

Jazz et cinéma

Rencontre inachevée ou pari piégé

Marc A. Chénard

Number 40, Spring 1989

Montréal jazz

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16148ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chénard, M. A. (1989). Jazz et cinéma : rencontre inachevée ou pari piégé. *Moebius*, (40), 85–110.

JAZZ ET CINÉMA

Rencontre inachevée ou pari piégé

Marc A. Chénard

When you hear music, after It's over, It's gone in the air, you can never capture it again.

(Dès que la musique qu'on écoute se termine, elle s'envole à tout jamais, on ne peut la capturer de nouveau.)

Eric Dolphy*

Enregistrés par un technicien alerte, les propos du regretté Eric Dolphy n'ont jamais cessé de saisir l'auditeur parce qu'ils sont troublants et révélateurs. Troublants: le musicien mourut 27 jours après les avoir prononcés; révélateurs: ils touchent une vérité profonde de l'art musical en général et du jazz en particulier.

Enfant de notre siècle, le jazz a trouvé sa consécration artistique par la reconquête de la temporalité dans l'acte musical. L'improvisation, confinée au temps chronologique, abolit la distinction formelle entre compositeur et interprète et affirme ainsi son esthétique propre. Le discours musical du jazz ne se limite plus à recréer des œuvres *in toto*¹, mais plutôt à les soumettre à une variabilité sans cesse renouvelée. En ce sens, il échappe à la contrainte du système clos imposé par l'écriture et ouvre la voie à une contiguïté entre création et interprétation. Se réalisant à chaque instant, il trouve assise dans la temporalité définie par une double relation de spontanéité et d'évanescence. Le jazz reflète le tourbillon du

siècle qui l'a engendré: instabilité tributaire des changements qui secouent notre civilisation depuis deux guerres, une esthétique quelque peu bâtarde constituée d'emprunts innombrables. On remarquera au passage que le jazz a pu se «fixer» comme forme d'art sans le secours de la partition écrite. L'invention du cylindre de Thomas Edison, puis celle du disque au tournant du siècle ont permis de conserver la musique au moment même de son exécution. Désormais, l'interprète accède à l'immortalité au même titre que le compositeur. En effet, l'enregistrement sonore le place en situation de transcender son époque et c'est là où, généralement, l'on admet l'apport du jazz: une musique qui, sans contredire l'importance de la notation écrite, favorise la convergence entre les fonctions d'interprète et de compositeur.

Ainsi, des compositeurs tels que Liszt ou Schubert furent hautement considérés de leur temps comme improvisateurs, mais nous ignorons tout de ces improvisations. Pour leur part, Jelly Roll Morton et «Fats» Waller furent des compositeurs spontanés et la technologie naissante est arrivée à point pour témoigner de leurs dons d'improvisateurs. Se trouvant ainsi consignées sur disque, les performances jazzistiques conservent toute la fraîcheur de leur époque.

Par son ouverture, le jazz déborde le cadre de la stricte composition et invite l'interprète à ajouter un autre texte, son propre jeu, sous forme de variantes improvisées. C'est ainsi que le thème de Thelonious Monk, *Round Midnight*, partition limitée dans son écriture, s'ouvre aux multiples interprétations. Puisque le thème invite le musicien à le dépasser, l'œuvre ne cesse d'être actuelle. À l'inverse, une sonate de Schubert sonne infailliblement comme de la musique romantique du XIX^e siècle parce que toute la tradition culturelle occidentale exige de l'interprète de se confiner aux notations écrites.

L'audition de plusieurs enregistrements d'un même thème de jazz nous met en présence d'une succession de contemporanéités sous forme de nouvelles variantes. En se servant à nouveau de comparaisons, on peut montrer que l'œuvre classique requiert du virtuose une plus grande fidélité², alors que le jazzman renverse cette relation à l'œuvre en la soumettant aux variations qu'il lui impose.

Au lieu de s'en remettre au texte seul, le jazzman

adapte celui-ci à son propre jeu en vue d'une interprétation globale. Même si le disque est le support privilégié de la performance musicale en jazz, il n'en est pas le seul; la musique dépasse souvent son cadre pour s'intégrer à diverses expressions artistiques. Qu'il s'agisse de théâtre, de danse, le lien avec la musique apparaît comme l'une des constantes de tout spectacle à caractère scénique. La relation musique/cinéma est plus étroite encore car, à l'instar du disque, le son est incorporé à la pellicule.



L'omniprésence de la musique au cinéma est indéniable. À l'époque du muet, des pianistes brodaient d'habiles inventions musicales en marge de la trame visuelle. Avec l'intégration du son à l'image, les relations entre les deux mediums vont aboutir à de nouvelles règles, infiniment plus complexes, mais comme il serait vain de vouloir épuiser en quelques pages un sujet aussi vaste – et plutôt que de considérer ce thème dans son ensemble – on tentera d'étudier certains des rapports entre image et jazz.

Dans un essai particulièrement convaincant³, Henri Gautier examine la filiation entre ces deux formes artistiques tout en évoquant la coïncidence historique de leur invention. D'abord animés par leurs dynamismes respectifs, les deux enfants terribles de ce siècle se sont développés à coups d'intuitions, tout d'abord parallèlement, puis peu à peu ensemble⁴. Et il n'est pas fortuit que soit survenue une rencontre entre le jazz et le cinéma, l'un et l'autre étant réciproquement considérés comme «art populaire» et l'arrivée des films parlants ayant levé le seul obstacle à cette réunion. Certes, le premier long métrage parlant, intitulé *The Jazz Singer*, soulève déjà un conflit fondamental décrit en ces termes par Henri Gautier: «Dès ce premier film, Hollywood était responsable d'un malentendu qui ne s'est point encore dissipé.»

Il est clair que ce film propose une conception du jazz basée *uniquement* sur des valeurs de divertissement et qu'il se révèle dénué de toute signification sociologique. Ici le jazz se trouve réduit à l'état d'épiphénomène, voire de sous-produit culturel. Au-delà des contenus spécifiques de chaque film, il existe une incompatibilité résultant de la convergence musique/cinéma, et le conflit naît de ce que les deux genres s'adressent à des sens différents. Car malgré leur coexistence sur pellicule, ils ne sont d'aucune façon partenaires égaux. Au contraire, leur relation commune n'échappe pas à un déséquilibre inévitable. Dans *The Jazz Singer*, la musique en tant qu'abstraction se trouve subordonnée aux acteurs et tout particulièrement à la présence de la vedette Al Jolson. Ici le jazz devient prétexte d'ordre commercial et la musique déguisement au profit du récit filmique, comme l'indique encore Gautier: «Le maquillage ne suffisait pas à transformer le faux en vrai.»

Du point de vue sociologique, le jazz exprime parfaitement la folie d'une époque, folie qui déteint très

vite sur le cinéma naissant, mais pour ce dernier le jazz appartient au monde du divertissement et non pas à l'art. C'est dans cette perspective que le cinéma va tout naturellement intégrer le jazz et Hollywood peindre en clichés la musique de ses premiers praticiens, les Noirs américains⁵. Avec son visage noirci, Al Jolson parachève le simulacre de la vérité par la caricature, procédé non dénué de racisme...

Au cours de la décennie suivante, le jazz et le cinéma vont vivre une certaine lune de miel avec les comédies musicales⁶, association complaisante cependant, sous forme de numéros de danse, car la musique des Noirs reste ancrée dans les mœurs comme simple amusement. Il faut dire surtout que le rapprochement n'a pas encore donné lieu à quelque chose de conséquent.

Un conflit fondamental

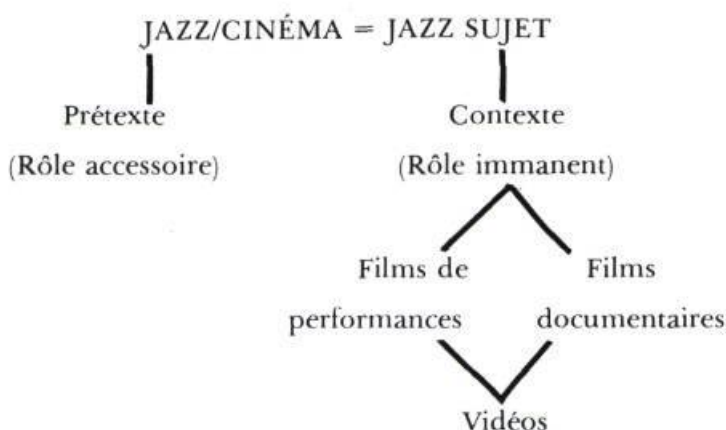
Pour mettre au jour le principe de ce malentendu, il est essentiel de revenir à la dichotomie voir/entendre, précédemment esquissée. D'un côté, le cinéma traduit le pouvoir de l'image et le jazz, comme toute musique, oppose son abstraction sonore. Confronté à des stimuli distincts, le spectateur se trouve alors aux prises à une double information captée par des organes différents, à une division de son attention entre la force provocatrice de l'image et la force évocatrice des sons. Par conséquent, le conflit de perception ne peut se résoudre que rarement, sinon jamais, par un équilibre des deux pôles.

Il ressort que le couple jazz/cinéma ne peut être traité que de deux points de vues: celui du cinéphile et celui du «jazzophile», ce qui amène infailliblement des conclusions divergentes pour ne pas dire irréconciliables. Alors que l'amateur de cinéma tire son appréciation principalement de l'esthétique du visible, le second préfère porter son attention à la trame sonore. Conséquemment, la satisfaction (ou déception) ressentie lors d'une projection dépendent tout autant de la perception physiologique que de l'expérience soumise à l'un ou l'autre de ces points de vue.

Prenons le cas d'un film avec du jazz comme trame sonore et tel spectateur ne possédant guère d'expérience ou du jazz ou du cinéma: nous pouvons parier que l'attention de ce spectateur portera davantage vers les séquences d'images filmées que vers celles des sons.

CINÉMA/JAZZ = JAZZ OBJET

(Les trames sonores)



Pour fins d'ordre méthodologique, il faut définir le jazz en tant que «musique de film», comme toute manifestation *purement* sonore ajoutée à une structure narrative. En dissociant la musique de son aspect visuel, le jazz devient une abstraction, c'est-à-dire un objet désincarné aux yeux du spectateur, mais rhabillé par des images qui ont peu sinon aucun lien concret avec le son et ceux qui le créent. Bien entendu, le disque désincarne les musiciens exécutants, mais il ne prétend pas à la substitution du visible musical par autre chose. Ainsi, le disque ne cherche pas *délibérément* à voiler le son, mais bien à s'en tenir à son essence propre, la musicalité.

Le jazz désincarné: la musique objet

Après 1927, c'est-à-dire après l'adjonction du son, le jazz se rattacherait souvent à un moment ou l'autre au développement du cinéma. Les grands noms de l'ère du swing, qui connaissent alors leur apogée, les Ellington, Miller, Goodman, figurent avec leurs orchestres dans les intermèdes musicaux. L'industrie ne laisse évidemment pas échapper cette manne. Puis la gloire du swing va connaître un brusque revirement. Vers 1945, le nouvel ordre économique et social provoque la disparition graduelle des big bands et, du même coup, meurt une certaine conception du jazz au profit de musiques plus

simples ou plus complexes (le be bop); également, le rôle du jazz à l'écran va s'articuler à partir de nouvelles données.

Cette période est celle de la migration de beaucoup de musiciens en direction de la Côte Ouest, où l'on peut convoiter de meilleurs cachets à travailler dans les studios californiens. Arrangeurs, compositeurs, instrumentistes issus des Big bands émigrent là-bas pour se consacrer entièrement à la composition de trames sonores⁸.

Conséquence de son arrivée dans les studios, une partie du jazz se transforme ni plus ni moins en artifice stylistique, s'éloignant peu à peu de ses racines; il va connaître tous les pillages à l'écran et, bien entendu, parmi ceux pouvant entrevoir la réussite, rares seront les Noirs. Durant les années 50, on va emprunter au jazz pour produire plusieurs «crime stories», où apparaît très nettement le lien entre cette musique et l'illégalité, et qui trahit l'intention de se servir du jazz pour démontrer le sordide. Inutile de préciser que l'improvisation se trouve réduite à une portion congrue dans ces musiques de film.

Un changement face à cette stérilisation tout à fait hollywoodienne va correspondre à la montée de la «Nouvelle vague» du cinéma français à la fin de la décennie cinquante. Plusieurs jeunes réalisateurs, François Truffaut en tête, Louis Malle, Claude Molinaro et Roger Vadim sont de véritables amateurs de hard bop et de cool. Entre 1958 et 1965, plusieurs films sont produits avec des trames sonores de jazz. Les plus connus: *Les liaisons dangereuses* de Vadim et *Des femmes disparaissent* de Molinaro, tous deux avec de la musique d'Art Blakey et ses Jazz Messengers; *Un témoin dans la ville* de Molinaro toujours, avec une musique de Duke Jordan et Kenny Dorham; sans omettre le plus célèbre, *Sait-on jamais?*, rencontre du cinéma et du Modern Jazz Quartet.

Paris attire alors nombre de jazzmen exaspérés par les tensions économiques et sociales de l'Amérique, et il y a là évidemment une coïncidence heureuse. *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle donnera le coup d'envoi d'un jazz cinématographique libéré des contraintes de la partition écrite. En bref, le projet de Malle consiste à inviter des musiciens à improviser leur propre trame sonore en visionnant le film, à partir de quelques canevas suivant la formule classique des «head arrangements». La suite est bien connue. De passage à Paris en 1957, Miles

Davis relève admirablement le défi au cours d'une seule séance, avec un groupe formé de Kenny Clarke, Barney Wilen et Pierre Michelot. Miles procède à l'enregistrement de dix vignettes intimistes hautement évocatrices et, bien que le film ait pris des rides, il est encore aujourd'hui facile de succomber à la beauté de sa musique, preuve de l'éternelle jeunesse d'un jazz capable de transcender son époque.

Louis Malle a réussi le pari d'intégrer l'improvisation qui est le propre du jazz et non pas son simulacre qu'on trouve habituellement au cinéma. Malgré ce coup de maître, un conflit demeure – problème entre le fond et la forme? On n'a pas encore réussi à repenser radicalement la question du jazz en tant qu'objet. Mais pour la première fois, un film laisse entière liberté à des musiciens sans les placer à la remorque d'un arrangeur. Toutefois, cela ne soustrait pas encore la musique à son statut d'objet désincarné à l'écran.

L'irruption du rock, l'arrivée de nouveaux concepts musicaux, vont devenir des éléments déterminants du recul du jazz à la scène et à l'écran.

Hollywood exige de ses arrangeurs-maison d'introduire les nouvelles modes musicales afin de rentabiliser les productions. Comme pour les big bands des années 40, c'est au tour du rock de se voir habilement récupéré par les visées commerciales du cinéma. Une fois de plus, les aspirations artistiques se retrouvent en contradiction avec l'argent. On pense ici à certains films, tel *Play Misty for me* (1971), mettant en vedette Clint Eastwood, ou à un autre film sensationnaliste, *The Gauntlet*, dans lequel figurent quelques solos d'Art Pepper. En 1976, *Death Wish*, avec Charles Bronson, enfonce un Herbie Hancock dans un succès facile de la musique «fusion».

De l'objet au sujet: le jazz comme présence

Les quelques exemples rapidement esquissés ci-haut avaient pour but de souligner encore une fois la primauté de l'image sur le son, de même que l'inaccomplissement du jazz au grand écran en tant qu'objet. Certes, l'examen d'un corpus de films ayant une composante jazz révèle que cette musique ne se limite pas uniquement au statut d'objet; en fait dans certains cas le jazz peut devenir sujet. Ainsi, lorsqu'un orchestre de jazz est *vu et entendu*, la musique s'incarne aux yeux du spectateur, passant du

stade objet à celui de sujet. Donc à travers cette opération son rôle se transforme pour devenir l'expression propre de l'action. Toutefois, certains films où pourtant apparaissent des jazzmen contredisent cette notion de film *de jazz*. Ces longs métrages montrent des combos en train d'exécuter des pièces, le plus souvent pour meubler une scène incidente à l'histoire, comme dans le film de Robert Wise, *I Want to live*, où se produit le groupe de Gerry Mulligan.

Pour recréer l'atmosphère du Cotton Club dans son film du même titre, il fait jouer des musiciens en studio, lesquels doublent assez curieusement d'excellents solistes (on reconnaît entre autres Frank Wess) apparaissant à l'écran comme de simples figurants au sein de l'orchestre du club.

Lorsque le jazz sert de prétexte, il peut enrichir le récit ou l'action de sa présence sans appartenir à l'élément central de l'histoire; encore convient-il d'observer qu'il reste soumis aux exigences d'un script et aux contraintes du récit et, bien entendu, aux volontés du réalisateur.

Quelques titres émergent pourtant et révèlent les qualités et défauts de ce genre. *Anatomy of a murder* (1959) d'Otto Preminger et *Paris Blues* (1961) de Martin Ritt présentent tous deux la musique de Duke Ellington. Dans le premier cas, «Duke» tient un rôle secondaire aux côtés de Jimmy Stewart incarnant un chef d'orchestre surnommé «Pie Eye» (Yeux pochés). Dans le second film, il n'apparaît pas à l'écran, agissant comme compositeur de la trame sonore seulement. Bien que la musique d'Ellington surpasse facilement à peu près tout ce qu'on peut trouver parmi les partitions impersonnelles des arrangeurs-studios, sa participation aux deux films ne pouvait faire oublier ses meilleurs disques. Toutefois, on ne pourra pas en dire autant de sa performance à l'écran, laquelle se solde par quelques scènes assez peu convaincantes. Ellington affectionnait les allures débonnaires, mais pas au point de tomber dans la caricature à la manière de Louis Armstrong qui ne quitta jamais son air «bon nègre souriant» de l'époque du Hot jazz.

À l'opposé, Dexter Gordon, qui avait déjà participé à la production théâtrale de «The Connection» à Los Angeles, parvient véritablement à émouvoir dans le film de Bertrand Tavernier, *Round Midnight*. On a dit à son propos qu'il ne jouait pas un rôle, mais qu'il se jouait. Nous nous trouvons devant un fait nouveau car le

musicien se confond avec l'acteur, fait dûment noté par la presse spécialisée. En tant que récit, *Round Midnight* nous présente un personnage fictif, le saxophoniste Dale Turner, (on devine qu'il s'agit en réalité du portrait composite de Lester Young et de Bud Powell) filmé dans le milieu parisien du jazz du début des années 60. Tavernier explore une nouvelle voie intéressante puisque tous les acteurs sont des jazzmen; il recrée exactement l'atmosphère du «Blue Note» et réussit le pari de confier les rôles secondaires aux musiciens mêmes. Mais le film pêche par quelques défauts: on a déploré de part et d'autre un manque d'espace dévolu à la musique et le fait que les musiciens, outre Dexter Gordon, se soient trouvés confinés à de petits rôles. Fondées ou non, ces critiques à l'endroit de Tavernier ne font pas oublier que le cinéaste a su, mieux que beaucoup d'autres, brouiller les concepts de *jazz-prétexte* et de *jazz-contexte*, et par là transformer une série de faits véridiques en *mythe*. Reste ici un aspect composite, comme une sorte d'archétype du jazzman: le film occulte le réel en juxtaposant des éléments biographiques de deux artistes bien distincts.

Cette stratégie de couplage du réel au fictif a fait l'objet d'un genre cinématographique qui n'est pas du tout exclusif au jazz ou à la musique: *la biographie romancée*. Dans ce type de film, la démarcation du réel par la fiction vise toujours à mythifier le sujet au nom du divertissement. Ceci entraîne un processus d'éviction de la vérité afin de dégager les faits en désaccord avec les images véhiculées par la croyance populaire.

L'après-guerre marque dans les annales du jazz la déchéance des grands orchestres et Hollywood va tenter de récupérer les idoles du passé, entreprise qui se soldera par une floraison de longs-métrages mettant en vedette les grands noms du swing. *The Glenn Miller Story* d'Anthony Mann sort en 1954; *The Benny Goodman Story* de Valentine Davies est lancé l'année suivante, mais surtout le premier de la série, *Young Man with a Horn*, réalisé en 1949, film où Kirk Douglas interprète le rôle du trompettiste Harry James. À travers ces exemples qui mettent en situation des héros parmi les plus médiatisés qui soient, en l'occurrence des Blancs, la vérité baigne dans une bonne dose de sentimentalisme, en particulier chez Mann. Le tromboniste Glenn Miller, mort pendant la guerre, incarné à l'écran par Jimmy Stewart, se fait passer pour un parfait

gentleman que maman n'hésiterait pas à inviter pour le thé.¹⁰

Dans l'intervalle, le «polar» va connaître un regain au détriment des biographies filmées. Et encore une fois, le jazz ne va constituer qu'une des nombreuses parenthèses marquant périodiquement ses relations avec le cinéma, dans un pays agité par de nombreuses crises qu'aggrave la guerre du Vietnam. Alors qu'Hollywood s'enlise dans le conformisme, quelques réalisateurs travaillent à faire évoluer le spectacle hors des conventions. C'est John Cassavetes qui donnera le signal avec *Shadows*, en 1959, sorte de fiction proche du cinéma-vérité, où l'on entend des compositions parmi les plus travaillées de Charles Mingus. Un autre film de Cassavetes, *Too Late Blues*, passe largement inaperçu et tombe dans l'oubli. Il serait souhaitable que la mort récente du réalisateur fasse redécouvrir quelques-uns de ses films.

En 1961, Shirley Clarke adapte à l'écran une pièce de Jack Gelber, *The Connection*. L'action, qui respecte la version originale, se déroule dans un espace où quatre musiciens attendent avec impatience leur pourvoyeur. Et, parallèlement à *Round Midnight*, les acteurs sont également musiciens, ce qui rend le film beaucoup plus crédible du point de vue sociologique et musical. Quant à la pièce, elle évite de *mythifier* le sujet en mettant à nu les conditions sociales réelles du musicien de jazz (et c'est une des leçons de ce film) – montrer cela non pas simplement comme *prétexte* dramatique – mais le réel devenant spectacle dans un *contexte* où la musique n'est plus uniquement traitée artistiquement mais comme mode de vie.

Du prétexte au contexte: le film de musique

En tant qu'expérience sociale et artistique, le jazz peut, sous la main d'artistes le moins inspirés, acquérir une autonomie propre lors d'une présentation visuelle. Au moment même où il se *contextualise* pleinement, il a enfin accédé au statut de sujet immanent. En se libérant de l'emprise du récit, le jazz est en mesure de dépasser le rôle de prétexte que lui assigne le scénario pour s'édifier alors en contexte. De cette manière, il est en mesure de quitter la périphérie pour s'installer au cœur même du projet cinématographique.

Suite à ce changement de statut, le jazz devient sujet à part entière. Quant à son traitement, le réalisateur se

trouve devant deux stratégies possibles:

- Selon un premier plan, il circonscrit son projet à une dimension purement esthétique en isolant les musiciens dans un contexte de performance.
- Sur un autre plan, il amplifie son sujet en lui adjoignant une composante sociologique, c'est-à-dire en incitant le musicien à exprimer sa *compétence*.

En termes plus concrets, cette dichotomie se retrouve en deux genres complémentaires: les films dits de *représentation* et ceux de *présentation*. Par le premier terme, on entend toute performance musicale filmée, alors que le second se réfère aux documentaires, qui seront d'ailleurs traités plus loin.

Pour revenir à la distinction initiale, il faut entendre par film de *représentation* une œuvre qui saisit la musique en termes de finalité et comme sujet total et exclusif. Un autre aspect concerne l'économie des paroles. Exception faite du chant, le film de représentation mise sur l'envahissement du milieu visuel par le son. Sur ce point, le rapport cinéma/image s'inverse pour devenir musique/cinéma; conséquemment, l'expression *musique de film* se transforme par le terme de *film de musique*, d'où le caractère représentatif du médium visuel.

Quant au jazz, art de spontanéité et d'individualisme, il retrouve ainsi son caractère imprévisible et immédiat. La caméra agit comme témoin oculaire de la complicité son/image et de la relation musiciens/auditoire. Présenté en ces termes, le film ne peut avoir comme sujet le jazz.

À travers quelques exemples, on pourra repérer deux constantes:

- la production de films de jazz reste relativement succincte;
- il s'agit majoritairement de courts métrages.

En 1929, Duke Ellington «interprète» à l'écran *Black and Tan Fantasy*, dans le film du même titre, du réalisateur Dudley Murphy, qui fera figure de pionnier. Puis, sur sa lancée, il tourne *Saint-Louis Blues*, film dans lequel la légendaire Bessie Smith chante de façon bouleversante, et film d'autant plus historique qu'on ne reverra jamais cette grande voix du jazz à l'écran.

Bien d'autres documentaires de ce type seront produits au cours des années maigres de la dépression (quatre

années après *Black and Tan Fantasy*, on verra Ellington à nouveau dans *Bundle of Blues*), mais en aucun cas ces productions modestes ne pourront rivaliser avec les coûteux long-métrages hollywoodiens en termes d'accessibilité et de popularité.

En revanche, le lancement des «Soundies» par la firme RCM, fondée par trois associés, Roosevelt, Mills et Coslow en 1941, vont ouvrir au jazz de nouveaux débouchés. Les «Soundies», clips d'à peu près trois minutes qu'on pouvait visionner par blocs de huit dans un appareil analogue au juke-box, sont probablement restés dans la mémoire des anciens «bobby-soxers». Ainsi, pendant quelques années, les «Mills Panorama machines» connaîtront un vif succès aux États-Unis; avec quelque 2000 titres, ces films ont répondu à une mode qui va graduellement s'estomper à la fin de la guerre. À une époque où le jazz reste encore synonyme de musique populaire, seuls environ 200 titres relèvent vraiment de ce genre, mais surtout, les plus célèbres orchestres de l'heure (les Miller, Dorsey, Goodman) ne participent à aucun enregistrement de «Soundies» — en raison de contraintes financières — alors qu'un certain nombre d'orchestres noirs, acceptant des cachets moindres, récupérés pour un nouveau public consommateur, en tournent régulièrement. Comme en témoignent certains exemplaires, il semble bien que les «Soundies» traduisent une volonté de propagande visant à encourager les jeunes à servir sous les drapeaux.

Techniquement, les «Soundies» excluent toute originalité. Leur présentation visuelle, dans la majorité des cas, se limite à quelques prises de vues statiques dans un décor sommaire. Clichés et banalité y abondent: dans *Bundle of Blues*, la chanteuse Joyce Anderson interprète «Stormy Weather» sur fond d'images de tempête intercalées par le réalisateur. Souvent encore ces films piétinent dans les stéréotypes en nous montrant des Mills Brothers interpréter une mélodie devant une case qui aurait pu appartenir à l'oncle Tom en personne. Sans doute les Noirs espéraient-ils, en se prêtant à ce type de mise en scène, réduire les préjugés des Blancs envers leur communauté et se rendre plus acceptables, mais évidemment la majorité veillait au statu quo, en même temps qu'à la rentabilité de ses produits, moteur de nombreux projets cinématographiques. Et il n'y a pas lieu de s'en étonner.

Mais les «Soundies», qui étaient perçus comme des objets sans grande qualité, se sont transformés avec le temps en artefacts culturels et ont pris valeur de symboles d'une certaine époque.

En marge de ces nombreux produits commerciaux, un court métrage réussit néanmoins à contourner les maladrotes cinématographiques du genre, refusant du même coup le racisme sous-jacent qui les gouvernait. En 1943, Gjon (pr. John) Mili, jeune immigrant Hongrois, photographe de formation, tourne *Jammin' the Blues*, avec Lester Young qui est l'auteur d'un thème plus ou moins spontané qu'il exécute au saxophone ténor. De forme tripartite, le film s'amorce sur tempo lent et «funky», s'enchaîneront alors un intermezzo chanté par Mary Bryant («On the Sunny Side of the Street»), et une finale frénétique, assurée par la participation d'Illinois Jacket, au saxophone ténor également. Mili a presque réussi à laisser la musique parler d'elle-même, mais le réalisateur s'est pourtant heurté à un obstacle, un fait tout simple. En vérité, seule la présence de la chanteuse nuit à la perfection du projet, parce que les paroles entravent la vitalité même du geste improvisé, spontané. Ainsi, les musiciens sont réduits au rôle d'accompagnateurs et, de ce fait, la musique devient objet autour de cet épisode et non sujet à part entière. Ce léger défaut représente fort peu de choses car on constate, à travers chacune des images en accord avec les sons, un équilibre rarement atteint. Photographe de métier, répétons-le, Mili étonne par ses superbes contrastes de luminosité dans *Jammin' the Blues*, de plus il respecte l'esprit de la musique, crédit qu'il faut lui accorder en regard de nombreuses autres productions.

Alors que les «Soundies» traduisent un manque de qualité, le film de Mili a démontré sans équivalence comment il était possible au jazz de pénétrer l'image. Nous avons vu que le court métrage des années 30 s'est effacé au cours de la décennie suivante au profit des «Soundies»; le «clip» va trouver un nouveau médium avec la naissance de la télévision sous forme d'intermède entre deux émissions diffusées en direct. Parallèlement, une nouvelle génération de produits télévisuels va apparaître, les *Snader Transcriptions*. Déjà le jazz a abordé un tournant décisif de son histoire vers la modernité, et le fossé se creuse entre celui-ci et la musique populaire, aussi sera-t-il rarement le point de force de ces produits.

Encore dans son enfance, la télévision se montre curieuse de tous les styles musicaux. Les grands réseaux leur consacrent à l'occasion des émissions spéciales, et mieux vaudrait parler d'exceptions à l'égard du jazz, auquel on accorde une place réduite mais parfois significative au petit écran. *The Sound of Jazz*, sous forme de «jam sessions», demeure un exemple du genre. Miles Davis, John Coltrane, l'orchestre de Gil Evans, font également des incursions à la télévision dans *Theatre for a Story*. C'est ainsi que *Studio 61* aura le mérite de présenter un Thelonious Monk impénétrable aux yeux incrédules du réalisateur.

Les Anglais feront eux aussi une place sporadique au jazz, entre 1964 et 1967, avec des séries qui dormiront longtemps sur les tablettes: *All that Jazz* et *Jazz Goes to College*, deux émissions pourtant marquées par le souci vital de supprimer la distance entre téléspectateurs et musiciens, afin de conserver à la musique son air d'informalité propice à la création. Au cours de l'une d'entre elles consacrée à Miles Davis, le trompettiste se fait entendre avec son quintette comme s'il participait à une séance normale d'enregistrement. En coulisse, des musiciens de l'orchestre de Gil Evans bavardent de façon désinvolte durant un solo de Coltrane. Somme toute, le jazz gagne souvent à se défaire de son maquillage cinématographique...

Tout au long des années 60, on retrouvera encore le jazz, toutefois encore plus furtivement, dans quelques séries télévisées en provenance de la Côte Ouest. À Los Angeles, Oscar Brown anima *Jazz Scene USA*; à San Francisco, le critique Ralph J. Gleason insistait pour présenter des «Westcoasters» à *Jazy Casual*. Comme toujours, la forme de ces émissions est centrée autour des musiciens; une courte introduction, puis l'on découvre le jazzman en studio sans aucun décor, bref la musique dans sa plus simple expression.

Au cours de cette décennie, toujours, le rock devient l'une des forces majeures de la culture populaire, alors que le jazz accomplit un nouveau pas vers la marginalité, dans un élan de plus en plus contestataire (une musique expressément nommée «Free Jazz»). Toutes les conditions se trouvent à ce moment réunies pour une liquidation du second par le premier... L'apparition des Beatles à la télévision américaine, comme celle d'Elvis Presley dix ans auparavant, sera le coup d'envoi du mouvement rock.

Une partie du jazz s'enferme dans une intransigeance hermétique, une autre glisse vers le compromis du style «fusion» (première période électrique de Miles Davis vers 1970) – «Bitches Brew» – et ces années semblent celles marquant le déclin irrémédiable d'un jazz vieillissant.

Beaucoup d'artistes s'exhilent vers l'Europe où s'épanouit une avant-garde de faible rayonnement, opposée à un jazz communément appelé «Mainstream». Rien de tout cela n'étonne quand il s'agit du jazz.¹¹ Le pessimisme ressenti par les amateurs de cette époque, au-delà des débats innombrables concernant l'avenir de cette musique, ne sera que le prélude d'une période plus faste qui va débiter avec les années 80. Quelles raisons peut-on invoquer pour expliquer le regain de popularité du jazz? Il faudrait sans doute d'autres articles pour répondre à cette question.

Mais une au moins des très nombreuses raisons de l'actualité du jazz tient au fait que l'amateur, autant le discophile que le collectionneur de films – et il n'existe qu'un très petit nombre de ceux-ci – devient le dépositaire d'un héritage culturel. Leur passion ne les guide pas seulement à dresser un inventaire du passé, mais surtout à transmettre cet héritage. Ces collectionneurs éveillent l'intérêt des jeunes en confirmant l'importance de la tradition, tradition qui d'ailleurs est le ferment de la création vivante.

De la représentation à la présentation: le documentaire

Sans doute l'acceptation la plus large du *documentaire* se définit-elle comme un regard direct sur des faits non élaborés, contrairement au film de fiction qui s'organise autour d'un *semblant* de réalité prédéterminé par un scénario. Simulation de la réalité, présence d'acteurs, sont des éléments absents du documentaire (ici le médium visuel s'en remet directement au réel et aux instances concernées par les situations décrites). Essentiellement, le principal enjeu de toute fiction consiste à assimiler une réalité à une *représentation*, c'est-à-dire à la manipuler comme *moyen-narratif*; dans le documentaire, le réel devient une *fin en soi*, car il fait l'objet d'une *présentation*. Aussi le documentaire de jazz obéit-il à la définition précédente mais en y ajoutant une autre dimension, largement ignorée par les films à caractère performatif:

non seulement met-il en cause l'acte musical, mais il le déborde pour appréhender la composante humaine de cette activité. De cette manière, de nouvelles données sociologiques ou autres viennent s'ajouter aux aspects purement artistiques. Lorsqu'un musicien se raconte, il transmet verbalement son savoir et son expérience, ce qui favorise un rapprochement, voire une identification, en certains cas avec l'artiste. La richesse documentaire consiste alors à établir différents plans d'appréciation, lesquels sont contingents aux modalités de la présentation ainsi qu'à la personnalité du (ou des) participant (s).

Considéré sous la loupe de l'histoire, le documentaire de jazz constitue une catégorie relativement nouvelle au cinéma. Avant 1960, il serait très difficile de repérer beaucoup de films correspondant aux critères énoncés ici. De plus, les tentatives échouent habituellement pour retracer les premiers essais en ce genre, outre les quelques exceptions suivantes.

Thomas L. Rowe réalise en 1956 un court métrage de 12 minutes sur Kid Ory, *Tailgate Man from New Orleans*, durant lequel le tromboniste joue sa musique et se raconte. *Jazz on a Summer Day* de Bert Stern, présenté en deux versions (l'une en noir et blanc, écourtée pour la télévision, l'autre en couleur pour la distribution en salle), décrit le Festival de Newport. La caméra se promène parmi les spectateurs et fait voir de splendides vues des bateaux sillonnant la baie.

En 1958, Paul Paviot réalise un hommage posthume à Django Reinhardt, mort cinq ans auparavant. En quelque 21 minutes, le cinéaste retrace l'itinéraire du célèbre guitariste gitan.

Mais comme il advient dans un certain nombre d'œuvres de ce type, le film n'appartient pas *stricto sensu* à la catégorie documentaire, parce que le sujet lui-même en est absent, exception faite d'une brève séquence (muette!) dans laquelle Reinhardt joue de la guitare électrique. Pour retracer la vie du disparu, le réalisateur a substitué le sujet absent par des témoignages de musiciens tels que Stéphane Grappelli; ainsi, son film ressemble-t-il à quelque chose que l'on pourra nommer *film rétrospectif*.

On possède encore un exemple probant de cette forme particulière de film, le documentaire de Brigitte Berman en hommage à Bix Beiderbecke, musicien légendaire mort depuis plus d'un demi-siècle. Mais avec ses images qui évoquent un sujet absent, la réalisatrice

commet le faux pas de transformer la légende en mythe. Même lorsqu'on croit apercevoir «Bix» dans la rue, et qu'il s'agit d'un personnage dont la ressemblance avec le jazzman légendaire est frappante. Sans l'intervention directe du sujet, le film est captif d'une sorte d'approximation visuelle – l'orientation que lui donne la réalisatrice – et le spectateur promène son regard en de longues séquences dans les paysages où ont vécu les deux musiciens. Peut-être est-ce le côté un peu naïf du film à caractère posthume qui court le risque de fausser l'intention première du documentaire, de montrer et dire les choses sans les travestir.

À l'autre extrémité, il existe des films dans lesquels le sujet devient peut-être trop envahissant. C'est le cas de *Ornette: Made in America*, réalisé par Shirley Clarke qui se perd un peu dans l'univers fantaisiste du saxophoniste Ornette Coleman. Sur un ton parfois proche de la caricature, le film nous montre un artiste faisant son apologie et le mythe réapparaît, non pas conjugué au passé mais consolidé dans le présent. De plus, il s'agit d'un montage d'éléments disparates échelonnés sur une quinzaine d'années. Dans une perspective similaire, *Joyful Noise* de Robert Mugge, tourné en 1980, n'arrive guère à éclairer le mystère Sun Ra, personnage énigmatique s'il en est. Tous ces exemples font réaliser que le documentaire de jazz offre deux positions extrêmes à travers une gamme étendue de nuances. On a noté d'ailleurs des films à sujet absent possédant une dimension concomitante de subjectivisme, et des films à sujets omniprésents qui imposent leur propre subjectivisme. Entre ces deux pôles se trouve peut-être le point d'équilibre: l'intention du cinéaste de donner à voir et celle du sujet d'être entendu (cette sorte d'idéal des points de vue sera désigné par le terme d'objectivité).

En examinant le corpus des films documentaires, on peut difficilement repérer un exemple qui soit *objectif* à tout point de vue. À vrai dire, la notion d'objectivité est probablement trop arbitraire pour évaluer la plupart de ces films.

Après *Joyful Noise*, puis *Black Wax*, portrait du chanteur et poète noir Gil Scott Heron, Robert Mugge tourne son œuvre majeure, *Saxophone Colossus*, film qui a suscité un intérêt à peu près égal à celui de *Round Midnight*. Ce portrait de plus de 100 minutes de Sonny Rollins, montre la profonde dualité entre le jazzman et l'être humain,



Photo: Marc-Antoine Daudelin.

puisque, à l'inverse de son exubérance d'instrumentiste, Rollins ne semble pas tout à fait à l'aise lorsqu'il se raconte. Et ce contraste frappe davantage dans le montage de séquences visuelles; il y a dans celles-ci un jaillissement et un dynamisme quasi-étourdissants: contreplongées, travellings rapides, gros plans; Rollins constitue le support principal du film, alors que ses accompagnateurs sont réduits au rôle de figurants. Ici encore, le sujet dérive parfois du documentaire qui doit être pris au sens large du terme.

Peter Bull appartient lui aussi à cette catégorie de réalisateurs qui semblent avoir trouvé leur vocation dans le documentaire. Son film, *Lift the Bandstand*, explore en cinquante minutes, avec un art de l'équilibre, la carrière de Steve Lacy. On ne manquera pas de remarquer quelques séquences extraites d'une émission de télé européenne avec le quatuor de Thelonious Monk, insérées malheureusement dans le film de manière incomplète.

Signalons encore dans ce recensement fragmentaire, un portrait de la pianiste Toshiko Akiyoshi, *Jazz is My Native Language*, le documentaire sur le «légendaire» Joe Albany, conçu comme travail de fin d'études par Carole Langer; un film socio-musical, *The Last of the Blue Devils*, et surtout, en 1984, *Time is All You've Got*, réalisé par Brigitte Berman avec la participation d'Artie Shaw, film qui manqua de peu un Oscar cette année-là.

Il ne faudrait pas oublier *Notes from a Jazz Survivor*, avec Art Pepper, altiste, dont il était difficile de nier le génie. Ce film a été tourné juste un an avant sa mort en 1982 par Ed McGlynn. Cette même année, Frank Cassenti réalise un documentaire plus ou moins improvisé dans lequel Archie Shepp remplace l'introuvable Sun Ra: *Je suis Jazz, c'est ma vie*.

Au Canada, quelques réalisations s'inscrivent dans la catégorie documentaire de jazz. S'ajoutent aux films de Brigitte Berman déjà cités, *Imagine the Sound* de Ron Mann et Bill Smith (1981) et *Konitz - Portrait d'un artiste en saxophoniste* du cinéaste montréalais Robert Daudelin. Le premier film nous présente des témoignages de quatre musiciens étroitement mêlés au mouvement Free des années 60. On passe de l'exubérance d'un Cecil Taylor à un Paul Bley énigmatique. Entre Archie Shepp, intellectuel engagé, et Bill Dixon, trompettiste aux propos corrosifs, quatre visions se recoupent dans ce documentaire en forme de bilan musical et social. Toute l'originalité de ce projet consiste à évoquer trois champs distincts, soit les musiciens, leur art et leur époque. Comme son titre l'indique, le film de Robert Daudelin se range du côté du portrait d'artiste, Lee Konitz et son esthétique particulière, le «cool» jazz. Même s'il se démarque de la relative complexité du documentaire tel qu'analysé précédemment, *Konitz* appréhende par le détail certaines des subtilités d'un créateur. Harold Danko, pianiste et

accompagnateur de Konitz, s'exprime à diverses reprises pour appuyer les propos du saxophoniste. Dans un cas comme dans l'autre, l'approche de ces deux documentaires témoigne de sa propre validité et confirme, de façon évidente, que les œuvres ne se mesurent pas seulement à leur degré de complexité en termes de réussite.

Un nouvel enjeu: la vidéo

Durant des années, les collectionneurs ont agi en conservateurs d'un patrimoine culturel qui se caractérisait par sa rareté. Ils ne s'occupaient pas d'œuvres de série, mais souvent d'objets uniques nécessitant un méticuleux travail de conservation. Ce statut privilégié est remis en cause aujourd'hui par la commercialisation des systèmes vidéos. Au nombre des acquis de la révolution électronique, la vidéo rend accessible tout contenu visuel ou acoustique. Il est évident que si l'appareil vidéo est capable de transporter le spectacle à domicile et d'en assurer la conservation instantanée, comme la cassette pour la musique, notre époque permet à quiconque de s'improviser collectionneur, ne serait-ce que par le biais technologique. Malgré cela, le rôle du collectionneur traditionnel ne se trouve pas remis en cause, car la signification documentaire des objets revêt toujours plus d'importance à ses yeux que la technique elle-même. Par contre, sa relation d'exclusivité à l'égard des objets perd peu à peu de son sens.

À mesure que la production des films vidéos de jazz s'accroît et se diversifie, les artistes se rendent compte des avantages de cette technique; il est évident qu'on est en présence d'une nouvelle conception du spectacle, et de plus en plus de performances seront conséquemment destinées à la vidéo, venant s'ajouter au disque laser et à la cassette.¹² Certaines cassettes témoignent déjà des grands moments de John Coltrane et Charlie Parker, de l'histoire de la trompette ou du piano.

Présenté en première mondiale au Festival de la Mer du Nord en 1987, *Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker*, coproduction de Gary Giddens et Toby Robin, cette bande vidéo permet de découvrir un petit nombre de séquences inédites de «Bird», dont quelques plans du film inachevé de Gjon Mili, des entrevues récentes de Dizzy Gillespie, Roy Haynes, Chan Parker et Rebecca, première épouse du saxophoniste.

Présenter toutes les séquences filmées de John Coltrane, y compris l'enregistrement d'une émission de la SWV de Baden Baden (1961), avec Eric Dolphy, tel est le programme du vidéo intitulé: *The Coltrane Legacy. History of the Jazz Trumpet*, est un documentaire dans lequel Wynton Marsalis fait office de narrateur. De Armstrong à Lester Bowie, plusieurs chapitres de l'histoire du jazz renaissent. Malgré la fragmentation qu'impose ce mode de présentation, il s'agit d'un intéressant tour d'horizon pouvant servir d'outil pédagogique. *History of the Jazz Piano* propose la même formule rétrospective, mais le présentateur Chick Corea réussit moins à nous intéresser par ses commentaires.

Au terme des nombreux exemples cités, une question essentielle surgit à l'esprit: le jazz et le cinéma sont-ils réellement compatibles? Il faut dire d'emblée que les deux mediums possèdent chacun à leur façon une force d'expression distincte. Ce qui les attire, par opposition au caractère dénotatif du langage parlé, c'est que images et sons proposent de multiples sens. On comprendra pourquoi les musiciens estiment tant leur art qui refuse justement de se limiter à des significations univoques. Le cinéma offre un déluge de significations au spectateur et, à l'instar de la musique, exprime du *sens*. Il y a souvent, d'une manière ou d'une autre, dialogue, analogie, entre ces deux formes d'art, mais leurs modalités d'expression les tiennent captifs de leurs structures narratives propres, en conflit de perception.

De cette dichotomie, il résulte un jeu de forces plus contradictoires que complémentaires. Le couple jazz/cinéma se trouve infailliblement coincé entre un idéal de complémentarité et une réalité implacable: la contradiction.

N.B. L'auteur désire remercier M. Walter de Mohrenchildt pour ses conseils avant et après la rédaction de ce manuscrit, M. Robert Daudelin, Directeur de la Cinémathèque québécoise, ainsi que M. Charles Collard pour sa collaboration.

NOTES

* Eric Dolphy – *Last Date* Limelight LS 86013

(Réédition sur Trip Jazz TLP 5506)

Ce texte est reproduit d'après une déclaration verbale à la fin de «Miss Ann», enregistrement réalisé le 2 juin 1964 dans un

studio de la Radio néerlandaise à Hilversum.

1. En musique classique, la création renvoie essentiellement à la «textualisation» de l'œuvre consignée dans la partition et à laquelle l'interprète est soumis.
2. Au cours d'une entrevue le pianiste Louis Lortie confirmait les limites de l'interprète devant une partition: «même si l'on peut se permettre des écarts dans certains passages, on ne peut pas prendre trop de libertés parce qu'on en a ni le droit ni le talent pour le faire.»
«Louis Lortie, Un contemporain classique», in *Vie à Montréal/Living* 1^{er} novembre 1987, p. 113.
Le jazz par contre invite les musiciens à assumer pleinement cette liberté. La différence réside dans la conception du texte comme finalité (en classique), ou comme ouverture (en jazz).
3. Henri Gautier: *Jazz et cinéma* in *Premier Plan*, vers 1960, n.d. 36 p.
4. Ce n'est pas un hasard si les salles du cinéma vont se multiplier au cours des années 20, cette époque surnommée l'âge d'or du jazz ou, tout simplement, *The Jazz Age*.
5. À ce sujet, lire l'excellente étude d'Isabelle Risbourg, «Les musiciens de jazz Noirs et leur représentation dans le cinéma hollywoodien» in *Vibrations* 1987, pp. 128-144.
Ce texte dresse l'inventaire systématique des stéréotypes en usage à l'époque à partir de nombreux exemples.
6. *Hallelujah* (1929), de King Vidor, dépeint le Noir avec tous ses défauts spécifiques. Dans *Going Places*, dix ans plus tard, l'on peut voir Louis Armstrong en garçon d'écurie. Les grands studios de l'époque obéissent aux goûts de la majorité, pour laquelle le jazz est synonyme de vaudeville.
7. David Mecker: *Jazz in the Movies - 1917-1977*. Arlington Press, New Rochelle, 1977. (Édition augmentée: Da Capo Press, 1981). Ouvrage utile, voire indispensable pour tout collectionneur. Cette somme de références comporte 3724 entrées dans sa plus récente édition. En regard de cette question, il serait intéressant de déterminer ce qui constitue une entrée valide du point de vue jazzistique.
8. Durant les années 30, les Blancs trouvent facilement des places au sein des big bands, au contraire des Noirs qui, victimes de la ségrégation raciale, voient leurs activités circonscrites aux «Race records». À l'écran, les Noirs tiennent les rôles de caricatures, il ne leur est pas laissé d'autre choix. Dans le film *Stormy Weather*, les scénaristes vont même jusqu'à éprouver un malaise à parler des Noirs! Il faut présenter une image triviale des gens de couleur pour ne pas insécuriser la majorité.
9. En voici quelques exemples: Ray Conniff, Neal Hefti (tous deux trompettistes de grands orchestres swing), Henry Mancini, Gil Melle... Quelques Noirs se taillent une place dans les studios, notamment Benny Carter et Oliver Nelson, mais ils



ne renoncent pas pour autant à leur réputation de jazzmen. Plusieurs arrangeurs actuellement caressent l'ambition de retourner au jazz et l'ont exprimé publiquement; Shorty Rogers, Roger Kellaway, J.J. Johnson... À 81 ans, Benny Carter fait encore preuve d'une inspiration étonnante.

10. Le personnage incarné par cet acteur correspond assez peu à la réalité. En fait, Miller passait pour quelqu'un de plus doué en affaires qu'au trombone. Quant à Benny Goodman, le batteur Dave Bailey aurait déclaré peu après la mort du clarinettiste au *Newsletter* de Gene Lees, que Goodman, tout au long de leur tournée soviétique, s'était montré particulièrement mesquin envers les membres de son orchestre. Un commentaire, paru subséquemment dans la même publication ajoute: «Bonne nouvelle, le «King» est mort, mauvaise nouvelle, il n'a pas souffert!»
11. Dans sa réflexion sur le jazz, Michel-Claude Jalard pose pourtant la question en termes directs et pessimistes: *Le Jazz est-il encore possible?* Éditions Parenthèses, Collection Epistrophe, 1985.
12. Les entreprises Sony ont récemment publié un catalogue vidéo de jazz de plus de 40 titres. Dans la majorité des cas, il s'agit de performances filmées en direct et de quelques documentaires parus sous le titre *Jazz at the Smithsonian*.

