

# Jazz et Cinéma

## De quelques courts métrages historiques

Sept points de repère en guise d'introduction :

- ° Le jazz et le cinéma sont nés à peu près à la même époque (fin du XIXème, début du XXème siècle) et ont tous deux trouvé une terre d'élection aux Etats Unis.
- ° Les grandes étapes de l'histoire du jazz recourent à plusieurs reprises celles de l'histoire du cinéma américain.
- ° Les années cruciales de la révolution armstrongienne (1925-1930) sont contemporaines du bouleversement opéré par le passage du muet au parlant dans le domaine cinématographique.
- ° Les années 40 qui sont celles de la seconde grande révolution du jazz (be bop) voient aussi le cinéma hollywoodien opérer une transformation profonde dans son esthétique (apparition du Film Noir et influence de la psychanalyse entre autres)
- ° La période des années 50 et la crise qui commence à se faire sentir à l'intérieur du système hollywoodien (transformation de certains des grands genres, concurrence de la télévision) peut aussi être mise en parallèle avec un certain essoufflement du jazz avant le grand coup de tonnerre coltranien.
- ° Dans les années 60 et 70 l'avènement du Free Jazz se produit au moment de l'éclatement des studios et de l'apparition du cinéma contestataire post hollywoodien.
- ° Les changements dans la représentation du noir américain à l'écran et l'émergence de nouveaux codes de représentation culturelle vont aussi de pair avec le développement de formes de jazz qui sont en rupture avec celles du passé.

Et pourtant en dépit de tout ce qui aurait dû les rapprocher (un des grands « genres indigènes » du cinéma américain, pour reprendre la terminologie de Martin Scorsese (1) est la comédie musicale) le jazz et le cinéma n'ont jamais fait très bon ménage aux Etats Unis. L'occasion inespérée qu'offrait la conjonction de ces deux formes d'art parmi les plus originales et les plus riches du XXème siècle n'a pas été saisie, laissant un profond sentiment de malaise devant ce gâchis culturel.

L'exemple sans doute le plus navrant est celui de l'échec de la tentative d'Orson Welles de rendre hommage à Louis Armstrong dans son film *It's all True*, documentaire dont la première partie devait s'intituler *Jazz Story*. Conçu en 1941 le film ne vit jamais le jour et seul subsiste quelques rushs magnifiques tournés au Brésil lors du carnaval de Rio. Orson Welles rappelait dans *Moi, Orson Welles* ce que devait être cette première partie : une histoire du jazz américain racontée à travers la vie de Louis Armstrong avec la collaboration de Duke Ellington (qui composera la partition et en fera l'arrangement). Armstrong devait jouer son propre rôle et Hazel Scott, interpréter Lil Hardin (la seconde épouse du trompettiste).

A côté du refus des studios hollywoodiens de prendre en compte de manière objective et efficace la musique des grands créateurs noirs, on peut constater tout au long de la période classique du cinéma hollywoodien (des années 30 aux années 60) une utilisation tendancieuse à forte connotation raciste du jazz en tant que tel. Paradoxalement le jazz ou des formes musicales jazzées ne sont pas rares dans les films des années 30, 40 et 50, mais ces œuvres ne figurent que très rarement dans les ouvrages ou articles consacrés à ce sujet, alors que c'est là que se trouve le nœud du problème. C'est en effet plus au niveau subliminal que se situe la perception du jazz par le spectateur que sur un plan purement esthétique ou artistique.

En dépit du titre trompeur donné au film considéré à tort comme le premier document sonore et parlant de l'histoire du cinéma : *The Jazz singer* (1927), cette musique n'a pas droit de cité à Hollywood dans le cinéma commercial, alors qu'elle est en train de conquérir le monde à travers les figures emblématiques de Louis Armstrong et Duke Ellington.

Il existe cependant deux court métrages remarquables à tous égards qui passent à cette époque (1929) en première partie du film principal dans certaines salles américaines, et ce pendant plusieurs années : *Saint Louis Blues* et *Black and Tan Fantasy*.

Réalisés tous les deux par Dudley Murphy, cinéaste iconoclaste et atypique, connu surtout par son court métrage *Ballet mécanique* (1924) réalisé en collaboration avec Fernand Léger, ils témoignent d'une compréhension et d'un respect pour cette musique que l'on ne retrouvera pas aux Etats Unis avant *Bird* (1988) de Clint Eastwood.

Un troisième court métrage tourné beaucoup plus tard (à l'échelle du temps jazzistique) en 1944 par le photographe albanais émigré aux Etats Unis dans les années vingt Gjon Mili, *Jammin the Blues* constituera l'apogée du film jazz tant par la qualité et la maîtrise du langage cinématographique que par la beauté et l'élégance de la musique.

Longtemps invisibles et inaccessibles ces trois court métrages sont aujourd'hui à la disposition de tous sur internet ([Youtube](#))

## Saint Louis Blues (Dudley Murphy, 1929)

Dans un numéro de la revue de cinéma **Premier Plan** (# 11 *Jazz au cinéma*) Henri Gautier précise que ce film a été découvert par le critique Charles Delaunay dans les années cinquante et qu'il a été vraisemblablement réalisé vers 1930 par un auteur dont le nom paraît avoir été oublié (!) La revue n'étant pas datée, mais on peut situer ce numéro comme ayant été publié au début des années soixante, cela donne une idée de l'incroyable ignorance qui entourait le monde du film jazz il n'y a pas si longtemps encore.

Ce qui frappe après une première vision de ce film, c'est l'aspect avant gardiste de l'œuvre qui préfigure l'apparition bien des décennies plus tard du clip musical figure imposée du monde de la chanson en général. (2)

Par contre l'accumulation de clichés et stéréotypes racistes (noirs paresseux, lascifs et proxénètes) laisse au spectateur contemporain une pénible impression d'autant que le compositeur (noir) du morceau W.C. Handy a été l'instigateur de cette œuvre et a participé en tant que directeur musical à son élaboration. Cette vision caricaturale des afro américains a d'ailleurs failli amener la disparition définitive de la seule copie encore existante du film dans les années 40 à la demande de la N.A.A.C.P. (3) jugeant cette approche particulièrement insultante.

Cela dit il serait injuste de blâmer Dudley Murphy sans prendre en considération le climat de l'époque et surtout l'engagement politique humaniste et progressiste dont témoigne l'ensemble de son œuvre.

Le critique afro-américain Donald Bogle fait par ailleurs remarquer dans sa remarquable étude sur la représentation des noirs dans le cinéma américain (4) que si on peut effectivement reprocher au metteur en scène blanc d'avoir un peu trop complaisamment utilisé certains stéréotypes racistes, il n'en reste pas moins que le film donne une description bouleversante de la douleur d'une femme noire à travers l'interprétation de Bessie Smith.

Le principal intérêt du film tant sur le plan historique que sur le plan artistique c'est la présence au générique dans le rôle principal de « l'impératrice du blues » dont le charisme impressionnant fait regretter que ce soit sa seule apparition à l'écran.

Reprenant en gros le schéma narratif développé dans les paroles du blues de Handy, ce court métrage permet à Bessie Smith d'en donner une illustration saisissante. Sa voix bouleversante, la puissance dramatique et la sincérité de son jeu donnent tout son sens à l'expression crever l'écran.

Comme le souligne Rémi Remackers, la musique est astucieusement mise en avant dans le film. Lorsque Bessie chante dans un bar, les chœurs sont interprétés par des figurants installés comme s'ils étaient des consommateurs. (5)

On reste néanmoins sur sa faim pour ce qui est de la participation annoncée du trompettiste Joe Smith et du pianiste James P Johnson qui ne sont ni identifiables ni audibles à aucun moment.

Un dernier point mérite d'être souligné : c'est le rôle joué par Bessie Smith dans la reconnaissance de la place des femmes dans la musique populaire américaine. Avant les années vingt l'immense majorité des artistes dans ce domaine étaient des hommes, et les premières femmes à acquérir une notoriété nationale (quoique modeste) furent des chanteuses de blues comme Ma Rainey et surtout Bessie Smith ainsi que la pianiste Lil Hardin.

### **Black and Tan Fantasy** (Dudley Murphy, 1929)

Le titre fait référence à un thème emblématique de la première période (*jungle*) de l'œuvre monumentale du pianiste, compositeur et chef d'orchestre Duke Ellington (1899-1974).

Historiquement, cette œuvre comme la précédente se situe dans la mouvance de la *Harlem Renaissance* qui vit une floraison culturelle touchant en particulier les domaines littéraires et musicaux se développer à Harlem dans les années vingt et trente. On peut aussi la rattacher à ce courant plus général dit du *Jazz Age* (1918-1929) qui amena une ouverture en faveur des femmes, des minorités ethniques et des homosexuels.

Le film s'ouvre sur une scène étonnante où l'on voit et entend Duke Ellington (filmé de dos) et un de ses trompettistes de l'époque (Arthur Wetsol) travailler le thème qui donne son titre au film. De par sa tonalité sombre le morceau annonce l'atmosphère tragique du film et cette exposition d'une grande force expressive et dramatique est entrecoupée d'un numéro comique dans la plus pure tradition du minstrel show . (6)

Cette scène peut paraître choquante par sa brutale rupture de ton et surtout par les relents racistes particulièrement déplaisants qu'elle dégage pour un spectateur contemporain. Mais qu'on réécoute *King of the Zulus* (version de 1926 et 1957) où Louis Armstrong se fait interrompre au milieu d'un solo admirable de rigueur et de force expressive par un de ses musiciens s'enquérant avec un fort accent antillais de l'endroit où il pourrait acheter des tripes, puis après cet intermède comique reprenant avec la même puissance dramatique le déroulement de son chœur comme si rien ne s'était passé. Nous sommes là au cœur d'une tradition complètement rejetée aujourd'hui au nom du politiquement correct mais qui témoigne du sens de l'humour et de l'auto-dérision d'un peuple dont la survie dépendait en partie de la maîtrise de ce jeu pervers dont il était nullement dupe. Il faut remarquer aussi qu'en dehors des deux protagonistes mentionnés ci-dessus aucun autre personnage noir n'est présenté de manière tendancieuse ou choquante, bien au contraire, l'accent est mis sur le talent créateur et l'humanité de tous, musiciens et danseurs. Et pour en revenir aux deux démenageurs de piano, leur représentation est toute fordienne, empreinte d'une truculence que le grand cinéaste n'aurait pas renié (que l'on songe à ces sergents irlandais ivrognes et bagarreurs qui parsèment bon nombre

de ses Westerns, sans qu'on ait jamais accusé John Ford de discrimination à l'égard de cette nation)

La séquence suivante témoigne de la maîtrise de Dudley Murphy dans la construction d'une scène et de la subtilité de son approche cinématographique. Ce qui n'aurait pu être qu'une démonstration gratuite de technique d'« avant-garde » se révèle être un langage d'une parfaite cohérence dramatique où la beauté et l'originalité du montage et de la prise de vue sont parfaitement intégrés au récit.

L'action passe de l'appartement de Duke Ellington à la scène du Cotton Club où doit se produire son amie danseuse qui est de santé fragile. Contre l'avis du Duke qui accompagne avec son orchestre les spectacles chorégraphiques elle va faire ses débuts ce soir-là. La première partie de la séquence montre un groupe de danseurs faire un numéro de « tap dancing » joliment photographié en utilisant les reflets de l'avant-scène, mais c'est lorsqu'on découvre la jeune femme dans les coulisses, titubante et en proie à une souffrance évidente que la tension dramatique va monter d'un cran. Par un travail étonnant sur l'image tour à tour décomposée et éclatée, par l'utilisation de surimpressions audacieuses, le cinéaste va suggérer l'état de malaise de la danseuse. Le spectacle est vu à travers ses yeux et tout est d'une cohérence parfaite : c'est de la caméra subjective employée avec une telle délicatesse qu'on ne le remarque pas immédiatement.<sup>(7)</sup> Et tout au long de la séquence la musique colle admirablement aux images. Rarement le jazz aura été intégré avec autant de bonheur à une séquence dramatique où l'avant-gardisme de la musique ellingtonienne rejoint celui du cinéaste

Le morceau qu'interprète l'orchestre pendant cette danse est *Black Beauty*, un thème composé par Duke Ellington en hommage à la danseuse et chanteuse Florence Mills (1896-1927) morte de tuberculose et de surmenage chronique comme l'héroïne du film.

.La séquence suivante (environ une minute) contraste fortement avec la précédente sur le plan technique : en dehors d'une contre plongée audacieuse elle nous montre de façon assez classique la danse suivie de l'évanouissement de l'héroïne. Par contre la tension dramatique est portée à son paroxysme par le rythme croissant de la danse et de l'accompagnement orchestral.

Pour la dernière séquence, celle de l'agonie et de la mort de l'héroïne, on revient à la scène du début mais l'interprétation intégrale de la *Black and Tan Fantasy* qui prend ici tout son sens, avec la citation habituelle de la marche funèbre de Chopin (Sonate #2) Les ombres portées des musiciens sur le mur et le visage embué de larmes de Duke Ellington dans un beau fondu au noir pour la dernière image renforcent l'impression de lourdeur tragique qui baigne toute l'œuvre.

**Jammin the blues** (Gjon Mili, 1944)

*Lester Young was on the stand, eternity on his huge eyelids*

**On the Road** , Jack Kerouac

Laissons à Gilles Mouëllic (**Jazz et Cinema**, *Cahiers du Cinéma*, 2000) la présentation de cette œuvre hors normes qui suscite depuis des décennies la même ferveur admirative des amateurs de jazz et des cinéphiles :

« Ce qui aurait pu n'être qu'un documentaire de plus devient grâce au travail sur la lumière, sur l'espace, grâce aussi à la souplesse des mouvements de caméra, une tentative convaincante de restituer plastiquement la chaleur du *blues*, l'essence de la musique noire. Il va beaucoup plus loin que l'évidente photogénie du jazz, trouve l'équilibre entre sa poésie abstraite et son expression profondément humaine... Les regards des musiciens semblent éclairer l'espace, le découper, pour donner vie à ces corps devenus musique. »

Outre la qualité exceptionnelle de la musique que l'on entend (8)) avec un Lester Young impérial à la décontraction souveraine (9) « *Quand coiffé d'un chapeau plat et rond, cette tête plate et ronde laissait à peine apercevoir ses traits dans les fumées et les clairs-obscurs un peu trop savants de Mili, quelle pensée aux paresseux méandres se coulait dans la musique venue du plus profond de ce corps vautré intégré au canapé qui le supportait ... et ce son, presque sans timbre, au vibrato voilé, toile d'araignée où tremblaient des reflets argentés ..* » (10))

Peter Noble rappelle dans son ouvrage **The Negro in Films** ( Skelton Robinson, 1947) que Gjon Mili en réalisant ce film sur la musique de jazz n'avait pas voulu tenir compte de la tradition qui prévalait dans le cinéma américain à cette époque : ne pas mélanger à l'écran musiciens noirs et blancs afin de ne pas se couper du marché des états du sud (Jim Crow laws)

Malheureusement il dut se soumettre à ce dictat et le guitariste Barney Kessel, seul musicien blanc du groupe n'est jamais filmé de face mais toujours de trois quart et le visage volontairement plongé dans l'ombre. Par contre lors de son solo, où ses mains sont montrées en gros plan il semblerait qu'elles aient été enduites d'une teinture afin de ne pas paraître trop blanches.

Une série de plans démultipliés de musiciens (trompettiste, saxophoniste) fait irrémédiablement penser à **Black and Tan Fantasy** réalisé quinze ans plus tôt par Dudley Murphy, film que Gjon Mili devait sans doute connaître et auquel il rend un bel hommage ici.

On peut simplement regretter à propos de ce film admirable que le choix de Gjon Mili se soit porté sur des musiciens certes exceptionnels mais qui ne représentaient plus vraiment en 1944 ce qui se passait de passionnant et d'innovant sur la scène du jazz. (En dehors de Lester) Que ce génie révolutionnaire de Charlie Parker dont il ne subsiste pratiquement rien comme témoignage filmé n'ait pas été contacté avec ses complices de l'époque Dizzy Gillespie, Bud Powell ou Max Roach laisse un goût amer à l'amateur de jazz ; nous aurions tenu là non seulement une grande œuvre cinématographique mais aussi et surtout un témoignage bouleversant sur une page essentielle de l'histoire du jazz moderne. (11))

(1) **Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain**, Cahiers du Cinéma, 1997.

(2) Paradoxalement ce film unique et essentiel dans l'histoire du cinéma américain n'est que très brièvement évoqué dans le remarquable ouvrage de Gilles Mouëllic **Jazz et Cinema** (5) paru en 2000 et totalement ignoré dans le recueil collectif **Filmer le Jazz** (6) sorti en 2011 qui il est vrai n'a pas pour but de recenser toutes les utilisations du jazz à l'écran.

Par contre un ouvrage beaucoup moins complexe et novateur **Jazz sur Films** de Jean-Roland Hippenmeyer publié en 1973 (7) lui consacre une abondante notice où l'on apprend que la musique originale a été reportée sur disque en 1946 (78 tours) puis 1972 (microsilicon).

(3) *National Association for the Advancement of Colored People*: une des plus anciennes associations de défense des droits civiques, fondée en 1909 pour assurer l'égalité des noirs et la reconnaissance de leur statut de citoyens américains.

(4) **Toms, Coons, Mammies, & Bucks, An Interpretive History of Blacks in American Films**, Donald Bogle, Roundhouse, Oxford 1994, page 34

(5) Le Monde du Jazz, fascicule 20 **Bessie Smith**, 2009

(6) Le minstrel show était un spectacle composé de chants, danses et intermèdes comiques datant des années 1820 et qui perdurera jusqu'aux années 1950. D'inspiration profondément raciste il tournait les noirs en dérision avec des acteurs blancs aux visages noircis, mais aussi parfois des acteurs afro américains.

(7) **Le cabinet du docteur Cagliari** (1919) film manifeste de l'expressionnisme allemand avait sans doute le premier exploré cette esthétique de la déformation du réel à des fins esthétiques. Personne n'a oublié les décors hallucinés du film qui traduisaient la vision et les obsessions d'un malade mental. On ne peut s'empêcher aussi d'évoquer ici une coïncidence troublante : la même année -1929- William Faulkner publiait son quatrième roman *The Sound and the Fury* (*Le bruit et la fureur*) où il utilisait la

technique du « stream of consciousness » ( courant de conscience) c'est-à-dire racontait l'histoire à partir du point de vue de chacun des personnages, ce qui donnait pour la première partie en particulier ( le récit du malade mental Benjy) une atmosphère qui n'est pas sans évoquer celle de cette séquence cinématographique.

(8) Dans un article par ailleurs fort bien documenté et à l'argumentation convaincante, *Le Jazz au cinéma* (**Citizenjazz.com**), Sophie Chambon croit reconnaître Dizzy Gillespie, Charlie Parker et Coleman Hawkins parmi les membres de l'orchestre, c'est ce que les anglophones appellent « a piece of wishful thinking » ! (prendre ses désirs pour des réalités) !

(9) malheureusement enregistrée en play back comme toujours dans le cinéma américain jusqu'à **Bird** de Clint Eastwood y compris. Rappelons pour mémoire que le seul film de fiction consacré au jazz ayant bénéficié de la prise de son directe est le très bel **Autour de Minuit** de Bertrand Tavernier avec comme vedette Dexter Gordon qui fut un des disciples et des suiveurs les plus doués de Lester Young. Tavernier parlant de son film dans un entretien publié dans **Filmer le Jazz** (*Presses Universitaires de Bordeaux*, 2011) déclarait : « Il me semblait impossible de faire un film sur le jazz, si je ne me mettais pas dans le même danger que les musiciens eux-mêmes, quand ils jouaient chaque soir. Je voulais donc que le film soit enregistré en son direct. »

(10) André Hodeir, **Les mondes du jazz**, Union Générale d'Éditions, 10/18 1970

(11) Il convient cependant de nuancer ces propos car Dudley Nichols ne pouvait que difficilement être au courant cette phase décisive de l'évolution du jazz qui se déroulait dans l'intimité de quelques clubs loin du regard et des oreilles du grand public.



