

PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

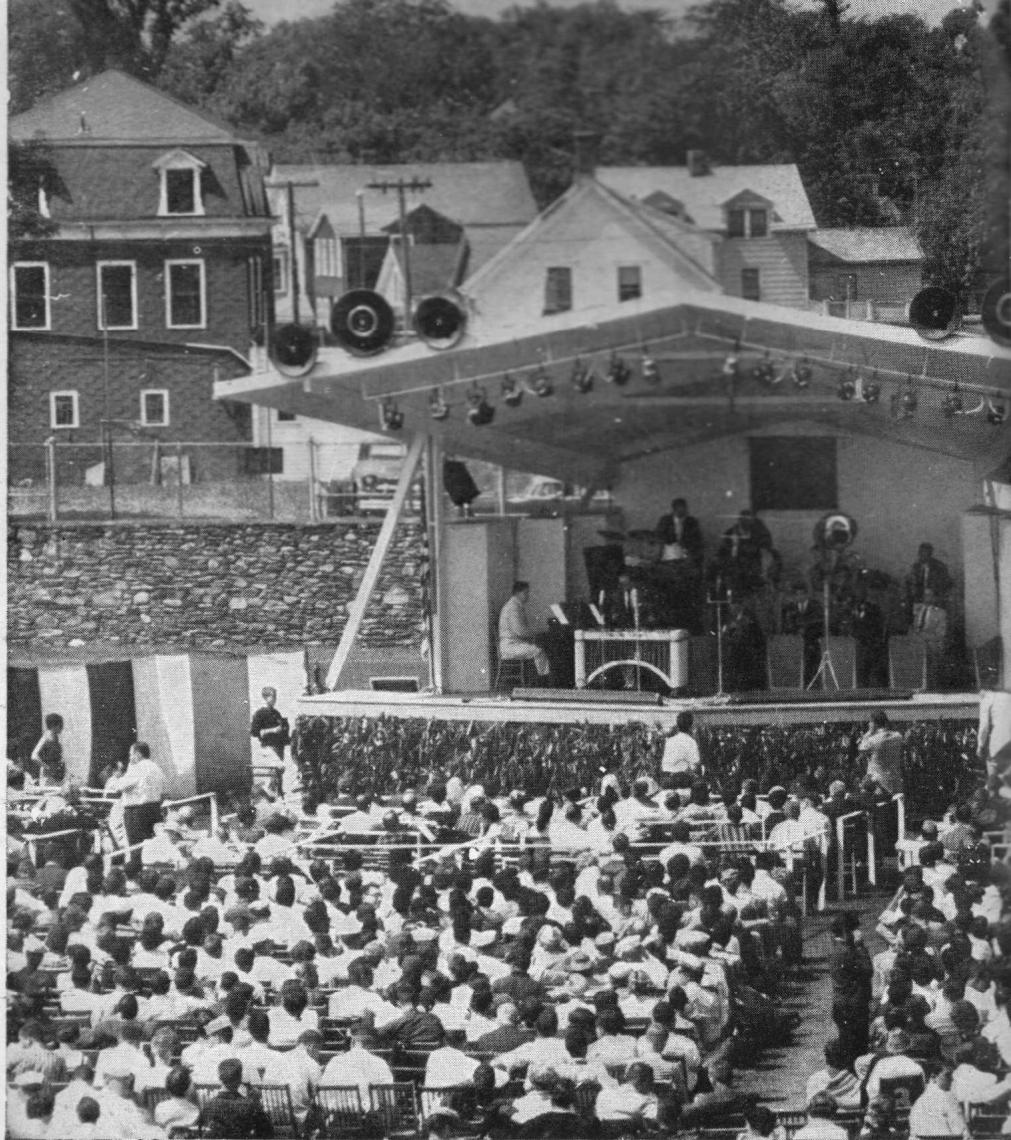
11

JAZZ AU CINÉMA



par

Henri Gautier



Newport

PREMIER PLAN Revue mensuelle de cinéma

Première année :

1) *Franju* ; 2) *Vadim* ; 3) *Bergman* ; 4) *Resnais* ; 5) *Grémillon* ;
6) *Huston* ; 7) *Hitchcock* ; 8) *Gérard Philipe* ; 9 et 10) *Nouvelle Vague*.

Pour paraître 11) *Jazz au cinéma* ; 12) *Fellini*.

L'abonnement 16 NF (Les quatre premiers numéros ne pourront être fournis pour les abonnements rétroactifs que jusqu'à la rentrée).

Henri GAUTIER : JAZZ AU CINÉMA

Etat Civil

A quelques années près, le cinéma et le jazz sont nés ensemble. Tandis que l'un effectuait ses premiers mouvements, l'autre balbutiait ses premiers accents.

Ceci se passait à la fin du 19^e siècle. En France, un homme de génie, Emile Reynaud, inventait le dessin animé et le spectacle « cinématographique » avant même que le mot Cinématographe existât et que caméra ou projecteur fussent mis au point. Aux Etats-Unis, les représentants d'une race transplantée, pendant longtemps maintenus en esclavage, créaient une nouvelle forme musicale qu'on allait appeler, nul ne sait aujourd'hui pourquoi, le Jazz.

Les esclaves noirs des états du sud des U.S.A. possédaient déjà un folklore d'une remarquable richesse avec les blues et les négro-spirituals. Les spirituals, chants chorals, étaient la transposition des cantiques enseignés par les pasteurs. Les blues, chants solos, allaient, au cours des années, constituer une véritable geste du peuple noir des Etats-Unis et exprimer poétiquement toutes ses préoccupations, tous ses élans.

Libérés par la guerre de Sécession, les noirs allaient, dans l'enthousiasme qui suivit, dans le cadre de la vie fiévreuse et pittoresque du grand port de la Nouvelle-Orléans, créer d'abord de nombreuses fanfares, puis des orchestres de danses et, petit à petit, élaborer des formes musicales nouvelles adaptées à leur propre sensibilité et aux thèmes qui constituaient leur patrimoine.

Confluent de plusieurs cultures, subissant des influences anglo-saxonnes, françaises, espagnoles et typiquement américaines, marquée par ses origines africaines, cette musique allait apporter la preuve qu'un peuple transplanté peut réussir à créer tout en empruntant et assimilant des éléments étrangers à son caractère, voire même opposés et dont on aurait pu croire qu'ils devaient en détruire toute la personnalité.

Au début du XX^e siècle, tandis que Georges Méliès réalisait les premiers chefs-d'œuvre de la « Photographie animée » et que Charles Pathé créait l'industrie du cinéma, le style New-Orléans achevait de s'élaborer. Tandis qu'entre 1923 et 1929 le

cinéma, — en Europe comme aux Etats-Unis, — connaissait l'âge d'or de l'époque muette, le jazz s'enrichissait d'inoubliables chefs-d'œuvre dus à des génies tels que Louis Armstrong ou Duke Ellington et à de nombreux autres musiciens de talent.

En 1930, le cinéma était en pleine crise de croissance ; il apprenait à parler et se trouvait tout à coup gêné dans ses mouvements et comme affaibli. Le jazz, lui, était malade ; il subissait les contre-coups de la crise économique de 1929 qui avait réduit bon nombre de ses interprètes au chômage et qui entravait momentanément son développement.

Mais, quelques années plus tard, l'un comme l'autre se retrouvaient grandis et plus puissants. Le cinéma parlant commençait une évolution qui, petit à petit, allait lui permettre de se dégager sans cesse davantage de l'influence des autres arts pour acquérir ses règles propres et sa liberté stylistique. Le jazz, à partir de 1934, entrait dans une période faste pendant laquelle les grandes formations allaient se multiplier, tandis que de prestigieux solistes confiaient à la cire d'inoubliables improvisations.

Quand le cinéma chante le jazz.

Dès l'après-guerre 1914-1918, les Etats-Unis s'installaient au premier rang des pays producteurs de films. Le cinéma et le jazz se trouvant ainsi contemporains et les circonstances de leurs développements réciproques les faisant parfois voisiner, on pouvait penser qu'ils allaient très tôt se rencontrer.

De fait, dès que le cinéma fut capable d'émettre un son articulé, il s'essaya à chanter et sa toute première production « parlante » eut pour titre : *Le chanteur de jazz*.

C'était en octobre 1927, en un temps où l'Amérique, enrichie par la guerre, connaissait la prospérité et la vie facile. Années au cours desquelles chacun se laissait emporter par une vie au rythme sans cesse plus frénétique, les uns ne songeant qu'à dépenser l'argent qui emplissait leurs poches et à s'étourdir, les autres cherchant à oublier les souffrances subies sur le front, en France, et les désillusions apportées par une victoire dont ils se rendaient compte qu'elle avait eu, surtout, pour résultat d'enrichir les industriels. Années où l'irritante prohibition était défiée par les bootleggers et la propriété menacée par les gangs.

Cette époque, de nombreux auteurs américains la désignent souvent sous le nom de « Jazz Era », l'Ere du Jazz. En effet, pendant la guerre, le jazz avait quitté sa ville natale de New-Orléans et, grâce aux Riverboats, ces bateaux de plaisance qui

sillonnaient le cours du Mississippi, s'en était allé vers le nord, s'installant à Chicago et à New-York. Ses accents rythmaient les nuits d'insomnies des innombrables night-clubs de Chicago. C'était l'époque du Charleston.

Hélas ! la première rencontre du cinéma et du jazz, si elle demeure une date dans les histoires du 7^e Art, n'est pas marquée d'une pierre blanche par les amateurs de jazz à qui elle n'a apporté que déception et regrets ou sujet d'ironie. En effet, ce « Chanteur de jazz » n'était autre que le célèbre Al Jolson, vedette de music-hall, qui s'essayait à imiter les chanteurs noirs en se barbouillant le visage. Je ne veux pas mettre en doute le talent de cette idole du public américain, mais il faut bien reconnaître que le maquillage ne suffisait pas à transformer le faux en vrai.

Le vrai et le faux.

Ainsi, dès ce premier film, Hollywood était responsable d'un malentendu qui n'est point encore dissipé. Une confusion s'installait entre le jazz et ses nombreuses imitations.

Cette confusion, d'ailleurs, existait à cette époque dans l'ensemble du pays. Le jazz s'était révélé à la plupart de ses auditeurs comme une nouvelle musique dont on croyait qu'elle avait été découverte, tout à coup, par quelque novateur, par un surprenant phénomène de génération spontanée. Cette croyance était habilement entretenue et renforcée par des impresarios qui, pour assurer le succès du musicien dont ils défendaient les intérêts, proclamaient que celui-ci était le « créateur du jazz ». On ignorait la lente élaboration de cette musique dans les états du sud, la création progressive du style New-Orléans dans la ville de ce nom.

Cette confusion était encore accrue par les rythmes adoptés par de nombreux compositeurs de chansons à la mode, tels que Cole Porter, George Gershwin, Jérôme Kern ou Irving Berlin. Leurs œuvres n'étaient pas du jazz et ne prétendaient pas l'imiter, mais elles en subissaient l'influence et, bien souvent, le public donnait à ces thèmes et aux orchestres qui les jouaient le nom de jazz. En outre, les musiciens noirs adoptaient de plus en plus fréquemment cette sorte de chansons pour servir de support à leurs improvisations ; ils les assimilaient et les transformaient en jazz véritable, mais, bien entendu, ils en conservaient le titre afin de bénéficier du succès acquis. Enfin, pour compléter cet imbroglio, les danseurs, eux, appelaient indifféremment tous ces genres de musique des Fox-trots.

Oncle Tom et Papa Bon Dieu.

Lorsque les véritables origines du jazz furent révélées par les travaux des premiers critiques ou historiens, les Américains découvrirent, non sans quelque gêne, que ce Jazz qui s'était emparé de leur pays jusqu'à devenir, en quelque sorte, leur musique nationale, était une création des noirs.

Ainsi qu'on le sait, l'Amérique est un pays où le racisme n'existe pas, sauf lorsqu'il s'agit des noirs, des Porto-Ricains, des Mexicains, des jaunes, etc. etc. Que le jazz fût la musique des noirs, voilà qui allait bien embarrasser Hollywood où une convention solidement établie voulait que les « nègres » n'apparussent que dans les rôles subalternes de portiers, de garçons d'écurie ou de domestiques fidèles et sentencieux. Hollywood est un petit village où les bruits extérieurs ne parviennent que très affaiblis. Pendant des années, la Cité du cinéma s'efforcera de ne pas entendre les échos du jazz et l'ignorera presque totalement.

Parmi les premiers films où une place intéressante fut faite à cette musique, rares sont ceux qui firent appel à des noirs. Certes, *Hallelujah* en 1929 et *Green Pastures* en 1936 rassemblèrent des distributions entièrement composées de noirs, mais il s'agit là de cas isolés et par bien des points critiquables.

Hallelujah, réalisé par King Vidor, est sans nul doute le premier chef-d'œuvre du cinéma parlant, aussi ne reviendrai-je pas sur ses incontestables qualités cinématographiques. Mais, bien que le scénario soit l'œuvre d'un homme de couleur, les noirs que l'on nous présente sont bien irritants. Le portrait qu'on en trace ressemble vraiment trop à celui que les racistes américains ont coutume de faire du « nègre ». Joueur, buveur, paresseux, enclin à une sexualité voisine de l'obsession, parfois un peu meurtrier, tel est le méchant. Quant au bon noir, il a un caractère de « grand enfant », il a de profonds sentiments religieux et sa foi donne lieu à des manifestations pittoresques, conduisant parfois à l'hystérie collective, ce qui permet de glisser dans le film quelques séquences d'un exotisme toujours assuré de plaire au public. Et, bien entendu, bons comme méchants, tous chantent, dans le cadre, lui aussi pittoresque, des tripots et des champs de coton ou lors de quelque baptême dans les eaux d'un Jourdain made in U.S.A.

Ils ne sont pas indignes d'intérêt, d'ailleurs, les chants qu'on peut entendre dans *Hallelujah*, surtout ceux qui se classent dans le genre des spirituals. Mais, dans le domaine des blues, l'apport est médiocre et le *Saint-Louis Blues* chanté par la vamp ne se hausse pas au-dessus du niveau de l'agréable ; quant au jazz instrumental, quelques pincements de banjo ne suffisent pas pour satisfaire l'amateur. Néanmoins, il reste que

les sermons mimés sont excellents et méritent d'être rangés dans l'armoire des bons souvenirs. Il ne leur manque que peu de chose pour être parfaits ; il eût suffi qu'au prédicateur réponde un chœur plus réellement populaire.

Hallelujah, s'il plaît au cinéphile, laisse à l'amateur de jazz plus de regrets que de satisfactions. Il regrette en particulier que les séquences du tripot n'aient pas été prétexte à l'intrusion de quelque véritable orchestre de jazz.

Green Pastures (*Les Verts Pâturages*) ne présente pas le même intérêt cinématographique. Réalisé sans talent particulier par Marc Connelly et William Keighley, ce film est une illustration de l'Ancien Testament tel que les noirs, — selon les auteurs, — l'imaginent.

Hollywood n'a vu dans ce sujet qu'un nouveau prétexte à exotisme et à fausse poésie et nous retrouvons ces bons nègres à la foi naïve en train de chanter les louanges d'un Papa Bon Dieu à barbe blanche dans un paradis de pacotille peuplé d'anges aux ailes de carton tandis que, sur terre, les mauvais nègres, à l'exemple de Caïn, sont joueurs, buveurs, paresseux et trousseurs de filles. L'imagerie hollywoodienne est peu variée et ne veut accorder aux noirs d'autres visages que ceux d'oncles Tom ou de papas Bon Dieu.

Par contre, l'amateur de jazz a la satisfaction d'entendre dans « *Les Verts Pâturages* » un nombre important d'excellents spirituals et les Al Hall Choirs qui les interprètent comptent parmi les meilleurs groupements de l'époque. Mais le puriste pourra regretter qu'il s'agisse, cette fois encore, non d'interprétations populaires, mais de chœurs savamment mis au point.

Quand Bessie Smith chante le Blues

Il faut, je crois, ouvrir ici une parenthèse pour mentionner un film qui semble être absolument exceptionnel.

Le critique de jazz mondialement connu, Charles Delaunay a découvert, il y a quelques années un court métrage, vraisemblablement réalisé vers 1930 par un auteur dont le nom paraît avoir été oublié et qui donne un exemple des possibilités qui s'offraient à une association du cinéma et du jazz.

L'anecdote est simple ; il s'agit d'une adroite illustration d'un blues célèbre : le « *Saint-Louis Blues* » qui, du reste, donne son titre au film. La réalisation n'est pas géniale mais les images, bien éclairées, parviennent à exprimer avec intelligence la poésie triste de ce chant.

Ce qui fait de ce film peu connu une sorte de chef-d'œuvre, c'est la présence de l'extraordinaire chanteuse noire Bessie Smith, dont les interprétations de blues n'ont encore jamais été égalées. Bien que desservie par un enregistrement médiocre, sa

voix fait de ce chant d'amour déçu une plainte déchirante qui demeure inoubliable.

Ce film intéressant indique une direction qui aurait mérité d'être suivie et dans laquelle auraient pu, sans nul doute, être réalisés des films remarquables.

Une réception officielle

Pour que Hollywood se décidât à prendre conscience du fait que le jazz gagnait une audience sans cesse plus grande, il faudra attendre que, vers 1936-1938 il prenne à la radio une place telle qu'il n'était plus possible de l'ignorer. De grandes émissions sur les réseaux les plus importants, des disques chaque année plus nombreux, des tournées dans les grandes villes faisaient connaître cette nouvelle musique d'un bout à l'autre du pays.

En outre, la formation de grands orchestres blancs, soutenus par de puissants moyens publicitaires, permettait aux businessmen hollywoodiens de solutionner leurs angoissants problèmes et de faire une place au jazz sans, pour autant, ouvrir les portes de leur petit univers aux noirs, tout en s'assurant, du même coup, une réussite commerciale quasi-certaine.

Peut-être la main-mise des trusts radiophoniques sur le cinéma, résultat de l'intrusion dans cette industrie des techniques du son, n'était-elle pas étrangère, elle aussi, à l'entrée à Hollywood des grands orchestres, vedettes de la radio et du disque.

Cette entrée se fit en 1938 et donna lieu à une véritable réception officielle. La première séquence de *Hollywood Hotel* nous présente, en effet, les musiciens de l'orchestre Benny Goodman juchés sur des voitures défilant dans les rues de la capitale du cinéma en un cortège qui n'est pas sans rappeler une visite présidentielle. Son chef en tête, l'orchestre interprétait un thème de circonstance : « Hurrah for Hollywood ! »

L'orchestre Benny Goodman ! Que de critiques, que de moqueries, que d'insultes même de nombreux amateurs de jazz français n'ont-ils pas débité sur son compte. Et pourtant, Goodman n'a-t-il pas su, mieux que tant d'autres aimer et apprécier le jazz, n'a-t-il pas engagé des musiciens de couleur, tels que le pianiste Teddy Wilson ou le jeune Lionel Hampton, dont il a largement contribué à faire la popularité ? Ne lui arrivait-il pas, souvent, de faire interpréter à sa formation des orchestrations dues à l'un des plus grands créateurs : Fletcher Henderson ? Que l'on puisse constater que Benny Goodman n'égalait pas les meilleurs solistes noirs je ne tenterai pas de le contester ; il est vraisemblable qu'aucun blanc n'atteindra jamais à ce résultat. Il n'en demeure pas moins que son orchestre présentait une musique efficace servie par des arrangements impeccablement mis en place et qu'il devait, grâce à son immense

popularité, jouer un rôle capital dans la découverte et dans la diffusion du jazz.

Avec Benny Goodman, et grâce à lui, *Hollywood Hotel* marque une date importante : celle du premier grand film consacré au jazz. Si le scénario était de peu de valeur, la réalisation de Busby Berkeley était adroite et découvrait les possibilités plastiques offertes par les attitudes des musiciens et par les jeux de lumière sur les visages ou les mains noirs de Hampton et de Wilson. Les interventions de l'orchestre étaient nombreuses et de qualité et celles du célèbre quartette (1) demeurent inoubliables pour la plupart des amateurs.

Le jazz objet

Avant *Hollywood Hotel* le jazz avait déjà fait des apparitions dans quelques films comme *Big Broadcast of 1936* ou *Fifi Peau de Pêche*, ce dernier avec Louis Armstrong aux côtés de Mae West. Dans les années qui suivirent on allait l'utiliser plus fréquemment, mais toujours comme une attraction, comme une sorte d'accessoire.

Les films de cette époque sont peu connus. Il faut citer surtout *Goin'places*, présenté en France en 1939 sous le titre *Le cavalier errant*, repris depuis la Libération, mais dans une version mutilée de si malencontreuse façon que c'était, évidemment, l'une des meilleures séquences consacrée au jazz qui avait été supprimée. Dans ce film de Ray Enright, dont la vedette était le chanteur Dick Powell, Louis Armstrong tenait un rôle de garçon d'écurie qui jouait de la trompette et avait la charge d'un cheval de course épris de jazz lequel ne consentait à courir que s'il était entraîné par les accents de la trompette de son lad ; le prétexte était excellent.

Louis Armstrong, alors au sommet de l'une de ses meilleures périodes, était entouré d'un bon orchestre et de la chanteuse Maxine Sullivan. Deux séquences restent inoubliables : l'une où tout l'orchestre, installé dans un camion, tournait autour du champ de course afin d'inciter le cheval jazzomane à faire appel à tous ses moyens, l'autre où Armstrong, monté sur une sorte de scooter, s'élançait à la poursuite du pur sang et le charmait aux accents de sa trompette. Le cheval, il faut le noter, s'appelait Jeppers Creepers et c'est dans ce film qu'Armstrong a lancé le thème du même nom qui demeure un des grands classiques du jazz.

Mais il convient de noter également que si *Goin'places* est,

(1) Le quartette Benny Goodman rassemblait, à cette époque aux côtés de Goodman (clarinette) ; Lionel Hampton (vibrapone), Teddy Wilson (piano) et Gene Krupa (batterie). Deux blancs et deux noirs.

sans doute, le meilleur film de jazz de l'avant-guerre, s'il est le premier à faire une place aussi importante à des jazzmen noirs, parmi lesquels le plus grand, Hollywood n'en demeure pas moins obstinée dans ses préjugés et ses tabous. En effet, nous l'avons dit, Armstrong tient un rôle de garçon d'écurie, Maxine Sullivan, elle, est une petite soubrette et les musiciens de l'orchestre sont des valets de chambre, des lads, des camionneurs. Rien n'est changé... Les noirs, si on leur fait une place, ne peuvent pas être autre chose que des domestiques.

Ainsi, à la veille de la guerre, le cinéma n'avait pas encore su déceler les nombreuses possibilités que lui offrait le jazz ; il ne l'avait utilisé que fort peu et la plupart du temps fort mal. Jamais encore on ne l'avait considéré autrement que comme un intéressant accessoire ; on refusait de l'admettre comme sujet. Et pourtant, que de sujets le jazz et sa tumultueuse histoire n'offraient-ils pas ! On aurait pu se souvenir aussi qu'à Chicago, il avait pour habitat les mêmes night-clubs que fréquentaient ces gangsters que l'on voyait se mitrailler dans tant et tant de films. Mais peut-être ignorait-on à Hollywood qu'Al Capone aimait le jazz ? Et pourtant, Howard Hawks, dans *Scarface*, ne fait-il pas siffler à Paul Muni quelques mesures de *Stormy Weather* ? Il est permis de supposer que l'ignorance hollywoodienne était, cette fois encore, très volontaire.

Le jazz sujet

Peu après la Libération, avant même que la guerre fût terminée, les films américains reparurent sur les écrans français d'où l'occupant les avait bannis. Les amateurs de jazz, pour leur part, reçurent en pâture *Sun Valey Serenade* qui, après tant d'années de frustration, obtint un accueil quasi triomphal assez peu justifié.

J'ai, depuis cette date, oublié le nom du réalisateur, mais ceci est de peu d'importance puisque, sur le plan cinématographique la valeur du film était nulle. Il s'agissait d'une assez agréable histoire dans la ligne des films musicaux d'avant guerre ; mais l'intérêt ne résidait pas dans le scénario. Les spectateurs désiraient voir et entendre l'orchestre, ils voulaient du jazz. L'orchestre était là, il apparaissait à plusieurs reprises avec son chef, le trombone Glenn Miller. Quant au jazz, il y en avait assez peu ; il faut retenir surtout un excellent « Chatanooga Choo-Choo » dans lequel le saxo-ténor Tex Benecke se mettait en valeur et qui, bientôt, allait être sur les lèvres de tous les jazz-fans au même titre que le célèbre « In the Mood ».

Parmi les films musicaux qui, au cours des années suivantes allaient être offerts au public français *Le bal des Sirènes* (*Bathing Beauties*), réalisé par George Sidney et sorti en 1947,

demeure pour les amateurs de jazz parmi les pires souvenirs. Dans une superproduction technicoloriée, au milieu des piscines et des palmiers, entre de monstrueux hippocampes en stuc doré, tandis qu'Esther Williams présente les derniers modèles de maillots de bains style Hollywood, l'orchestre de Harry James joue des sucreries ou de grandiloquentes « interprétations » de musique dite classique. Puis Xavier Cugat laisse son orchestre se débattre avec des rythmes de rumbas ou de sambas. Ethel Smith vient jouer à l'orgue Hammond une rengaine à la mode « Tico Tico ». Un ballet nautique évolue au son des valse de Strauss.

Lorsque, après cet ahurissant spectacle, les lumières reviennent enfin, le malheureux amateur de jazz se prend la tête à deux mains et se demande où diable était, parmi ces « Bathing Candies », le jazz qu'on lui avait promis. Certes, la présence d'un orchestre aussi commercial que celui de James n'était pas une très bonne référence, mais, néanmoins, le précédent d'*Hollywood Hotel* laissait espérer mieux.

La déception était d'autant plus grande qu'un film sorti récemment avait rendu les amateurs exigeants.

Stormy Weather (*La Symphonie magique*), réalisé en 1943, par Andrew Stone, demeure l'un des meilleurs films de jazz, l'un des rares à ne pas avoir triché. Les scénaristes, Frederick Jackson et Ted Kœhler n'ont pas cherché à enrober la musique dans l'enveloppe d'une anecdote destinée à servir de paravent auprès du grand public et à protéger Messieurs les producteurs d'une musique dont ils ont encore peur. C'est une suite de chants, de danse, de musique et le prétexte choisi : la vie d'une vedette de Harlem, permet de les mettre constamment en valeur. Le célèbre danseur et chanteur Bill Robinson, qui joue le rôle de conteur, entraîne le spectateur en une étourdissante cavalcade qui, de 1918 à 1942, le conduit des revues célèbres aux cabarets en vogue.

La présence de Fats Waller, l'un des plus grands pianistes de jazz aurait suffi à assurer le succès du film. Nombreux, d'ailleurs, sont ceux qui ont regretté que son apparition, en compagnie d'une excellente petite formation, n'ait pas été de plus longue durée. L'interprétation de « Jumpin'Jive », par le grand orchestre de Cab Calloway, recueille également l'enthousiasme des jazz-fans, et les danses de Bill Robinson ou des Nicholas Brothers, les chants d'Ada Brown et même de la ravissante Lena Horne, ainsi que les ballets de Katherine Dunham n'étaient pas pour leur déplaire.

Pour la première fois, le jazz était considéré comme sujet. Il est regrettable que le réalisateur n'ait pas fait le moindre effort pour utiliser les grandes possibilités que lui offrait un tel scénario. Malgré cela, grâce à la chaleur, à la vie intense que

possède le jazz, grâce aussi à la qualité des acteurs, — une distribution exclusivement noire, — « Stormy Weather » était un spectacle passionnant.

Cabin'in the sky (*Un petit coin aux cieux*), réalisé en 1942, bien qu'également interprété par des noirs, ne possède pas les mêmes qualités. Pourtant, on relève dans la distribution les noms du grand danseur Rochester et d'Ethel Waters, on y retrouve aussi celui de Lena Horne. Il y a des negro-spirituals et le jazz est représenté par Duke Ellington et Louis Armstrong ; en outre la mise en scène était signée Vincente Minnelli. Toutes les conditions semblaient réunies pour permettre de satisfaire aussi bien les cinéphiles que les jazz-fans. Malheureusement une chose avait été négligée : le scénario. L'anecdote était puérile et envahissante, et ceux qui auraient dû être les vedettes, le sujet même du film, Armstrong et Ellington ne faisaient que de brèves apparitions. Enfin, si la réalisation de Minnelli était adroite, elle n'en était pas moins très décevante de la part de ce grand spécialiste du film musical.

La déception fut plus grande encore avec *New-Orléans*, réalisé en 1946 par Arthur Lubin. Le titre prometteur et la présence au générique de Louis Armstrong avaient laissé espérer un très grand film. Hélas ! il n'en était rien...

Certes, Armstrong était là entouré d'une excellente formation groupant Barney Bigard (clarinette), Kid Ory (trombone), Charlie Beal (piano), Budd Scott (guitare), Red Callender (basse), Minor Hall (batterie). Il y avait aussi la grande chanteuse Billie Holiday, sans oublier l'orchestre blanc de Woody Herman, formation capable de faire d'excellentes choses.

Mais, cette fois encore, tout s'effondrait à cause d'un scénario qui se limitait aux éternels poncifs et ne manquait pas de minimiser le rôle attribué aux musiciens noirs et de les faire assister admiratifs (?) à l'apothéose de Woody Herman et de ses boys représentant le jazz américain, le vrai, le blanc.

Ainsi, en 1946, malgré les tentatives de *Stormy Weather* et de *Cabin'in the Sky*, Hollywood ne parvenait pas à se décider à considérer le jazz autrement que comme une attraction qu'il était indispensable d'encadrer d'un récit aussi banal et infantile que possible, et s'obstinait à vouloir préserver la suprématie de la race blanche, soit en érigeant les musiciens blancs sur un piédestal, soit, d'une manière plus discrète, en évitant d'établir des rapports entre musiciens des deux races en laissant les noirs seuls en scène.

En 1949, toutefois, le grand cinéaste qu'est Howard Hawks réalise une excellente comédie dans laquelle Danny Kaye était un spécialiste de la musique enfermé depuis dix ans dans sa tour d'ivoire, en compagnie de quelques-uns de ses collè-

gues, afin d'écrire une histoire de la musique. Or ce savant musicographe décide d'aller faire un tour en ville pour faire le point sur la situation du jazz.

Le film était habilement réalisé et fort bien interprété ; de plus, pour une fois, le scénario était adroit et parvenait à éviter que les interventions du jazz donnent l'impression d'avoir été intercalées entre deux scènes d'une quelconque histoire.

Si bémol et fa dièse (*A Song is born*) permettait ainsi de rassembler un nombre particulièrement important de musiciens de jazz de valeur : Louis Armstrong, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Mel Powell, Charlie Barnet et le « Golden Gate Quartet », célèbre petite formation vocale spécialisée dans le spiritual.

Evidemment, l'on remarque que mis à part Armstrong et les membres du « Golden Gate Quartet », tous ces musiciens sont des blancs et que l'occasion était belle de faire appel à des orchestres comme ceux de Duke Ellington ou de Count Basie ou à n'importe lequel des grands solistes noirs, mais Hollywood, on le sait, possède l'art de manquer les occasions de ce genre.

Un vieux routier de la mise en scène, Michael Curtiz, réalise en 1950 une œuvre assez exceptionnelle : *The Young man with a horn* devenu en français *La femme aux chimères*.

G. Foreman et Edmund North avaient tiré du livre de Dorothy Baker un scénario des plus intéressants. Ainsi que le souligne Henry Carasso (1), ce film : « ...posait pour la première fois la question : d'où vient cette musique, qui sont les gens qui la font, pourquoi jouent-ils de cette manière ? L'importance des noirs était pour la première fois soulignée et le film fut, en même temps, courageusement anti-raciste. »

En effet, le héros, un jeune blanc fasciné pour le jazz, apprenait auprès des noirs à connaître les secrets de cette musique et à les exprimer sur une trompette ; une véritable amitié allait le lier à l'un d'eux. On conçoit ce qu'un tel sujet pouvait avoir d'insolite et, pourtant, le portrait était authentique. N'était-ce pas ainsi, auprès des noirs, que la plupart des grands musiciens blancs, que ce soit Goodman, Bix Beiderbecke ou Mezzrow, avaient appris le jazz ?

Il est évident que, dans une telle œuvre, le jazz était pleinement sujet. Il était représenté principalement par Harry James qui, séparé de son orchestre commercial, prouvait qu'il était encore capable de jouer de l'excellent jazz, rappelant aux amateurs le souvenir de ses très intéressants solos de « Shoe Shiners Drag » ou de « I'm in the mood for swing » enregistrés avec Lionel Hampton.

(1) Article paru dans « Jazz Magazine » N° 31.

Malheureusement, cette œuvre, à bien des titres remarquable et qui aurait pu ouvrir la voie à de véritables films de jazz, est demeurée exceptionnelle et Hollywood allait préférer retourner à sa routine. Néanmoins, intéressés par le succès grandissant des films dans lesquels le jazz jouait un rôle, les producteurs allaient se mettre à réaliser des biographies de musiciens dont l'intérêt est très variable mais qui marquent un net progrès sur la formule précédente.

La première initiative dans ce genre est due à la Universal ; il s'agit de *The Glenn Miller Story* réalisé en 1954 par Anthony Mann. Malheureusement, la valeur de Miller, en tant que soliste, ne méritait guère un tel hommage. Néanmoins, le spectacle était agréable, bien que le jazz n'ait pas inspiré Mann au même titre que le western.

Afin d'épicer quelque peu ce film, on avait intercalé une séquence dans laquelle apparaissait Armstrong entouré d'une intéressante petite formation ; il interprétait, en particulier un excellent « *Basin Street Blues* ».

L'année suivante, Universal, encouragée par le succès, entreprenait *The Benny Goodman story*. Du point de vue jazz, ce film était nettement supérieur au précédent. Goodman, à cette occasion avait regroupé sa célèbre formation du concert de Carnegie Hall, en 1938. On pouvait ainsi entendre, aux côtés de Goodman, de Harry James et de Gene Krupa, vedettes du jazz blanc, les excellents solistes noirs, Lionel Hampton et Teddy Wilson. En outre une séquence nous montrait Goodman, âgé de 14 ans, participer à une jam-session dirigée par le célèbre trombone noir Kid Ory.

En 1958, c'est Paramount qui présente la vie et la musique de W.-C. Handy, *St Louis Blues*. Robert Smith est producteur et scénariste, Allen Reisner réalisateur ; mais surtout, parmi les interprètes, Nat King Cole joue le rôle de Handy, entouré de Cab Calloway, Ella Fitzgerald, Mahalia Jackson. Les instrumentistes sont Teddy Buckner, Barney Bigard, Georges Red Callender, Lee Young, George Washington, Billy Preston.

Ainsi, il semble bien qu'Hollywood ait pris la décision de poursuivre la production régulière, quoique peu abondante, de cette série. Là, du moins, le jazz demeure le sujet et, si le musicien choisi est un grand soliste, si le scénario ne tourne pas à la hagiographie, si le réalisateur est un cinéaste de talent... si... si... si les producteurs Hollywoodiens le veulent bien, il est possible de réaliser de très grands films.

Une œuvre particulièrement intéressante ouvre une autre voie. Jack Webb, en réalisant *Pete Kelly's blues (La peau d'un autre)* en 1955, est le premier à avoir songé aux immenses possibilités offertes par la cohabitation, dans les mêmes lieux,

des musiciens de jazz et des gangsters. Jack Webb nous raconte l'histoire d'un petit trompettiste blanc qui résiste aux racketters qui veulent le rançonner lui et son orchestre.

Parmi les jazz-men présents dans ce film, on remarque le clarinetiste Matty Mattlock et le saxophoniste Eddie Miller et, surtout, le trompettiste noir Teddy Buckner qui fait une excellente prestation dans la séquence anté-générique : un enterrement à New-Orléans. En outre, si l'on peut entendre à plusieurs reprises la chanteuse blanche Peggy Lee, dont la voix n'est pas pour passionner les amateurs français, il y a aussi la grande Ella Fitzgerald, qui tient le rôle d'une tenancière de maison de rendez-vous et est la confidente du héros. Beaucoup ont regretté qu'elle n'apparaisse pas plus souvent, — c'est aussi mon opinion, — néanmoins elle interprète un blues murmuré et un admirable « *Hard hearted Hannah* » dont la qualité est telle que l'on se prend tout à coup à souhaiter que le film se transforme en récital Ella Fitzgerald.

Il est évident que, dans une telle œuvre, le jazz demeure étroitement intégré au sujet ; il fait partie de la vie des personnages et, lorsqu'il intervient, ce n'est plus à la manière d'une attraction, comme un accessoire, mais comme un élément du récit. Il s'agit, là encore, de la vie d'un musicien mais, cette fois le personnage est de pure fiction et, au lieu d'en tracer une biographie, on se limite à un seul épisode. Nous sommes plus proches de *The Young Man with a Horn* que des « *Stories* ». Et l'on songe aux films extraordinaires qu'il serait possible de faire en prenant pour sujet des épisodes de la vie de Jelly-Roll Morton, par exemple, ou de celle, combien pittoresque, de Louis Armstrong.

Un tel bilan est assez décevant. Il faut constater que les amateurs de jazz ont dû, jusqu'à ce jour, se contenter des quelques miettes que le cinéma Hollywoodien a daigné, de temps en temps, leur jeter. Qu'ils se consolent en pensant qu'à défaut de satisfactions il leur reste l'espoir... Les grands films de jazz demeurent à faire. Peut-être quelque producteur américain songera-t-il un jour à les entreprendre. Il faudrait qu'il se hâte car les plus grands solistes vieillissent et disparaissent et la mort violente fauche les plus jeunes.

Un chef-d'œuvre

Sans doute est-ce le court métrage musical qui a apporté aux amateurs de jazz le plus de satisfactions ou, plus exactement, le moins de déceptions. On rejoint en effet ici, la formule du concert, à peine un morceau est-il achevé qu'un autre lui succède et, si l'orchestre est bon, on ne peut que regretter que le concert soit limité à quelque dix ou quinze minutes.

Le cinéphile, lui, s'estime moins satisfait car les réalisateurs plus ou moins anonymes de ces courtes bandes se contentent de faire alterner des plans d'ensemble de l'orchestre et des plans de solistes, seuls ou en groupes et, bien sûr, les mains du pianiste ou leur reflet dans le vernis du piano, ce qui revient à faire de ces films des recueils d'images animées, dans lesquels l'art cinématographique n'a pas grand'chose à voir.

Au milieu d'un fatras de films présentant des orchestres commerciaux souvent inconnus on parvient à en découvrir quelques-uns consacrés aux meilleures formations : Duke Ellington, Count Basie, Lionel Hampton, etc. Charles Delaunay a eu, il y a quelques années, l'excellente idée de grouper quelques-uns des meilleurs en une sorte de festival qui, malgré un inévitable manque d'unité, n'était pas dépourvu d'intérêt.

~

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est un photographe et non un cinéaste qui a su réaliser un véritable film de jazz, le seul peut-être à mériter ce titre, le seul en tout cas à propos duquel il soit possible, tant sur le plan musical que sur le plan cinématographique, de parler de chef-d'œuvre.

Gjon Mili est un Roumain installé à New-York depuis 1923. Il s'est acquis une grande réputation par ses recherches d'éclairages et, surtout, par son extraordinaire virtuosité dans le domaine des instantanés à très grande vitesse. En 1943, alors qu'il était en vacances à Hollywood, un de ses amis lui propose de faire un court métrage sur le jazz. Mili rassemble un petit groupe de sept musiciens noirs, pour la plupart choisis au sein de l'orchestre Count Basie, parmi lesquels le trompettiste Harry Edison et les sax-tenors Lester Young et Illinois Jacquet.

Le film ne dure pas plus de dix minutes et a été réalisé en quatre jours, mais il constitue un essai passionnant et mérite d'être considéré comme un film expérimental plutôt que comme un simple court-métrage musical. Mili, peut-être parce qu'il vivait à New-York semble connaître fort bien le jazz, ses meilleurs musiciens et ses coutumes. Il a choisi d'excellents solistes, les a placés dans le climat très favorable d'une jam-session et leur a fait jouer un blues, d'où le titre : *Jammin' the blues*. Le choix d'un thème unique, — dû à Lester Young, — et aussi simple que le blues a permis à Mili de diviser son film en trois parties et de le faire progresser suivant le rythme de l'improvisation. C'est tout d'abord un excellent temps lent, puis intervient la chanteuse Mary Bryant, après quoi se développe un remarquable final sur tempo rapide.

Le réalisateur a eu l'idée de réduire ses décors à des fonds

unis, alternativement noirs et blancs et, sur ces fonds, il fait jouer les lumières avec les volumes, révélant les contours des silhouettes, le reflet des instruments et l'agilité des doigts ou bien l'expression d'un visage autour duquel la fumée d'une cigarette se déroule et danse.

La structure du film s'édifie par rapport à la musique. Tandis que les éclairages répondent au climat mélodique, à la couleur sonore, le rythme des images évolue en suivant celui de l'interprétation. Voici enfin un cinéaste qui, ayant choisi le jazz pour sujet, admet que ce soit lui qui commande l'esthétique de son œuvre. C'est la raison pour laquelle l'homogénéité de l'ensemble, l'accord entre ces deux arts différents et pourtant un peu voisins que sont le cinéma et la musique atteignent ici une absolue perfection.

**

Le printemps 1960 voit sortir à Paris un autre film de grande classe qui, par certains aspects, mérite d'être rapproché de *Jammin' the blues*.

Il s'agit cette fois encore d'une œuvre due à un photographe et d'un film que ne vient encombrer aucune anecdote prétexte. *Jazz on a Summer's day (Jazz à Newport)* est un long métrage réalisé en 1958 pendant le Festival de Newport. Son auteur Bert Stern est un photographe professionnel travaillant pour de grands magazines américains, il est assisté par Courtney Hafela et Ray Phelan.

Le Festival de Newport, cette sorte de congrès qui, chaque année rassemble les plus grandes personnalités du jazz, a déjà servi de cadre à un mauvais film réalisé en 1956 par Charles Walters, *Haute Société*. Armstrong y faisait trois petits tours mais était éclipsé par les ébats de la super-star Grace Kelly et le festival n'était qu'une toile de fond devant laquelle se déroulait une intrigue d'une pitoyable banalité.

Dans *Jazz on a summer's day* le Festival de Newport cesse d'être un simple décor pittoresque pour devenir le véritable sujet d'un film qui est une sorte de reportage réalisé par un homme qui sait s'attacher au détail afin de mieux décrire l'ensemble et parvient à recréer le climat du festival, à lui restituer sa vie. La caméra quitte la scène pour aller surprendre les musiciens dans les coulisses et s'intéresser à leurs gestes, à leurs conversations, elle va évoluer parmi le public afin de saisir sur le visage des spectateurs ou dans leurs attitudes le reflet de la musique ; il lui arrive aussi de quitter l'enceinte du festival pour aller contempler les évolutions des voiliers pendant les régates qui se déroulent sur le lac voisin.

Film de photographe et de monteur, l'œuvre de Bert Stern n'abonde pas d'images qui méritent d'être comparées à celles de *Jammin' the blues*, néanmoins Charles Delaunay dans un article paru dans le numéro d'Avril 1960 de la revue « Jazz-Hot » en fait l'éloge, écrivant notamment : « La qualité de l'image, l'originalité des prises de vue, l'astuce du découpage qui crée des gags par la seule opposition ou par le rapprochement d'images inattendues... »

Dès le générique, pendant lequel Jimmy Giuffrè, Bob Brookmeyer et le guitariste Jim Hall interprètent « Train and the river » le spectateur est placé dans l'ambiance particulière du festival.

Par la suite, le spectacle permet d'entendre le pianiste Thelonious Monk qui, accompagné par le bassiste Henry Grimes interprète « Blue Monk » puis le saxo Sonny Stitt qui joue un « Blues ». Anita O'Day chante « Sweet Georgia Brown » et « Tea for two ». La formation de George Shearing joue « Rondo ». Puis la chanteuse Dinah Washington interprète « All of me » ; elle est accompagnée par un excellent petit orchestre qui groupe le vibraphoniste Terry Gibbs, le trombone Urbie Green et le célèbre batteur Max Roach. Ensuite, c'est le quartet Gerry Mulligan qui joue « Catch as catch can ». Autour de Mulligan sont réunis Art Farmer, Bill Crow et Dave Bailey.

Après « I Ain't mad at you » chanté par Big Maybelle qu'accompagne Buck Clayton, Chuck Berry chante « Sweet little sixteen » soutenu par le clarinetiste Rudy Ruherford et le batteur Joe Jones. Puis le Chico Hamilton Quintet interprète « Blue Sands » et l'on assiste à une prestation de « l'Eli Chosen Six ».

La magnifique chanteuse de spirituals et de « gospel songs » Mahalia Jackson émerveille l'auditeur par l'ampleur et la chaleur de sa voix qui rappelle celle des plus grandes chanteuses de blues. Les nombreux amateurs qui l'ont applaudi lors des concerts qu'elle donna en France ou ceux qui collectionnent ses nombreux disques sont heureux de l'entendre chanter trois beaux thèmes : « Shout all over », « Didn't it rain » et « Lord's Prayer ».

Louis Armstrong est là lui aussi, entouré de Trummy Young, de Jack Teagarden, de Peanuts Hucko et de Danny Barcelona. Il joue « Lazy River », « Tiger Rag », « When the saints go marching in » et « Rockin'chair ».

Ce générique suffit pour témoigner de l'intérêt que *Jazz on a summer's day* présente pour les amateurs de jazz ; sa valeur cinématographique ne permet pas de le classer parmi les très grandes œuvres, mais parmi les documents irremplaçables.

Deux français...

C'est un français, et, de plus un savant qui, le premier, a utilisé le jazz comme musique d'accompagnement, comprenant ce que son rythme, les sonorités insolites de ses cuivres munis de sourdines ou de ses saxophones pouvaient apporter à des documentaires de vulgarisation qui conduisaient les spectateurs dans des mondes eux-mêmes insolites.

En 1945, Jean Painlevé choisit un enregistrement de la « Black and Tan Fantasy » de Duke Ellington pour accompagner les évolutions d'un petit monstre assoiffé de sang : *Le Vampire*.

Par la suite, en 1947, avec *Les assassins d'eau douce*, Painlevé renouvelle son expérience et utilise, cette fois encore, des disques de Duke Ellington : « White Heat » et « Stomp by Jones ».

Un autre français, le commandant Cousteau, se souvenant sans doute des effets remarquables obtenus par Painlevé dans ces deux films demande à André Hodeir, de composer l'accompagnement d'*Autour d'un récif*.

La musique a été écrite après la réalisation du film, en fonction des images. Elle recherche parfois, comme chez Painlevé, des effets d'ambiance, mais est orientée, avant tout, vers des effets de synchronisation correspondants aux mouvements d'un banc de poissons ou à la démarche de quelque crustacé.

Si mes souvenirs sont exacts, on remarquait, parmi les interprètes de cette excellente partition de jazz moderne, le batteur noir Kenny Clarke et des musiciens français de talent : le pianiste Bernard Peiffer, le vibraphoniste Geo Daly, le saxo Michel de Villers et le bassiste Pierre Michelot.

Painlevé et Cousteau ont été surtout attirés l'un et l'autre par les possibilités descriptives ou imitatives des sonorités du jazz, mais Cousteau, grâce à Hodeir, découvre aussi ses immenses possibilités rythmiques, en accord soit avec le mouvement à l'intérieur du plan soit avec le rythme du film lui-même. Ils ont, en tout cas contribué à révéler sur quelles bases esthétiques une union du jazz et du cinéma pouvait s'établir en dehors des films purement musicaux.

Du côté de l'animation

La musique joue un rôle capital dans le cinéma d'animation. Walt Disney en a fait l'un des moteurs essentiels de son style, obtenant, par l'absolue synchronisation image-son, des effets souvent inimitables, à tel point qu'un dessin animé, — de style américain tout au moins, — ne peut plus se concevoir dépourvu de son élément musical. Combien de gags, qui provoquent l'hilarité des spectateurs, s'effondreraient s'ils étaient séparés de cet indispensable contrepoint.

Chose curieuse, si la musique utilisée par Disney est très souvent influencée par le jazz, il a rarement fait appel au jazz véritable. On me signale toutefois un Mickey Mouse dans lequel on entendait le « You Rascal You » de Louis Armstrong et il faut citer l'un des sketches de *Make Mine Music* au cours duquel le quartette de Benny Goodman interprète « After You've Gone ».

Les représentants de l'école moderne du dessin animé américain emploient davantage le jazz. Tex Avery, par exemple, fait appel à la trompette de Roy Eldridge pour son excellent *Le petit oiseau matinal réussit*. Je me souviens aussi de *Dixieland Droopy* où le pelage de Droopy, ce sensationnel toutou, servait de refuge à tout un orchestre de jazz formé de puces savantes dirigées par un clarinetiste nommé Pee-Wee Runt lequel provoquait le fou rire des jazz-fans qui reconnaissaient une plaisante caricature du véritable Pee-Wee Hunt. Et dans *Tender Game* de John Hubley, le pianiste Oscar Peterson et une chanteuse interprètent le célèbre « Tenderly ».

Parmi les nombreux essais de rythmes colorés que Norman Mc Laren dessina sur la pellicule, le jazz lui fournit l'élément de « *Begone dull care* » (« *Caprice en couleur* ») réalisé en 1949. Le piano d'Oscar Peterson, la basse de Ray Brown, la batterie de Buddy Rich étaient fort adroitement exploités et la musique était excellente.

En France, Albert Pierru a travaillé dans le même sens que Norman Mc Laren et lui aussi a fait une illustration visuelle d'une interprétation de jazz dans *Taches, touches et teintes*. Il a choisi un excellent « 12 th Street Rag » par l'orchestre de style New-Orléans de Kid Ory.

Peut-être le procédé utilisé par Mc Laren et par Pierru, — procédé qui s'inspire des recherches autrefois entreprises par Fishinger, — est-il quelque peu limité, quoique la couleur et le travail direct sur pellicule sans caméra l'enrichissent beaucoup. Il n'en demeure pas moins que ce genre mériterait d'être exploité davantage, car il est susceptible d'offrir aux amateurs de jazz d'excellentes premières parties.

Dans ce domaine comme dans tous les autres, le cinéma d'animation autorise la plus grande fantaisie et la plus totale liberté.

Le citoyen Welles ouvre une porte.

En 1941, Orson Welles faisait ses débuts de cinéaste en réalisant *Citizen Kane*. Ce film, dont l'importance est aujourd'hui unanimement reconnue, dressait en quelque sorte un bilan de l'art cinématographique et jetait des bases pour de nouveaux



Dizzy Gillespie
joue et s'écoute





Art Blakey
messenger du jazz

Roy Eldridge
Mahalia Jackson
Jerry Mulligan





développements stylistiques, pour une nouvelle hardiesse dans l'art du récit ; il donnait le départ du cinéma tel que nous le concevons aujourd'hui.

Or, dans cette œuvre géniale, il y avait, parmi tant de séquences étonnantes, une courte scène de pique-nique, pendant laquelle un noir chantait « It Can't be love », accompagné par une petite formation. Ainsi, Orson Welles, amateur de jazz, ne manquait pas de lui faire une place dans son premier film et il le faisait d'une manière particulièrement subtile ; il était le premier à avoir l'idée de se servir de lui dans une séquence d'un film autre que musical. Il l'utilisait d'une part pour créer un climat et, d'autre part, comme un contre-point satirique.

J'ignore qui était ce chanteur, mais sa voix était belle et empreinte de cette sensualité et de cette mélancolie si souvent présentes dans le blues. Grâce au timbre de cette voix et au sens des paroles, grâce aussi, bien entendu, à la composition des images, Welles réussissait à rendre perceptible la présence, parmi les invités et chez le citoyen Kane lui-même, de l'érotisme et de l'ennui. Mais, en même temps, la beauté de la voix soulignait, par opposition, la vulgarité et le mauvais goût qui se dégageaient de cette réception, tout comme, au début d'une autre séquence, un perroquet en gros plan et toutes plumes hérissées, évoquait l'orgueil et le luxe insipide.

Pour la première fois, le jazz n'était pas utilisé comme une simple attraction, pour la première fois il intervenait comme un moyen d'expression. Orson Welles découvrait que le jazz, aussi bien que n'importe quelle musique, est capable de contribuer à établir un certain climat ou d'exprimer un aspect de la psychologie des personnages, capable, en un mot, de jouer un rôle dans une action dramatique. Il était, en outre, le premier à ne point vouloir ignorer la présence du jazz dans la vie américaine et à lui donner une place correspondante à celle qu'il occupe dans la réalité quotidienne.

Ainsi, le citoyen Welles ouvrait une porte qui allait permettre une évolution intéressante dans les rapports, jusque-là si maladroits, du cinéma et du jazz.

Figuration intelligente.

Peu après, en 1944, Robert Siodmak introduisait une courte séquence de jazz dans *Phantom Lady* (*Les mains qui tuent*). Quelques musiciens blancs se réunissaient dans la chambre de l'un d'eux et improvisaient.

Cette scène était justifiée par le fait que l'un des personnages était musicien de jazz. Elle réussissait à recréer avec exactitude l'ambiance de ces jam-sessions au cours desquelles des jazz-

men se rassemblent afin de jouer pour leur plaisir, débarrassés de toute contrainte d'ordre commercial.

Siodmak et ses scénaristes utilisaient le jazz comme un élément de pause, de détente et aussi comme un moyen pour situer l'un de leurs personnages dans son milieu social.

Dans ce savoureux burlesque qu'est *Hellzapoppin'*, on trouve, parmi tant d'autres choses, de l'excellent jazz. Il ne s'agit pas, cette fois, d'en justifier la présence ; il est de règle dans le burlesque, que les événements surgissent tout à coup, comme jaillis de l'enfer... ou du ciel. Tout à coup, donc, quelques musiciens noirs se trouvent réunis dans un vaste salon et se mettent à jouer. Il y a là Rex Stewart au cornet, Slim Gaillard à la guitare, Bam Brown à la basse et quelques autres dont j'ai oublié le nom. Bientôt un autre groupe de noirs arrive et danse. La musique est excellente, la danse également.

Il faut noter que danseurs et musiciens étaient vêtus en domestiques, selon les règles hollywoodiennes. Mais, ici, le but poursuivi n'était plus la soumission à un code de ségrégation : *Hellzapoppin'* était une parodie des films musicaux d'avant-guerre, il fallait bien qu'à côté des duos dans un jardin au clair de lune ou au sommet d'une échelle parmi les décors que l'on monte, à côté des traditionnels ballets aquatiques, il fallait bien qu'il y eût aussi la classique intervention de musiciens et de danseurs noirs présentés comme des domestiques.

Dans *Asphalt Jungle (Quand la ville dort)*, réalisé en 1950, John Huston utilise lui aussi le jazz et il le fait d'une manière assez inattendue et particulièrement économique. En effet, il n'y a aucun orchestre présent, mais seulement quelques disques dans un Juke-box.

Un voleur de bijoux, qui se sait traqué par la police, entre dans un café. Or, dans ce café, il y a un Juke-box et une très jeune fille qui, entourée de quelques camarades, danse aux accents d'un disque de jazz. Le voleur quinquagénaire se laisse bientôt charmer à tel point qu'il donne à la petite « bobby-soxer » des pièces de monnaie pour lui permettre de faire fonctionner encore l'appareil et de continuer à danser. L'homme se laisse ainsi fasciner par le spectacle jusqu'à l'instant où il se fait cueillir par la police.

Le jazz, ici, intervient d'abord comme élément de mise en situation : il sert à motiver la danse de la jeune fille, il est la cause de ce petit incident qui va conduire le voleur à sa perte. Mais Huston a, en outre, utilisé la musique à d'autres fins ; il se sert de son rythme particulier afin d'exprimer la bouffée érotique qui s'empare du quinquagénaire et, en même temps, il la fait participer au suspense. Son crescendo rythmique se joint à la tension du style cinématographique de cette séquence pour

jouer un rôle d'excitant sur les nerfs du spectateur qui n'oublie pas que l'homme qui perd son temps à regarder une fille agiter ses hanches est traqué par la police.

L'utilisation qui est faite ici de la musique est particulièrement adroite, néanmoins sur le plan du jazz l'apport est assez mince, on aurait pu obtenir un résultat identique avec, par exemple, un cha-cha-cha. Mais, outre le fait que la présence du jazz dans la vie américaine est une nouvelle fois reconnue, l'utilisation du Juke-box méritait d'être signalée car ce prétexte qui, au départ, semblait plein d'intérêt, a été, depuis, tant de fois employé qu'il est bien près de devenir un poncif usé et inacceptable.

Dès l'immédiate après-guerre, les cinéastes européens allaient, eux aussi, utiliser le jazz d'une manière plus ou moins abondante dans certaines séquences.

Chez les Italiens, il faut citer l'excellente introduction de *Il Bandito*, d'Alberto Lattuada (1946). Un prisonnier de guerre rentre dans son quartier, il trouve la maison de sa famille détruite et, tandis que le désespoir, le sentiment d'une solitude totale s'emparent de lui, un poste de radio, dans un immeuble voisin, fait entendre les accents joyeux de *A Tisket - A Tasket* chanté par Ella Fitzgerald.

L'utilisation qui est faite ici du jazz peut paraître assez primaire : opposer une musique gaie à une scène dramatique n'est pas un procédé nouveau, il est toutefois préférable et plus efficace que le procédé inverse où la tristesse est soulignée par les sanglots de quelque violon ou violoncelle. Mais, le fait que ce soit le jazz qui ait été choisi permet à Lattuada de dépasser cet assez facile effet de contre-point ; grâce à cette musique, il réussit, dès son introduction, à situer le climat social de l'Italie au lendemain de la guerre : la présence des troupes américaines sur son sol et l'américanisation d'une partie de la population.

On peut faire une remarque identique à propos de l'épisode de *Païsa*, de Rossellini, où un petit cireur de chaussures rencontre un soldat américain noir qui joue des spirituals sur son harmonica.

Dans *Onze heures sonnaient*, tourné en 1952, Giuseppe De Santis emploie lui aussi le jazz de façon intéressante. Une jeune femme a quitté sa bourgeoise et riche famille pour aller vivre avec un peintre. Or, après une tentative des parents pour la persuader de revenir, elle se sépare d'eux d'une manière encore plus définitive. Nous la voyons regagner le petit appar-

tement du peintre ; elle accomplit avec une sorte de tendresse des gestes familiers, elle met du bois dans le poêle, elle s'assied dans un fauteuil à bascule et, sans un mot, elle et son amant se regardent, se retrouvent. Pendant cette séquence une voix de femme chante un blues. Elle a un timbre bien particulier ; c'est un disque sur un phonographe.

Le jazz n'a pas d'autre but, ici, que de créer un climat ; il parvient, mieux que bien des dialogues, à exprimer l'aspect intime de cette scène, mais il n'est pas douteux que l'on aurait pu atteindre un résultat semblable avec une musique autre que le blues. Il est intéressant, je pense, de noter que la présence de la musique est justifiée, cette fois, par la possession par l'un des personnages d'une collection de disques ; l'amatour de jazz n'apparaît pas souvent sur les écrans, il y en a pourtant beaucoup dans le monde.

**

En France, en 1949, Jacques Becker réalisait un film sur la jeunesse : *Rendez-vous de juillet*, dans lequel il traitait de cette inquiétude qui s'était emparée des jeunes au lendemain de la guerre et à laquelle il proposait une solution optimiste et ô combien facile : celle des éternels « ailleurs » qui prenaient dans son scénario l'aspect d'une exploration ethnographique.

Dans un tel film, se déroulant à Paris, il était difficile d'ignorer qu'à cette époque une certaine jeunesse aimait se réunir dans des caves, — pour la plupart installées dans le quartier Saint-Germain-des-Prés, — pour y écouter du jazz et danser, pour s'y livrer aussi, plus ou moins, aux jeux de l'amour et de l'alcool. De plus, Becker n'ignorait pas que cette musique avait conquis de nombreux adeptes en province et que plusieurs clubs s'étaient formés dans lesquels des jeunes gens, à l'instar de Claude Luter et de ses Lorientais, s'essayaient à former leur petit orchestre ; c'était le début de cette étonnante floraison de formations d'amateurs qui allait s'étendre à tout le pays et permettre à la France de posséder l'une des meilleures écoles de musiciens de jazz d'Europe. Il n'est pas douteux que la présence de cette musique et d'une cave de Saint-Germain, si elle était presque imposée par le sujet, était, en même temps, un gage de succès commercial.

Il y eut donc du jazz dans *Rendez-vous de juillet*, et ce jazz s'abritait dans une cave très photogénique. Il était interprété par l'orchestre de Claude Luter, — dont la popularité était grande, — auquel s'était joint un ancien soliste de l'orchestre Duke Ellington, le cornettiste Rex Stewart, de passage à Paris. La musique jouée par cette formation était bonne et ne man-

qua pas d'avoir auprès des amateurs le succès que l'on escomptait : elle était utilisée avant tout comme une attraction dans un décor pittoresque et, aussi, comme un moyen destiné à mieux situer les personnages dans le climat social de leur temps.

Ayant quitté les U.S.A. pour fuir l'inquisition de la Commission des Activités Non-américaines, Jules Dassin réalisait en France, en 1954, un remarquable film criminel : *Du rififi chez les hommes*. Le jazz y faisait une brève apparition à l'occasion d'une séquence de boîte de nuit ; il était représenté par d'excellents musiciens français parmi lesquels le vibraphoniste Geo Daly et le guitariste J.-P. Sasson. Malheureusement, on ne les entendait que fort peu et la présence de leur musique ne signifiait rien.

Quelqu'un, je ne sais qui, avait eu l'idée de mettre une petite pincée de jazz dans ce film, mais Dassin n'avait pas jugé intéressant d'utiliser cette musique et de lui confier un rôle.

Au cours des années qui suivirent, le jazz allait faire de fréquentes apparitions dans des films français.

On peut citer *L'inspecteur aime la musique*, un film policier dans lequel on retrouvait Claude Luter, en compagnie, cette fois, de Sidney Béchet. Les personnages étaient des musiciens, mais la musique ne servait pas à les situer dans leur milieu social ou à les définir psychologiquement, on ne leur avait choisi cette profession que dans l'intention de permettre l'intrusion du jazz considéré comme une attraction. Il s'agissait avant tout d'une opération commerciale basée sur la popularité du vieux Sidney.

Il y a du jazz dans *Les Tricheurs* de Carné et dans *Les Cousins* de Chabrol. Dans l'un comme dans l'autre on rencontre, sous des aspects différents, les jeunes amateurs de jazz, dans l'un comme dans l'autre on utilise surtout le disque. L'emploi qui en est fait est plus intéressant et beaucoup plus abondant chez Carné que chez Chabrol. La rencontre de Jacques Charrier et de Terzieff a lieu dans le magasin d'un disquaire et l'on nous présente Terzieff alors qu'il est en train de « piquer » un petit 45 tours. Le décor ainsi que le geste n'ont pas manqué d'évoquer bien des souvenirs chez les jazz-fans impécunieux ou plus ou moins « tricheurs ». Lorsque Bob rend visite à Mic dans sa chambre, elle est justement en train d'écouter un disque de Gerry Mulligan. Il faut citer aussi une séquence se déroulant à la cave de la Huchette où joue l'orchestre de Maxime Saury et, surtout, la poursuite des deux automobiles qui est rythmée par un solo de batterie, lequel supplée quelque peu à un montage particulièrement inefficace.

Le choix des musiciens dénote une grande connaissance de la situation du jazz. En effet, Dizzy Gillespie (trompette), Roy

Eldridge (trompette), Coleman Hawkins (saxo-ténor), Oscar Peterson (piano), Ray Brown (basse), Gus Johnson (batterie), comptent parmi les meilleurs jazzmen noirs actuels, de même, Stan Getz (saxo-ténor) et Gerry Mulligan (saxo-baryton) sont deux des plus importants représentants de l'école moderne de musiciens blancs.

*
*
*

En Suède, en 1946, le jeune cinéaste amateur Rune Hagberg terminait un film expérimental de long métrage auquel il travaillait depuis 1943 : *Après le crépuscule vient la nuit*. Acclamé par les uns, décrié par les autres, ce film était des plus attachants malgré quelques images imprégnées d'un surréalisme attardé et maladroit, malgré surtout l'incertitude du récit, hésitant entre le subjectif et l'objectif.

Hagberg, en tout cas, a utilisé la musique de façon adroite. Il n'y avait dans son film, où le silence intervenait souvent comme élément dramatique, aucune musique d'accompagnement à proprement parler ; elle provenait toujours soit du poste de radio du personnage chez qui la caméra évoluait, soit de celui de ses voisins. Elle n'était jamais un simple bruit de fond, elle jouait un rôle.

Le jazz intervenait dans l'une des séquences les plus importantes. Il était utilisé, d'une part, pour créer un classique suspense, mais, en même temps, le thème choisi, — « Back door stuff » de Jimmy Lunceford, — qui se limitait à un riff (1) constamment répété installait dans cette séquence un climat oppressant qui devenait un reflet des obsessions d'un personnage en train de s'acheminer vers la folie. Enfin, et c'est sans doute l'apport le plus important, la musique contribuait à créer le sentiment de la durée ; elle permettait à l'auteur de placer les spectateurs en face d'un temps purement mental répondant aux rythmes ralentis d'un cerveau qui, petit à petit, s'enlise. Rune Hagberg, qui était aussi l'interprète de son œuvre, avait choisi de jouer avec des gestes très lents ; souvent ses mains agissaient avec maladresse, avec lourdeur, comme chargées de poids invisibles.

Les riffs de « Back door stuff » contribuaient à donner à cette scène un ton subjectif alors que, dépourvue de musique, la même scène serait demeurée objective.

(1) Le riff, en Jazz, est une courte phrase mélodique répétée à plusieurs reprises par un soliste ou par tout l'orchestre, afin, en général de faire croître la tension de l'interprétation.

Acteur...

Hollywood a ouvert ses portes à une nouvelle génération de réalisateurs. Entre les mains de ces hommes le cinéma américain retrouve une vigueur dont on le croyait à jamais privé. Bon nombre d'entre eux sont plus ou moins influencés, sur le plan stylistique, par l'œuvre de Welles, presque tous sont des intellectuels, la plupart ont des positions politiques teintées de gauchisme et, de ce fait, éprouvent des sentiments anti-racistes qui se reflètent dans leurs films. Leur âge aussi bien que leurs tendances font que le jazz n'est pas pour eux une chose inconnue ou lointaine, plusieurs même sont des amateurs ; fatalement de tels hommes devaient songer fréquemment à faire appel à cette musique et l'utiliser avec intelligence.

L'un des plus importants parmi ces auteurs, Robert Aldrich, dont le style s'édifie souvent sur des alternances de paroxysmes et d'accalmies, fait une place très grande à la musique, qu'il choisit volontiers percutante ou de timbre aigu. Les rythmes et les sonorités du jazz paraissent faits pour s'accorder au style aussi bien qu'aux thèmes essentiellement modernes de l'œuvre d'Aldrich. Il leur a, du reste, fait appel en plusieurs occasions.

Dans son extraordinaire *En quatrième vitesse*, qu'il réalise en 1955, après une séquence ante-générique particulièrement tendue, alors que deux personnages roulent dans une voiture dont le tableau de bord sert de fond au générique, le poste de radio du véhicule fait entendre « I'd rather have the blues » interprété par le célèbre chanteur noir King Cole. Cet excellent blues, fort bien mis en valeur par la voix ouatée et mélancolique de King Cole, en même temps qu'il correspond à la détente, au temps mort, prépare le spectateur à la tension presque insoutenable de la séquence suivante.

Plus tard, Mike Hammer, — le héros du film, — va noyer le chagrin qu'il éprouve après l'assassinat de son meilleur ami dans une boîte de nuit où une ravissante noire chante le même thème. C'est là que Hammer va apprendre que sa secrétaire, — qui est aussi sa maîtresse, — vient d'être enlevée par ses adversaires.

Nous ne dépassons pas ici le stade de la séquence où le jazz intervient simplement parce que l'action se déroule dans un lieu où l'on en joue. Il n'en demeure pas moins qu'on l'a choisi de préférence, par exemple, à une musique sud-américaine à cause de la force émotionnelle du blues et de sa capacité à créer un climat. En outre, la cordialité des rapports qui existent entre Hammer et la chanteuse ou le barman surprend chez un tel personnage par son absence totale de sentiments racistes. Or, cette séquence intervient à un moment où Hammer est terrassé, où ses adversaires paraissent triompher sur tous les

tableaux et où, pour la première fois, des sentiments humains semblent percer sous sa cuirasse fascisante ; la tristesse s'est emparée de lui et le fait s'enivrer, l'enlèvement de Velda le bouleverse. Il ne fait aucun doute que l'attitude qu'on lui découvre vis-à-vis des noirs contribue, dans un tel moment, à rendre le personnage brusquement sympathique et incite à considérer les causes qui ont fait cet homme tel qu'on nous l'a montré jusque-là, raisons que l'on trouve aussitôt dans les conditions sociales du pays où il vit.

Cette séquence est une étape capitale dans le chemin qu'Aldrich invite les spectateurs à parcourir à la découverte de Mike Hammer et de l'univers redoutable dans lequel il se trouve projeté. Le jazz, certes, n'y joue qu'un rôle de figurant. Il n'intervient que pour créer l'ambiance du décor et pour correspondre à la tristesse du personnage. Il est, en soi, bien moins important que le fait qu'Aldrich ait choisi de conduire son héros dans un club tenu par des noirs et de nous montrer ses rapports vis-à-vis d'eux. Néanmoins, il reste que la musique est belle et fort bien utilisée.

Dans *Le Grand Couteau*, tourné également en 1955, Aldrich attribue au jazz un rôle beaucoup plus important. Non que le temps de sa prestation soit plus long, au contraire, mais au lieu de le limiter à une simple présence on lui demande, cette fois, de prendre part au jeu des acteurs en se faisant le commentateur d'une scène au cours de laquelle une femme est venue relancer chez lui l'acteur Charlie Castle (Jack Palance) et l'agace, puis l'exaspère jusqu'à le persuader, par lassitude, de les suivre vers la chambre, elle et la bouteille de whisky qu'elle emporte, alors qu'il n'a pas tellement envie ni de l'une ni de l'autre.

Aldrich a choisi de faire entendre, grâce au poste de radio, une musique de jazz de style très moderne, où domine la sonorité tendue et crispée d'un saxo-alto ayant subi l'influence de Charlie Parker. La musique correspond absolument, non pas à l'évolution psychologique de l'un ou de l'autre des personnages, mais aux mouvements érotiques qui les opposent et les unissent. Les volutes, les courbes du saxo sont les agaceries et les caresses de la femme, elles sont l'écho amplifié de sa voix dans le cerveau de l'homme, elles sont aussi le frémissement de la peau, des nerfs de ce dernier. Les rythmes d'une batterie très percutante et le crescendo qui accompagne la chute de cette séquence sont l'affolement de Castle pris au piège d'un désir qu'il ne souhaite nullement, mais contre lequel il n'est plus capable de se défendre.

Ainsi, le jazz devient un remarquable commentaire du jeu des acteurs, présentant la face interne des personnages qu'ils interprètent. Aldrich fait de la musique, en quelque sorte, un

troisième acteur qui participe constamment au développement de cette scène et le jazz est pour lui un interprète idéal, d'autant mieux qu'il a su le choisir avec beaucoup d'intelligence. Seul, en effet, le jazz le plus moderne pouvait correspondre à la fois au caractère du personnage et au style de l'auteur. On ne parvient pas à imaginer le style d'Aldrich ou la personnalité de Castle accompagnés par une interprétation de style New-Orléans, tandis que les sonorités nerveuses et inquiètes du jazz moderne s'accordent parfaitement avec le style paroxysmique de ce réalisateur et avec l'exaspération de son acteur.

S'il est encore possible de parler d'utilisation au cours d'une seule séquence, le stade de la figuration, même dite « intelligente » est nettement dépassé ; le jazz a reçu cette fois un véritable rôle. On ne lui avait plus accordé une telle confiance depuis l'intéressante expérience de Rune Hagberg dans *Après le crépuscule vient la nuit*. Aldrich a su déceler toutes les possibilités de cette musique capable de se faire l'interprète aussi bien d'un climat extérieur que d'un état d'esprit, capable de décrire aussi bien un milieu social qu'une époque, capable, comme ici, de jouer un rôle actif dans l'évolution d'une scène érotique, apte, également, à signifier le caractère d'un personnage et, même, à s'accorder esthétiquement avec la structure intime de l'œuvre ; Aldrich a compris qu'il avait devant lui un remarquable acteur, il a été l'un des premiers à savoir l'employer.

Le jazz a reçu d'assez bons rôles en 1956 dans *La Blonde et moi*, de Frank Tashlin et, en 1957, dans *Le Grand Chantage* d'Alexander Mackendrick.

Tashlin a choisi comme interprète un jazz de genre bien particulier : le Rock and Roll. Il ne s'agit, en fait, que d'une certaine manière de chanter le blues, mais le style hypertendu et frénétique qui est celui du « Rock » amène interprètes et spectateurs à se contorsionner jusqu'aux limites de la crise de nerfs. Si ce genre de blues en vaut un autre, les manifestations physiques qui lui font escorte atteignent souvent les sommets du ridicule. Tashlin a, précisément, demandé à cette sorte de jazz de participer à la caricature de certains individus victimes de certains aspects du fameux « mode de vie » américain. Il a su, ce faisant, éviter de ridiculiser la musique qu'il employait ; il a choisi quelques excellents interprètes et la musique qu'ils jouent demeure très valable.

Le jazz a un autre rôle dans *La Blonde et moi*, un rôle capital puisque sans lui le scénario n'aurait pu être ce qu'il est. En effet, si le gangster mélomane n'avait pas été épris de Rock and Roll au point de devenir lui-même un stupéfiant et grotesque chanteur, sans doute « La Blonde » et son petit ami n'au-

raient-ils jamais réussi à se débarrasser de cet encombrant gêneur.

Dans *Le Grand Chantage*, l'un des personnages est guitariste dans l'orchestre du batteur noir Chico Hamilton. C'est un excellent prétexte pour faire entendre abondamment cette formation qui joue un jazz extrêmement moderne dans lequel interviennent des instruments tels que la flûte ou le violoncelle qui, il faut le reconnaître, surprennent encore l'oreille. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de musiciens de la classe de ceux qui entourent Hamilton, il faut être bien partisan pour refuser de s'intéresser à de tels essais.

Il est dommage, par contre, que ce jazz soit ici au service d'un réalisateur assez médiocre qui se préoccupe surtout de faire évoluer de bons acteurs en des scènes où le dialogue commande en maître, créant une esthétique plutôt théâtrale et où la musique est plus souvent un accompagnement qu'un acteur. Utilisé selon les vieux principes de la « musique de film », le jazz se fait ici leit motiv dramatique attaché aux apparitions de l'un ou l'autre des personnages.

D'autres, avant Mackendrick, avaient fait un emploi exclusif du jazz et avec infiniment plus d'intelligence.

En 1954, Laszlo Benedek réalisait *L'Équipée Sauvage*, un film sur les premiers ancêtres des blousons noirs. Il prenait pour sujet un fait divers qui avait eu les honneurs des pages de « Life » : un club de jeunes « motards » fait irruption dans un paisible village et ses fantaisies violentes y sèment l'émoi puis la terreur.

Le jazz intervient constamment, on compte huit thèmes de rythmes divers dans l'intéressante partition interprétée par l'orchestre de Shorty Rogers. Certes, les puristes du jazz refusent leur admiration à cette formation composée de blancs. De fait, la musique jouée par cet orchestre est loin d'égaliser celle d'un Basie ou d'un Ellington, mais, sur le plan des rapports entre les deux formes d'art qui nous intéressent, ce film revêt une très grande importance. Le jazz, en effet, joue cette fois un rôle de tout premier plan ; participant constamment à l'action aux côtés des vedettes, il est en passe de devenir vedette lui-même.

Dès le générique, une fracassante orchestration, dominée par les cuivres, s'identifie à ces motos avec lesquelles les héros du film font absolument corps, au même titre que le cow-boy et son cheval dans les westerns. Elle donne à ces engins une sorte d'existence physique qui fera d'eux des personnages du drame. On ne verra jamais apparaître les musiciens, aucun des interprètes n'entrera dans quelque boîte de nuit où l'orchestre joue. La musique se borne à être ce qu'elle est, simplement parce qu'elle est celle que ces jeunes Américains affectionnent,

parce qu'elle est représentative de leur époque et de la Société dans laquelle ils vivent.

La musique de Shorty Rogers est efficace, ses qualités de timbre et de rythme font d'elle un excellent interprète et l'on a, par instants, le sentiment que c'est elle qui a dicté le style de l'œuvre, de même que, dans certaines séquences, elle paraît entraîner les personnages dans un tourbillon contre lequel ils sont impuissants, comme s'ils étaient tout à coup sous l'emprise de l'alcool ou de la drogue.

C'est aussi à l'orchestre de Shorty Rogers qu'Otto Preminger a fait appel pour tenir l'un des tout premiers rôles dans

L'Homme au bras d'or (1955).

Mais, alors que dans l'œuvre de Benedek on avait l'impression que le réalisateur s'était quelque peu laissé dépasser par la puissance de jeu de son acteur, le laissant parfois envahir tout l'écran, Preminger a su, lui, dominer son interprète musical et le conduire à s'intégrer totalement à son propre style. Pendant le générique, une musique au rythme inexorable progresse à la même cadence que les dessins de Saül Bass et l'on ne saurait dire lequel de la musique ou du dessin entraîne l'autre. Ainsi, dès les premières images, Preminger fait du jazz en quelque sorte le double de son personnage principal et jamais ils ne cesseront d'évoluer ensemble.

Frank Sinatra est le remarquable interprète d'un petit joueur professionnel qui s'adonne à la drogue et qui, sur les conseils du médecin de la clinique où il vient de subir une cure, va lutter pour devenir batteur de jazz et pour se débarrasser de l'emprise de la drogue. Remarquons, au passage, la candeur ou la criminelle sottise de ce médecin qui oriente son malade vers l'une des professions où les stupéfiants font, aux U.S.A., les pires ravages.

Le jazz est constamment en scène aux côtés de Sinatra, soit qu'il se débâte en lui au rythme de sa lutte contre la drogue ou à celui de son désir de s'abandonner à elle, au rythme de sa passion du jeu et de sa lutte contre lui, ou bien encore au chant ou aux sanglots de son amour, soit, au contraire, qu'il s'échappé de lui lorsqu'il s'essaye à jouer de la batterie et, en général, lorsqu'il se libère et est heureux, soit encore qu'il lui reste totalement extérieur et l'enserme comme dans cette scène où il fait un essai, précisément avec l'orchestre Shorty Rogers et où, épuisé par les stupéfiants, il se sent tout à coup incapable de jouer. Le thème qui resurgit à chaque fois où le besoin de la drogue s'insinue en Frankie et s'empare de lui est particulièrement remarquable. La musique, — dans laquelle le batteur Shelly Manne tient un rôle très important, — s'am-

plifie, frappe de plus en plus violemment et, soudain, elle ponctue la marche rapide de Frankie, sa course vers la maison du trafiquant. Là, comme dans le générique, il n'est plus possible de savoir si la musique suit ou dicte le comportement du personnage et le jeu de l'interprète, tant l'identification est totale.

Depuis ce film, qui mérite d'être compté parmi les quelque quatre ou cinq cas où le jazz et le cinéma s'étant rencontrés ont su se comprendre, Preminger a de nouveau utilisé le jazz, faisant appel, cette fois, à Duke Ellington pour tenir un rôle important dans *Autopsie d'un meurtre* (1959).

Le résultat obtenu, quoique excellent, ne s'égale pas à la perfection qui avait été atteinte dans *L'homme au bras d'or*. On ne retrouve pas la même cohésion entre les images ou les personnages et la musique qui, le plus souvent, est limitée au rôle d'efficace accompagnement, sauf toutefois au cours de la dernière séquence où, de nouveau, elle se fait le complément précis de l'action, s'accordant au rythme du film et à celui de l'avance de l'automobile de l'avocat vers une conclusion que l'on devine proche et dont déjà on soupçonne le sens, conclusion à laquelle les ultimes notes suraiguës émises par la trompette de Cat Anderson donnent tout un poids d'amertume.

Autopsie d'un meurtre n'en a pas moins été pour Duke Ellington l'occasion de composer quelques remarquables arrangements que le disque (1) permet de conserver.

Vedette..

En France, deux représentants de la jeune génération de réalisateurs, Louis Malle et Roger Vadim, ont, presque simultanément, songé à faire appel au jazz et ils n'ont pas craint de lui accorder l'exclusivité, l'un dans *Ascenseur pour l'échafaud*, l'autre dans *Sait-on jamais ?*, tous deux réalisés en 1957.

Dans les deux cas, aucun élément n'a été introduit dans le scénario pour servir de prétexte, seule l'affection des auteurs pour le jazz a dicté leur choix et aussi, c'est incontestable, la contemporanéité du récit et de la musique. Bien au courant de la situation du jazz, Malle et Vadim ont eu l'intelligence de s'adresser à deux des plus grands représentants du style moderne, le trompettiste Miles Davis et le pianiste John Lewis ; ils ont l'un et l'autre obtenu un succès complet et leurs films sont, jusqu'à ce jour, les deux meilleurs exemples d'accord parfait entre le cinéma et le jazz.

Louis Malle a profité de ce que Miles Davis se trouvait à Paris au moment où la réalisation de *Ascenseur pour l'échafaud*

(1) Disque Philips, 33 tours, N° B. 07920 R.

touchait à sa fin pour l'inviter à composer le commentaire musical de ce film. Après une première présentation et quelques jours de méditation, Davis se fit projeter de nouveau le film et improvisa, face aux images, une musique admirable. Il était entouré par le batteur noir Kenny Clarke et quelques musiciens français parmi les meilleurs : le bassiste Pierre Michelot, le pianiste René Urtreger, le saxo-ténor Barney Wilen.

Pour *Sait-on jamais ?*, Roger Vadim a tenu à employer une méthode semblable, la meilleure, il faut bien le dire, la seule qui tienne compte du caractère spontané du jazz et du rôle essentiel de l'improvisation dans l'œuvre de ses plus grands créateurs. Vadim, lui, a dû prendre son film dans ses valises et se rendre à New-York pour y rencontrer John Lewis. La manière de ce dernier n'est pas la même que celle de Davis, sa musique est plus composée, elle exige une mise au point parfaite, une cohésion totale entre les différents éléments de l'orchestre, il ne s'agit plus du génial monologue d'un soliste accompagné par un groupe de musiciens, mais de véritables orchestrations. Pour parvenir à un tel résultat, il assista plusieurs fois à la projection du film en compagnie des musiciens de son célèbre « Modern Jazz Quartet » qui groupait, à l'époque, autour du piano de John Lewis, le vibraphone de Milton Jackson, la basse de Percy Heath et la batterie de Connie Kay ; il élaborait une musique savante et raffinée que le disque permet heureusement de réentendre et d'étudier tout à loisir. (1)

Des compositions comme celle qui accompagne le cortège des funérailles en gondole possèdent une beauté rare. Elles sont, en même temps, en harmonie totale avec l'atmosphère du film aussi bien qu'avec l'essence même de son esthétique. *Sait-on jamais* se déroule à Venise, en hiver, et il s'établit entre le caractère élégant et racé de la musique et ce décor vénitien d'étonnantes correspondances.

Une séquence est particulièrement remarquable, c'est celle de la promenade à la rose. Hossein (Sforzi) marche en compagnie de Françoise Arnoul (Sophie) ; il a été son amant, elle l'a quitté pour un autre et il tente de la séduire de nouveau. Ils marchent côte à côte dans une rue aux magnifiques arcades et la caméra les suit. Hossein ne parvient pas à convaincre sa compagne, il lui tend alors la rose rouge qu'il tient à la main, une rose sans doute chargée de souvenirs et de poésie car Françoise Arnoul cède tout à coup à la séduction. Son changement d'attitude est marqué simplement par un brusque changement dans le rythme de sa démarche, un curieux petit saut comme

(1) Disque Versailles, 33 tours, MEDX 12008.

Nota : Les disques publiés en 45 tours par la même marque sous le même titre sont des versions différentes, enregistrées en concert.

d'une gamine jouant à la marelle et puis, tandis qu'elle accepte le bras de son compagnon, c'est une sorte de fuite joyeuse, presque une course, qui les fait disparaître au détour de la rue en même temps que s'achève la séquence. Une telle idée de mise en scène, si totalement cinématographique, témoigne, s'il en était besoin, du grand talent de Vadim, mais plus admirable encore est le fait que l'incontestable génie de John Lewis ait su déceler et comprendre toute l'importance de cette trouvaille et lui donner par son commentaire musical une force plus grande encore. En effet, la composition que Lewis a intitulé « The Rose Truc » suit pas à pas la marche des deux personnages ; elle hésite, palpète au rythme des hésitations de Sophie et, brusquement, elle semble précéder le soudain changement de sa démarche et, en quelque sorte, commander son comportement. Ainsi, la musique, au cours de cette scène est Sophie. En composant « The Rose Truc », Lewis fournit un exemple de cet échange, de cette totale « perception » d'un artiste par un autre qui seuls, dans le cas qui nous occupe, peuvent conduire au chef-d'œuvre.

Si les arrangements de John Lewis conservent toute leur beauté lorsqu'on les écoute séparés du film, les improvisations de Davis supportent plus difficilement d'être arrachées aux images (1). La raison en est qu'elles sont bien plus intimement liées à la structure interne du film, à son rythme, à son style. La musique de Lewis entoure les personnages, les caresse, se réjouit de la douceur d'une peau ou de l'éclat chaud de cheveux roux, s'insinue dans les corps à la manière de l'amour ; elle aime à s'attarder dans la contemplation d'un décor aux couleurs tièdes, se faisant couleur elle-même, elle suit avec émotion le glissement triste d'une gondole noire, étrange corbillard emportant un cercueil ; elle est presque toujours descriptive ou intimiste, elle demeure toujours sensuelle. Celle de Davis, au contraire, est essentiellement intellectuelle. Alors qu'entre Vadim et Lewis il s'est établi une communion de vision et de sensibilité entre Malle et Davis la communion semble se placer sur le plan de la pensée et l'on découvre entre eux un remarquable voisinage esthétique.

De telles prestations ont permis au jazz d'accéder au rang de grande vedette ; c'est en France que sa vogue est la plus grande et qu'il obtient ses meilleurs rôles.

Le cinéma français est actuellement en pleine période de renouvellement ; il a ouvert ses portes à de jeunes réalisateurs qui, le plus souvent, se sont intéressés à des sujets puisant leurs racines dans notre époque, se penchant, en particulier, sur les

(1) Disque Fontana : 33 tours, N° 660 - 212 M.R.

problèmes ou, plus simplement, sur les évolutions de la jeunesse. De tels films sont à la mode, ainsi, du reste, que ceux qui se situent dans le milieu des « truands ». Il est de mode aussi d'y placer, en proportion plus ou moins grande, quelques accents de jazz.

Roger Vadim, lorsqu'il réalise ses *Liaisons dangereuses* 1960 confie de nouveau la vedette musicale au jazz. Il s'adresse, cette fois, aux « Jazz Messengers » dirigés par l'un des meilleurs batteurs noirs : Art Blakey. La musique est excellente et le succès est incontestable ; il y a loin, pourtant, de la totale réussite de *Sait-on jamais* à celle, partielle seulement, des *Liaisons*. Les musiciens ne semblent pas avoir su s'accorder au ton de l'œuvre filmée ; ils se sont contentés de jouer la musique qui leur est habituelle et des thèmes de leur répertoire (1). Il est évident que, dans ces conditions, leur prestation demeure beaucoup trop extérieure, je dirai même indifférente au film. Mais j'ignore si, lorsque Marcel Romano, — chargé de la musique, — est allé enregistrer à New-York, la possibilité a été donnée aux musiciens de travailler en face des images ainsi qu'avaient pu le faire Miles Davis et John Lewis.

Edouard Molinaro, lui, semble vouloir faire appel au jazz pour chacun de ses films et, s'il n'a jamais encore atteint le niveau d'un Preminger, d'un Malle ou d'un Vadim, je sais plus d'un cinéphile amateur de jazz qui ne manque aucune de ses œuvres simplement pour entendre un jazz de bonne qualité, souvent adroitement employé ; pour cela, ils vont jusqu'à accepter de voir des films dont le mieux qu'on puisse dire est qu'ils sont honnêtement faits.

Pour *Des femmes disparaissent* Molinaro s'est adressé aux « Jazz Messengers » d'Art Blakey (2), pour *Un témoin dans la ville* il utilise une excellente partition composée par Barney Wilen (3). Aux côtés de Wilen (saxo-ténor), le trompette Kenny Dorham, le pianiste Duke Jordan, le bassiste Paul Rovere et le batteur Kenny Clarke interprètent ces arrangements avec efficacité.

Dans *L'eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze interviennent quelques intéressantes compositions où domine la trompette (4). Il faut noter, en particulier, la séquence où la petite fille s'en va à la recherche de « Fifine » et monte d'interminables escaliers jusque sur le toit du château tandis qu'un solo de trompette, fort bien soutenu par la batterie, ponctue cette ascension et lui donne un aspect décisif qu'elle n'aurait pas eu autre-

(1) Disque Fontana, 33 tours, N° 680-203.

(2) Disque Fontana, 33 tours, N° 660-224.

(3) Disque Fontana, 33 tours, N° 660-226.

(4) Disque Philips, 45 tours E.P., N° 432-492 B.E.

ment. La musique contribue à transformer la fillette en petit destin un peu caricatural que l'auteur se refuse à prendre au sérieux.

Ces compositions sont l'œuvre de Serge Gainsbourg et Alain Goragner. Le même tandem a signé la musique de *Les loups dans la bergerie* d'Hervé Bromberger (1).

Alain Goragner, jeune pianiste et arrangeur, est certainement l'un des compositeurs de jazz français les mieux doués et il semble en passe de devenir un spécialiste de la musique de film. C'est lui, — sans Gainsbourg cette fois, — qui a composé la musique de *J'irai cracher sur vos tombes* de Michel Gast. Malheureusement, j'habite dans une ville où les obscures légions du puritanisme ont obtenu que ce film soit retiré de l'affiche et, pénalisé comme un moins de 18 ans, il ne m'a pas été possible de le voir. Je le regrette, car, après avoir écouté le disque (2), j'aurais aimé voir de quelle manière Michel Gast avait utilisé ces excellentes compositions modernes dans lesquelles j'ai remarqué un intéressant emploi de l'harmonica dans des ensembles où son timbre particulier intervient agréablement.

André Hodeir, qui écrit, on s'en souvient, la musique de *Autour d'un récif* de Cousteau, signe celle de *Les tripes au soleil* (3) de Claude Bernard-Aubert ; le pianiste Martial Solal est l'auteur de celle de *A bout de souffle* (4) de Jean-Luc Godard, c'est Solal également qui, dans *Le testament d'Orphée* de Jean Cocteau, fait une courte intervention au piano. Edouard Molinaro vient de faire une nouvelle fois appel au jazz pour *Une fille pour l'été*. Il n'est pas douteux qu'au cours des prochains mois, la liste va s'allonger encore puisque les cinéastes français ont « découvert » le jazz, et que leur nouvelle vedette se trouve très à l'aise dans les sujets actuellement en vogue.

Il y a dans cette soudaine abondance un incontestable danger et, si la mode dont bénéficie le jazz peut permettre de produire d'excellentes choses, peut-être même quelques chefs-d'œuvre, elle peut aussi amener l'apparition de compositeurs de « jazz de film » dont les œuvres seront aussi dépourvues d'intérêt qu'une quelconque « musique de film ». Déjà cette tendance s'affirme avec la très décevante partition écrite par Christian Chevallier pour *Deux hommes dans Manhattan* de Jean-Pierre Melville (5). Certes la musique est belle et fort bien interprétée mais elle perd contact avec celle qui nous intéresse ici et l'on attendait mieux d'un arrangeur aussi doué que

(1) Disque Philips, 45 tours, E. P., N° 432-447.

(2) Disque Philips, 45 tours, E. P., N° 432-400.

(3) Disque Fontana, 45 tours, N° 460-634, 45 E. P.

(4) Disque Columbia, 45 tours, N° ESDF, 1306.

(5) Disque Columbia, 33 tours, N° F.P. 1126. S.

Chevallier. Mais peut-être ai-je tort d'émettre de telles réserves puisque c'est, en principe, du grand nombre que surgit l'œuvre exceptionnelle.

Histoire sans fin

Le temps a passé, le cinéma a 66 ans. Bien des critiques se plaisent à dire qu'il a maintenant atteint l'âge adulte. Entre les mains des grands réalisateurs modernes il s'est en tout cas développé et enrichi et il a cessé d'être simplement l'illustration d'une intrigue racontée par des dialogues, selon une méthode au fond très théâtrale ; il a appris l'art du récit et il le manie souvent avec adresse et intelligence.

Le jazz, lui, on ne sait trop quel est exactement son âge ; fils d'esclaves nègres, nul n'a songé à enregistrer avec précision sa date de naissance ; on s'accorde, pour simplifier, à faire de lui un enfant du siècle et ses amis fêtent en 1960 son soixantième anniversaire.

Si 1940, avec l'apparition d'Orson Welles, marquait pour le cinéma le début d'une ère de renouvellement et de progrès, la même année voyait le commencement de cette révolution « Bop » qui allait considérablement bouleverser les structures du jazz et donner naissance à des styles nouveaux que certains critiques, comme Hugues Panassié, se refusent aujourd'hui encore à admettre.

Et pourtant... Souhaiter que le jazz demeurât ce qu'il était à ses débuts, n'est-ce pas, en fin de compte, vouloir lui interdire de s'élever au-dessus du stade, certes passionnant mais, hélas, très limité, du folklore ou de la musique de danse, n'est-ce pas lui refuser la possibilité de devenir tout simplement une musique, capable d'explorer tous les domaines de cet art ? Et se rend-on compte que, sur le plan social, un tel refus de l'évolution conduirait à souhaiter que les musiciens noirs fussent demeurés un sous-prolétariat agricole ou des amuseurs de boîte de nuit et de dancing ? Ce serait refuser qu'au progrès des noirs au sein de la vie américaine, à l'intellectualisation de certains d'entre eux, corresponde une semblable évolution de leur musique. Se plaindre, comme le font certains, de ce que les blancs soient de plus en plus nombreux à s'emparer du jazz, ce serait regretter qu'ils en aient subi l'influence alors que c'est là l'une des meilleures preuves de la puissance de cette musique. Et l'on peut apprécier l'œuvre des meilleurs représentants de l'école blanche sans pour autant perdre de vue la « négritude » originelle du jazz et le fait que les noirs demeurent ses plus prestigieux créateurs.

Une chose est certaine : le cinéma, lorsqu'il s'est décidé à confier des rôles importants au jazz, le considérant comme acteur, s'est adressé de préférence aux représentants des styles moder-

nes. Il faut, je crois, chercher la raison de ce choix dans le fait que ces styles, le « Bop », le « Cool » et même les orchestres à la manière plus ancienne, comme par exemple celui d'Ellington, sont plus aptes que le vieux New-Orléans à exprimer l'homme moderne, sa personnalité, son anxiété et le monde dans lequel il vit. Conçoit-on les héros de *En quatrième vitesse*, *Le grand couteau*, *L'équipée sauvage*, *L'homme au bras d'or*, *Autopsie d'un meurtre*, *Ascenseur pour l'échafaud* ou *Sait-on jamais ?* évoluant aux accents du jazz New-Orléans ? Son timbre, ce n'est pas douteux, se prête moins bien que celui du jazz moderne à être le commentaire d'une action dramatique ; il est trop violent, trop physique, trop bon vivant, alors que « Bop » et « Cool », plus intellectuels, plus subtils et souvent terriblement hypernerveux se montrent plus aptes à comprendre les exigences d'un metteur en scène.

Le domaine du style New-Orléans demeurera les films dont le scénario se situe vers les années 29 ou 30, ou bien encore les films musicaux dans lesquels un Armstrong, par exemple, n'a pas encore obtenu le grand rôle que l'on espère pour lui. Le jazz New-Orléans sera donc, semble-t-il, plus apte à être sujet qu'acteur ; la richesse de son histoire, la truculence de certains de ses interprètes l'y prédisposent.

Ainsi, malgré bien des malentendus, dont ils n'ont pas la responsabilité, le cinéma et le jazz ont, tout de même, réussi à se rencontrer et le premier a enfin su, au cours de ces dernières années, offrir au second des rôles intéressants et à la mesure de ses immenses possibilités. Mais le jazz et ses amis sont en droit d'espérer beaucoup plus puisque, nous l'avons vu, les films *sur* cette musique et *sur* ses grandes individualités demeurent encore à entreprendre.

Bien des choses, donc, devaient rapprocher le cinéma et le jazz puisque, outre le fait d'être des contemporains, ils n'ont pas manqué de points communs au cours de leur croissance, mais il en est un, essentiel, qui les différencie. Alors que le cinéma est au plein sens du terme un art nouveau, que l'on a pu avec raison appeler le 7^e Art, le jazz, lui, n'est qu'une nouvelle forme d'un art très ancien : la musique. En outre, alors que le cinéma obtenait rapidement une audience universelle et devenait, en même temps qu'un spectacle prisé par tous les peuples, un langage compris de tous et un nouveau véhicule de la pensée, il fallait au jazz plus de 30 ans pour acquérir droit de cité dans le monde et même dans son propre pays d'origine ; encore n'est-il véritablement apprécié et compris que par un public assez restreint et l'on est en droit de dire qu'il demeure, aujourd'hui encore, méconnu.

Mais l'histoire du jazz et celle du cinéma sont bien loin d'être achevées ; l'histoire de l'art est une histoire sans fin.



Hallelujah (King Vidor, 1929). — Au verso : Jammin the blues

Pour les clichés de couverture, nous remercions la revue *Jazz-Hot*

Les photos sont de Renée Monet et Rajak Ohanian — En couverture, le Modern-Jazz-Quartet.

(Lire page centrale : L. Armstrong, M. Jackson et J. Mulligan dans *Jazz at Newport* ; Au verso : Armstrong enregistrant ; au-dessous, Roy Eldridge.)

La SERDOC, (Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation cinématographiques), 28, rue Villeroy, Lyon-3^e, édite PREMIER PLAN, revue mensuelle et PANORAMIQUE, collection de volumes sur le cinéma.

Abonnements à PREMIER PLAN, 12 numéros : France 16 N.F. ; étranger 20 N.F. C.C.P. Lyon 671-07 ou Chèque B.N.C.I. Lyon - Guillotière.

Direction : Bernard Chardère. — Administration : Raymond Chirat. — Mise en pages : Max Schoendorff.

Toute correspondance à B. P. 3 Lyon-Préfecture.

