant de la scène des artistes choisis, dans – il faut bien le dire – une perspective plus économique qu'artistique, et qui le leur rendent bien. On ne peut même pas dire si Harry Horlick, star du *showbiz* alors naissant, est vraiment Tsigane ou non, interrogation somme toute d'un intérêt limité pour cette génération issue du « melting pot » américain : pour réussir il faut être *Américain*. Dans la même période le thème tsigane déjà présent dans les divertissements américains prend de l'ampleur dans le jazz : la composition *Saint Louis Blues* de Louis Armstrong rattache le mythe de la diseuse de bonne aventure à la réalité des familles tsiganes qui pratiquent ce métier, croisées sur les marchés de La Nouvelle Orléans et de Saint-Louis.

Certains caractères de l'expression tsigane que l'on retrouve dans le jazz nous paraissent se détacher par leur importance. Parmi eux, la quarte augmentée ou *blue note* marque profondément le jazz. Les jazzmen rendent hommage aux Tsiganes et à leur musique à travers leurs créations qui utilisent la quarte augmentée et placent la couleur bleue au centre de leur expression artistique.

Cette reconnaissance dépasse notre cadre chronologique, de George Gershwin avec *Embraceable You* en 1928 à Freddie Hubbard avec *Gypsy Blue* en 1960 en passant par Duke Ellington avec *Caravan* en 1936 et *A Gypsy without a song* en 1938. La quarte augmentée est au cœur de l'expression de Django Reinhardt qui transforme à son tour le jazz en le marquant de sa personnalité. Le Manouche bénéficie d'abord d'une reconnaissance limitée en Amérique : la presse, qui prétend au rôle d'autorité culturelle, n'hésite pas à écarter le musicien dès lors qu'il ne respecte pas les codes américains. Django Reinhardt, peu assidu aux prestations, se voit gratifié d'une mauvaise réputation et son talent de musicien ne suffit pas à faire taire cette rumeur dont la presse est responsable. En résulte un séjour écourté et sans succès ; c'est seulement après sa mort que l'œuvre du guitariste sera reconnue et entendue outre-Atlantique. La musique de Django Reinhardt se reconnaît immédiatement, elle est appréciée d'emblée : sa créativité provient de la personnalité exceptionnelle du musicien, de sa capacité à synthétiser différents styles, motifs et phrases musicales distillés dans nos cultures occidentales depuis des siècles, et a été accélérée par l'intérêt suscité par le jazz. Django Reinhardt est « Musique » ; en filigrane de ses créations, on décrypte l'histoire de la contribution tzigane dans le processus de création du jazz : la réappropriation qu'il en fait donne naissance à un genre nouveau, le « jazz manouche », étiquette figée depuis sa disparition qui en révèle finalement assez peu sur son état d'esprit créatif.



**UNIVERSITÉ DE
LA ROCHELLE**



École doctorale Lettres, Pensées, Arts et Histoire (LPAH)

THÈSE

En vue de l'obtention du grade de

DOCTEUR

Discipline : Histoire et civilisations

Présentée et soutenue par André CHESNEL

Le 31 janvier 2018

LA NOTE BLEUE

**L'expression tsigane dans le jazz à travers la presse
anglophone nord-américaine des années 1880 aux années 1940**

Volume 2/2

Thèse dirigée par Monsieur Charles ILLOUZ

JURY

M. Laurent CUGNY, professeur à l'Université Paris-Sorbonne

M. Bernard FORMOSO, professeur à l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Mme Nancy GREEN, directrice d'études à l'EHESS

M. Jean-Sébastien NOËL, maître de conférences à l'Université de La Rochelle

M. Laurent VIDAL, professeur à l'Université de La Rochelle

ANNEXE : TEXTES ORIGINAUX

Note 1 : « That which we call the jazz dance [...] is nothing more than a modification of the dance of the Tsigane gypsies, a happy, carefree nomadic people that roam through the southern part of Europe. Music played by our jazz bands is closely similar to weird, whimsical music played by skilled musicians of the gypsies, who, knowing not one note from another, play with the wonderful harmony of the natural music lover. [...] It is possible, however, [...] that some of the gypsies may have come to America after the war prevented them from living as they loved to live and introduced the dance to us », extrait de « "Jazz" Gypsy? », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 11 novembre 1917, p. 9 ; « Jazz Dance Linked With Gypsy Steps », in *The Oklahoma City Times*, Oklahoma City, Oklahoma, 15 février 1918, p. 15.

Note 3 : « I believe that the material will be valuable to research students, but it will by no means settle the question of the origin of jazz. So far, I have found competent authorities completely at odds over the original source of modern music, with the collection presenting almost three thousand different versions. Here are a few of the many opinions of the beginnings of jazz. One authority believes that the negro slaves of the first American settlers in the around Philadelphia and Boston, hearing their masters sing English ballads, translated the songs into their own African rhythm, and this was the foundation of our present jazz. Another writer holds that jazz is easily traceable to native African war songs. Directly opposing this version is that of a musician who has spent several years in the intriguing study of the disputed question, and support his theory that jazz rhythm is identical with that found in ancient Hebrew chants, with seemingly indisputable evidence of similarity [...]. There is an agreement here, that the name Jazz is an excellent nomenclature, but I doubt that there will ever be agreement on its genealogy », extrait de « Noted Singer Has World's Most Complete Jazz Library », in *Harrisburg Sunday Courier*, Harrisburg, Pennsylvanie, 25 septembre 1927, p. 7.

Note 27 : « every single European country has contributed to shape American jazz, which is – as we know – the result of many diasporas. We do not only have a Latin tinge [...] but also a British one [...] an Italian one, a French one, a Mitteleuropean one, a Northern European one, a Balkan one, a Mediterranean one (and what about migrating cultures, strongly related with Europe, such as the Jewish and the Gypsy ones ?) », extrait de CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz,

Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts, Lebanon, University Press of New England, 2012, p. IX.

Note 107 : « No mendicancy is met to speak of until one gets as far east as Hungary; unless, of course, one strikes off down into Spain and Italy. In these lands of the lazzaroni, beggary flourishes with the same exuberance that it does in the Orient. The chief mendicants in Hungary are the gangs of vagabond Gypsies one sees camped by the side of the roads. As you ride along you see ahead of you in the road a troop of swarthy urchins, the largest clad in picturesque rags and the smaller ones in puris naturalis only. They are dark-skinned, almost, as native of India, and their gleaming white teeth and the whites of their eyes are conspicuous while you are a hundred yards distant », extrait de « Tribes of Lazarus, Sturdy Beggars of the Orient », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 25 février 1888, p. 7.

Note 118 : « The gypsies are a vagabond people found in nearly all parts of the world. [...] The first bands of these people came to Italy in the first decade of the fifteenth century. In 1422 there were about 14,000 of them in that country. They made their first appearance in the provinces of the Danube in 1417. Aug. 17, 1427, a band of them came to Paris. [...] They appeared in England about 1506, and in Sweden in 1514. [...] There are about 700,000 gypsies in Europe, the most of them being in Southern Russia, the Danubian provinces, Austro-Hungary, and Spain », extrait de « Our Curiosity Shop », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 23 janvier 1886, p. 11.

Note 269 : « It is asserted that the very foundation of Russian music and dancing is found in gypsyland. In practically every country in Europe gypsy entertainers are the vogue », extrait de « Children Of Wars, Who Alone Profit By Conflicts », in *The Sun*, New York, New York, 31 janvier 1915, p. 7.

Note 277 : « It is impossible to eat a dinner at an open-air restaurant without being accompanied by the melancholy strains of the gypsy violin », extrait de « Personal », in *The Morning News*, Wilmington, Delaware, 17 septembre, 1887, p. 2.

Note 278 : « Nothing exhibited at the exposition is as popular as the Hungarian Gypsy musicians who now daily play in the Hungarian building called the "csarda" (pronounced ckarda I believe), which is in the Champs de Mars. There are 16 musicians. They may be compared to the negro minstrels, that is, they play the music of a race [...] their music is neither the buffoonery nor the sad strains of Africa ; it is music of dancing, waltzing, hunting, war », extrait de « History That Brings Tears », in *Burlington Weekly Free Press*, Burlington, Vermont, 12 juillet 1878, p. 2.

Note 294 : « Extract the Gipsy element from European music, from Palestrina on through Beethoven, Bach, Schubert, Schumann, and Liszt, and there remains as little of it worth listening to as in our American music », extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », in *Century Magazine*, 103, 1922, p. 510.

Note 329 : « We herewith express our congratulations on your so lovely inspiration. Mr Sarasate had heard the melody from gypsies, and had been told that it is popular, which is why he used it without further ado », extrait de JOST Peter, *Filched Melodies – Sarasate's "Zigeunerweisen" (Gypsy Aires) under suspicion of plagiarism*, Munich, Henle, 19 août 2013.

Note 338 : « Two years later came his equally well-known ballet "El Amor Brujo", employing the use of definitely gypsy themes, performed first at the Teatro Lara in Madrid. [...] The utilization of folk-themes and rhythms, especially gy[p]sy-themes, is marked in the work of de Falla. These have been refined and elaborated and repeatedly polished by him into works of intrinsic beauty », extrait de « Manuel de Falla », in *Santa Ana Register*, Santa Ana, Californie, 15 juin 1930, p. 27.

Note 354 : « There are three important characteristic of gypsy music which can be noted in Liszt's rhapsodies: (1) The time is always 2-4; that is, there are two counts to each measure. (2) The accent is always on the second beat of the measure instead of the usual first beat. (3) The music is full of grace notes, runs, trills and embellishments, a characteristic borrowed from the Orient », extrait de « Life of Rhapsody Creator Stirring Page in History », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 16 mars 1922, p. 7.

Note 362 : « Schubert's uses of the style hongrois are among the most memorable, and are often raw and immediate in their presentation », extrait de BELLMAN Jonathan, *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1997, p. 99.

Note 378 : « Gypsies are natural musicians and their music, like their language, gives evidence of contact with many people. They sing and dance to strange fascinating tunes. One characteristic of Gypsy music is the sudden change from a slow dreamy movement to quick, almost fiery wildness. They love the guitar and many of them play the violin. Someone has said that every Hungarian gypsy is born with a dagger in one hand and a violin in the other. The German musician, Brahms, made his first concert tour with a Hungarian violinist. Imagine the two, during some trip into the vineyard-clad slopes of Hungary, being drawn by strains of music into some Gypsy camp ; they watch the firelight playing over the group gathered about some [...] graceful, brown-skinned girl who dances her own interpretation of the music being improvised by some Gypsy violinist. Then imagine afterwards, Brahms trying to transcribe the music for his piano, and in so

doing added something of the romance of the scene. This must have happened many times for there are 21 Hungarian dances by Brahms and the first edition states that they were made from Gypsy music. Number six is perhaps the most popular. It with several others has been arranged for orchestra », extrait de BUCHANAN Fannie R., « Gypsy Music Is Liked By 4-H'ers », in *The Daily Plainsman*, Huron, Dakota du Sud, 7 juillet 1931, p. 4.

Note 399 : « Olive Reeves' Jazz Orchestra will hereafter be known as Olie Reeves' Dance Orchestra. For some time the orchestra has not been jazzing and in view of the fact that so many people are opposed to jazz music the name will be changed. [...] Some people are of the opinion that all popular music is jazzy but they are wrong. Most of the popular music of today is just the opposite – the arrangements must be the work of artists or the song will not sell. [...] I will mention several songs that we are featuring now and you will no doubt agree with me that they are beautiful melodies with lyrics that convey beautiful sentiment. [...] "Just Like a Gypsy", "The Love a Gypsy Knows" [...] and I could go on and name hundreds of the same types. [...] Therefore, the name jazz will be eliminated in connection with Olie Reeves' Dance Orchestra and the Policy of better music will be followed », extrait de « Reeves Eliminates Jazz From Orchestra Program », in *The Ogden Standard-Examiner*, Ogden, Utah, 7 novembre 1920, p. 27.

Note 421 : « Whatever "Gypsy Blues" may do to dancers, it will make musicians gasp. It has a slow, halting, thoroughly African rhythm and a theme or two repeated over and over again in the fashion of the old Negro spiritual. Half-way through the record you, as a fox-trotter, will find yourself trying out steps you never dreamed of », extrait de « Biggest Hits for February », in *The Charlotte News*, Charlotte, Caroline du Nord, 1^{er} février 1922, p. 5.

Note 425 : « She plays something about "Gypsy Blues" and "I'm Just Wild About Canaries" and somehow slides off her shoes and hose just to dance more gypsyishly-well », extrait de « Violinist One of Bright Spots of Orpheum Bill », in *The Wichita Daily Eagle*, Wichita, Kansas, 8 septembre 1922, p. 14.

Note 431 : « "Along the Gypsy Trail", in which Amund Sjovik sings a "Gypsy Love Song" in his remarkable bass-baritone and Sascha Kindler plays "Play, Gypsies, Play" on his inspired violin. Romany and Troy, a dancing team, appear in this number, executing the "Czardas" as expertly as ever I've seen », extrait de DICKSTEIN Martin, « The Cinema Circuit », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 20 décembre 1926, p. 30.

Note 458 : « You'd never suspect it to look at her, but she's crazy about Hungarian gypsy music [...] she's not so keen about modern music, jazz or not-so-jazz, except for Gershwin [...] she says he's the exception for her because she recognizes the

gypsy strain in his composition », extrait de « Names Make News », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 25 septembre 1932, p. 84.

Note 484 : « That is what "blue" music is doing for eveybody – taking away what its name implies, the blues. In a few months it has become the predominant motif in cabaret offerings ; its wailing syncopation is heard in every gin mill where dancing holds away », extrait de SEAGROVE Gordon, « Blues Is Jazz and Jazz Is Blues », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 11 juillet 1915, p. 8.

Note 537 : « It can certainly be argued that jazz – with its focus on the individual musician and the way in which improvisation is thought to lay bare his or her soul – is a thoroughly Romantic art form », extrait de HURLEY Andrew, *The return of jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, New York, Berghahn Books, 2011, p. 28.

Note 546 : « So my unsentimental and good mother fed that Gypsy girl in the kitchen with the doors locked, as though harboring the devil's own of humanity rather than Christianity », extrait de WAKEMAN Edgar L., « American Gypsies », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 4 septembre 1887, p. 12.

Note 548 : « He preserved from one age to another the characteristics of his race – those wild, restless, almost fantastic peculiarities which many still believe are inspired of Satan. [...] In all other European countries they were persecuted for centuries as being emissaries of Satan and enemies of Christianity », extrait de « The Strange Nomadic Race of Gypsies », in *New-York Tribune*, New York, New York, 24 avril 1904, p. 2.

Note 553 : « Slaves on the old plantations had absorbed many kinds of European music [...] this music became the basis of the nigger minstrel shows », extrait de CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, Lebanon, University Press of New England, 2012, p. 5.

Note 554 : « "Satanic and diabolical music" was what Rev. James H. Quinn, of St. Mary's Church, called the jazz playing of a Providence orchestra hired to play in a local dance hall. He said complaints had been made referring to the orchestra as playing immoral, unfit and devilish music », extrait de « Jazz "Satanic Music" », in *The Salina Evening Journal*, Salina, Kansas, 13 février 1920, p. 1.

Note 581 : « The original thing about jazz is the improvisation. In a jazz band the various members work out new and original ideas all the time as they play the same tunes. Take improvisation away from jazz and try to fasten it down to fixed forms, such as a symphony, and most of its originality is lost. Jazz is in this respect much like the improvised music of the gypsies », extrait de « America's Place in

Music Field », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 11 janvier 1926, p. 2.

Note 587 : « Every country, says Lee Pattison, has had its jazz "feeling" at some development of its history. Improvisation is one of the main elements in jazz, and a good jazz player must be able to originate musical expression that fits in with the next fellow's improvisation. The Russian, Hungarian, and Roumanian gypsies have been able to do this for years, their music throbbing with a restless communicative beat. To be eligible for the famous Perl or Monteverdi orchestras three hundred years ago, one had to be able to improvise correctly », extrait de « Music Notes », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 26 décembre 1924, p. 8.

Note 590 : « A man who works with his hands must sing if he would make music – but the gypsies were not "workers" and always had free hands », extrait de COFFIN Lenora, « Music Appreciation », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 10 novembre 1928, p. 25.

Note 592 : « The most common format for seven-man ensembles at the birth of jazz after 1890 was violin, cornet, trombone, clarinet, bass fiddle, guitar or banjo, and drums; here, too, the violin was the lead voice. According to Danny Barker, the "violinist played an important part in the first jazz bands: first – he added dignity; second – he played the lead; most times he was also the instructor as musical knowledge and technique was not too fine in many of these bands », extrait de CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and contexts*, Lebanon, University Press of New England, 2012, p. 7-8.

Note 594 : « My choice of instrument was influenced by a very important event in my life at that time, the discovery of American jazz. [...] My knowledge of jazz was derived exclusively from copies of sheet music, and as I never actually heard any of the music performed, I borrowed its rhythmic style not as played, but as written. [...] Jazz meant, in any case, a wholly new sound in my music, and *Histoire* marks my final break with the Russian orchestral school in which I had been fostered », extrait de STRAVINSKY Igor, CRAFT Robert, *Expositions and Developments*, University of California Press, 1981, 103-4/91-92.

Note 597 : « To those who have no technical knowledge of music, jazz may appear to be highly complex. This apparent complexity is effected by sophisticating the original senseless tune with a sharp syncopation of rhythm, the employment of cross-rhythms, and the embellishment with gypsy-like bravura which we have been taught to associate with the so-called Hungarian music », extrait de « Millions for Music – Few Results », in *Corsicana Daily Sun*, Corsicana, Texas, 9 décembre 1925, p. 14.

Note 600 : « In other words, jazz is ragtime, plus blues, plus orchestral polyphony [...]. Jazz as much as the gypsy dances, depends on the many and contrasting voices of a band, united in a single and spontaneous rhythmic, harmonic and contrapuntal will », extrait de « The Rag, Blues and Jazz », in *The Houston Post*, Houston, Texas, 7 novembre 1922, p. 6.

Note 601 : « Anyone listening to a clever band of half a dozen or more playing Jazz will be astonished at the complexity of the music. Like the Hungarian Gypsy bands whose music also is not written, each performer seems to travel his own sweet way regardless of what the others are doing and yet all come out right at the end », extrait de « Jazz », in *The Wichita Daily Eagle*, Wichita, Kansas, 26 mars 1922, p. 30.

Note 607 : « one of these excrescences is the superadundance of ornament with which the ubiquitous gypsy burdens the melodies of all the peoples among whom he lives, and which, there seems to be no doubt, is a relic of the music which he carried away with him ages ago from his primitive home in Hindustan. [...] Another, the use of an augmented second in the scale of the minor mode – an emphatic Orientalism – is not wholly eschewed. [...] A third, the rhythmical and metrical figure which for want of a better word is spoken of as the "snap" in Scottish music, and which gives such incisive propulsion to "ragtime", is a marked feature of the thematic material in the new composition, where it replaces the closing cadence which Liszt's transcriptions and Hungarian folksongs have made familiar. That, as all who have ever looked into the subject know, is a derivative from Magyar poetry and an essential element of Magyar music », extrait de KREHBIEL H. E., « New Hungarian Chamber Music, Kodaly's Composition Is Played At Aeolian Hall By Kneisel Quartet, Magyar And Gypsy Nationalism Study », in *New-York Tribune*, New York, New York, 11 novembre 1914, p. 7.

Note 609 : « Academic syncopation may be set down on paper. The notes of ragtime, as of jazz, may be set down likewise, but unless there is added that something which defies notation, one hears sounds, not ragtime. Ragtime is an aural, not a notational, tradition. It has come down from ear to ear, not from sheet to sheet. There is in it a gypsy (ah! Now he's getting near it!) quality that the Hungarian or Spaniard should understand », extrait de CURRIE George, « What Is This Thing Called Jazz? », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 novembre 1930, p. 68.

Note 613 : « [The Highbrows] pointed out contemptuously that syncopation wasn't new at all, that Liszt had used it in his Hungarian rhapsodies and that other composers had dallied with it in their playful (and not quite proper) moods. It hurt their feelings dreadfully that "rag" should be recognized as something more than simple syncopation with a quality in it very hard to write in musical notes. [...] Well, then came "jazz". What is jazz? Who'll take the responsibility of saying what

it is ? Who in Austria's musical academies, for example, could have told what was the peculiar, different something in the Second Rhapsody ? Walter J. Kingsley, who is quoted as an authority, says that "jazz" is supersyncopation », extrait de « Europe Welcomes with "Wild Enthusiasm" the Funny, Fascinating "Supersyncopation" of New World's New Dance Novelty », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 22 mars 1919, p. 45.

Note 615 : « [...] Liszt and Tchaikowsky might be called jazz writers, because they dealt a great deal in the syncopated form of music. Syncopation was utilized to a marked degree by Dvorak in his "New World Symphony". Yet they are not to be condemned for using that form of musical expression. When any composer writes music, he does it to entertain and uplift, and, of course, he doesn't know how it is going to be sung or how it will be danced to. Nor is he responsible for certain sounds produced by unnatural methods by players in the orchestra », extrait de « Music Is Pure, But Misused, Composer Tells Jazz Critics », in *New-York Tribune*, New York, New York, 1^{er} mars 1921, p. 20.

Note 635 : « Gypsy music [...] is not simply a musical style, nor another exoticism [...], but a consciousness of the communicative essence of music » extrait de MALVINNI David, *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*, Milton, Routledge, 2004, p. IX.

Note 639 : « It is perplexing that white Americans have neglected for decades a meaningful part of their own roots, which include, in essence, the whole tradition of written and orally transmitted musics of the entire European continent. Melody, harmony, scales and modes, notation, rhythm, timbre, form, and even improvisation have much to do, in jazz, with European musical roots, as do instruments », extrait de CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, Lebanon, University Press of New England, 2012, p. VIII.

Note 642 : « Improvisation didn't start at all with jazz: European classical music is so rich in terms of improvisation that we could probably infer that jazz improvisation mostly comes from the European tradition. *Discanto* from the Middle Ages; Renaissance *diferencias* for string instruments; *basso continuo*; Baroque trumpet *cadenzas*; classical virtuosi solo parts for harpsichord, violin, or piano (impromptus, fantasias, and so on); Operatic *bel canto* vocal solos; Romantic improvisations for organ, or again, piano; twentieth-century aleatory music: here is a broad background to which jazz has often been connected, and from which, in part, its improvisational techniques and attitudes come », extrait de « Quotations », in *Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record*, Bradford, Pennsylvanie, 27 août 1930, p. 2.

Note 645 : « But the real daddies of American jazz were the German composers John Sebastian Bach [...], and Ludwig Von Beethoven [...], old masters of syncopation », extrait de « Who Started Jazz? », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 4 août 1925, p. 6.

Note 655 : « Jazz has become such a rage in Germany that musical students have been searching through the works of old masters with the hope of finding inspirations which might be modernized. They contend they have found traces of airs very suggestive of the jazz of today in some gypsy tunes of Robert Alexander Schurmann, one of Germany's best known composers of the old school », extrait de « Trace Jazz to Germany », in *The Bakersfield Californian*, Bakersfield, Californie, 20 juin 1924, p. 9.

Note 656 : « Nothing more radical has ever been attempted, for the tradition of the Metropolitan has been, for a long time, unbreakably rigid [...]. What Mr. Kahn wanted was undiluted, unashamed jazz », extrait de « Grand Opera At Last Officially "Recognizes" Jazz », in *Springfield Missouri Republican*, Springfield, Missouri, 14 décembre 1924, p. 28.

Note 659 : « Just as gypsy and similar bands in the Southeastern countries of Europe are an expression of the art of their respective peoples, so a first-rate jazz band [...], with its swiftly rushing pace, spontaneous grace, zest and swing of its dancing, tang of its humor, kaleidoscope of its color, hustling, palpitating rhythm of its orchestra [...] », extrait de « Grand Opera At Last Officially "Recognizes" Jazz », in *Springfield Missouri Republican*, Springfield, Missouri, 14 décembre 1924, p. 28.

Note 660 : « [Jazz] has become a thing of wild beauty, an alluring gypsy creature, colorful and dynamic. It has been hated cordially in every land where it has been heard, and has remained to conquer », extrait de « Jazz Not Wholly Bad », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 2 février 1924, p. 8.

Note 662 : « That which we call the jazz dance [...] is nothing more than a modification of the dance of the Tsigane gypsies, a happy, carefree nomadic people that roam through the southern part of Europe. Music played by our jazz bands is closely similar to weird, whimsical music played by skilled musicians of the gypsies, who, knowing not one note from another, play with the wonderful harmony of the natural music lover. [...] It is possible, however, [...] that some of the gypsies may have come to America after the war prevented them from living as they loved to live and introduced the dance to us », extrait de « "Jazz" Gypsy? », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 11 novembre 1917, p. 9 ; « Jazz Dance Linked With Gypsy Steps », in *The Oklahoma City Times*, Oklahoma City, Oklahoma, 15 février 1918, p. 15.

Note 666 : « There is no doubt but that the Egyptian note will predominate in music for some time to come. [...] Instead of "My Old Kentucky Mammy" we shall have, "My Old Egyptian Mammy". Instead of "Rollin' into Tennessee" we'll be "Kitin' Into Cairo" and for "My Little Bimbo", we may confidently expect "My Little Lotus Blossom of the Nile". [...] These of course aren't real Egyptian music. They're merely what European think Egyptian music ought to sound like. [...] They had orchestras larger than any of ours. They used a lot of stringed instruments, like the lyre, for instance. [...] They had a lot of wood winds. Their brass choirs were particularly large. Then they invented the sistrum which is supposed to be a near relative of the tambourine carried by the gypsies into Europe », extrait de VAN O GRIFT Josephine, « Will Tut Alter Our Jazz As Well As Our Styles ? », in *The Bee*, Danville, Virginie, 8 mars 1923, p. 5.

Note 683 : « sensational Frenchmen, using violin, bass, one solo and two rhythm guitars, have here a number that makes everybody sit up and take notice. Django Reinhardt's guitar has no equal and Stephane Grapelly's violin is among the world's first four », extrait de « "Blues" Heads ANP's '39 List », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 30 décembre 1939, p. 19.

Note 684 : « His dazzling technique, flawless sense of rhythm and instinctive "feel" for hot American music admit him to the royal family of jazz », extrait de SHEAFFER Lew, « Night Life », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 18 décembre 1946, p. 20.

Note 692 : « According to stories in both Time and Newsweek magazines last week, Django Rheinhardt, the French Gypsy guitarist currently on a concert tour with the Duke Ellington orchestra, is every bit as remarkable as we claimed him to be when he stopped in Lincoln last week. Before their first performance together in Cleveland, they rehearsed a mere 20 minutes – and when Ellington asked Rheinhardt what key he would like to use, the guitarist merely grinned and replied: "Never mind about the key – you just start with the orchestra and I'll follow you". When they finished, the audience, forgetful of hands already red from a long evening of applauding, gave these two great artists a ten-minute ovation. It was the same story in Chicago and Kansas City the week following, and now that the word has spread tickets for the Ellington concerts in New York this week-end are more difficult to get than a five-pound bag of sugar », extrait de SLAJCHERT Marcella « Durante, Moore, Benny, Melchior, Line Up For Thanksgiving Show », in *The Nebraska State Journal*, Lincoln, Nebraska, 24 novembre 1946, p. 40.

Note 693 : « Speaking of Ellington, the highly lauded French guitarist, Django Reinhardt, just did manage to make his appearance Sunday nite. Duke had to play over his spot, and several people who came to hear him, walked out ... », extrait de

ROWE Billy, « Billy ... Rowe's Note Book », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 7 décembre 1946, p. 18.

Note 694 : « One of the innumerable visitors who made our dressing room a veritable madhouse after the concert was Django Reinhardt, the great three-fingered guitarist who toured America with our band last year », extrait de ELLINGTON Duke, « Billy Rowe's Notebook », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 28 août 1948, p. 22.

Note 746 : « Django Reinhart needs no introduction to the American jazz lovers. This French-Gypsy guitarist does not speak English ; he has never visited this country. Yet he has blazed the way for many American imitators ; he "speaks" swing with a complete American accent », extrait de WALTER Lorna, « Records », in *Altoona Tribune*, Altoona, Pennsylvanie, 13 avril 1943, p. 3.

Note 750 : « The quintet of the Hot Club of France, numbering Django Reinhardt and Stephane Grapelly in their personnel, display some of their unique and beautiful impressions of American jazz on "In The Still Of The Night" and "Georgia On My Mind" », extrait de DEMPSEY George R., « Reviewing the Records », in *Oshkosh Daily Northwestern*, Oshkosh, Wisconsin, 8 mai 1940, p. 15.

Note 755 : « Django Reinhardt, famous French jazz guitarist, who will appear as special guest soloist with Duke Ellington [...], has developed virtuoso technic as result of an accident. Some years ago two fingers of his left hand, the important digits that fret the guitar and finger the chords, were badly burned and completely paralyzed. He had to start all over again, changing his whole system of fingering and eliminating certain chords. Today he has finally excercised his paralyzed fingers into position, enabling him to use his knuckles. With his head full of exciting musical ideas and a flair for improvisation, Django has fulfilled an early prediction and is now rated as one of the greatest guitarists in the world. extrait de « Guitarist Overcomes Finger Handicap », in *The Post-Standard*, Syracuse, New York, 22 novembre 1946, p. 20.

Note 787 : « His first day here, the British singer appeared on three disc jockey programs. Although he knew in advance that American radio was commercial, he was surprised by "all the selling that goes on" and the ad-lib informality left him "a bit nervy" (nervous) », extrait de « "Britain's Bing Crosby" Has Hair And He's "Nice Noise" », in *Lubbock Evening Journal*, Lubbock, Texas, 15 avril 1948, p. 13.

Note 856 : « If you ever wish to know anything about Gypsy poetry you must go among Gypsy camps and not among Gypsy books », extrait de WAKEMAN Edgar L., « American Gypsies », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 4 septembre 1887, p. 12.

Note 863 : « They are so rapidly increasing in numbers through wonderful fecundity, care of their children, with constant vast additions from Europe, that by the close of the present century they will comprise from two to three per cent of the entire population – and they must ere long be well and widely known, we must be large and generous enough to perceive and appreciate their own hearth-side, heartful life », extrait de WAKEMAN Edgar L., « Always Suspicious », in *The Kinsley Mercury*, Kinsley, Kansas, 4 juin 1887, p. 1.

Note 878 : « What is true of this camp is true of thousands of others from the Atlantic to the Pacific. From the 1st to the 15th of November the great movement of American gypsies from their wandering merripen, of life, upon the road to winter quarters is in full progress. Some begin to fly from the frosty days a month earlier. Others wait with a dogged sort of clinging to the tent-homes until fairly driven from them by howling December storms. Last year I was a guest with a band near Mount Tom, in Maine, as late as Thanksgiving Day, and until it was so rigorous in that region that every time we got water from the little Stream hard by, we were compelled to break the ice upon it. Frequently the larger bands divide into several smaller portions. These gradually work their way back from extreme northern points, to their winter homes in cities and towns, or to where the climate is tolerable for a little longer stay in their loved out-of-door existence. Their far annual pilgrimings are remarkable. I have visited Gypsy bands in New Brunswick whose members owned property in Central Texas. Beginning on February they traveled leisurely in the finest wagons, and with droves of the finest of horses, trading, selling, dickering, dukkering (telling fortunes) along, as the season advanced, fairly coming with the spring from the South, until June found them, like many a more aristocratic wanderer, along the shores of the noble St. Croix. During September they would traverse the New England States. In October they were across New York and Pennsylvania and well into Kentucky ; and before the Christmas tide had come, they were back at their own home for a two-month putter and preparation for the next February departure, perhaps, across Missouri and Iowa, away into the witching dingles of the Sauk River Valley of Minnesota. These annual journeyings often amount to 5,000 miles, an almost incomprehensible distance when the apparent ceaseless roadside tarrying are considered », extrait de WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 5 novembre 1887, p. 9.

Note 881 : « In America there are several great clans of gypsies, each of whom gives allegiance to a "king". The leaders of the clans have meetings in the spring, commonly in April, and there the country is "routed" and the bands are "scheduled" so that the gypsy bands have each their own itinerary covering the whole summer », extrait de « Children Of Wars, Who Alone Profit By Conflicts », in *The Sun*, New York, New York, 31 janvier 1915, p. 7.

Note 904 : « Nearly all the draft horses used in our large cities are gathered together by gypsies from farmers in straights for money, cared for a little time, got into excellent form and training, and then sent to the city dealers, who, supposed to belong to other races, are gypsies themselves. Not only is the famous Tattersall, of London, who furnishes nearly all the nobility of England with thoroughbred studs, a gypsy, but three of the largest horse markets in this country, in Boston, New York and Washington, are owned and conducted by gypsies ; while in the smaller cities of the country these patient, quiet people are gradually securing property with livery and sale stables attached, to which the thousands upon thousands of animals secured during the summer wanderings are shipped », extrait de « Gypsy Horse Dealers », in *Alabama Beacon*, Greensboro, Alabama, 16 août, 1887, p. 2.

Note 905 : « The amount of live stock thus gathered up every winter throughout the country, is tremendous ; the profits are inconceivably great ; and these wizards of the stable must eventually largely control the entire horse trade of the country », extrait de WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 5 novembre 1887, p. 9.

Note 929 : « It is the belief of the new head of the tribes that the male gypsies can qualify to fill responsible positions in the industrial world and he intends to exert every effort in bringing the gypsies up to the standard of American ideals », extrait de « New Gypsy King To Modernize Tribe's Manner Of Living », in *The New York Age*, New York, New York, 21 février 1925, p. 1.

Note 937 : « Indeed, The Louisiana Gypsies seldom go out of their State, and I have met several tribes of French Romanichels around Providence who had for generations been camping within a radius of fifty miles, and were as well known in the neighborhood as the baker's delivery-wagon. Everybody knew all the Gypsies and called them by their first names. This particular tribe traded in cattle with the farmers and had become so commercialized and modern that they even offered credit and held notes from the farmers. They owned houses and farms, which they rented to others while they themselves lived in tent-wagons », extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », in *Century Magazine*, 103, 1922, p. 516.

Note 948 : « It is in this sort of virtuoso aspirations, mingled with incorrect basses and harmonies, that their creative Genius finds free vent, not only in Hungarian but in any kind of music they happen to play. Some of them are undoubtedly virtuosos – *sui generis*. As for their general musical aptitude, there is probably no other race existing that could rival them », extrait de KORBAY Francis, « Gypsies As Musicians », in *Lawrence Democrat*, Lawrenceburg, Tennessee, 15 mai 1891, p. 4.

Note 960 : « When a band of gypsies camped on the outskirts of the city we made a sentimental pilgrimage to the encampment hoping desperately to find some justification for the romance so often associated with the Romany folk. [...] They do a certain amount of dancing and guitar-plucking [...] but if they fail to live up to their glamorous reputations, blame the authors of light opera and popular songs. Even Grand Opera has contributed to the false impression. Much as we love Victor Herbert's operettas, we blush for him when we recall some of the gypsy themes in his work. "Slumber on, My Little Gypsy Sweetheart", "Tell Me, Little Gypsy", "Just Like a Gypsy", "Under a Romany Moon", "The Gypsy Trail", etc. Not all Herbert, of course, but gypsy. There may have been a time, perhaps, when gypsies more nearly approached the high standards set in music and literature. There was a certain glamour in the brightly painted wagons that is not to be observed in battered, much used automobiles. Time was when the damsels could make enough money at fortune telling, dancing and handicraft merchandising to afford the silks and satins that do not fade. It is also true that there once was a more generous and appreciative acceptance of the wandering folk. But times have been lean and the tribes have found the pickings slim. Their music cannot compare with radio broadcasts. [...] The gypsies have suffered, too, from the "vagabond" theme in music and literature. Bliss Carman and Richard Hovey popularized the idea of "going gypsy" and "getting away from it all" », extrait de FELTS David V., « Second Thoughts », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 25 juin 1935, p. 4.

Note 966 : « Under the name of Hungarian Musical society, the 250 Hungarian Gypsy musicians of this city have founded an association against the rule of managers, who they claim in lieu of forming orchestras with genuine Tziganes, employ Germans and Poles », extrait de « Gypsy Musicians Have a Union », in *The Scranton Tribune*, Scranton, Pennsylvanie, 3 novembre 1897, p. 6.

Note 968 : « This organization, founded seven years ago and now composed of 154 members, devotes itself alike to music and dramatics. [...] This society is said to be the largest Hungarian musical society in the state. It has a library of its own in 551 Braddock avenue, East Pittsburgh », extrait de « Societies Plan New Quarters », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 14 juin 1916, p. 5.

Note 969 : « [The show] closing with a gypsy tambourina dance, with jazz songs and dances sandwiched in between », extrait de « Dancin' Darlings », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 28 juin 1925, p. 58.

Note 970 : « The manner in which the old Gypsies traveled lent itself to poetic inspiration, to song and melody ; and as they were living by their wits, their wares were the stories and the songs, the products of their brains. One can hardly be inspired in an automobile or on a train. [...] The leisure of caravan-traveling, the possible dangers, the small distances covered daily, the frequent stopping-places,

and therefore the possible association with people on the road ; the bathing in the rivers before fording them, and the thousand and one other occurrences weave themselves into poetry and song », extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », in *Century Magazine*, 103, 1922, p. 510.

Note 1004 : « Hi never breaks camp 'thout mindin' me o' hit. Hits like moulian (dying), leastwise, fur me to jaw vree the drom (to leave the road). Gans' a sturdie (the town is a prison)! », extrait de WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 5 novembre 1887, p. 9.

Note 1016 : « Several negroes are in the camp. They came with the gypsies from the South, and take care of the horses », extrait de « A Gypsy Camp », in *The Abilene Reflector*, Abilene, Kansas, 28 mai 1885, p. 6.

Note 1019 : « When African American ex-slave minstrels first attempted to taste the freedom of the road in post-Reconstruction America, some claimed to adopt the ethnicity, or at least the title, of Gypsies », extrait de BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », in *Century Magazine*, 103, 1922, p. 507-519.

Note 1046 : « There are gypsies in the *Ramapo hills*, gypsies in the *Bronx*, gypsies on the north shore of *Long Island*, gypsies in *New Jersey near the Kills*, Gypsies on *Staten Island*. Wherever there are running water and a good camping site near a rural highway, there you may hope to find a caravan. There are "gypsy queens" at *Coney Island* who will read the future for you and in a score or more of restaurants of the city there are gypsy musicians. All classes of the Romany tribes – wayfarers, soothsayers, artists – "the brethren of the dark blood and the tents" as Leland called them are within hail, repeating in their own way the fable of the country mouse and the town mouse », extrait de « Gypsies », in *Evening Star*, Washington, District de Columbia, 18 juin 1908, p. 14.

Note 1072 : « Here you encounter Hungarian gypsy music which delights Americans especially. Just now most of the harmony loving gypsy musicians are trying to move to the United-States, where they would first hunt jobs in the "Little Hungary's" of America », extrait de « Thousands Living In Hungary Freight Cars », in *The Bemidji Daily Pioneer*, Bemidji, Minnesota, 11 janvier 1921, p. 4.

Note 1077 : « King Mitchell's plan for the future is to revolutionize the present mode of living of his tribesmen in this country by inducing them to adhere to the customs of their neighbors and adopt the principles of the citizens of the country of which they constitute an integral part », extrait de « New Gypsy King to Modernize Tribe's Manner of Living », in *The New York Age*, New York, New York, 21 février 1925, p. 1.

Note 1079 : « Mr. Mitchell purposes to acquire a large tract of land on which to establish a community center where tribesmen can assemble on business of various nature and travelers can find housing accommodations at any time », extrait de « New Gypsy King to Modernize Tribe's Manner of Living », in *The New York Age*, New York, New York, 21 février 1925, p. 1.

Note 1169 : « [On] Second avenue [there] is a Hungarian cafe belt specializing in weiner snitzel, weiner roastbraten and gypsy orchestras. Jazz makes no progress here and the music is of a high order », extrait de « New York Day by Day », in *Times Herald*, Olean, New York, 11 mars 1924, p. 15.

Note 1170 : « A genuine Gypsy-Hungarian rendezvous for people who like color that is spontaneous rather than prepared ... reminiscent of a dozen of the chummier hostelryes in Wein ... no jazz, but charming lilting Gypsy and Hungarian melodies ... colorful costumes ... enthusiastic patrons, many of them natives of Vienna and Budapest », extrait de « Adventure for epicures », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 18 décembre 1929, p. 23.

Note 1171 : « Successor to jazz is now predicted. Tzigane music is about to shove plain old American jazz into the discard, in the opinion of Arthur Honegger, Swiss composer », extrait de « Successor to Jazz is Now Predicted », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 16 avril 1927, p. 18.

Note 1172 : « Gypsies adopt jazz and modern clothes! [...] Note men dressed collegiate fashion and girl executing modern dance step », extrait de « Gypsies Adopt Jazz and Modern Clothes », in *Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 9 janvier 1928, p. 14.

Note 1197 : « A combination of jazz and classical music, old time melodies, blues songs and acrobatic dancing », extrait de « Lora Marie Harrington and Her Gypsy Wayfarers », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 14 octobre 1924, p. 5.

Note 1216 : « Paris – Modern jazz has threatened the famous songs of the Russian gypsies [...]. "The fascinating music of the Russian gypsies and their inimitable art in rendering its wild pathos were menaced by modernizing forces like so many cultural assets of the Old World" », extrait de « Jazz Menaces Gypsy Tunes », in *Times Herald*, Olean, New York, 10 août 1931, p. 5.

Note 1218 : « War has broken out between the Gypsy musicians of Hungary and the negro jazz band artists, many of whom are Americans. The Gypsies, who have furnished Hungary its music, ballades and laughter for a thousand years, assert that the jazz instrumentalists are invading their precincts and have organized to drive them out », extrait de « Gypsy, Jazz Band Harmonizers in One Big Discord », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 23 mai 1922, p. 2.

Note 1220 : « There are in all 120 Gypsy bands in the capital, of which two-thirds are out of work », extrait de « Jazz Makes Gypsy Bands Jobless », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 1^{er} juillet 1928, p. 2.

Note 1224 : « The Hungarian gypsies are triumphant. The municipal authorities in Budapest decided to demand the employment of gypsy bands in all future leases and contracts regarding municipal baths, hotels, cafes and restaurants. [...] Jazz superseded the sentimental-wild melodies of the fiddlers within a very short period. The saxophone conquered in a rush all of Budapest cafes, cabarets, dancing halls and even the theatres », extrait de « Hungarian Gypsies to Furnish Bonds for Budapest Hall », in *Shamokin News-Dispatch*, Shamokin, Pennsylvanie, 20 juillet 1928, p. 11.

Note 1229 : « He has also completed two operettas, four tangos and a barcarole and has attempted jazz in the form of half a dozen fox trots. [...] "I am now playing in a café for \$2 a night. When I go home in the early morning hours after my 12 hours' work, I jot down notes which I afterwards try on my violin to see how they fit with present-day jazz music" », extrait de HALADJIAN George, « Deposed Sultan's Son Living in Squalor Earning Pittance in Budapest Café Orchestra », in *The San Bernardino County Sun*, San Bernardino, Californie, 25 août 1929, p. 25.

Note 1234 : « Societies for the preservation of Hungarian folk music forced adoption of ordinances providing a higher tax for jazz bands than for gypsy bands. But jazz retained its popularity, and soon it became apparent that bands composed entirely of gypsies were playing jazz. Now the mayor has issued a decree which defines a jazz band as any musical organization "of which more than half the instruments are saxophones and banjos" », extrait de « Jazzy Gypsies Gyp Band Tax », in *Miami Daily News-Record*, Miami, Oklahoma, 22 mars 1936, p. 1.

Note 1237 : « Imagine a city decorated to present the illusion of a seaport captured by buccaneers, with thousands of people dressed in brilliant pirate costumes, gypsy and jazz musicians competing with barbaric music », extrait de « Byron Times Gives Big Boost to Beach Hunt », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 28 mai 1927, p. 7.

Note 1244 : « Shortly after the close of the World War a young man appeared at the offices of the American Consul in Constantinople and asked if he could obtain information concerning his parents. [...] They finally established communication with his parents, who, in the meantime, had departed for America. Funds were sent for his passage and the young refugee arrived in New York », extrait de « Gypsies Heard Over Country », in *The Journal News*, Hamilton, Ohio, 4 septembre 1926, p. 7.

Note 1251 : « Along with having been heard by millions over the air, the Gypsies have also been Brunswick recording for several years. [...] The A. & P. Gypsies orchestra has been one of the highest standard attractions of radio for some time, having played regularly for months at Station WEA, New York City. There are thousands of radio fans in this region who have heard the gypsies time after time and this week they will be on hand to give them a royal welcome when they appear in person », extrait de « The Footlights », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 15 novembre 1926, p. 13 et 16.

Note 1253 : « Along with being radio favorites, the gypsies are also recording artists for Brunswick records and during their performance, audiences are given the opportunity of hearing them in person and on the Brunswick machine », extrait de « At The Theater », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 16 novembre 1926, p. 9.

Note 1256 : « There are six musicians in the orchestra in addition to Director Horlick and they are said to offer a program of selections that are genuine musical gems », extrait de « The Capitol », in *Shamokin News-Dispatch*, Shamokin, Pennsylvanie, 1^{er} décembre 1926, p. 3.

Note 1264 : « The trend of the radio public for many months has been away from popular compositions and towards better music. The great preponderance of our requests are for classical compositions. The public has been educated and stimulated to this attitude by the better programs now being given generally », extrait de « Fans Demanding Classical Music », in *The Mason City Globe-Gazette*, Mason City, Iowa, 27 mars 1930, p. 5.

Note 1265 : « Brilliant special arrangements – dance music that flows smoothly and melodiously, yet sparkles with subtle harmonies and subtle syncopations – the new dance music that has come to replace "jazz" », extrait de « The A & P Dance Gypsies », in *Altoona Tribune*, Altoona, Pennsylvanie, 3 septembre 1931, p. 8.

Note 1288 : « Far more effective dance music can be played by resorting to subtle harmonies and subtle syncopations. Schumann himself proved that syncopated rhythms could be beautiful to listen to », extrait de « Horlick Challenges Radio "Jazz" Bands », in *The Edwardsville Intelligencer*, Edwardsville, Illinois, 28 août 1931, p. 9.

Note 1300 : « The orchestra under the direction of Harry Horlick will sing and play the latest song hits from motion picture productions and musical comedies », extrait de « Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 13 septembre 1929, p. 19.

Note 1312 : « The tangoes and folk songs played by the A. and P. Gypsies over the NBC system are sent direct to the leader of the orchestra, Harry Horlick, by the famous band leaders of Rio de Janeiro and Buenos Aires. The Gypsies trade modern jazz tunes to these band leaders for the genuine tangoes », extrait de « Tangoes For Jazz », in *Santa Ana Register*, Santa Ana, Californie, 31 janvier 1929, p. 8.

Note 1313 : « The Consul General of Colombia will be heard over sixteen stations of the National Broadcasting company when A. & P. Gypsies send their "Colombia Night" radio hour over the air on Monday », extrait de « Consul General of Colombia to Speak During Gypsy Hour » in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 18 juin 1928, p. 11.

Note 1316 : « They are not only musicians, but their music is filled with the fire, the temperament, the color characteristic of gypsies. They appear in native costume and present a pleasing picture », extrait de « Brooklyn Life », in *Brooklyn Life and Activities of Long Island Society*, Brooklyn, New York, 22 janvier 1927, p. 27.

Note 1320 : « The A. and P. Gypsies have been on the air longer than any radio orchestra now playing. Their huge collection of fans write to them in thirteen different languages », extrait de « Also Are Making It Emotionless, Says Leader », in *The Indian Journal*, Eufaula, Oklahoma, 14 avril 1932, p. 2.

Note 1324 : « Harry Horlick, the "Gypsy" conductor, is anything but a wandering "Gypsy" in private life. In his 13 years on the same program, Horlick has never taken a vacation », extrait de « Radio Programs, WHO, Des Moines », in *Carroll Daily Herald*, Carroll, Iowa, 1^{er} août 1936, p. 5.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS DOCUMENTAIRE

I – 1. ARTICLES ANGLOPHONES DE LA PRESSE AMÉRICAINE

La sélection d'articles qui suit provient principalement des bases de données en ligne *Chronicling America* (chroniclingamerica.loc.gov), *US Newspaper Archives* (newspaperarchive.com/us) et *Newspapers.com* (www.newspapers.com). Nous avons volontairement conservé la pagination telle qu'elle apparaît sur ces plateformes afin de faciliter au lecteur la consultation des articles en ligne.

I – 1 – a. Sélection d'articles de la presse des États-Unis dont on connaît le nom, les initiales ou le pseudonyme de l'auteur

ANDREWS Ruth, « Manuel de Falla », in *Santa Ana Register*, Santa Ana, Californie, 15 juin 1930, p. 27.

ANDREWS Ruth, « Week's Music Calendar », in *The Salt Lake Tribune*, Salt Lake City, Utah, 18 novembre 1934, p. 27.

BACHELLER Irving, « Consuelo, the Gypsy Singer », in *The Topeka Daily Capital*, Topeka, Kansas, 23 décembre 1919, p. 4.

BARRON Mark, « New Yorker's Daybook », in *The Sandusky Register*, Sandusky, Ohio, 31 août 1932, p. 4.

BOWDITCH T. J., « A Race of Nomads », in *Freeport Journal-Standard*, Freeport, Illinois, 28 janvier 1887, p. 2.

BRIGHT Verne, « Gypsy Fiddle », in *Albany Democrat-Herald*, Albany, Oregon, 24 décembre 1927, p. 4.

BUCHANAN Fannie R., « Gypsy Music Is Liked By 4-H'ers », in *The Daily Plainsman*, Huron, Dakota du Sud, 7 juillet 1931, p. 4.

COLE Catherine, « Two Hours in Parish Prison », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 22 janvier 1888, p. 10.

COFFIN Lenora, « Music Appreciation », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 10 novembre 1928, p. 25.

CRESSON Abigail, « The Gypsy Month », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 18 août 1924, p. 8.

CULLEN Clarence L., « Two No Such Lands », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 30 avril 1911, p. 44.

CURRIE George, « What Is This Thing Called Jazz? », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 novembre 1930, p. 68.

CUSHING Edward, « Concerning Jazz », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 14 octobre 1928, p. 61.

DALE Janet, « American Gypsies, Habits and Customs of These Children of the Wood », in *The Roxboro Courier*, Roxboro, Caroline du Nord, 10 février 1887, p. 4.

DAVIES Mary Carolyn, « Gypsy Weather », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 28 avril 1924, p. 8.

DEMPSEY George R., « Reviewing the Records », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 24 avril 1938, p. 37.

DICKSTEIN Martin, « The Cinema Circuit », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 20 décembre 1926, p. 30.

DORY Hunky, « Where Do the Gypsies Go? », in *Democrat and Chronicle*, Rochester, New York, 26 mars 1885, p. 8.

DURBROUGH W. H., PULFORD G. R., « Kidnapped by Gypsies! A Thrilling Chase That Led Through Three States », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 1^{er} mai 1913, p. 18-20.

DUVERNOIS Henri, « The Inseparables », in *New-York Tribune*, New York, New York, 12 décembre 1920, p. 2.

ELLINGTON Duke, « Billy Rowe's Notebook », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 28 août 1948, p. 22.

FAWCETTE Waldon, « The Picturesque Life of America's Gypsies », in *The Courier-Journal*, Louisville, Kentucky, 7 octobre 1906, p. 47.

FELTS David V., « Second Thoughts », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 25 juin 1935, p. 4.

FRAZIER John E., « Age Reporter Exposes Gypsy Fortune Telling Activities In Harlem », in *The New York Age*, New York, New York, 22 novembre 1924, p. 1.

FROST T. « The Gypsies' Good Side, A Noteworthy Example of Gratitude and Fidelity », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 mai 1887, p. 3.

G. J. M., « Bohemianism, A Fast Fading Phase of Literary and Artistic Life », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 20 avril 1884, p. 4.

GLOVER Alfred K., « Witchcraft of the California Romany Gypsies », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 3 juillet 1910, p. 16.

GRAHAM BONNER Mary, « Daddy's Evening Fairy Tale, The Gypsy Bear », in *Democrat and Chronicle*, Rochester, New York, 26 mars 1885, p. 8.

GRANT Allen, « Meriel Stanley, Poacher », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 18 février 1900, p. 4.

GREEN Bernard, « When a Gypsy Makes his Violin Pay », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 19 juillet 1936, p. 88.

HALADJIAN George, « Deposed Sultan's Son Living in Squalor Earning Pittance in Budapest Café Orchestra », in *The San Bernardino County Sun*, San Bernardino, Californie, 25 août 1929, p. 25.

HEILIG Sterling, « Gypsy Bands Vanish From French Soil », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 12 août 1917, p. 2.

HEILIG Sterling, « Gypsy King Proves Right by Wicked Lash », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 29 septembre 1912, p. 61.

H. E. K., « Paderewski's Opera », in *New-York Tribune*, New York, New York, 18 août 1901, p. 12.

HERSCHELL W. M., « Hoosierland is a Fruitful Field for Wandering Gypsy Bands; Peculiarities of Strange People Whose Journey Never Ends », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 10 novembre 1906, p. 15.

KALTENBORN Olga, « Music for the Mood », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 4 novembre 1923, p. 80.

KITCHEN Karl, « Throwing the Bull at San Sebastian in Spain », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 30 octobre 1921, p. 25.

KORBAY Francis, « Gypsies as Musicians », in *Lawrence Democrat*, Lawrenceburg, Tennessee, 15 mai 1891, p. 4.

KREHBIEL H. E., « New Hungarian Chamber Music, Kodaly's Composition is Played at Aeolian Hall by Kneisel Quartet, Magyar and Gypsy Nationalism Study », in *New-York Tribune*, New York, New York, 11 novembre 1914, p. 7.

LELAND Charles G., « A Gypsy Beauty », in *The Daily Commonwealth*, Topeka, Kansas, 20 mai 1887, p. 3.

LYONS Leonard, « Gish Sisters Lost a Chance », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 6 novembre 1946, p. 14.

MACKENZIE Jeane, « Over the Waves », in *The News-Herald*, Franklin, Pennsylvanie, 8 juin 1936, p. 9.

MARTYN Marguerite, « Gypsy Queen, Who Left Society For Nomad's Life, Like Barrie's Lady Babbie In "The Little Minister" », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 10 avril 1910, p. 1

MAYSI Kadra, « Gypsy Song », in *New-York Tribune*, New York, New York, 13 mai 1917, p. 24.

McCLURE S. S., « Among the blue hills of Bohemia », in *The Salt Lake Herald*, Salt Lake City, Utah, 14 juillet 1895, p. 13.

MEILIG Sterling, « How the Gypsies of Europe Escaped the War », in *The Maurice Times*, Maurice, Iowa, 22 novembre 1917, p. 4.

MENDELSON Ink, « Tin Pan Alley Cranked Out Tunes for Country », in *The Paris News*, Paris, Texas, 18 novembre 1981, p. 18.

O'BRIEN Frederick, « Egly The Gypsy Who Fiddle », in *Honolulu Star-Advertiser*, Honolulu, Hawaii, 28 février 1902, p. 12.

PARKE J. B., « True Romanies », in *Jamestown Weekly Alert*, Jamestown, Dakota du Nord 21 mars 1895, p. 6.

PATRICK C. E., « Purest Race in America », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 7 décembre 1930, p. 100.

RANSON Jo, « Radio Dial-Log », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 6 juin 1935, p. 26.

RAWLING Sylvester, « Cincinnatians, Paderewski, The Kneisels », in *The Evening World*, Final Edition, New York, New York, 10 janvier 1917, p. 6.

RAWSON Laura, « Operetta Given Last Night For 4-H Camp Benefit Drew Large, Enthusiastic Crowd », in *Santa Cruz Sentinel*, Santa Cruz, Californie, 2 mars 1935, p. 5.

R. C. F., « Sweet is The Gypsies' Music », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 11 juillet 1909, p. 13.

REEVE Arthur B., « The Exploits of Elaine », in *Iron County Record*, Cedar City, Utah, 29 octobre 1915, p. 7.

ROWE Billy, « Billy ... Rowe's Note Book », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 7 décembre 1946, p. 18.

SCHROFF S. S., « New York Music Letter », in *Star Tribune*, Minneapolis, Minnesota, 2 mars 1913, p. 37.

SEAGROVE Gordon, « Blues Is Jazz and Jazz Is Blues », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 11 juillet 1915, p. 8.

SHEAFFER Lew, « Night Life », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 18 décembre 1946, p. 20.

SINGLE Joanna, « A Dimple or Two », in *The Wahpeton Times*, Wahpeton, Dakota, 22 septembre 1910, p. 12.

SLAJCHERT Marcella « Durante, Moore, Benny, Melchior, Line Up For Thanksgiving Show », in *The Nebraska State Journal*, Lincoln, Nebraska, 24 novembre 1946, p. 40.

SLAJCHERT Marcella, « For The Love Of Mike », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 17 novembre 1946, p. 36.

SYNON Mary Katherine, « Can I Tell Your Fortune? », in *Los Angeles Herald*, Los Angeles, Californie, 13 septembre 1908, p. 37-39.

TARSNEY Charlotte M., « Famed Composer's Songs Interpreted », in *Detroit Free Press*, Detroit, Michigan, 28 novembre 1922, p. 13.

VAN O GRIFT Josephine, « Will Tut Alter Our Jazz As Well As Our Styles ? », in *The Bee*, Danville, Virginie, 8 mars 1923, p. 5.

WAKEMAN Edgar L., « A Gypsy Patteran », in *The Record-Union*, Sacramento, Californie, 7 avril 1894, p. 7.

WAKEMAN Edgar L., « Always Suspicious », in *The Kinsley Mercury*, Kinsley, Kansas, 4 juin 1887, p. 1.

WAKEMAN Edgar L., « American Gypsies », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 4 septembre 1887, p. 12.

WAKEMAN Edgar L., « Gypsies as Horse Traders », in *The Sunday Leader*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 12 juin 1887, p. 8.

WAKEMAN Edgar L., « Gypsies Improved by Prosperity », in *The Roxboro Courier*, Roxboro, Caroline du Nord, 22 septembre 1887, p. 1.

WAKEMAN Edgar L., « Gypsy Autumn Camp-Breaking », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 5 novembre 1887, p. 9.

WAKEMAN Edgar L., « Gypsy's Lack of Religious Feeling », in *Mitchell Daily Republican*, Mitchell, 20 septembre 1887, p. 1.

WAKEMAN Edgar L., « Night in a Gypsy Camp », in *The San Saba News and Star*, San Saba, 29 juillet 1887, p. 2.

WAKEMAN Edgar L., « The Gypsy as a Tinker », in *The Roxboro Courier*, Roxboro, Caroline du Nord, 15 septembre 1887, p. 1.

WAKEMAN Edgar L., « The Gypsy Dog », in *The Osage County Chronicle*, Burlingame, Kansas, 5 mai 1887, p. 6.

WAKEMAN Edgar L., « The Gypsy's Tent », in *The Shippensburg News*, Shippensburg, Pennsylvanie, 13 mai 1887, p. 1.

WAKEMAN Edgar L., « The Romany Woman », in *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Ohio, 4 juin 1887, p. 11.

WAKEMAN Edgar L., « With an Ancient Race », in *Dixon Evening Telegraph*, Dixon, Illinois, 26 janvier 1887, p. 4.

WALKER Danton, « Straws In The Wind, Broadway », in *The Cumberland News*, Cumberland, Maryland, 24 octobre 1946, p. 7.

WALL Augusta, « The Gypsy Moon », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Géorgie, 20 janvier 1914, p. 4.

WALTER Lorna, « Records », in *Altoona Tribune*, Altoona, Pennsylvanie, 13 avril 1943, p. 3.

WARREN Hamilton, « The Gypsy Band », in *Omaha Daily Bee*, Omaha, Nebraska, 15 avril 1887, p. 2.

WATSON Rosamund Marriott, « Table Talk », in *The Buffalo Commercial*, Buffalo, New York, 6 mai 1909, p. 8.

WINCHELL Walter, « Columnist Finds You. Don't Start Making Enemies Until You Start Making Money », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 13 mars 1936, p. 13.

WRIGHT George L., « June Opens Gypsy Season; Vender of Cures Is Nomad », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 24 juin 1906, p. 11.

I – 1 – b. Sélection d'articles de la presse des États-Unis par journal (auteurs anonymes)

- *Altoona Tribune* (1856-1957), Altoona, Pennsylvanie

« "King of Jazz," With Paul Whiteman Is Offerin' at Capitol Theatre », in *Altoona Tribune*, Altoona, Pennsylvanie, 15 novembre 1930, p. 14.

« The A & P Dance Gypsies », in *Altoona Tribune*, Altoona, Pennsylvanie, 3 septembre 1931, p. 8.

- *Asheville Citizen-Times* (1870-), Asheville, Caroline du Nord

« The Haywood Shopper », in *Asheville Citizen-Times*, Asheville, Caroline du Nord, 22 février 1922, p. 8.

« The Vance », in *Asheville Citizen-Times*, Asheville, Caroline du Nord, 12 février 1922, p. 16.

- *Belvidere Daily Republican* (1907-), Belvidere, Illinois

« In The World of Radio » in *Belvidere Daily Republican*, Belvidere, Illinois, 24 août 1935, p. 7.

« Right Out Of The Air », in *Belvidere Daily Republican*, Belvidere, Illinois, 24 juin 1936, p. 7.

- *Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record* (1909-1943), Bradford, Pennsylvanie

« Quotations », in *Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record*, Bradford, Pennsylvanie, 27 août 1930, p. 2.

« Russians Use Music for Odd Propaganda », in *Bradford Evening Star and The Bradford Daily Record*, Bradford, Pennsylvanie, 18 mai 1931, p. 3.

- *Brooklyn Life and Activities of Long Island Society* (1925-1931), Brooklyn, New York

« Brooklyn Life », in *Brooklyn Life and Activities of Long Island Society*, Brooklyn, New York, 22 janvier 1927, p. 27.

« Music and Musicians », in *Brooklyn Life and Activities of Long Island Society*, Brooklyn, New York, 10 mars 1928, p. 24.

- *Chicago Daily Tribune (1872-1963), Chicago, Illinois*

« Janaushek in "Meg Merrilies" », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 3 avril 1887, p. 2.

« Amusements », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 22 mai 1880, p. 3.

« Two Gypsy Queens in Chicago », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 25 août 1895, p. 44.

« Kidnaped by Gypsies », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 13 août 1887, p. 5.

- *Chicago Tribune (1847-), Chicago, Illinois*

« Gypsies Have Come To Chicago », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 21 mai 1893, p. 34.

« Woman's Press Association », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 13 février 1889, p. 2.

- *Corsicana Daily Sun (1896-), Corsicana, Texas*

« Gypsy Bands in Hungary Plead for "Jazzless" Day », in *Corsicana Daily Sun*, Corsicana, Texas, 30 mars 1932, p. 7.

« Gypsy Wayfarers Make Big Hit at the Palace », in *Corsicana Daily Sun*, Corsicana, Texas, 19 juin 1924, p. 18.

« Millions for Music – Few Results », in *Corsicana Daily Sun*, Corsicana, Texas, 9 décembre 1925, p. 14.

- *Daily Arkansas Gazette (1866-1889), Little Rock, Arkansas*

« A Mystery of Castle Garden », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 8 octobre 1882, p. 4.

« Music Among the Gypsies », in *Daily Arkansas Gazette*, Little Rock, Arkansas, 2 janvier 1887, p. 11.

- *Decatur Evening Herald (1927-1931), Decatur, Illinois*

« A. & P. Gypsies Open Fall Season », in *Decatur Evening Herald*, Decatur, Illinois, 11 septembre 1927, p. 12.

« On Air Today », in *Decatur Evening Herald*, Decatur, Illinois, 4 février 1928, p. 5.

« Sunday Begins Full Week For Radio Fans; Dempsey-Tunney Fight To Be On Air », in *Decatur Evening Herald*, Decatur, Illinois, 18 septembre 1927, p. 20.

- Denton Record-Chronicle (1918-1977), Denton, Texas

« Coming to C. I. A. Tuesday, Nov. 4 Pavley-Oukrainsky Dancers », in *Denton Record-Chronicle*, Denton, Texas, 31 octobre 1930, p. 11.

« News Briefs », in *Denton Record-Chronicle*, Denton, Texas, 6 septembre 1934, p. 4.

- Dunkirk Evening Observer (1827-1950), Dunkirk, New York

« Before The Mike », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 4 février 1932, p. 11.

« Before The Mike », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 3 mars 1932, p. 11.

« Before The Mike », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 4 avril 1932, p. 11.

« Columbia Records », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 19 novembre 1920, p. 10.

« Dr. Walter Starkie Plays Gypsy Tunes », in *Dunkirk Evening Observer*, Dunkirk, New York, 11 avril 1930, p. 12.

- Evening Star (1852-1908), Washington, District de Columbia

« Gypsies », in *Evening Star*, Washington, District de Columbia, 18 juin 1908, p. 14.

« Hawkshaw the Detective, The Gypsy Fortune Teller », in *Evening Star*, Washington, District de Columbia, 28 mars 1915, p. 68.

- Fitchburg Sentinel (1873-1977), Fitchburg, Massachusetts

« Amusements », in *Fitchburg Sentinel*, Fitchburg, Massachusetts, 17 janvier 1923, p. 12.

« Nice Noise », in *Fitchburg Sentinel*, Fitchburg, Massachusetts, 28 avril 1948, p. 21.

- Freeport Journal-Standard (1883-1977), Freeport, Illinois

« Gipsy Geography », in *Freeport Journal-Standard*, Freeport, Illinois, 18 novembre 1887, p. 2.

« The Gypsy King », in *Freeport Journal-Standard*, Freeport, Illinois, 28 janvier 1887, p. 2.

- Harrisburg Telegraph (1866-1948), Harrisburg, Pennsylvanie

« Brunswick Records », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 23 décembre 1926, p. 7.

« Dance Records », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 21 décembre 1921, p. 15.

« High Points in Radio Programs », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 14 février 1934, p. 11.

« New Records », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 7 octobre 1926, p. 4.

« Ten New Operas For Next Season At Metropolitan », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 5 mai 1925, p. 4.

« The Big Hits in New Dance Music », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 30 juillet 1921, p. 12.

« The Orpheum », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 2 janvier 1911, p. 6.

« WHP Will Broadcast Mercersburg Yule Event », in *Harrisburg Telegraph*, Harrisburg, Pennsylvanie, 13 décembre 1939, p. 19.

- *Independence Daily Reporter (1882-1923), Independence, Kansas*

« A Real Gypsy Queen », in *Independence Daily Reporter*, Independence, Kansas, 17 septembre 1887, p. 3.

« A Strange Race », in *Independence Daily Reporter*, Independence, Kansas, 25 janvier 1887, p. 2.

- *Kansas City Journal (1890-1899), Kansas City, Missouri*

« Czita, Gypsy Fiddler », in *Kansas City Journal*, Kansas City, Missouri, 20 mars 1898, p. 16.

« Hungarian Dances », in *Kansas City journal*, Kansas City, Missouri, 8 janvier 1899, p. 13.

- *New Castle News (1891-1929), New Castle, Pennsylvanie*

« 7 Gypsy Girls' Jazz Band », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 5 janvier 1925, p. 11.

« Gypsies Adopt Autos », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 12 août 1921, p. 13.

« Gypsy Girls Jazz Band Added Attraction at the Liberty Today », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 8 janvier 1925, p. 9.

- *New-York Tribune (1841-1922), New York, New York*

« Alfredo Oswald, Brazilian Pianist, Heard at Town Hall », in *New-York Tribune*, New York, New York, 8 février 1920, p. 4.

« Gipsies », in *New-York Tribune*, New York, New York, 10 novembre 1843, p. 2.

« Gipsy History and Music », in *New-York Tribune*, New York, New York, 6 février 1900, p. 5.

« Gypsy Fete a Bethrotal? No, Wedding Says Bride », in *New-York Tribune*, New York, New York, 11 août 1920, p. 16.

« Gypsy Queen Buried », in *New-York Tribune*, New York, New York, 12 avril 1904, p. 4.

« Music. Concert of the Russian Symphony Society – Russian, Finnish and Hebrew Music », in *New-York Tribune*, New York, New York, 1^{er} janvier 1906, p. 7.

« Music Is Pure, But Misused, Composer Tells Jazz Critics », in *New-York Tribune*, New York, New York, 1^{er} mars 1921, p. 20.

« Programmes Of the Week », in *New-York Tribune*, New York, New York, 12 octobre 1919, p. 12.

« Spring Lake County Fair Ready for Grand Opening », in *New-York Tribune*, New York, New York, 21 août 1921, p. 2.

« Summer Amusements », in *New-York Tribune*, New York, New York, 19 août 1906, p. 53.

« The Strange Nomadic Race Of Gypsies », in *New-York Tribune*, New York, 24 avril 1904, p. 2.

- *Oakland Tribune (1874-1975), Oakland, Californie*

« Band of Girl Syncopators on KLX Bill », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 13 juillet 1927, p. 7.

« Breuner's New London Records Now », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 1^{er} février 1948, p. 10.

« Frank Gage On Air Tomorrow », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 12 mai 1929, p. 45.

« Girl Musicians Will Broadcast Over KLX », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 10 juillet 1927, p. 54.

« Gypsy, Jazz Band Harmonizers in One Big Discord », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 23 mai 1922, p. 2.

« "Jazz" Gypsy? », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 11 novembre 1917, p. 9.

« Mary L. Baker Enjoys Belgrade with "Her Boy" », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 26 novembre 1926, p. 18.

« The Bell », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 24 octobre 1909, p. 10.

« Two Bands to Share Evening on KLX Wave », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 5 août 1927, p. 27.

- *Oshkosh Daily Northwestern (1875-), Oshkosh, Wisconsin*

« Death of a Queen », in *Oshkosh Daily Northwestern*, Oshkosh, Wisconsin, 10 janvier 1887, p. 1.

« Romany », in *Oshkosh Daily Northwestern*, Oshkosh, Wisconsin, 18 décembre 1919, p. 4.

- *Pittsburgh Daily Post (1842-1927)*, Pittsburgh, Pennsylvanie

« Cleveland Thespians Will Give Show Here », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 23 mars 1913, p. 13.

« Jazz Music Origin », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 3 octobre 1921, p. 11.

« Rescued from Gypsies », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 15 juillet 1887, p. 1.

« Societies Plan New Quarters », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 14 juin 1916, p. 5.

« Theatrical », in *Pittsburgh Daily Post*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 5 août 1919, p. 18.

- *Pittsburgh Post-Gazette (1877-)*, Pittsburgh, Pennsylvanie

« Gypsy Queen Buried; 5,000 See Funeral », in *Pittsburgh Post-Gazette*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 14 mai 1921, p. 4.

« In The Theaters Last Night », in *Pittsburgh Post-Gazette*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 29 avril 1919, p. 7.

« The American Gypsy », in *Pittsburgh Post-Gazette*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 27 avril 1887, p. 4.

- *Pottstown Mercury (1932-)*, Pottstown, Pennsylvanie

« Following the Old Calendar », in *Pottstown Mercury*, Pottstown, Pennsylvanie, 31 décembre 1934, p. 4.

« In the World of Entertainment », in *Pottstown Mercury*, Pottstown, Pennsylvanie, 19 mars 1936, p. 11.

« In the World of Entertainment », in *Pottstown Mercury*, Pottstown, Pennsylvanie, 14 septembre 1936, p. 11.

- *Reading Times (1859-1939)*, Reading, Pennsylvanie

« Camp Fire Girls Plan Gypsy Frolic », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 8 octobre 1936, p. 8.

« Motion Picture Bills Will Show Exciting and Interesting Films During This Week », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 25 octobre 1915, p. 6.

« Radio Star Troupe at Rajah Theatre », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 13 novembre 1926, p. 9.

« Rubinoff, Composer, Appearing At Loew's », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 29 mars 1927, p. 7.

« Walter Winchell On Broadway », in *Reading Times*, Reading, Pennsylvanie, 7 juillet 1934, p. 4.

- *Rock Island Argus (1893-1920), Rock Island, Illinois*

« At the Tower », in *Rock Island Argus*, Rock Island, Illinois, 16 juillet 1895, p. 3.

« Latest Novelties in the January Shoe Sale », in *Rock Island Argus*, Rock Island, Illinois, 3 janvier 1916, p. 12.

- *San Francisco Chronicle (1865-1923), San Francisco, Californie*

« Egry Commits Suicide », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 25 janvier 1903, p. 28.

« Literary Notes », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 21 décembre 1890, p. 7.

« Techau Tavern », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 3 juillet 1909, p. 3.

« Techau Tavern », in *San Francisco Chronicle*, San Francisco, Californie, 29 septembre 1916, p. 4.

- *Santa Ana Register (1906-1977), Santa Ana, Californie*

« Germany Loses American Band But Not Jazz », in *Santa Ana Register*, Santa Ana, Californie, 11 avril 1930, p. 10.

« Tangoes For Jazz », in *Santa Ana Register*, Santa Ana, Californie, 31 janvier 1929, p. 8.

- *Santa Cruz Evening News (1907-1941), Santa Cruz, Californie*

« Byron Times Gives Big Boost to Beach Hunt », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 28 mai 1927, p. 7.

« Dance », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 15 juillet 1919, p. 5.

« "Gypsy Rover" To Be Presented November 3 », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 27 octobre 1922, p. 2.

« Kills to Pay for Nuptials », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 23 mars 1926, p. 1.

« Vienna Wars on "Tom Tom Music" », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 8 janvier 1925, p. 4.

- *Shamokin News-Dispatch* (1923-1968), Shamokin, Pennsylvanie

« Hungarian Gypsies to Furnish Bonds for Budapest Hall », in *Shamokin News-Dispatch*, Shamokin, Pennsylvanie, 20 juillet 1928, p. 11.

« The Capitol », in *Shamokin News-Dispatch*, Shamokin, Pennsylvanie, 1^{er} décembre 1926, p. 3.

- *South Bend News-Times* (1913-1938), South Bend, Indiana

« First of Twilight Musicales Series Charming Affair », in *South Bend News-Times*, Afternoon Edition, South Bend, Indiana, 12 février 1915, p. 7.

« Theaters », in *South Bend News-Times*, Afternoon Edition, South Bend, Indiana, 4 mars 1915, p. 3.

- *Springfield Missouri Republican* (1887-1926), Springfield, Missouri

« Columbia Records », in *Springfield Missouri Republican*, Springfield, Missouri, 21 janvier 1922, p. 3.

« Grand Opera at Last Officially "Recognizes" Jazz », in *Springfield Missouri Republican*, Springfield, Missouri, 14 décembre 1924, p. 28.

- *St. Louis Post-Dispatch* (1874-), St. Louis, Missouri

« Depot Invaded by Gypsy Band », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 20 février 1904, p. 2.

« Gypsies Wed at City Hall in Order to Retain Wives », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 17 février 1922, p. 3.

« Kings », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 16 août 1920, p. 15.

« Reviews of the New Books », in *St. Louis Post-Dispatch*, St. Louis, Missouri, 1^{er} octobre 1921, p. 4.

- *The Atlanta Constitution* (1868-1923), Atlanta, Georgia

« King Stanley is in Atlanta », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Géorgie, 30 janvier 1900, p. 4.

« Thomas's First Concert A Magnificent Success », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Géorgie, 18 avril 1899, p. 5.

- *The Baltimore Sun* (1837-), Baltimore, Maryland

« Correction », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 18 janvier 1922, p. 8.

« Had To Buy A Circus », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 14 décembre 1919, p. 46.

« College Girls as Amateur Actresses », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 19 décembre 1890, p. 4.

- *The Brooklyn Daily Eagle (1841-1955), Brooklyn, New York*

« Asbury Park Gets Ready for Annual Children's Fete », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 août 1920, p. 49.

« Bands of Romantic Gypsies Now Roam About the Land », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 13 août 1905, p. 22.

« Business Girls to Dine », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 3 juin 1928, p. 47.

« Concert, Opera And Play », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 19 novembre 1896, p. 7.

« Concert And Reception », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 9 décembre 1897, p. 3.

« Coney Island to be Steam Heated Now », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 9 juin 1907, p. 22.

« Dancin' Darlings », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 28 juin 1925, p. 58.

« Fair Gypsy Maidens », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 14 février 1890, p. 2.

« For The More Sedate », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 5 décembre 1932, p. 13.

« Gainsborough's Gypsy Encampment », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 21 mars 1909, p. 19.

« "Gypsy Fires" Starts At Cohan Theater », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 décembre 1925, p. 17.

« Gypsy Orchestra Over WJZ », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 25 octobre 1931, p. 68.

« Highlights of Week », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 19 août 1934, p. 53.

« Hungarian Composer Who Is Traditional on Radio », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 22 juin 1930, p. 40.

« Horlick Composes a Bit Himself », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 5 avril 1931, p. 65.

« March From Brooklyn », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 3 décembre 1931, p. 31.

« Marguerita Sylva in "Gypsy Love" at the Globe », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 15 octobre 1911, p. 38.

« Names Make News », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 25 septembre 1932, p. 84.

« New Plays in Brooklyn Theaters », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 décembre 1928, p. 46.

« On The Dotted Line », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 7 juillet 1932, p. 14.

« Radio Features of the Coming Week », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 mars 1924, p. 4.

« Real Gypsies Not Very Numerous In America But Romantically Picturesque », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 15 septembre 1901, p. 28.

« Strawinsky and De Falla Opera Novelties This Week ; Also First "L'Africana" », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 28 février 1926, p. 63.

« Today's Radio Program », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 22 juillet 1929, p. 27.

« Today's Radio Program », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 17 août 1936, p. 6.

« Vincente Escudero Expounds the Mysteries of the Dance », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 11 novembre 1934, p. 59.

« WEAf », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 22 juillet 1929, p. 27.

- *The Capital Times* (1917-1976), Madison, Wisconsin

« A. and P. Gypsies », in *The Capital Times*, Madison, Wisconsin, 23 décembre 1929, p. 4.

« West Virginia Next on Gypsy Broadcast », in *The Capital Times*, Madison, Wisconsin, 29 avril 1928, p. 16.

- *The Cincinnati Enquirer* (1841-), Cincinnati, Ohio

« Fired On The Camp », in *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Ohio, 11 juillet 1887, p. 1.

« Music. Lecture on Gypsy Music », in *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Ohio, 14 avril 1895, p. 24.

- *The Coshocton Tribune* (1862-1945), Coshocton, Ohio

« Armistice Day Mask Ball », in *The Coshocton Tribune*, Coshocton, Ohio, 8 novembre 1921.

« Red Cross Parade Tonight Launch Fifth Roll Call; Rain Interferes With Legion », in *The Coshocton Tribune*, Coshocton, Ohio, 12 novembre 1921.

- *The Courier-Journal* (1830-), Louisville, Kentucky

« Among The New Books », in *The Courier-Journal*, Louisville, Kentucky, 20 décembre 1902, p. 7.

« Literature », in *The Courier-Journal*, Louisville, Kentucky, 22 février 1890, p. 7.

- *The Daily Tar Heel* (1893-), Chapel Hill, Caroline du Nord

« A. And P. Gypsies Give World Musical Tour », in *The Daily Tar Heel*, Chapel Hill, Caroline du Nord, 21 janvier 1932, p. 4.

« "King of Jazz" draws full house for first concert », in *The Daily Tar Heel*, Chapel Hill, Caroline du Nord, 13 octobre 1928, p. 1.

- *The Day Book* (1911-1917), Chicago, Illinois

« A "Sure-Enough" Loafing-Spot is What Wilson Will Find His Winter Home », in *The Day Book*, Noon Edition, Chicago, Illinois, 27 décembre 1913, p. 9.

« Gypsy Band of White Slavers is Sought Here by U. S. Agents », in *The Day Book*, Last Edition, Chicago, Illinois, 13 février 1915, p. 1.

« Gypsy King Arrested on Wife's Complaint », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 19 août 1916, p. 4

« Gypsy King Rolls In Wealth And Travels In An Auto », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 10 avril 1913, p. 22.

« Seek Young Gypsy Girl », in *The Day Book*, Last Edition, Chicago, Illinois, 15 mars 1915, p. 29.

« War in The Gypsy Camp, All Over a Love Affair », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 18 novembre 1913, p. 21.

« Washington Society to See Play Written By One of Its Members », in *The Day Book*, Last Edition, Chicago, Illinois, 15 février 1916, p. 27.

- *The Decatur Herald* (1880-1980), Decatur, Illinois

« Empress Vodvil & Pictures », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 12 mai 1925, p. 10.

« Joe Kayser's Orchestra », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 11 avril 1923, p. 12.

« On The Air Today », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 31 octobre 1927, p. 8.

« Radio News and Programs », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 21 janvier 1929, p. 9.

« Rubinoff Promised Glance At Etchings, Peggy Cries », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 19 février 1937, p. 1.

« The Sideshow of Life », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 14 octobre 1924, p. 7.

- *The Des Moines Register (1871-), Des Moines, Iowa*

« Coming Orpheum Circuit Attractions », in *The Des Moines Register*, Des Moines, Iowa, 21 décembre 1913, p. 44.

« Rival Gypsy Bands War Over Women and Money », in *The Des Moines Register*, Des Moines, Iowa, 2 février 1908, p. 11.

- *The Edinburg Daily Courier (1877-1963), Edinburg, Indiana*

« "Gypsy Singers" to Broadcast Over Radio Station 'W.F.B.M.' Sun. », in *The Edinburg Daily Courier*, Edinburg, Indiana, 26 octobre 1932, p. 1.

« Right Out Of The Air », in *The Edinburg Daily Courier*, Edinburg, Indiana, 10 octobre 1936, p. 2.

- *The Edwardsville Intelligencer (1869-1977), Edwardsville, Illinois*

« Horlick Challenges Radio "Jazz" Bands », in *The Edwardsville Intelligencer*, Edwardsville, Illinois, 28 août 1931, p. 9.

« Radio Programs », in *The Edwardsville Intelligencer*, Edwardsville, Illinois, 21 mai 1930, p. 9.

- *The Evening News (1917-1949), Harrisburg, Pennsylvanie*

« Dancing Tonight », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 18 décembre 1920, p. 12.

« Gypsy Funeral », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 7 mars 1919, p. 12.

« Gypsy Passion », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 11 juillet, 1923, p. 14.

« Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 17 mai 1926, p. 15.

« Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 28 janvier 1929, p. 13.

« Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 20 mai 1929, p. 15.

« Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 8 juillet 1929, p. 5.

« Turning The Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 13 septembre 1929, p. 19.

« Turning the Radio Dial », in *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvanie, 29 octobre 1929, p. 12.

- *The Evening Review (1885-1977), East Liverpool, Ohio*

« A. & P. Gypsies On Air Tonight », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 13 septembre 1926, p. 6.

« Edison-Columbia October Records », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 4 octobre 1919, p. 3.

« Jazz Is Not To Be Despised, Reigning French Composer Says », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 14 décembre 1923, p. 2.

« Radio Programs », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 14 décembre 1923, p. 2.

« Top Tunes From Your Hit Parade », in *The Evening Review*, East Liverpool, Ohio, 15 avril 1948, p. 11.

- *The Evening Times (1891-1986), Sayre, Pennsylvanie*

« Club Hears Gypsy Music on Program at Regular Meet », in *The Evening Times*, Sayre, Pennsylvanie, 16 avril 1935, p. 6.

« Gypsies Urge Jazz Boycott Budapest », in *The Evening Times*, Sayre, Pennsylvanie, 16 novembre 1933, p. 7.

- *The Evening World (1887-1922), New York, New York*

« Bills at New York and American Theatres », in *The Evening World*, New York, New York, 9 août 1919, p. 6.

« "Diamond From Sky" Has Thrilling Scenes », in *The Evening World*, New York, New York, 26 juin 1915, p. 7.

« Gypsies, 11 to 14, Pledge Troth in Gay Ceremony, Little Girls in Gorgeous Array Center of Celebration at Tuckahoe Camp », in *The Evening World*, New York, New York, 21 août 1920, p. 2.

« Katie's Stratagem », in *The Evening World*, New York, New York, 21 novembre 1887, p. 3.

« May Records », in *The Evening World*, Final Edition, New York, New York, 20 avril 1917, p. 10.

« Vaudeville and Pictures », in *The Evening World*, New York, New York, 29 août 1914, p. 7.

- *The Galveston Daily News (1865-), Galveston, Texas*

« A. & P. Gypsies », in *The Galveston Daily News*, Galveston, Texas, 29 novembre 1927, p. 4.

« Invaded By Gypsies », in *The Galveston Daily News*, Galveston, Texas, 2 août 1885, p. 5.

- *The Indianapolis News (1869-1999), Indianapolis, Indiana*

« Cantata Features Program of the Matinee Musicale », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 14 février 1918, p. 7.

« Finds New Statute to Mitigate Gypsy Evil », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 27 août 1915, p. 1.

« Jazz vs. Gypsy Music », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 10 juillet 1928, p. 6.

« Tribes of Lazarus, Sturdy Beggars of the Orient », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 25 février 1888, p. 7.

- *The Indianapolis Star (1862-), Indianapolis, Indiana*

« How About Gypsy As Auto Trader? », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 27 mai 1917, p. 30.

« Life of Rhapsody Creator Stirring Page in History », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 16 mars 1922, p. 7.

« Latest Record Hits! », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 13 janvier 1921, p. 18.

« Our Honeymoon on Nothing a Year », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 5 septembre 1915, p. 66.

- *The Inter Ocean (1872-1914), Chicago, Illinois*

« Music and the Drama », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 1^{er} avril 1912, p. 6.

« To Imitate World's Fair », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 11 novembre 1904, p. 7.

« Our Curiosity Shop », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 23 janvier 1886, p. 11.

« Veres And His Nomad Musicians », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 5 avril 1908, p. 46.

- *The Journal News (1891-1977), Hamilton, Ohio*

« Expect Packed Tent for Guest Night Program », in *The Journal News*, Hamilton, Ohio, 13 juillet 1928, p. 16.

« Gypsies Heard Over Country », in *The Journal News*, Hamilton, Ohio, 4 septembre 1926, p. 7.

- *The Kokomo Tribune (1850-), Kokomo, Indiana*

« The Announcer », in *The Kokomo Tribune*, Kokomo, Indiana, 17 mars 1930, p. 13.

« The Announcer », in *The Kokomo Tribune*, Kokomo, Indiana, 23 juin 1930, p. 14.

- *The Lincoln Star (1902-1995), Lincoln, Nebraska*

« Capital Beach », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 16 juillet 1916, p. 26.

« Club Activities Are Varied », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 26 mars 1936, p. 8.

« Music Notes », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 26 décembre 1924, p. 8.

« Six Instruments in Popular Radio Orchestra Are Valued at \$50 000 », in *The Lincoln Star*, Lincoln, Nebraska, 27 avril 1930, p. 37.

- *The Monett Times (1909-1922), Monett, Missouri*

« Fritz Kreisler Plays a Gypsy Song », in *The Monett Times*, Weekly Edition, Monett, Missouri, 13 février 1920, p. 4.

« New Victor Records for April », in *The Monett Times*, Weekly Edition, Monett, Missouri, 13 février 1920, p. 4.

- *The New York Times (1857-), New York, New York*

« Along the Gypsy Trails in The Mountains », in *The New York Times*, New York, New York, 11 août 1912, p. 58.

« Eden Musee », in *The New York Times*, New York, New York, 7 juillet 1907, p. 51.

« Mr. Paderewski's Opera », in *The New York Times*, New York, New York, 15 février 1902, p. 5.

« What Dvorak Has Done », in *The New York Times*, New York, New York, 16 octobre 1892, p. 17.

- *The Oregon Daily Journal (1902-1922), Portland, Oregon*

« Gay Holiday Spirit Holds San Francisco in Grasp », in *The Oregon Daily Journal*, Portland, Oregon, 21 décembre 1913, p. 42.

« Gypsy Singers at Strand », in *The Oregon Daily Journal*, Portland, Oregon, 21 juin 1916, p. 10.

- *The Pantagraph (1857-), Bloomington, Illinois*

« Jazz King Dies », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 18 mai 1953, p. 1.

« Lora Marie Harrington and her Gypsy Wayfarers », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 14 octobre 1924, p. 5.

« Successor to Jazz is Now Predicted », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 16 avril 1927, p. 18.

- *The Pittsburgh Courier (1911-1977), Pittsburgh, Pennsylvanie*

« Armstrong, Teddy Wilson rate "Tops" among All-American "Hot" Bandsmen for the year », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 16 janvier 1937, p. 18.

« "Blues" Heads ANP's '39 List », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 30 décembre 1939, p. 19.

« Goldman & Wolf », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 24 mars 1928, p. 15.

« "Gypsy Sweetheart" Dramatic Success », in *The Pittsburgh Courier*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 28 mars 1931, p. 5.

- *The Pittsburgh Press (1884-1992), Pittsburgh, Pennsylvanie*

« Fine Musical Combination », in *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 22 septembre 1903, p. 3.

« Music and Musicians », in *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 8 février 1920, p. 60.

« News of the German Societes », in *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 14 janvier 1906, p. 24.

« The Biggest Song Hit in Years "My Little Rose of Romany" », in *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvanie, 24 mars 1919, p. 7.

- *The Post-Crescent (1920-), Appleton, Wisconsin*

« Flashes Out Of The Air », in *The Post-Crescent*, Appleton, Wisconsin, 11 mars 1924, p. 7.

« On The Air Tonight », in *The Post-Crescent*, Appleton, Wisconsin, 2 mai 1932, p. 13.

- *The Post-Standard (1875-1977), Syracuse, New York*

« Duke Ellington », in *The Post-Standard*, Syracuse, New York, 22 novembre 1946, p. 20.

« Guitarist Overcomes Finger Handicap », in *The Post-Standard*, Syracuse, New York, 22 novembre 1946, p. 20.

- *The Saint Paul Globe (1878-1905), Saint Paul, Minnesota*

« Midst The Madding Throng », in *The Saint Paul Globe*, Saint Paul, Minnesota, 23 juin 1886, p. 4.

« Minneapolis », in *The Saint Paul Globe*, Saint Paul, Minnesota, 4 août 1895, p. 10.

- *The Salem News (1906-1977), Salem, Ohio*

« Gypsy Revelers », in *The Salem News*, Salem, Ohio, 23 août 1927, p. 4.

« Jazz is French but Originated on Mississippi », in *The Salem News*, Salem, Ohio, 18 mai 1928, p. 7.

« Tonight's Features », in *The Salem News*, Salem, Ohio, 8 décembre 1930, p. 5.

- *The Salt Lake Herald-Republican (1909-1918), Salt Lake City, Utah*

« Amusements », in *The Salt Lake Herald-Republican*, Salt Lake City, Utah, 13 avril 1909, p. 8.

« Amusements », in *The Salt Lake Herald-Republican*, Salt Lake City, Utah, 17 octobre 1909, p. 13.

- *The San Bernardino County Sun (1894-1998), San Bernardino, Californie*

« Rouse Brothers Introducing Gypsy Moon to Motorists Who Like Camping Out in Open », in *The San Bernardino County Sun*, San Bernardino, Californie, 3 août 1924, p. 25.

« Unique Music is Presented at Club House », in *The San Bernardino County Sun*, San Bernardino, Californie, 8 mars 1929, p. 15.

- *The San Francisco Call (1890-1913), San Francisco, Californie*

« Clever Duo Scores Hit at Orpheum », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 17 novembre 1913, p. 8.

« Merriment is Rampant in City Streets », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 15 octobre 1911, p. 51.

« The Social World », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 20 octobre 1890, p. 6.

- *The Scranton Republican (1889-1936), Scranton, Pennsylvanie*

« A & P Gypsies », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 16 novembre 1926, p. 22.

« At The Theater », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 16 novembre 1926, p. 9.

« At The Theater », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 17 novembre 1926, p. 10.

« Capitol Theater Is Offering Fine Bill », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 23 avril 1923, p. 10.

« Consul General of Colombia to Speak During Gypsy Hour » in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 18 juin 1928, p. 11.

« Forming Gypsy Town on Pacific Coast », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 18 octobre 1919, p. 14.

« Gypsy Syncopators, at Cawley's Hall, Monday Nite », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 14 janvier 1922, p. 17.

« Jazz Music Broke Heart of Gypsy Fiddler King », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 19 février 1925, p. 5.

« Jazz Not Wholly Bad », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 2 février 1924, p. 8.

« Maryland Governor to Hear Favorite Selection on Air », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 16 avril 1928, p. 19.

« The A. & P. Gypsy Group Renders Radio Concerts », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 21 juin 1929, p. 19.

« The Cziganne Troupe », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 7 novembre 1921, p. 14.

« The Footlights », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 15 novembre 1926, p. 13 et 16.

« Who Started Jazz? », in *The Scranton Republican*, Scranton, Pennsylvanie, 4 août 1925, p. 6.

- *The Sedalia Democrat (1871-1978)*, Sedalia, Missouri

« Gypsies Pack Theatres in Spite of Hot Weather », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 3 septembre 1926, p. 9.

« Jazz Makes Gypsy Bands Jobless », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 1^{er} juillet 1928, p. 2.

« Sedalia Orchestra Overture Hungarian Rhapsody In Jazz Arrangement », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 17 avril 1925, p. 9.

« Theatre Audiences Demand Radio Starts », in *The Sedalia Democrat*, Sedalia, Missouri, 12 novembre 1926, p. 13.

- *The Sun (1833-1950)*, New York, New York

« A New York Night's Entertainment, The Story of the Lost Violinist », in *The Sun*, New York, New York, 25 juin 1916, p. 52.

« Children of Wars, Who Alone Profit by Conflicts », in *The Sun*, Fourth Section Pictorial Magazine, New York, New York, 31 janvier 1915, p. 7.

« Costly Paris Restaurants », in *The Sun*, New York, New York, 23 novembre 1902, p. 8.

« Little Stories of Life and Human Character, a Gypsy Camp », in *The Sun*, New York, New York, 5 août 1916, p. 12.

« Operas of the Week », in *The Sun*, New York, New York, 6 avril 1919, p. 3.

« Palace », in *The Sun*, New York, New York, 8 mars 1914, p. 77.

« Titled Folks Turn Gypsy », in *The Sun*, Second Section, New York, New York, 30 juin 1907, p. 2.

« The Gypsy Queens Fold their Tents », in *The Sun*, New York, New York, 16 octobre 1887, p. 2.

« What The Gypsies Do », in *The Sun*, New York, New York, 23 octobre 1887, p. 8.

- *The Tennessean* (1834-), Nashville, Tennessee

« American Gypsies to be Incorporated », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 7 mars 1908, p. 1.

« Columbia Record Hits », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 20 septembre 1920, p. 2.

« Garden Party », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 17 août 1891, p. 5.

« Geo. Wilson Mammoth Minstrels », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 23 août 1890, p. 8.

« Police Court », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 18 octobre 1857, p. 3.

« Theatre Vendome », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 26 janvier 1891, p. 8.

- *The Times* (1879-1923), Clay Center, Kansas

« A Gypsy Wedding », in *The Times*, Clay Center, Kansas, 13 janvier 1887, p. 6.

« Gypsies as Musicians », in *The Times*, Clay Center, Kansas, 10 mars 1887, p. 6.

- *The Times* (1871-1991), Shreveport, Louisiane

« A Gypsy Baron », in *The Times*, Shreveport, Louisiane, 11 novembre 1892, p. 2.

« For Woman's Eye », in *The Times*, Shreveport, Louisiane, 16 mai 1901, p. 3.

- *The Times* (1897-1901), Washington, District de Columbia

« Gypsy Musical Bands », in *The Times*, Second Part, Washington, District de Columbia, 20 janvier 1901, p. 3.

« The Decision Reversed, Immigration Commissioners Hold That Musicians Are Artists », in *The Times*, Washington, District de Columbia, 28 septembre 1898, p. 2.

- *The Times-Democrat* (1863-1914), La Nouvelle-Orléans, Louisiane

« King of Spain And The National Dance », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 28 octobre 1906, p. 48.

« Spanish Fort Opera House », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 21 avril 1884, p. 5.

« With the Gypsies », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 19 juin 1887, p. 8.

- *The Times-Picayune* (1837-), La Nouvelle-Orléans, Louisiane

« Lagniappe », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 21 septembre 1883, p. 3.

« St. Charles Theatre », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 25 avril 1896, p. 5.

« With the Gypsies », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 27 novembre 1887, p. 8.

- *The Waco News-Tribune* (1918-1973), Waco, Texas

« At The Theatres », in *The Waco News-Tribune*, Waco, Texas, 5 mai 1926, p. 12.

« Jazz and Stink-Bombs », in *The Waco News-Tribune*, Waco, Texas, 25 avril 1928, p. 4.

- *The Washington Herald* (1906-1922), Washington, District de Columbia

« New Theory of Jazz Origin », in *The Washington Herald*, Washington, District de Columbia, 17 décembre 1919, p. 4.

« Syncopation No Longer Rules American Music », in *The Washington Herald*, Washington, District de Columbia, 23 avril 1922, p. 18.

« Violinist Kriesler Will Play Tuesday », in *The Washington Herald*, Washington, District de Columbia, 18 novembre 1917, p. 3.

- *The Washington Post* (1877-1954), Washington, District de Columbia

« Belasco "The New Bohemian Girl" », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 25 février 1912, p. 2.

« Dainty Dancing Dolls », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 25 février 1912, p. 2.

« She Liked Charley Chaplin », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 16 juillet 1916, p. 2.

« What the Theaters Offer this Week », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 16 juillet 1916, p. 2.

- *The Washington Times* (1894-1922), Washington, District de Columbia

« Brilliant Gathering Sees "Gypsy" Prince », in *The Washington Times*, Washington, District de Columbia, 7 mars 1916, p. 4.

« Crowned as King of All Gypsies in Capital Office », in *The Washington Times*, Washington, District de Columbia, 19 juillet 1910, p. 1.

« December Records Show Wide Choice », in *The Washington Times*, Washington, District de Columbia, 4 décembre 1919, p. 17.

« Gypsy Blues », in *The Washington Times*, Washington, District of Columbia, 5 mai 1921, p. 11.

« Seashore Center Of Social Activity », in *The Washington Times*, Last Edition, Washington, District de Columbia, 24 mai 1907, p. 4.

« Victrola Offers Superb Records », in *The Washington Times*, Final Edition, Washington, District de Columbia, 1^{er} février 1920, p. 11.

- *The Wichita Daily Eagle* (1884-1922), Wichita, Kansas

« Jazz », in *The Wichita Daily Eagle*, Wichita, Kansas, 26 mars 1922, p. 30.

« Violinist One of Bright Spots of Orpheum Bill », in *The Wichita Daily Eagle*, Wichita, Kansas, 8 septembre 1922, p. 14.

- *The Wilkes-Barre Record* (1881-1949), Wilkes-Barre, Pennsylvanie

« America's Place in Music Field », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 11 janvier 1926, p. 2.

« At Poli's Palace », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 18 novembre 1926, p. 13.

« At the Savoy », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 18 octobre 1921, p. 2.

« Governor to Hear His Favorite Selection », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 17 avril 1928, p. 4.

« Polis Palace », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 18 novembre 1926, p. 14.

« Victrolas », in *The Wilkes-Barre Record*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 21 janvier 1921, p. 16.

- *The Zanesville Signal* (1902-1959), Zanesville, Ohio

« About Jules Who Plays the Violin », in *The Zanesville Signal*, Zanesville, Ohio, 4 septembre 1932, p. 17.

« Visiting Singer Presents Final Program of Year », in *The Zanesville Signal*, Zanesville, Ohio, 20 avril 1934, p. 10.

- *Times Herald* (1909-1951), Olean, New York

« Jazz Menaces Gypsy Tunes », in *Times Herald*, Olean, New York, 10 août 1931, p. 5.

« New York Day by Day », in *Times Herald*, Olean, New York, 11 mars 1924, p. 15.

« Will Give a Play at High School », in *Times Herald*, Olean, New York, 7 novembre 1929, p. 3.

- *Vicksburg Evening Post* (1883-1923), Vicksburg, Mississippi

« French Operatic Artists Charm in Concert Program », in *Vicksburg Evening Post*, Vicksburg, Mississippi, 19 mai 1920, p. 4.

« Notre Dame de Paris », in *Vicksburg Evening Post*, Vicksburg, Mississippi, 24 août 1912, p. 4.

- *Wilkes-Barre Times Leader* (1865-1949), Wilkes-Barre, Pennsylvanie

« Dance Away the Blues », in *Times Leader*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 25 janvier 1919, p. 4.

« Gypsy Tribes Move On Old Louisville For Elaborate Wedding », in *Wilkes-Barre Times Leader, the Evening News*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 26 avril 1929, p. 36.

« Nomads Of The Air Sponsored By The A. & P. », in *Wilkes-Barre Times Leader*, Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 11 février 1935, p. 16.

I – 1 – c. Sélection d'articles de la presse des États-Unis ayant permis la réalisation de la figure 17, p. 222

« A Gypsy King in New Orleans », in *St. Landry Clarion*, Opelousas, Louisiane, 30 juillet 1910, p. 7.

« Annual Migration of Gypsy Tribes », in *The St Louis Republic*, St. Louis, Missouri, 6 mai 1900, p. 22.

« Band Of Gypsies Ordered To Move », in *El Paso Herald*, El Paso, Texas, 27 février 1907, p. 8.

- « Blood Shed at Farewell Party », in *New Castle News*, New Castle, Pennsylvanie, 21 mars 1910, p. 4.
- « Campaign Literature », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 14 août 1900, p. 4.
- « Chicagoan Shoots Up Camp At Bloomfield », in *The Petaluma Argus-Courier*, Petaluma, Californie, 29 octobre 1928, p. 1.
- « Children's Department », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 11 juillet 1909, p. 40.
- « Clairvoyant's Word Cause A Man's Death », in *The San Francisco Call*, San Francisco, Californie, 5 novembre 1905, p. 27.
- « Death of Gypsy Princess Causes Mourning in Tribes », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 15 mai 1921, p. 12.
- « Elopes With Gypsy », in *Asbury Park Press*, Asbury Park, New Jersey, 20 avril 1910, p. 1.
- « Ephraim Leads Funeral Procession as Gypsy Kings; Missing Son Shows Up Late », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 15 octobre 1923, p. 3.
- « Father And Mother Are Arrested For Selling Daughters To Gypsies », in *The Winona Times*, Winona, Mississippi, 7 novembre 1913, p. 1.
- « Fight in a Gypsy Camp », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 16 mars 1900, p. 7.
- « Four Jailed After Riot in Gypsy Camp », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 15 juillet 1925, p. 12.
- « Gypsies Get Married », in *The Philadelphia Inquirer*, Philadelphie, Pennsylvanie, 17 septembre 1890, p. 2.
- « Gypsies In A Free Fight », in *The Houston Post*, Houston, Texas, 6 septembre 1908, p. 13.
- « Gypsies In Battle », in *The News*, Frederick, Maryland, 6 janvier 1905, p. 3.
- « Gypsies in Camp at Point Breeze », in *The Philadelphia Inquirer*, Philadelphie, Pennsylvanie, 1^{er} janvier 1900, p. 2.
- « Gypsies in Salt Lake City », in *The Salt Lake Herald-Republican*, Salt Lake City, Utah, 7 août 1910, p. 13.
- « Gypsies Paid Fine and Went Their Way », in *The Daily News*, Mount Carmel, Pennsylvanie, 9 juillet 1910, p. 1.
- « Gypsies' Queen », in *The Atchison Daily Champion*, Atchison, Kansas, 11 janvier 1900, p. 6.
- « Gypsy Band In Trouble », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 29 décembre 1905, p. 10.
- « Gypsy Camp Quiet », in *The Houston Post*, Houston, Texas, 14 septembre 1908, p. 6.
- « Gypsy Clan Arrested », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Géorgie, 11 octobre 1913, p. 7.

« Gypsy Declares Dead Wife's Father Came Here And Kidnapped Daughter », in *Vicksburg Evening Post*, Vicksburg, Mississippi, 24 janvier 1916, p. 1.

« Gypsy Elopement », in *The Scranton Tribune*, Scranton, Pennsylvanie, 28 juin 1895, p. 1.

« Gypsy Fortune Tellers Stipulated By Court », in *The Tampa Tribune*, Tampa, Floride, 21 juillet 1914, p. 7.

« Gypsy Girl, 14, Kidnaped, Charged », in *Weekly Town Talk*, Alexandria, Louisiane, 18 février 1922, p. 4.

« Gypsy King is Held to the Grand Jury Under \$2,000 Bond », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 10 décembre 1920, p. 5.

« Gypsy Queen », in *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Ohio, 3 février 1900, p. 4.

« Gypsy Queen Born in Madison County », in *Muncie Evening Press*, Muncie, Indiana, 5 juillet 1910, p. 2.

« Gypsy Queen Dead », in *The Town Talk*, Alexandria, Louisiane, 8 février 1915, p. 2.

« Gypsy Suing His Son », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 31 mars 1905, p. 4.

« Gypsy Wedding Held With Ancient Tribal Ceremonies », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 8 avril 1930, p. 22.

« Heir To Throne Was In Decatur », in *The Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 23 juillet 1913, p. 8.

« Honored as "Princess" », in *The Pantagraph*, Bloomington, Illinois, 31 mars 1915, p. 7.

« Horse Thief Shoots Gypsies », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 23 juillet 1900, p. 4.

« King Stanley is in Atlanta », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Georgie, 30 janvier 1900, p. 4.

« Loses a Fortune in Gold », in *The St. Bernard Voice*, Arabi, Louisiane, 27 avril 1912, p. 3.

« Marriage Licenses », in *Harrisburg Daily Independent*, Harrisburg, Pennsylvanie, 12 mai 1890, p. 1.

« Marriage of Gypsies », in *The Evening Times*, Washington, District de Columbia, 8 octobre 1900, p. 5.

« Maryland Classes Gypsies And Bootblacks As Idlers », in *The Paris Morning News*, Paris, Texas, 11 janvier 1918, p. 5.

« May Be Kidnaped Girl », in *Daily Capital Journal*, Salem, Oregon, 17 février 1914, p. 8.

« Minneapolis », in *The Saint Paul Globe*, Saint Paul, Minnesota, 4 août 1895, p. 10.

« Mississippi », in *The Times-Picayune*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 9 janvier 1887, p. 2.

« Nearly Lynched by Gypsies », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 18 mai 1905, p. 1.

« New Gypsy King Is Elected By 5 Chiefs », in *The Inter Ocean*, Chicago, Illinois, 20 juillet 1910, p. 10.

« Primeval Gypsy Rule May Change », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 7 février 1918, p. 16.

« Queen of Gypsies in Trouble », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 18 mars 1905, p. 3.

« Queen of Gypsies was Annie Stanley », in *The Star Press*, Muncie, Indiana, 17 août 1905, p. 2.

« Queen of The Gypsies », in *The Crowley Signal*, Crowley, Louisiane, 2 avril 1898, p. 3.

« Read Palms Without License; Two Jailed », in *The Weekly Tribune*, Tampa, Floride, 23 juillet 1914, p. 5.

« Riot Stirred Up In Gypsy Camp », in *The Atlanta Constitution*, Atlanta, Géorgie, 28 décembre 1910, p. 1.

« Rival Bands Of Gypsies In Warfare; Woman Assailed », in *The Weekly Tribune*, Tampa, Floride, 29 décembre 1910, p. 9.

« Rival Gypsy Bands War Over Women And Money », in *The Des Moines Register*, Des Moines, Iowa, 2 février 1908, p. 11.

« Scions of Pharoah », in *The Saint Paul Globe*, Saint Paul, Minnesota, 3 février 1900, p. 9.

« Searching for Gypsy Queen », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, 20 septembre 1900, p. 1.

« Selecting a King in Oakland », in *Oakland Tribune*, Oakland, Californie, 29 avril 1923, p. 86.

« Sheriff's Men Round Up Bunch Of Gypsies », in *The Tampa Tribune*, Tampa, Floride, 29 août 1918, p. 5.

« She's no Bargain Bride », in *The Indianapolis Star*, Indianapolis, Indiana, 28 octobre 1910, p. 14.

« Stole \$900 To Get Married », in *Dixon Evening Telegraph*, Dixon, Illinois, 17 septembre 1904, p. 1.

« Stolen By Gypsies », in *Santa Cruz Evening News*, Santa Cruz, Californie, 2 janvier 1914, p. 1.

« Strife is Stirred By Comet », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 16 mai 1910, p. 9.

« The Queen is Dead », in *The Greenville News*, Greenville, Caroline du Sud, 9 août 1900, p. 8.

« Thrones Totter, But "Old Bill" Still Wears Crown As King Of All Gypsies », in *The Times*, Shreveport, Louisiane, 21 décembre 1920, p. 9.

« To Be Charged With Sale Of Daughter To Gypsies », in *The Waxahachie Daily Light*, Waxahachie, Texas, 6 février 1925, p. 1.

« Told Negress Her Fortune », in *Weekly Town Talk*, Alexandria, Louisiane, 25 mars 1916, p. 9.

« Tribal Rites Mark Gypsy Marriage; Chief's Daughter Weds », in *Chicago Tribune*, Chicago, Illinois, 7 octobre 1911, p. 3.

« Two Gypsy Queens in Chicago », in *Chicago Daily Tribune*, Chicago, Illinois, Sunday, 25 août 1895, p. 44.

« Uniting Two Tribes », in *Star Tribune*, Minneapolis, Minnesota, 29 juillet 1895, p. 5.

« Wedded in Fantastic Garb », in *The Indianapolis News*, Indianapolis, Indiana, 8 septembre 1905, p. 5.

« War In The Gypsy Camp, All Over A Love Affair », in *The Day Book*, Chicago, Illinois, 18 novembre 1913, p. 21.

« War Is Started When Elopers Cheat Gypsy "Dad" », in *Tensas Gazette*, Saint Joseph, Louisiane, 25 avril 1913, p. 8.

« Wealth In A Gypsy Camp », in *Cook County Herald*, Arlington Heights, Illinois, 19 octobre 1906, p. 3.

« Wedding in Gypsyland », in *The Times-Democrat*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 21 janvier 1912, p. 50.

« Weird Rites Enacted », in *The Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 4 avril 1900, p. 9.

« Well Fixed Gypsy », in *The Caucasian*, Shreveport, Louisiane, 26 avril 1903, p. 4.

« Wife Prefers Her Mother », in *The Hancock Democrat*, Greenfield, Indiana, 29 juin 1905, p. 5.

« X-Ray To Settle Claim To Bride », in *The Jennings Daily Times-Record*, Jennings, Louisiane, 10 mars 1917, p. 3.

I – 1 – d. Sélection d'articles de la presse des États-Unis ayant permis la réalisation de la figure 22, p. 259

« Birth Of Prince Ends Gypsy War », in *The Akron Beacon Journal*, Akron, Ohio, 23 août 1912, p. 16.

« Champion Jem Mace », in *The Washington Post*, Washington, District de Columbia, 17 février 1907, p. 3.

« Children in Penny Hold-Ups », in *The New York Times*, New York, New York, 24 juillet 1905, p. 12.

« Got The Gypsies' Jewels », in *The Sun*, New York, New York, 28 mars 1909, p. 6.

« Gypsies Get Death Threat », in *The New York Times*, New York, New York, 30 décembre 1907, p. 2.

« Gypsies Talk Four Hours », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 29 décembre 1907, p. 5.

« Gypsy Paid \$1,025 For Bride », in *The Sun*, New York, New York, 27 janvier 1914, p. 8.

« Gypsy Princess Proudly Cooes; She'll Be Queen », in *The Evening World*, New York, New York, 31 mars 1911, p. 7.

« Gypsy Queen Robbed », in *The New York Times*, New York, New York, 27 décembre 1907, p. 1.

« Queen Loses Her Cash », in *The Tennessean*, Nashville, Tennessee, 28 décembre 1907, p. 6.

« Robbed Gypsy Queen Expects \$8,000 Back », in *The New York Times*, New York, New York, 28 décembre 1907, p. 16.

« Toonus Butts, Boy Poultry Pirate », in *The Evening World*, New York, New York, 5 février 1906, p. 3.

I – 1 – e. Sélection d'articles de la presse des États-Unis ayant permis la réalisation de la figure 23, p. 261

JOHNSTON Kenneth, « In The Queens Parlor », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 2 avril 1939, p. 12.

PARCELLS E. C., « New York A Stamping Ground for Gypsies », in *Democrat and Chronicle*, Rochester, New York, 11 juin 1905, p. 12.

PILAT O. R., « In The Cristal Ball », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 26 avril 1935, p. 19.

TARLEAU Ellen D., « Only the "Gyp" Remains in The Gypsy! », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 9 septembre 1923, p. 84.

« 25 Gypsy Women Held on Suspicion », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 18 février 1936, p. 6.

« 300 Gypsies Quit Camp in Maspeth », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 avril 1925, p. 20.

« Adventure for Epicures », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 18 décembre 1929, p. 23.

« A Staten Island Family », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 novembre 1885, p. 15.

« Brownsville Awed By Gypsy Invasion », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 21 janvier 1914, p. 18.

« Can't Oust Gypsy Camp in Maspeth Says Health Dept. », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 juin 1923, p. 26.

« Charges of Insufficient Pressure to Be Investigated », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 28 mai 1911, p. 5.

« Complain of Gypsy Camps », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 14 avril 1909, p. 8.

« Douglaston Gypsy Camp Draws Crowd », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 juillet 1924, p. 3.

« European Nations Plan to Drive Out Gypsies », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 avril 1908, p. 59.

« Four Big Gypsy Camps On Eastern Parkway », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 23 juin 1907, p. 28.

« Gossip of the Borough », in *New-York Tribune*, New York, 2 août 1908, p. 56.

« Gypsies Adopt Jazz and Modern Clothes! », in *Decatur Herald*, Decatur, Illinois, 9 janvier 1928, p. 14.

« Gypsies at Rosedale », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 septembre 1915, p. 72.

« Gypsies Invade Brooklyn », in *The New York Times*, New York, New York, 24 juin 1907, p. 7.

« Gypsies Stir Brownsville », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 19 janvier 1914, p. 14.

« Gypsy Evans is Captured », in *The Sun*, New York, New York, 19 juillet 1893, p. 7.

« Gypsy Fortune Tellers in St. George Kitchen », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 1^{er} avril 1906, p. 6.

« Gypsy Life in Harlem », in *The Evening World*, New York, New York, 27 août 1888, p. 3.

« Gypsy Minstrel Back, Battered by Romance », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 22 janvier 1931, p. 15.

« Gypsy Queen Dying In Old Ragged Tent », in *Times Herald*, Olean, New York, 3 juillet 1925, p. 25.

« Gypsy Queen Seek Divorce », in *The New York Times*, New York, New York, 15 juin 1901, p. 16.

« Hundreds of Gypsies Mourn While They Plan Big Funeral For Stephen Georgovitch », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 8 décembre 1928, p. 11.

« Jolly Gypsy Encampment », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 août 1908, p. 9.

« Little Hungary », in *The Sun*, New York, New York, 31 décembre 1904, p. 13.

« Machi The Fortune Teller », in *The Evening World*, New York, New York, 29 juillet 1893, p. 6.

« Maspeth Gypsy Lute Recalls Nomad Days », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 26 janvier 1930, p. 19.

« New Gypsy King to Modernize Tribe's Manner of Living », in *The New York Age*, New York, New York, 21 février 1925, p. 1.

« Opening of New Maspeth Road May Cost Gypsies Their Camp », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 6 juin 1937, p. 13.

« Queens Gypsy Returns To Tell Success Tale », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 6 juillet 1933, p. 23.

« Red Hook Stirred By Nomad Gypsies », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 15 septembre 1914, p. 18.

« Romance of Romanys Ends in Coney Court », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 25 avril 1911, p. 1.

« Romany Rye and Chal », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 12 juillet 1891, p. 13.

« She Removed the Bad Luck », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 30 juillet 1886, p. 4.

« The Black Art », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 17 juin 1877, p. 3.

« Thousands Living In Hungary Freight Cars », in *The Bemidji Daily Pioneer*, Bemidji, Minnesota, 11 janvier 1921, p. 4.

« WPA Bureau Secures Homes For Thousands », in *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, New York, 23 mars 1939, p. 26.

I – 1 – f. Sélection d'articles de la presse des États-Unis, autres journaux, par ordre alphabétique

« A Great Day is Coming », in *Mexico Missouri Message*, Mexico, Missouri, 24 juillet 1913, p. 1.

« A Gypsy Camp », in *The Abilene Reflector*, Abilene, Kansas, 28 mai 1885, p. 6.

« A Gypsy Entertainment », in *The Yakima Herald*, North Yakima, Washington, 15 avril 1903, p. 3.

« A Gypsy's Sad Life and Death », in *The United Opinion*, Bradford, Vermont, 27 janvier 1888, p. 7.

« A Jolly Time With Gypsies », in *Omaha Daily Bee*, Omaha, Nebraska, 18 décembre 1887, p. 15.

« All-Girl Jazz Band "Gypsy Wayfarers" », in *The Morning Herald*, Uniontown, Pennsylvanie, 1^{er} mars 1926, p. 12.

« Also Are Making It Emotionless, Says Leader », in *The Indian Journal*, Eufaula, Oklahoma, 14 avril 1932, p. 2.

« Amberol Records », in *The Adair County News*, Columbia, Kentucky, 31 janvier 1922, p. 2.

« American », in *Arizona Republic*, Phoenix, Arizona, 3 mars 1920, p. 11.

« American Gypsies », in *New Orleans Daily Crescent*, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 22 juin 1866, p. 6.

« American Gypsies to Incorporate », in *The Chillicothe Constitution-Tribune*, Chillicothe, Missouri, 7 mars 1908, p. 3.

« American Museum And Perpetual Fair », in *The Evening Post*, New York, New York, 1^{er} décembre 1843, p. 3.

« Amusements », in *The Charlotte Observer*, Charlotte, Caroline du Nord, 12 novembre 1911, p. 12.

« A New and Novel Entertainment », in *The Parsons Weekly Sun*, Parsons, Kansas, 13 mars 1890, p. 1.

« A Trip to Egypt », in *The Daily News*, Mount Carmel, Pennsylvanie, 10 décembre 1906, p. 4.

« Ballade of Vagabonds », in *The Morning Call*, San Francisco, Californie, 28 novembre 1894, p. 12.

« Beethoven, Mozart Composed Modern Jazz, He Asserts », in *The Seattle Star*, Seattle, Washington, 17 novembre 1921, p. 10.

« Biggest Hits for February », in *The Charlotte News*, Charlotte, Caroline du Nord, 1^{er} février 1922, p. 5.

« Big Jazz War in Budapest », in *Statesville Record And Landmark*, Statesville, Caroline du Nord, 27 juillet 1922, p. 8.

« Birth of Prince Ends Gypsy War », in *The Akron Beacon Journal*, Akron, Ohio, 23 août 1912, p. 16.

« Bohemian Orchestra to Open Minuet Dance Season Here Tonight », in *Mount Carmel Item*, Mount Carmel, Pennsylvanie, 24 octobre 1917, p. 1.

« Boston Opera Company in "Bohemian Girl" At Delft Theatre », in *The Escanaba Daily Press*, Escanaba, Michigan, 7 octobre 1924, p. 5.

Brève, in *Weekly Atchison Champion*, Atchison, Kansas, 22 janvier 1887, p. 1.

« "Britain's Bing Crosby" Has Hair And He's "Nice Noise" », in *Lubbock Evening Journal*, Lubbock, Texas, 15 avril 1948, p. 13.

« Chimay Coming to America », in *The Valentine Democrat*, Valentine, Nebraska, 25 mars 1897, p. 2.

« Club Notes », in *The Courier*, Lincoln, Nebraska, 18 janvier 1902, p. 4.

« Columbia Records », in *Lubbock Avalanche-Journal*, Lubbock, Texas, 29 décembre 1929, p. 9.

« Columbia Records », in *The Bemidji Daily Pioneer*, Bemidji, Minnesota, 10 octobre 1919, p. 10.

« Columbia Records », in *The Daily Gate City and Constitution-Democrat*, Keokuk, Iowa, 19 octobre 1918, p. 6.

« Columbia Records for September Now on Sale », in *The Wellington Daily News*, Wellington, Kansas, 24 août 1920, p. 3.

« Continues on Program », in *The Daily Clintonian*, Clinton, Indiana, 26 août 1935, p. 4.

« Count on Stage », in *The Topeka State Journal*, Last Edition, Topeka, Kansas, 5 janvier 1915, p. 14.

« Dancers In The Echo Cannot Be Told Apart », in *Detroit Free Press*, Detroit, Michigan, 10 février 1911, p. 6.

« Duke Ellington », in *The Oelwein Daily Register*, Oelwein, Iowa, 19 novembre 1946, p. 6.

« Easter Gayety at Lyric », in *Richmond Times-Dispatch*, Richmond, Virginie, 4 avril 1920, p. 9.

« Entertainments », in *Star Tribune*, Minneapolis, Minnesota, 29 novembre 1898, p. 6.

« European War », in *The Atchison Daily Champion*, Atchison, Kansas, 11 juillet 1866, p. 2.

« Famous Writer Speculates on Originator of Jazz », in *San Anselmo Herald*, San Anselmo, Californie, 1^{er} janvier 1926, p. 8.

« Fans Demanding Classical Music », in *The Mason City Globe-Gazette*, Mason City, Iowa, 27 mars 1930, p. 5.

« Gypsies And Their Music », in *The Kansas City Gazette*, Kansas City, Kansas, 1^{er} février 1889, p. 8.

« Gypsies in America », in *Cameron County Press*, Cameron, Pennsylvanie, 23 février 1911, p. 3.

« Gypsies in Camp at Point Breeze », in *The Philadelphia Inquirer*, Philadelphie, Pennsylvanie, 1^{er} janvier 1900, p. 2.

« Gypsies Play Medley Of Musical Comedy Hits », in *The Bonham Daily Favorite*, Bonham, Texas, 17 octobre 1932, p. 3.

« Gypsies to Play "Ontario Night" », in *The Huntington Press*, Huntington, Indiana, 13 mai 1928, p. 7.

« Gypsy Actress Aids Child Health by Singing Evening Lullaby to Orphan Babies Over Radio », in *The Petaluma Argus-Courier*, Petaluma, Californie, 5 mai 1924, p. 3.

« Gypsy Attire », in *The San Saba News and Star*, San Saba, Texas, 7 janvier 1887, p. 2.

« Gypsy Ballet », in *The News Journal*, Wilmington, Delaware, 24 juin 1915, p. 5.

- « Gypsy Band! », in *The Argus*, Rock Island, Illinois, 26 juin 1886, p. 4.
- « Gypsy Chief Defends Race », in *Williston Graphic*, Williston, Dakota du Nord, 21 février 1907, p. 3.
- « Gypsy Girl, The Story of an Impassioned Romance », in *Montana Butte Standard*, Butte, Montana, 14 mars 1935, p. 6.
- « Gypsy Funeral at Goshen », in *Bristol Banner*, Bristol, Indiana, 18 octobre 1918, p. 3.
- « Gypsy Has Changed To American Ways », in *The Kansas City Kansan*, Kansas City, Kansas, 25 décembre 1921, p. 6.
- « Gypsy Horse Dealers », in *Alabama Beacon*, Greensboro, Alabama, 16 août, 1887, p. 2.
- « Gypsy Musicians », in *Evening Gazette*, Pittston, Pennsylvanie, 28 novembre 1887, p. 3.
- « Gypsy Musicians Have A Union », in *The Scranton Tribune*, Scranton, Pennsylvanie, 3 novembre 1897, p. 6.
- « Gypsy Musicians, The Old Love of Music Still Lingering in the Tents of the Nomads », in *The Bossier Banner*, Bellevue, Louisiane, 10 février 1887, p. 1.
- « Heights of Beauty Reached in Concert by Dave Rubinoff », in *The Daily Free Press*, Carbondale, Illinois, 30 octobre 1946, p. 1 et 6.
- « History that Brings Tears », in *Burlington Weekly Free Press*, Burlington, Vermont, 12 juillet 1878, p. 2.
- « Hungarian Dancing », in *The Dillon Tribune*, Dillon, Montana, 10 juin 1882, p. 3.
- « Hungarian Gypsy Band », in *The Sunday Herald*, Washington, District de Columbia, 14 mars 1886, p. 4.
- « Hungarian Music Slated to End Jazz », in *The Jacksonville Daily Journal*, Jacksonville, Illinois, 24 avril 1927, p. 10.
- « Important If True », in *The Wheeling Daily Intelligencer*, Wheeling, Virginie-Occidentale, 11 juillet 1885, p. 1.
- « Imported "London Records" », in *El Paso Herald-Post*, El Paso, Texas, 19 janvier 1948, p. 15.
- « In New York », in *The Evening Standard*, Uniontown, Pennsylvanie, 20 février 1930, p. 4.
- « In the World of Radio », in *The Daily Notes*, Canonsburg, Pennsylvanie, 3 février 1936, p. 5.
- « Jazz Dance Linked With Gypsy Steps », in *The Oklahoma City Times*, Oklahoma City, Oklahoma, 15 février 1918, p. 15.
- « "Jazz Age" Blamed », in *El Paso Evening Post*, El Paso, Texas, 4 octobre 1928, p. 3.
- « Jazz "Satanic Music" », in *The Salina Evening Journal*, Salina, Kansas, 13 février 1920, p. 1.

« Jazzy Gypsies Gyp Band Tax », in *Miami Daily News-Record*, Miami, Oklahoma, 22 mars 1936, p. 1.

« Jr. Council to Offer Mother and Daughter Program on May 12 », in *The Wisconsin Jewish Chronicle*, Milwaukee, Wisconsin, 8 mai 1936, p. 3.

« Legislative Whoopee », in *The Independent Record*, Helena, Montana, 19 février 1929, p. 3.

« Liberty Tonight », in *Fort Scott Daily Tribune and Fort Scott Daily Monitor*, Fort Scott, Kansas, 18 juillet 1922, p. 4.

« Liszt and The Gypsies », in *Green Bay Press-Gazette*, Green Bay, Wisconsin, 12 avril 1890, p. 2.

« Little Boy Meets a Real Bear », in *Alton Evening Telegraph*, Alton, Illinois, 12 avril 1912, p. 1.

« Lopps Hosts to Rubinoff During His Kalispell Visit », in *The Daily Inter Lake*, Kalispell, Montana, 27 avril 1952, p. 9.

« Luna », in *Logansport Pharos-Tribune*, Logansport, Indiana, 13 avril 1921, p. 9.

« Making the Way of the Gypsy Harder », in *The St. Mary Banner*, Franklin, Louisiane, 27 novembre 1915, p. 6.

« Musicians On New Pantages Bill Opening Today », in *The Ogden Standard*, Ogden City, Utah, 31 octobre 1917, p. 11.

« Mysterious Gypsies », in *The Rock Island Argus and Daily Union*, Rock Island, Illinois, 13 août 1898, p. 2.

« N. Y. Hotels Scheme To Regain Theater Crowds », in *The St Joseph Observer*, Saint Joseph, Missouri, 31 décembre 1921, p. 3.

« Never Published », in *The Salt Lake Tribune*, Salt Lake City, Utah, 16 décembre 1934, p. 160.

« News Summary », in *The Bridgeport Telegram*, Bridgeport, Connecticut, 27 août 1927, p. 1.

« New Year's Eve Watch Party », in *Salt Lake Telegram*, Salt Lake City, Utah, 30 décembre 1907, p. 3.

« Next Week on The Air », in *Hamilton Evening Journal*, Hamilton, Ohio, 26 décembre 1931, p. 4.

« Noted Singer Has World's Most Complete Jazz Library », in *Harrisburg Sunday Courier*, Harrisburg, Pennsylvanie, 25 septembre 1927, p. 7.

« Novelty Vaudeville Feature Acts Head Photoville Bill », in *The Tacoma Times*, Tacoma, Washington, 17 juin 1916, p. 3.

« Origin of Jazz Music », in *The Hoisington Dispatch*, Hoisington, Kansas, 15 août 1918, p. 7.

- « Orpheum Tonight », in *Muskogee Times-Democrat*, Muskogee, Oklahoma, 9 février 1922, p. 10.
- « Palace Theater, Indianapolis », in *Greenfield Daily Reporter*, Greenfield, Indiana, 7 novembre 1925, p. 3.
- « Pan-American Items », in *Springville Journal*, Springville, New York, 2 mai 1901, p. 4.
- « Party in Shearer's Grove, Along Gypsy Trail, Newmanstown », in *Lebanon Daily News*, Lebanon, Pennsylvanie, 8 octobre 1930, p. 12.
- « Pastor Says God Can Utilize "Jazz" For Good », in *The Star Press*, Muncie, Indiana, 1^{er} février 1920, p. 10.
- « Paul Whiteman's Famous Orchestra At The Capitol! », in *The Charleston Daily Mail*, Charleston, Virginie-Occidentale, 12 mars 1922, p. 7.
- « Pavilion Theater », in *The Barre Daily Times*, Barre, Vermont, 11 janvier 1915, p. 8.
- « Personal », in *The Morning News*, Wilmington, Delaware, 17 septembre 1887, p. 2.
- « Personal Paragraphs », in *The Weekly Record*, Beaufort, Caroline du Nord, 27 janvier 1888, p. 3.
- « Photophone Vaudeville », in *Warren Times Mirror*, Warren, Pennsylvanie, 19 décembre 1929, p. 12.
- « Popular Orchestra », in *The Tipton Daily Tribune*, Tipton, Indiana, 23 octobre 1931, p. 4.
- « Popular Records », in *The News*, Frederick, Maryland, 27 novembre 1947, p. 3.
- « Portrayal of Chopin Increases Relief Fund », in *The Los Angeles Times*, Los Angeles, Californie, 22 août 1915, p. 5.
- « Princess Chimay's Lover », in *Boston Post*, Boston, Massachusetts, 13 janvier 1897, p. 5.
- « Queen Jentie », in *The Ottawa Daily Republic*, Ottawa, Kansas, 11 avril 1887, p. 1.
- « Radio Programs », in *The Indiana Gazette*, Indiana, Pennsylvanie, 8 juillet 1929, p. 9.
- « Radio Programs, WHO, Des Moines », in *Carroll Daily Herald*, Carroll, Iowa, 1^{er} août 1936, p. 5.
- « Reeves Eliminates Jazz From Orchestra Program », in *The Ogden Standard-Examiner*, Ogden, Utah, 7 novembre 1920, p. 27.
- « Right Out Of The Air », in *Bernardsville News*, Bernardsville, New Jersey, 23 juillet 1936, p. 10.
- « Rubinoff Leaves Large Odessa Audience With Better Understanding Of Great Music », in *The Odessa American*, Odessa, Texas, 3 mars 1947, p. 2.
- « Rubinoff Likes People And Travels of Gypsy », in *The Republic*, Columbus, Indiana, 12 septembre 1947, p. 5.

« "Sari" Delighted Local Audience », in *The Courier-News*, Bridgewater, New Jersey, 25 septembre 1914, p. 14.

« Seen and Heard in Many Places », in *The Times*, Philadelphie, Pennsylvanie, 5 février 1900, p. 6.

« Sherry Theater Today », in *La Grande Observer*, La Grande, Oregon, 1^{er} mars 1915, p. 5.

« Singular Credulity », in *The Charlotte Democrat*, Charlotte, Caroline du Nord, 8 avril 1856, p. 2.

« Social Notes and Personal », in *The Morning Times*, Washington, District de Columbia, 29 novembre 1896, p. 5.

« Society », in *Beckley Post-Herald*, Beckley, Virginie-Occidentale, 5 juin 1937, p. 5.

« Stars Of Radioland », in *The Evening Independent*, Massillon, Ohio, 8 septembre 1933, p. 16.

« The American Gypsy », in *The Leavenworth Weekly Times*, Leavenworth, Kansas, 2 novembre 1871, p. 2.

« The Commonwealth », in *The Weekly Commonwealth*, Topeka, Kansas, 29 juillet 1886, p. 4.

« The Daily Novelette, The First Strike », in *El Paso Herald*, El Paso, Texas, Home Edition, Comic Section, 3 octobre 1914, p. 3.

« The Flapperette Girls », in *The New York Age*, New York, New York, 31 octobre 1931, p. 2.

« The Gipsies », in *Orleans Independent Standard*, Irasburgh, Vermont, 28 août 1857, p. 4.

« The Gypsies », in *The Chatham Record*, Pittsboro, Caroline du Nord, 7 juillet 1887, p. 4.

« The Gypsy Rover », in *The Natchitoches Enterprise*, Natchitoches, Louisiane, 7 avril 1921, p. 1.

« The Gypsy Sweethearts », in *The Eagle*, Bryan, Texas, 13 mars 1926, p. 4.

« The Hungarian Gypsies », in *Vermont Phoenix*, Brattleboro, Vermont, 17 avril 1885, p. 2.

« The Music Beat », in *Tucson Daily Citizen*, Tucson, Arizona, 30 mai 1953, p. 29.

« The New Bills », in *Goodwin's Weekly*, Salt Lake City, Utah, 3 janvier 1914, p. 8-9.

« The Oriental Gypsies », in *Newton Daily Republican*, Newton, Kansas, 17 juillet 1886, p. 2.

« The Origin of Jazz », in *Cayton's Monthl*, Seattle, Washington, 1^{er} février 1921, p. 10.

« The Prize Winners », in *The Monroe News-Star*, Monroe, Louisiane, 18 mars 1912, p. 3.

« The Queen is Dead », in *The Greenville News*, Greenville, Caroline du Sud, 9 août 1900, p. 8.

« The Rag, Blues and Jazz », in *The Houston Post*, Houston, Texas, 7 novembre 1922, p. 6.

- « The Royal Family of Gypsies », in *The News-Herald*, Hillsboro, Ohio, 5 mai 1887, p. 4.
- « The World's Fair », in *The De Kalb Chronicle*, De Kalb, Illinois, 10 juin 1893, p. 4.
- « They Mourn for Kossuth – New York Hungarians Will Express Their Grief in a Great Memorial Meeting », in *The World*, New York, New York, 22 mars 1894, p. 5.
- « Tod Watson And His Toya Gypsy Orchestra », in *Joplin Globe*, Joplin, Missouri, 1^{er} octobre 1925, p. 4.
- « To Keep Out of Prison », in *The Anaconda Standard*, Anaconda, Montana, 12 juillet 1899, p. 4.
- « Town and County News », in *Tazewell Republican*, Tazewell, Virginie, 15 mai 1902, p. 4.
- « Trace Jazz to Germany », in *The Bakersfield Californian*, Bakersfield, Californie, 20 juin 1924, p. 9.
- « Tricky Transportation », in *La Plata Home Press*, La Plata, Missouri, 15 octobre 1914, p. 8.
- « Twenty Years Ago In Asbury Park », in *Asbury Park Press*, Asbury Park, New Jersey, 28 mars 1922, p. 8.
- « Wealth of American Gypsies », in *Juniata Sentinel and Republican*, Mifflintown, Pennsylvanie, 28 septembre 1887, p. 1.
- « West Branch Enjoys Play », in *Iowa City Press-Citizen*, Iowa City, Iowa, 5 novembre 1926, p. 5.
- « What Paul Egry Also Said Of Honolulu », in *Honolulu Star-Advertiser*, Honolulu, Hawaii, 30 janvier 1901, p. 13.
- « What the Critics Thought », in *The Sun and the New York Herald*, New York, New York, 8 février 1920, p. 4.
- « Who Will Win, the Jazz or the Gypsy, it is Hard to Tell », in *The Wichita Beacon*, Wichita, Kansas, 11 juin 1922, p. 3.
- « Why I Left Society to Be a Gypsy Queen », in *The Marion Daily Mirror*, Marion, Ohio, 13 mai 1910, p. 11.
- « Why Mongrelize? », in *The Decatur Daily Review*, Decatur, Illinois, 23 août 1925, p. 6.
- « Will Rogers Said He'd Still Be Cowhand but for Gene Buck », in *The Emporia Gazette*, Emporia, Kansas, 26 août 1935, p. 2.
- « Zez Confrey Here April 29 », in *The Brainerd Daily Dispatch*, Brainerd, Minnesota, 29 mars 1927, p. 3.

I – 1 – g. Sélection d'articles de la presse du Canada

« Air Lines », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 25 décembre 1933, p. 9.

« A Recent Study of the Dolly Sisters, Who Danced Right Into a Romantic - Engagement Rumor Concerning Lord Dalmeny – and Who Danced Right Out Again », in *Vancouver Daily World*, Vancouver, Canada, 28 octobre 1922, p. 25.

« Europe Welcomes with "Wild Enthusiasm" the Funny, Fascinating "Supersyncopation" of New World's New Dance Novelty », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 22 mars 1919, p. 45.

« French Jazz Artist Dies », in *The Ottawa Journal*, Ottawa, Canada, 18 mai 1953, p. 15.

« Jazz in Hungary », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 7 février 1929, p. 11.

« Sidelights on Shows Billed for the Coming Week », in *The Winnipeg Tribune*, Winnipeg, Canada, 28 juin 1913, p. 18.

I – 2. SOURCES COMPLÉMENTAIRES

I – 2 – a. Base de données généalogiques *Family Search*

Family Search, *New York Passenger Lists, 1820-1891*.

I – 2 – b. Ouvrages et articles historiques à propos des Tsiganes

BATAILLARD Paul, « Les bohémiens hongrois à Paris », in *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, 1871, vol. 6, n°1.

BERCOVICI Konrad, « Around the World in New York », *The Century Magazine*, juin 1924.

BERCOVICI Konrad, « The American Gipsy », in *Century Magazine*, 103, 1922.

BLACK George Fraser, *A Gypsy Bibliography*, Edinburgh, 1909.

BROCKIE William, *The Gypsies of Yetholm*, Kelso, 1884.

BROWN Irving, *Gypsy Fires in America*, New York, Harper, 1924.

GRELLMANN Heinrich, *Histoire des Bohémiens*, Paris, imprimé en 1810.

GROOME Francis Hindes, *In Gypsy Tents*, Edinburgh, 1880.

LELAND Charles G., *The Gypsies*, Cambridge, Riverside Press, 1882.

LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881.

MAXIMOFF Matéo, *Dites-le avec des pleurs*, édité par l'auteur, 1990.

MURGER Henri, *Scènes de la vie de Bohème (1851)*, Flammarion, Paris, 2012.

RÜDIGER Johan Christian, *Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner aus Indien*, Hambourg, Buske Helmut Verlag, 1782.

VALERIO Théodore, « Essais ethnographiques sur les populations hongroises », in *L'Artiste*, 22 août 1858, p. 250.

VOLTAIRE, « Chapitre XCI : De ceux qu'on appelait Bohèmes ou Égyptiens », in *Essai sur les mœurs*, 1756.

I – 2 – c. Ouvrages et articles historiques à propos du jazz

ELLINGTON Edward Kennedy, *Music is My Mistress*, Boston, Da Capo Press, 1976.

HANDY William. C., *Father of the Blues: an Autobiography*, New York, Arna Bontemps, 1957.

KOENIG Karl, *Jazz in Print (1859-1929)*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2002.

I – 2 – d. Articles de la presse récente

GAYLE Damien, « Was Charlie Chaplin Born in a Gypsy Caravan in the West Midlands? Letter Locked Away for Decades May Hold Answer to Mystery That MI5 and CIA Could Not Solve », in *Daily Mail*, 20 mars 2012.

« "L'ange blond" est l'enfant d'un couple rom de Bulgarie », in *Le Figaro*, 25 octobre 2013.

LAYTON Josh, « Experts '99.9 Per Cent Certain' Charlie Chaplin Was Born in the Midlands », in *The Daily Mirror*, 25 juillet 2015.

SWEET Matthew, « Was Charlie Chaplin a Gypsy? », in *The Guardian*, 17 février 2011.

I – 2 – e. Peintures, gravures, photographies et art

AHRHART Charles, *Official Catalogue and Guide Book to the Pan-American Exposition: With Maps of Exposition and Illustrations*, Buffalo, Smithsonian Libraries, 1901.

ANSALDO Andrea, *La Fuite en Égypte*, 1620, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini, inv. 1704.

BELLANGE Jacques, école de, *Bohémienne au tambourin*, XVII^e siècle, Paris, musée du Louvre, collection Edmond de Rothschild, inv. 1605DR.

BELLET DU POISAT Pierre-Alfred, *Les trois bohémiens*, 1857, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 747.

CAZALS Ferdinand-Auguste, *Verlaine à Broussais*, 1890, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 2779 recto.

CHAMPAIGNE Philippe de, *La Fuite en Égypte*, 1650-1660, inv. A.00.6.47.

COURBET Gustave, *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*, 1868, Glasgow Museums, The Burrell Collection.

COROT Jean-Baptiste, *Zingara au tambour de basque*, vers 1865, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 747.

COUTURE Thomas, *Le Réaliste*, 1865, Amsterdam, Museum Van Gogh.

DEHAISNE Léon, *Portrait d'Alexandre Schanne (1823-1887), modèle du « Schaunard » de « La vie de bohème » de Murger*, vers 1880, Paris, Musée Carnavalet.

DORÉ Gustave, *Les Saltimbanques*, 1874, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger Quilliot.

HOHENSTEIN Adolf, *La Bohème : Musetta, La Bohème : Mimi, La Bohème : Bambini, La Bohème : Marcello*, 1896.

LALLEMANT Georges, *Sainte Famille*, fin XVI^e – début XVII^e siècle, Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 89.2.1.

LENOIR Charles Amable, *Rêverie*, 1893, Collection particulière.

MANET Édouard, *Le Bohémien*, vers 1861-1862, Abou Dabi, Louvre Abu Dhabi, vers 1861-1862.

MANET Édouard, *Le Vieux Musicien*, 1862, Washington, National Gallery of Art, collection Chester Dale.

MERTÉ Heinrich, *Franz Schubert en Hongrie écoutant des airs tsiganes pour en noter la mélodie*, vers 1883, gravure, Liverpool.

MUNCH Edvard, *Hans Jaeger*, 1889, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

RENOIR Auguste, *Bal du Moulin de la Galette*, 1876, Paris, Musée d'Orsay.

RIIS Jacob, *How the Other Half Lives : Studies among the Tenements of New York*, Kessinger Publishing, 2004.

RUSIÑOL Santiago, *Érik Satie, bohémien*, 1891, Barcelone, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Arxiu Joan Maragall.

TOOROP Jan, *Autoportrait dans l'atelier*, 1883, Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. S388M/1989.

VAN GOGH Vincent, *Les Roulottes, campement de bohémiens aux environs d'Arles*, 1888, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3670.

VAN GOGH Vincent, *Le verre d'absinthe et sa carafe*, 1887, Amsterdam, Van Gogh Museum.

VIGÉE-LEBRUN Marie-Louise-Elisabeth, *Portrait d'une danseuse*, 1780, Paris, musée du Louvre, inv. FR.1947-31.

I - 2 - f. Sélection de 38 représentations picturales classées par ordre chronologique mettant en scène des Tsiganes et comportant des touches significatives de bleu

1505 – BOCCACINO Boccaccio, l'Ancien (vers 1465 – vers 1525), *La Petite Bohémienne*, 1505, Florence, Galleria degli Uffizi Istituti museali della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, inv. 1890 : n°8539.

Vers 1595-1598 – MERISI Michelangelo, dit le Caravage (vers 1571-1610), *La Diseuse de bonne aventure*, vers 1595-1598.

XVII^e siècle – RABEL Daniel (1578-1637), *Album ; Ballet du Chateau de Bicêtre ; « Entrée des Égyptiens et des Égyptiennes »*, XVII^e siècle, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

XVII^e siècle – VAN DE VENNE Jan (avant 1600 – avant 1651), *Le Campement de bohémiens*, XVII^e siècle, Marseille, musée des Beaux-Arts, inv. L86-47.

Vers 1595-1605 – BOLLERY Nicolas (attribué à), (vers 1560 - 1630), *Les Acteurs*, vers 1595-1605, Sarasota, The John Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida, Florida State University, inv. SN688.

1615 – VOUET Simon (1590-1649), *Bohémienne et son enfant*, 1615, Milan, collection Koelliker.

Entre 1621 et 1629 – DI LIAGNO Filippo Teodoro, dit Filippo Napoletano (1587-1629), *Campement de bohémiens dans les ruines de la villa de mécène à Tivoli*, entre 1621 et 1629, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, inv. Bx E 48.

Vers 1625 – RÉGNIER Nicolas (1591-1667), *Joueurs de cartes et diseuse de bonne aventure*, vers 1625, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 610.

1628 – BOULOGNE (DE) Valentin (1591-1632), *La Diseuse de bonne aventure*, 1628, Paris, musée du Louvre, inv. 8254.

Vers 1630 – LA TOUR (DE) Georges (1593-1652), *La Diseuse de bonne aventure*, vers 1630, New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. F. 60.30.

1640 – TENIERS II David (1610-1690), *Paysage avec une grotte et un groupe de bohémiens*, 1640, Saint-Pétersbourg, The State Hermitage Museum, inv. GE 566.

XVIII^e siècle – PATER Jean-Baptiste Joseph (1695-1736), *La Bonne Aventure*, XVIII^e siècle, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. PD.113-1992.

Vers 1730-1735 – MAGNASCO Alessandro (1667-1749), *Banquet nuptial de bohémiens*, vers 1730-1735, Paris, musée du Louvre, inv. RF 2619.

1780 – VIGÉE-LEBRUN Marie-Louise-Élisabeth (1755-1842), *Portrait d'une danseuse*, 1780, attribué à Paris, musée Cognac-Jay, inv. CJ-J.106.

1807 – TURNER Joseph Mallord William, *Gipsy Camp*, 1807.

1830 – TURNER Joseph Mallord William, *The Gipsy, for Rogers's "Poems"*, 1830.

1848 – HAFFNER Felix, *Halte de Gitanos*, 1848, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

1852 – DEHODENCQ Alfred (1822-1882), *Bohémiens et bohémiennes au retour d'une fête en Andalousie*, 1852, Musée de Chaumont.

Vers 1853-1854 – COURBET Gustave (1819-1877), *La Bohémienne et ses enfants*, vers 1853-1854, Collection particulière.

1854 – COURBET Gustave (1819-1877), *La Rencontre*, 1854, Montpellier Agglomération, musée Fabre, inv. 868.1.23.

1855 – PETTENKOFEN (VON) August (1822-1889), *Deux enfants tziganes*, 1855, Saint-Pétersbourg, The State Hermitage Museum, inv. GE 5760.

1857 – BELLET DU POISAT Pierre-Alfred (1823-1883), *Les trois bohémiens*, 1857, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 747.

1860 – DEHODENCQ Alfred (1822-1882), *Bohémiens en marche*, 1860, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 2371.

1861-1862 – MANET Édouard (1832-1883), *Le Bohémien*, vers 1861-1862, Abou Dabi, Louvre Abu Dhabi.

1862 – MANET Édouard (1832-1883), *Le Vieux Musicien*, 1862, Washington, National Gallery of Art, collection Chester Dale.

Vers 1865 – COROT Jean-Baptiste (1796-1875), *Zingara au tambour de basque*, vers 1865, Paris, musée du Louvre, inv. RF. 1947-31.

1868 – COURBET Gustave (1819-1877), *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*, 1868, Glasgow Museums, The Burrell Collection.

1868 – RAHOULT Diodore (1819-1874), *Campement de Bohémiens à l'Esplanade devant la Porte de France*, 1868, Grenoble, Musée de Grenoble.

1869 – COURBET Gustave (1819-1877), *Rêverie tzigane*, 1869, Tokyo, Matsukata Collection, inv. P.1959-0060.

Vers 1871-1872 – MARSAL Marià Fortuny (1838-1874), *Carmen Bastián*, vers 1871-1872, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. MNAC 214438.

1874 – DORÉ Gustave (1832-1883), *Les Saltimbanques*, 1874, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger Quilliot.

1888 – VAN GOGH Vincent (1853-1890), *Les Roulottes, campement de bohémiens aux environs d'Arles*, 1888, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3670.

1896 – VALENTINY János (1842-1902), *Cigányiskola*, 1896, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

1901 – FERENCZY Károly (1862-1917), *Tsiganes*, 1901, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, inv. 1998.

1905 – PICASSO Pablo (1881-1973), *Les bateleurs (famille de saltimbanques)*, 1905, Washington, National Gallery of Art, collection Chester Dale.

1908 – TIHANYI Lajos (1885-1938), *Femme tsigane avec enfant*, 1908, Pécs, Janus Pannonius Múzeum Pécs, Modern Magyar Képtár, inv. 68.679.

1909 – DAMBLANC Eugène, dit Damblans (1865-1943), Lithographie dans *Le Pèlerin*, 1909, Paris, Collection Kharbine-Tapabor.

1911 – VAN DONGEN Kees (1877-1968), *La Gitane (la curieuse)*, 1911, Saint-Tropez, L'annonciade, musée de Saint-Tropez, inv. AM 3814 P.

I – 2 – g. Sélection de 22 représentations picturales classées par ordre chronologique mettant en scène des artistes de la Bohème artistique et littéraire et comportant des touches significatives de bleu

1828 – DANHAUSER Josef, *Salle d'étude des élèves d'un peintre*, 1828, Vienne, musée du Belvédère, inv. 2109.

1829 – DANHAUSER Josef, *Scène comique dans un atelier de peintre*, 1829, Vienne, musée du Belvédère, inv. Nr 2525.

1846 – COURBET Gustave, *L'Homme à la pipe*, 1846, Montpellier Agglomération, musée Fabre, inv. 868.1.18.

Vers 1849 – COURBET Gustave, *Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes*, vers 1849, Troyes, musée d'Art moderne, inv. MNLP 46.

1865 – COUTURE Thomas, *Le Réaliste*, 1865, Amsterdam, Museum Van Gogh.

1866 – COROT Jean-Baptiste-Camille, *Agostina, L'Italienne*, 1866.

Vers 1877 – GILL André, *La Vie de Bohème*, série de gravures, vers 1877, Paris, collection J.-D. Wagneur.

Vers 1880 – DEHAISNE Léon, *Portrait d'Alexandre Schanne (1823-1887), modèle du "Schaunard" de "La vie de bohème" de Murger*, vers 1880, Paris, Musée Carnavalet.

1883 – TOOROP Jan, *Autoportrait dans l'atelier*, 1883, Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. S388M/1989.

1884 – SIGNAC Paul, *Le Moulin de la Galette*, 1884, Paris, musée Carnavalet, inv. P.1938.

1887 – VAN GOGH Vincent, *Coin à Montmartre, le Moulin à poivre ou Impasse des Deux-Frères*, 1887, Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. S14V/1962.

1887 – VAN GOGH Vincent, *Le verre d'absinthe et sa carafe*, 1887, Amsterdam, Van Gogh Museum.

1890 – CAZALS Ferdinand-Auguste, *Verlaine à Broussais*, 1890, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 2779 recto.

1890 – CASAS Ramón, *Montmartre*, 1890, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu Victor Balaguer, inv. BMVB1651.

1890 – CASAS Ramón, *Au moulin de la Galette*, 1892, Monistrol de Montserrat, Museu de Montserrat, inv. N.R.2000.397.

1893 – LENOIR Charles Amable, *Rêverie*, 1893, Collection particulière.

1896 – HOHENSTEIN Adolf (1854-1928), *La Bohème : Bambini*, 1896, Cat. 86, Milan, Archivio Storico Ricordi, inv. A1301001r.

1896 – HOHENSTEIN Adolf (1854-1928), *La Bohème : Mimi*, 1896, Cat. 86, Milan, Archivio Storico Ricordi, inv. A1301027r.

1896 – HOHENSTEIN Adolf (1854-1928), *La Bohème : Marcello*, 1896, Cat. 86, Milan, Archivio Storico Ricordi, inv. A1301011r.

1900 – ROCHEGROSSE Georges Antoine, « Louise », *Théâtre National de l'Opéra Comique*, 1900, Paris, musée de Montmartre, inv. A/3800.Af.

I – 2 – h. Enregistrements musicaux

Nous avons eu la possibilité d'écouter la plupart des œuvres musicales citées dans notre recherche à travers la nouvelle plateforme en ligne *The Great 78 Project* qui a numérisé plus de trois millions de faces de vinyls de 1898 aux années 1950 : great78.archive.org.

ARMSTRONG Louis, *Louis Armstrong Plays W. C. Handy*, Columbia, 1954.

BERKES Béla, « Hungarian Gypsy Ragtime 1905-1919 », Pannon Jazz, Budapest, 1997.

BLAKEY Art, SMITH Jimmy, *Cool Blues, live at Small's Paradise*, New York, 1958, Blue Note, LT-1054, 1978.

BLAKEY Art, *Gypsy Folk Tales*, Roulette, SR-5008, 1977.

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS, *Intégrale Django Reinhardt*.

GRANT Bert, « When The Sun Goes Down in Romany », Waterson, Berlin & Snyder Co., New York, 1916-1919.

KAPLAN Dave, « Gypsy Pep : fox trot », Jos. W. Stern & Co., New York, 1917.

POLLACK Ben, « I'd Like to Be a Gypsy », New York, 1929, publié par Jazz Oracle, Ontario, 2001.

SMITH Jimmy et BLAKEY Art, *Cool Blues, live at Small's Paradise*, New York, 1958, Blue Note, LT-1054, 1978.

SPALDING Esperanza, « On The Sunny Side Of The Street (Live at the White House 2016) », in *Performance at the White House, A Celebration of American Creativity*, 8 janvier 2016.

I – 2 – i. Partitions

« Gypsy Moon », <http://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/27878/JAC006013.pdf> consultée le 22 octobre 2015.

REINHARDT Django, WILLIAMS Spencer, « It's The Bluest Kind of Blues (My Baby Sings) », *The Peter Maurice Music Company*, New York, 1942.

I – 2 – j. Filmographie

EDISON Thomas A., *Spanish Dancers at the Pan-American Exposition* ou *Gypsy Dance at the Pan-American Exposition*, Library of Congress, 1901, <https://www.loc.gov/item/00694361> consulté en juin 2016.

GATLIF Tony, *Latcho Drom*, K. G. Productions, 1993.

WETZELL Jean (réal. & prod.), *Les clés de la musique*, « Panorama de la guitare », interview de Boulou Ferré par Claude Chebel, INA, 11 janvier 1978.

II. LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE

II – 1. OUVRAGES ET ARTICLES DE SCIENCES SOCIALES, HISTORIOGRAPHIE

ALBERT Jean-Pierre, « L'histoire et l'anthropologie : convergences et spécificités », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, Paris, EHESS, n°6, 2010.

AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987.

BARKER Chris, *Cultural Studies. Theory and Practice*, Londres, Sage, 2000.

BECK Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris, Flammarion, 2006.

BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2002.

BRAUDEL Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.

BRAUDEL Fernand, *Les écrits de Fernand Braudel : Les ambitions de l'histoire*, Paris, Éditions de Fallois, 1997.

CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Bibliothèque Histoire, Albin Michel, 1998.

CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », *Annales. ESC*, n° 6, 1989.

DARRAS Éric, « Lawrence W. Levine, Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis », in *Lectures*, Les notes critiques, 2011.

DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick, *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], 2013.

ESCAL Françoise, IMBERTY Michel (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997.

FEBVRE Lucien, « L'Amérique du Sud devant l'histoire », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°4, Paris, Armand Colin, octobre-décembre 1948, p. 390

GINZBURG Carlo, *Le fil et les traces*, Paris, Verdier, 2010.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », in *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p. 3-44.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

ILLOUZ Charles, VIDAL Laurent, « Carlo Ginzburg, "L'historien et l'avocat du diable". Entretien avec Charles Illouz et Laurent Vidal. Première partie », in *Genèses*, vol. 4, n°53, 2003, p. 113-138.

KOSELLECK Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Hautes Études, Gallimard, 1997.

LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

LEMERCIER Claire, « Analyse de réseaux et histoire », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 52-2, n°2, 2005, p. 88-112.

LETERRIER Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005.

LEVINE Lawrence W., *Highbrow Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

MEETHAN Kevin, « Remaking Time and Space: The Internet, Digital Archives and Genealogy », in TIMOTHY Dallen J. & GUELKE Jeanne Kay, *Geography and Genealogy: Locating Personal Pasts*, Aldershot & Burlington, Ashgate, 2008, p. 99-112.

MOREAU Marion, « Le mythe, thème et variations », *Acta fabula*, vol. 12, n° 2, Essais critiques, Février 2011.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.

PRÉVÉLAKIS Georges, « Les grandes métropoles comme carrefours des diasporas », in *Cybergeog: European Journal of Geography*, n°99, 1999.

RAO Aparna, *The Other Nomads: Peripatetic Minorities in Cross-Cultural Perspective*, Cologne, 1987.

SIMIAND François, « Méthode historique et science sociale », in *Revue historique*, 1903, p. 129-157.

TESTOT Laurent, « Du bon usage des fictions en histoire. Entretien avec Ivan Jablonka », in *Sciences Humaines*, n°273, 2015.

TRAVERSIER Mélanie, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°57-2, 2010.

WEIL François, *Family Trees, A History of Genealogy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.

II – 2. HISTOIRE DE L'AMÉRIQUE DU NORD ET DES MIGRATIONS

ANTEBY-YEMINI Lisa, BERTHOMIÈRE William, « Les diasporas : retour sur un concept », in *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, n°16, 2006, p. 139-147.

- BRUNEAU Michel, *Diasporas et espaces transnationaux*, Paris, Anthropos, 2004.
- CANNATO Vincent, *American Passage. The History of Ellis Island*, New York, Harper Perennial, 2010.
- CAPLAN Caroline, « Stéphane Dufoix, La dispersion. Une histoire des usages du mot diaspora », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 28, n°3, 2012.
- FEBVRE Lucien, « L'Amérique du Sud devant l'histoire », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°4, Paris, Armand Colin, octobre-décembre 1948, p. 390.
- FERNANDEZ-SHAW, *The Hispanic Presence in North America from 1492 to Today (updated edition)*, New York, Facts on File, 1999.
- GREEN Nancy L., « Concepts historiques des flux migratoires : dualités et fausses découvertes », in *Revue internationale et stratégique*, volume 2, n°50, 2003, p. 79-84.
- GREEN Nancy L., *Du Sentier à la 7^e Avenue. La confection et les immigrés, Paris-New York, 1880-1980*, Paris, Le Seuil, 1998.
- GREEN Nancy L., « L'histoire comparative et le champ des études migratoires », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 45, n°6, 1990, p. 1335-1350.
- GREEN Nancy L., *Repenser les migrations*, Paris, PUF, 2002.
- JOHNSON Jerrah, « New Orleans's Congo Square: An Urban Setting for Early African-American Culture Formation », in *Louisiana History*, vol. 2, n°32, 1991, p. 117-157.
- KRAUT Alan M., *The Huddled Masses: The Immigrant in American Society, 1880-1921*, Arlington Heights, Illinois, Harlan Davidson Ed., 2001.
- LELIÈVRE Éva, « Collecter des données de mobilité : des histoires migratoires aux biographies d'entourage », in *Espace, populations, société*, n°2, 1999, p. 195-205.
- LUCASSEN Leo, FELDMAN David, OLTMER Jochen, *Paths of Integration. Migrants in Western Europe (1880-2004)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- LUCASSEN Leo, « Migration and World History: Reaching a New Frontier », in *International Review of Social History*, vol. 52, n°1, 2007, p. 89-96.
- MA MUNG Emmanuel, « La dispersion comme ressource », in *Cultures et Conflits*, n°33-34, 1999, p. 89-103.
- MA MUNG Emmanuel, « Le point de vue de l'autonomie dans l'étude des migrations internationales : "penser de l'intérieur" les phénomènes de mobilité », in DUREAU Françoise, HILY Marie-Antoinette, *Les mondes de la mobilité*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 25-38.
- NUGENT Walter T. K., *Crossings: The Great Transatlantic Migrations (1870-1914)*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1995.
- PAPP Susan, *Hungarian Americans and Their Communities of Cleveland*, Cleveland, Cleveland State University, 1981.
- POTON Didier, SYMINGTON Micéala & VIDAL Laurent, *La migration européenne aux Amériques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

ROSENTAL Paul-André, « Pour une analyse mésoscopique des migrations », in *Annales de démographie historique*, n°2, 2002, p. 145-160.

VENZON Anne Cipriano, *The United States in the First World War: An Encyclopedia*, Oxford, Routledge, 2013.

VIDAL Laurent, *Les Larmes de Rio*, Paris, Flammarion, 2009.

VIDAL Laurent & MUSSET Alain (dir.), *Les territoires de l'attente. Migrations et mobilités dans les Amériques (XIX^e-XXI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

WHITAKER Jan, *Tea at the Blue Lantern Inn. A Social History of the Tea Room Craze in America*, New York, St. Martin's Press, 2015.

II – 3. OUVRAGES ET ARTICLES SPÉCIALISÉS À PROPOS DES TSIKANES ET DE LA BOHÈME

II – 3 – a. Histoire des Tsiganes et de la Bohème

ABOUT Ilse, « Une nouvelle histoire des Tsiganes ? », in *La Vie des idées*, 13 juillet 2015 [en ligne] <http://www.laviedesidees.fr/Une-nouvelle-histoire-des-Tsiganes.html>

ASSÉO Henriette, « Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possibles (1770-1920) », in *Le Temps des Médias*, n° 14, 2010, p. 12-27.

ASSÉO Henriette, « Histoire des Bohémiens et Tsiganes en Europe », in *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2012, p. 27-35.

ASSÉO Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, Paris, Gallimard, 1994.

AURAIX-JONCHÈRE Pascale, LOUBINOUX Gérard, *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

BLOCH Jules, *Les Tsiganes*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

COQUIO Catherine, POUEYTO Jean-Luc (dir.), *Roms, Tsiganes, Nomades, un malentendu européen*, Paris, Karthala, 2014.

COTTOM Daniel, *International Bohemia: Scenes of Nineteenth-Century*, Philadelphie, Pennsylvanie, University of Pennsylvania Press, 2013.

DAWSON Robert, *British Gypsy slavery: the Caribbean and Americas*, Derbyshire, Blackwell, 2001.

DELÉPINE Samuel, *Atlas des Tsiganes*, Paris, Autrement, 2012.

DUPCSIK Csaba, *A magyarországi cigányság története*, Budapest, Osiris kiadó, 2009.

EPSTEIN NORD Deborah, *Gypsies and the British Imagination, 1807-1930*, New York, Columbia University Press, 2006.

FERRARI Florencia, FORTA Martin, « Brazilian Gypsology, a View from Anthropology », in *Romani Studies*, vol. 24, n°2, Liverpool, 2014, p. 111-136.

FRASER Angus, *Gypsies*, Oxford, Blackwell, 2005.

GENEVRAI Françoise, « Bohème, Bohême, bohémien : autour de George Sand », « L'auteur en marge », séminaire de formation doctorale, Lyon III, 2003.

GILA-KOCHANOWSKI (DE) Vania, *Parlons Tsigane, Histoire, culture et langue du peuple tsigane*, Paris, L'Harmattan, 1994.

GÓMEZ ALFARO Antonio, *La Grande rafle des Gitans*, Centre de recherches tsiganes, Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées, Collection Interface, 1994.

HANCOCK Ian, *The pariah Syndrome: an account of Gypsy slavery and persecution*, Michigan, Karoma Publishers, 1987.

HANCOCK Ian, *We are the Romani People*, Hatfield, University of Hertfordshire Press, 2002.

HOUGHTON-WALKER Sarah, *Representations of the Gypsy in the Romantic Period*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

HUMEAU Jean-Baptiste, *Tsiganes en France, de l'assignation au droit d'habiter*, Paris, L'Harmattan, 1995.

KENRICK Donald, *Historical Dictionary of the Gypsies (Romanies)*, Lanham, The Scarecrow Press, 2007.

KENRICK Donald, *Les Tsiganes de l'Inde à la Méditerranée*, Toulouse, Centre de recherches tsiganes, Collection Interface, CRDP Midi-Pyrénées, 1993.

LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms en Europe*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2007.

LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, 2009.

MAYALL David, *Gypsy Identities 1500-2000: From Egipcians and Moon-men to the Ethnic Romany*, Londres, Routledge, 2004.

MENDIZABAL Isabel et al., « Reconstructing the Population History of European Romani from Genome-Wide Data », in *Current Biology*, vol. 22, n°24, Elsevier, 18 décembre 2012, p. 2342-2349.

MILLS Elizabeth Shown, « Assimilation? Or Marginalization and Discrimination? Romani Settlers of the Colonial Gulf (Christophe Clan) », in *Historic Pathways*, 2011.

MOUSSA Sarga, *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008.

MOUTOUH Hugues, *Les Tsiganes*, Paris, Flammarion, 2000.

NEMETH David, *Nomad Gypsies in Los Angeles: Patterns of Livelihood*, Master de Géographie, San Fernando Valley State College, 1970.

- OKELY Judith, *The Traveller-Gypsies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- PARDO-FIGUEROA Carlos, *Gitanos en Lima. Historia, cultura e imágenes de los Rom, los Ludar y los Calé Peruanos*, Lima, Universidad Católica del Perú, 2013, p. 35-68.
- PISKOR Steve, *Gypsy Violins, Hungarian Slovak Gypsies in America*, Saroma, 2012.
- RABINOVITCH Lara, « The Gypsy in Them: Imagined Transnationalism amid New York City's Little Rumania », in KAHN Ava F. & MENDELSON Adam D., *Transnational Traditions. New perspectives on American Jewish History*, Detroit, Wayne State University Press, 2014, p. 165-184.
- REYNIERS Alain, « La mobilité des Tsiganes en Europe : entre fantasmes et réalités », in *Hermès, La Revue*, vol. 2, n° 51, 2008, p. 107-111.
- SALO Matt et Sheila, « Gypsy Immigration to the United States », in *Papers from the Sixth and Seventh Annual Meetings, Gypsy Lore Society, North American Chapter*, New York, Gypsy Lore Society, 1986, p. 85-96.
- SALO Matt et Sheila, « Romnichel Economic and Social Organization in New England, 1850-1930 », in *Urban Anthropology*, n°11, 1982, p. 273-313.
- SIERRA Maria, *Enemies Within: Cultural Hierarchies and Liberal Political Models in the Hispanic World*, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- SUTHERLAND Anne, *The Hidden Americans*, Londres, Tavistock Publications, 1975.
- SUTRE Adèle, « Du parcours du monde à son invention, géographies tsiganes en Amérique du Nord des années 1880 aux années 1950 », Thèse de doctorat en géographie, sous la direction de Marie-Vic Ozouf-Marignier, Paris, EHESS, 2017.
- TARNOFF Ben, *The Bohemians: Mark Twain and the San Francisco Writers Who Reinvented American Literature*, Londres, Penguin Press, 2014.
- TURMAN Karen Christine, « The Marginality Behind the Marginality: Gypsies and Jazz Dancers in Bohemian Paris », *Thèse de doctorat en philosophie*, sous la direction de Dominique Jullien, University of California, Santa Barbara, 2013.
- VAUX DE FOLETIER (DE) François, *Mille ans d'histoire des Tsiganes*, Paris, Fayard, 1970.
- WILLEMS Wim, *In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*, London, Frank Cass, 1997.
- WILLIAMS Patrick, « Paris – New York. L'organisation de deux communautés tsiganes », in *L'Homme*, vol. 25, n°95, 1985, p. 121-140.

II – 3 – b. Revue *Études Tsiganes*

- BERGEON Céline, « Voyageurs et opinions publiques : le poids des représentations sociales », in *Études Tsiganes 47 : Tsigane et représentation*, troisième trimestre 2011.

BORDIGONI Marc, « Des Tsiganes et des ours dans *Le Petit Journal*, supplément illustré, 1895-1908 », in *Études Tsiganes*, vol. 3, n°47, 2011, p. 54-71.

DACHEUX Jean-Pierre, « L'abolition de l'esclavage des Roms, une dimension de notre citoyenneté européenne ou de l'éclairage des lumières sur le sort fait aux Roms en Europe », in *Études Tsiganes 29 : l'esclavage des Roms*, 2007.

DELÉPINE Samuel, LUCAS Yannick, « Les Roms migrants en France ou comment faire d'une population en danger une "population dangereuse" », in *Études Tsiganes 31-32 : Roms*, 2007.

FORMOSO Bernard, « Diversité des itinéraires et uniformité des stéréotypes », in *Études Tsiganes 2 : Une ethnologie des Tsiganes*, 1994.

GÖRÖG-KARADY Veronika, « Le statut du folklore et de la culture populaire tsiganes en Hongrie », in *Études Tsiganes 2 : Une ethnologie des Tsiganes*, 1994.

HANCOCK Ian, « L'esclavage des Roms », in *Études Tsiganes 29 : l'esclavage des Roms*, 2007.

JANOWIAK-JANIK Monika, « "Mre Dewleske gilawaw me". La musique et l'identité des Tsiganes pentecôtistes », in *Études Tsiganes 54-55 : Musiques*, troisième trimestre 2015.

MARUSHIAKOVA Elena, POPOV Vesselin, « De l'Est à l'Ouest, Chronologie et typologie des migrations tsiganes en Europe (du XV^e siècle jusqu'à présent) », in *Études Tsiganes 27-28 : Migrations tsiganes*, 2006.

MARUSHIAKOVA Elena, POPOV Vesselin, « Les Tsiganes dans l'empire Ottoman », in *Études Tsiganes 31-32 : Roms*, 2007.

PETCU Silviu, « Le rôle des esclaves Roms dans la vie économique des principautés roumaines de Munténie et de Moldavie », in *Études Tsiganes 29 : l'esclavage des Roms*, 2007.

PETCUȚ Petre, « L'apparition des Roms dans les principautés roumaines et les origines de l'esclavage en Moldavie et Munténie », in *Études Tsiganes 29 : l'esclavage des Roms*, 2007.

PIASERE Leonardo, « Les Tsiganes sont-ils "bons à penser" anthropologiquement ? », in *Études Tsiganes 2 : Une ethnologie des Tsiganes*, 1994.

REYNIERS Alain, « L'univers des musiques tsiganes », in *Études Tsiganes 54-55 : Musiques*, troisième trimestre 2015.

REYNIERS Alain, « Présence dans les 12 pays membres », in *Études Tsiganes 1 : Tsiganes d'Europe, circulation et enracinement*, premier semestre 1993.

THEODOSIOU Aspasia, « Marginalité et/ou liminarité : interprétations musicales et appartenance des Tsiganes/Roms », in *Études Tsiganes 54-55 : Musiques*, troisième trimestre 2015.

ZIMMERMANN Michael, « Politiques traditionnelles à l'égard des Tsiganes en Allemagne, la solution national-socialiste de la "Question tsigane", 1933-1945 », in *Études Tsiganes 18-19 : Histoires tsiganes, Hommage à François de Vaux de Foletier*, 2004.

II – 4. OUVRAGES ET ARTICLES SPÉCIALISÉS À PROPOS DE LA MUSIQUE, DES ARTS ET DES REPRÉSENTATIONS

ADAMS Bluford, *E Pluribus Barnum: The Great Showman and the Making of U. S. Popular Culture*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 1997.

ALBÈRA Philippe, « Les leçons de l'exotisme », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1996, n°9, p. 54-84.

ANTONIETTO Alain, BILLARD François, *Django Reinhardt, Rythmes futurs*, Paris, Fayard, 2004.

ARNOLD Denis, « Tritone », in *The New Oxford Companion to Music, Volume 1 : A-J*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

BADER Rolf, *Sound, Perception, Performance*, New York, Springer Science & Business Media, 2013.

BALEN Noël, *L'odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi, 1993.

BANCEL Nicolas (dir.), *Zoos Humains, au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

BARÉ Jean-François, « Des "notes bleues" », *L'Homme*, n°158-159, 2001, p. 101-124.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Payot et Rivages, Paris, 2013.

BÉTHUNE Christian, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.

BÉTHUNE Christian, *Sidney Bechet*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1997.

BRAMY Jean-Marc, GRAPPELLI Stéphane, OLDENHOVE Joseph, *Mon violon pour tout bagage*, Paris, Calman-Levy, 1992.

CERCHIARI Luca, CUGNY Laurent, KERSCHBAUMER Franz, *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, Lebanon, University Press of New England, 2012.

CHASE Gilbert, *The Music of Spain*, New York, Dover Publications, 1959.

CHERLIN Paul B., MAZZOLA Guerino, *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz*, New York, Springer Science & Business Media, 2008.

CIMENT James, *Encyclopedia of the Jazz Age, From the End of World War I to the Great Crash*, M. E. Sharpe, 2008.

COHEN Gerald, « Jazz Revisited: On The Origin Of The Term, Draft #3 », in *Comments on Etymology*, vol. 35, n°1-2, 2005.

COOKE Mervyn, *Chronique du jazz*, Paris, Abbeville éditions, 1993.

CRAFT Robert, STRAVINSKY Igor, *Expositions and Developments*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1981.

CUGNY Laurent, « Flèche d'Or : pourquoi ne l'a-t-on pas entendu ? », in *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006, p. 82-87.

CUGNY Laurent, « Le solo de Django Reinhardt dans Flèche d'Or », in *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006.

DEFRANCE Yves, « Exotisme et esthétique musicale en France », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7, 1994, p. 191-210.

DEFRANCE Yves, « Laurent AUBERT (dir.): *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration* », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°19, 2006, p. 266-269.

DREGNI Michael, *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée : Tome 1, Le culte d'Isis et les Ptolémées*, Leyde, Brill, 1973, p. 172.

EKEL Balval, *Elek Bacsik, Un homme dans la nuit*, Paris, Jacques Flament Éditions, 2015.

FERNÁNDEZ Lola, *Flamenco Music Theory: Rhythm, Harmony, Melody, Form*, Madrid, Acordes Concert, 2005.

FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio* » : la musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle, Paris, Armand Colin, 2013.

GUT Serge, « L'Échelle à double seconde augmentée : Origines et utilisation dans la musique occidentale », in *Musurgia*, vol. 7, n°2, Analyse, Théorie, Histoire, 2000, p. 41.

HANDRIGAN Nancy, « On the "Hungarian" in Works of Brahms: a Critical Study », Mémoire de Master en Art, sous la direction de Alan Walker, Hamilton, Ontario, 1995.

HARTMANN Arthur, *Claude Debussy as I Knew Him and Other Writings*, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2004.

HERRERO German, *De Jerez a Nueva Orleans, Analisis comparativo del flamenco y del jazz*, Grenade, Don Quijote, 1991.

HOOKE Lynn M., *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, New York, Oxford University Press, 2013.

HURLEY Andrew, *The return of jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, New York, Berghahn Books, 2011.

JABLONSKI Edward, *Gershwin, A Biography*, New York, Da Capo Press, 1988.

JACKSON Jean-Pierre, *Charlie Parker*, Paris, Actes Sud, 2005.

JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *Une Anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

JASEN David A., JONES Gene, *Spreadin' Rhythm Around: Black Popular Songwriters, 1880-1930*, Londres, Routledge, 2005.

JOSEF Peter, « Filched Melodies – Sarasate's "Zigeunerweisen" (Gypsy Airs) under suspicion of plagiarism », in *Blog G. Henle Verlag*, Munich, 19 août 2013, www.henle.de consulté le 25 février 2015.

LAMOUR Elisabeth, « Verlaine et le bleu », in *Tout en nuances*, RCF Isère, 19 octobre 2013 (émission radiophonique).

LEBLON Bernard, *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris, L'Harmattan, 1990.

LE GOFF Christine, GLASSMAN Gary, *Les cathédrales dévoilées*, France, Arte France, 2010 (documentaire télévisuel).

LEFORT Michel, « Le jazz des Tsiganes », in *Monde Gitan*, Association Notre-Dame des Gitans, Paris, 1991, p. 100-118.

LEGRAND Anne, *Charles Delaunay et le jazz en France*, Paris, Éditions du Laveur, 2009.

LEMOGODEUC Jean-Marie, MOYANO Francisco, *Flamenco*, Paris, PUF, 1994.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques I, Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1978.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques III, L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

LLOYD Craig, *Eugene Bullard, Black Expatriate in Jazz-Age Paris*, Athens, University of Georgia Press, 2006.

LOYA Shay, *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition*, Rochester, University of Rochester Press, 2011.

MALEXIS Sophie, *Émile Savitry, un photographe de Montparnasse*, Milan, 5 Continents Éditions, 2011.

MALVINNI David, *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*, Milton, Routledge, 2004.

MOONEY Tomás, « Oscar Alemán: Swing Guitarist », in *Jazz Journal International*, 1935, vol. 35, n°4 et 5.

NOËL Jean-Sébastien, « Le silence s'essouffle », *mort, deuil et mémoire chez les compositeurs ashkénazes, Europe centrale et orientale – États-Unis, 1880-1980*, Nancy, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 2016.

OAKLEY Giles, *The Devil's Music: A History Of The Blues*, Boston, Da Capo Press, 1997.

PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable, Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991.

PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

PENESCO Anne, *Études sur la musique française. Autour de Debussy, Ravel et Paul le Flem*, Lyon, PUL, 1992.

PERESS Maurice, *Dvorak to Duke Ellington: A Conductor Explores America's Music and Its African American Roots*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

PETTINGER Peter, « The Kid from Plainfield », in *Bill Evans: How My Heart Sings*, New Haven, Yale University Press, 1998.

PIOTROWSKA Anna G., *Gypsy Music in European Culture: From the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries*, Boston, Northeastern University Press, 2013.

POLLACK Howard, *George Gershwin: His Life and Work*, Oakland, University of California Press, 2007.

POPPE Robert, *John Arpin: Keyboard Virtuoso*, Toronto, Dundurn, 2009.

PORTER Lewis, *John Coltrane, sa vie, sa musique*, Paris, Outre mesure, 2007.

PRIEST Deborah, *Debussy, Ravel et Stravinsky, textes de Louis Laloy (1874-1944)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

RADANO Ronald, BOHLMAN Philip, *Music and the Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

REID Badger R., « James Reese Europe and the Prehistory of Jazz », in *American Music*, vol. 7, n° 1, 1989, p.48-67.

ROBIN Max, WATREMEZ Jean-Philippe, *The Ultimate Django's Book*, Clamart, Bookmakers International, 2012.

SUDHALTER Richard M., *Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945*, New York, Oxford University Press, 2001.

TARUSKIN Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: a biography of the works through Mavra*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1996.

VAN DER MERWE Peter, *Roots of the Classical: The Popular Origins of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

WEINSTEIN Norman, *Gene Bullard, C'est Moi !*, Booktango, 2012.

WILLIAMS Edward V., *The Bells of Russia*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

WILLIAMS Patrick, *Django*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1998.

WILLIAMS Patrick, *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*, Paris, Cité de la musique/Actes Sud, 1996.

III. OUVRAGES ET ARTICLES LITTÉRAIRES

III – 1. RÉCITS HISTORIQUES ET ROMANS

BALZAC Honoré de, *Un prince de la bohème*, Paris, Les éditions de Passy, 2013.

BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859*, Paris, Honoré Champion, 2006.

FONSECA Isabel, *Enterrez-moi debout*, Paris, Albin Michel, 1995.

MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Le Livre de Poche, Littérature & Documents, 2001.

NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, Paris, Gallimard, 2011.

SADE Donatien Alphonse François, *Aline et Valcour, ou le roman philosophique*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

SAND George, *Impressions et Souvenirs*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008.

SAND George, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Flammarion, 2004.

SCHANNE Alexandre, *Souvenirs de Schaunard*, Paris, BnF Collection, 1887.

SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de poche, 2009.

STEINBECK John, *Les Bohémiens des vendanges*, Paris, Mille et Une Nuits, La petite collection, 2000.

III – 2. POÉSIE

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Belin - Gallimard, 2009.

BAUDELAIRE Charles, « Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité », *Œuvres complètes, Les Paradis Artificiels*, Paris, Seuil, 1968.

BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu*, Paris, La cause des livres, 2008.

FIRDOÛSI, *Châh-Namèh (Livre des Rois)*, poème historique composé en Persan au Xe siècle, consacré à 3 600 ans de l'histoire perse jusqu'en 636, époque de la conquête musulmane.

RIMBAUD Arthur, *Bruxelles*, Paris, La Vogue n°8, juin 1886.

RIMBAUD Arthur, *Ma Bohème, et autres poèmes*, Paris, Hachette Littérature, 2000.

TABLE DES FIGURES

<u>Figure 1</u> : Graphique présentant les occurrences du terme « <i>gypsy</i> » dans la presse des États-Unis des années 1830 aux années 1940	17
<u>Figure 2</u> : Cartes présentant la répartition géographique des occurrences du terme « <i>gypsy</i> » dans la presse des États-Unis de 1830 à 1950	18
<u>Figure 3</u> : Plan général permettant une lecture à double entrée.....	27
<u>Figure 4</u> : Illustration du 18 mars 1912 dans le <i>The Monroe News-Star</i> montrant une scène de l'opéra <i>The Bohemian Girl</i>	47
<u>Figure 5</u> : Illustration du 13 août 1898 dans le <i>The Rock Island Argus and Daily Union</i> montrant une Tsigane espagnole jouant du tambourin.....	62
<u>Figure 6</u> : Illustration du 4 novembre 1923 dans le <i>Brooklyn Daily Eagle</i> montrant un violoniste tsigane jouant pour une table dans un hôtel de Budapest.....	71
<u>Figure 7</u> : <i>Franz Schubert en Hongrie écoutant des airs tsiganes pour en noter la mélodie</i>	94
<u>Figure 8</u> : Deux sœurs jumelles hongroises, les <i>Dolly Sisters</i> dansent costumées en Tsiganes.....	107
<u>Figure 9</u> : Violoniste tsigane de bleu vêtu dans l'œuvre de Bellet du Poisat	127
<u>Figure 10</u> : Exemple de l'échelle à double seconde augmentée ou « gamme tzigane » en <i>do</i> mineur	142
<u>Figure 11</u> : Exemple d'utilisation par Liszt de la « gamme tzigane » en <i>la</i> mineur	143
<u>Figure 12</u> : Illustration du 23 novembre 1902 dans <i>The Sun</i> d'un violoniste tsigane jouant un rythme syncopé associé au ragtime.....	160
<u>Figure 13</u> : Django Reinhardt jouant du violon	183
<u>Figure 14</u> : Mouvement de basse en triton de la composition <i>Rythme Futur</i> de Django Reinhardt, mesures 1 et 2.....	194
<u>Figure 15</u> : Utilisation de l'arpège diminué septième dans la composition <i>Mabel</i> de Django Reinhardt, mesures 1 et 2.....	196
<u>Figure 16</u> : Partition originale et traduction des paroles de <i>Nuages</i> en anglais, <i>It's The Bluest Kind Of Blues</i> , 1946.....	202

<u>Figure 17</u> : Exemples d'implantations et de déplacements saisonniers terrestres de familles tsiganes aux États-Unis de 1885 à 1930 parmi lesquelles des artistes et des musiciens	222
<u>Figure 18</u> : Arbre généalogique du « roi » Owen Stanley	226
<u>Figure 19</u> : Photographie des musiciens de la famille Mitchell à Saint-Louis en 1910	250
<u>Figure 20</u> : Photographie d'un musicien et de danseurs de la famille Mitchell lors d'un double mariage à Chicago en 1911	253
<u>Figure 21</u> : Photographie de l'orchestre tsigane de Hazy Natzi à New York tirée du <i>Brooklyn Daily Eagle</i>	259
<u>Figure 22</u> : Campements tsiganes du Bronx de 1905 à 1914 décrits dans la presse américaine.....	261
<u>Figure 23</u> : Exemples d'implantations de Tsiganes musiciens autour de Manhattan de 1877 à 1939 mentionnés dans la presse américaine	267
<u>Figure 24</u> : Campement tsigane de la famille Stanley installée à Brooklyn en 1907	274
<u>Figure 25</u> : La famille tsigane James installée à Brooklyn est réputée pour compter de nombreux musiciens d'excellent niveau parmi ses membres.....	275
<u>Figure 26</u> : Photographie de Carl Kapossy, chef d'orchestre du <i>Royal Blue Hungarian Gypsies</i> qui se produit notamment à New York	279
<u>Figure 27</u> : L'orchestre du chef d'orchestre Coloman Veres, d'abord repéré à Paris par le producteur Henry Savage.....	282
<u>Figure 28</u> : Photographie de 1928 d'une famille du campement de Queens Village à New York qui adopte la mode vestimentaire de l'époque	290
<u>Figure 29</u> : Photographie de 1933 du musicien tsigane Jules Lande, célèbre à la radio.....	293
<u>Figure 30</u> : Photographie des <i>Gypsy Sweethearts</i> avec saxophone, batterie et banjo	296
<u>Figure 31</u> : Photographie du <i>Geraldine Morris' Gypsy Jazz Band</i>	297
<u>Figure 32</u> : Caricature du conflit en Hongrie entre les Noirs américains qui jouent du jazz et les musiciens tsiganes	300
<u>Figure 33</u> : Harry Horlick et son orchestre en 1931.....	311

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	1
Introduction.....	3
Première partie : Le mythe du Tsigane dans la musique, de l'Europe aux États-Unis.....	29
CHAPITRE 1 : <i>Représentations des Tsiganes et de leurs musiques dans la presse américaine</i>	30
1. 1 – Réception américaine de l'image du Tsigane migrant venu d'Orient.	32
1. 2 – Représentations occidentales du Tsigane dans les divertissements aux États-Unis	45
1. 3 – Les mythes du Tsigane musicien et de la musique tsigane aux États-Unis.	59
CHAPITRE 2 : <i>Le mythe du Bohémien dans la musique classique et romantique</i>	74
2. 1 – La musique des Tsiganes, une expression « exotique » ?	77
2. 2 – Réception de la musique des Tsiganes par les compositeurs occidentaux	87
2. 3 – Le musicien Tsigane et la formation des compositeurs occidentaux	97

CHAPITRE 3 : <i>Le mythe du Tsigane dans l'évolution du jazz</i>	104
3. 1 – Le thème tsigane dans les premiers orchestres de jazz des années 1910 et 1920	105
3. 2 – Le thème tsigane dans le discours et les compositions des grands jazzmen	117
 Deuxième partie : Le référent tsigane pour définir le jazz américain	123
CHAPITRE 4 : <i>La note bleue des Tsiganes</i>	124
4. 1 – Le bleu tsigane	127
4. 2 – Le <i>Diabolus in Musica</i> tsigane	137
CHAPITRE 5 : <i>Caractères de l'expression tsigane : de la musique romantique au jazz</i>	147
5. 1 – Le rôle de la presse américaine dans la reconnaissance de l'expression tsigane dans le jazz	149
5. 2 – Le « sentiment tsigane », un référent pour définir le jazz	162
CHAPITRE 6 : <i>Django Reinhardt « Jazz King »</i>	176
6. 1 – La réception du Manouche aux États-Unis à travers la lecture de la presse américaine	178
6. 2 – Le jazz du Manouche, une synthèse des caractères des expressions tsigane et occidentale	182
6. 3 – La « note bleue » au cœur de l'expression de Django Reinhardt	191

<u>Troisième partie : L'American Gypsy en vient au jazz</u>	204
CHAPITRE 7 : <i>Les American Gypsies et le métier de musicien</i>	205
7. 1 – Les Tsiganes aux États-Unis au XIX ^e siècle dans la presse américaine.....	206
7. 2 – Activités économiques tsiganes et mobilité	227
7. 3 – L'American Gypsy musicien.....	237
CHAPITRE 8 : <i>Orchestres tsiganes dans la ville américaine : le berceau du jazz</i>	244
8. 1 – De La Nouvelle-Orléans à Chicago : un itinéraire saisonnier.....	246
8. 2 – Musiciens tsiganes et leurs familles à New York.....	258
8. 3 – Les réseaux des villes et des salles de spectacle pour les tournées des orchestres tsiganes aux États-Unis	277
CHAPITRE 9 : « <i>Gypsy Jazz</i> »	287
9. 1 – Premiers orchestres tsiganes de jazz.....	289
9. 2 – Harry Horlick et les <i>A. & P. Gypsies</i>	305
 <u>Conclusion</u>	 318
 <u>Annexe : textes originaux</u>	 324

<u>Sources et bibliographie</u>	343
I – CORPUS DOCUMENTAIRE	343
I – 1. Articles anglophones de la presse américaine	343
I – 2. Sources complémentaires	384
II – LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE	392
II – 1. Ouvrages et articles de sciences sociales	392
II – 2. Histoire de l'Amérique du Nord et des migrations	393
II – 3. Ouvrages et articles spécialisés à propos des Tsiganes et de la Bohème	395
II – 4. Ouvrages et articles spécialisés à propos de la musique, des arts et des représentations	398
III – OUVRAGES ET ARTICLES LITTÉRAIRES	402
III – 1. Récits historiques et romans	403
III – 2. Poésie	403
<u>Table des figures</u>	404
<u>Table des matières</u>	406

TITRE : La note bleue. L'expression tsigane dans le jazz à travers la lecture de la presse anglophone nord-américaine des années 1880 aux années 1940.

RÉSUMÉ :

Cette recherche s'inscrit dans un ensemble de travaux récents qui ont pour objet la contribution des Européens aux processus de création et d'évolution du jazz. Les migrants européens du XIX^e et du début du XX^e siècle véhiculent avec eux des singularités culturelles qui marquent la musique américaine. Le rôle des Tsiganes et de leurs représentations outre-Atlantique méritent d'être étudiés. Notre démarche historique s'appuie sur l'établissement d'un corpus issu de la lecture de la presse américaine des années 1880 aux années 1940, confronté à des sources variées dans une perspective pluridisciplinaire (histoire de l'art, musique et géographie).

Un plan croisé permet d'étudier dans un premier temps la réception de l'image des Tsiganes dans les divertissements américains, dans la musique romantique et dans le jazz. Nous observons l'omniprésence du thème tsigane, l'apparition d'un véritable mythe et son appropriation américaine. Dans un second temps, nous montrons dans quelle mesure les Tsiganes et leurs musiques contribuent à définir le jazz et ses origines. Enfin, nous analysons dans une troisième partie la circulation des Tsiganes en Amérique et leur installation dans les grandes villes des États-Unis où des musiciens tsiganes jouent du jazz.

MOTS-CLÉS : Tsiganes – Jazz – Expression musicale – Représentations – Transferts culturels – Musique romantique – Migrations – Mobilités – Nomadisme

TITLE: The Blue Note. Gypsies in the History of Jazz through the Reading of the North-American English-Language Press from the 1880s to the 1940s.

ABSTRACT:

This academic research work is part of a series of recent studies whose aim is to show to what extent Europeans contributed to the birth of jazz and how they marked the development of this new kind of music. American music bears the stamp of the cultural idiosyncrasies that 19th and 20th century European migrants brought along. It is worthwhile focusing on the role played by Gypsies and the way they were perceived across the Atlantic. The reading of the American press from the 1880s to the 1940s, together with a wide variety of other sources, has provided a solid basis for a historical analysis with a multidisciplinary approach including art history, music and geography.

A double-entry framework allows one to first study how Gypsies were perceived and represented in American entertainments, romantic music and jazz. What is noticeable is the omnipresence of the Gypsy theme, the emergence of a myth and its Americanization. Secondly, one can see the way Gypsy musics help define jazz music and give clues as to its origins. The third part is devoted to the Gypsies' nomadic way of life throughout the United States and their settling in large cities where Gypsy musicians played jazz.

KEYWORDS: Gypsies – Jazz history – Gypsy element – Cultural crossings – Romantic music – Migration – Mobility – Nomadism
