

Introduction

Thierry Maligne

Filmer le jazz. N'est-ce pas l'enfermer ?

Pour qui le jazz n'existerait que dans l'instant même où il se créerait, le filmer, ce serait au mieux en proposer une pâle reproduction, au pire ce serait le détruire. À ce compte, à concevoir le jazz comme une musique qui ne commencerait, comme jazz, que dans l'instant où l'imprévu surviendrait, cela transformerait ses filmeurs en ses pires fossoyeurs. Si le jazz ne survient qu'au moment où l'écriture s'interrompt, une fois hors des espaces sauvages, une fois au manège, le mustang n'est plus un mustang, et visionner des ébats musicaux n'est pas vraiment les vivre. Dans ce cas la messe est dite. Le jazz ne se filme pas. Ce livre n'a pas lieu d'être.

Cette position-là, nous l'avons entendue formulée, plus ou moins en ces termes, lors de la table ronde « Filmer le jazz », que nous organisons à Bordeaux, entre deux projections de *L'Aventure du jazz* de Louis Panassié¹, en avril 2009. La question resurgit parfois dans la critique journalistique², avec à chaque fois un air de nouveauté, mais qui, si l'on y pense, remonte à fort loin, et n'est rien d'autre, au bout du compte, que l'avatar de la grande question du rapport de l'art au

1. *L'Aventure du jazz* de Louis Panassié, version 1972, n'avait jamais été montrée à Bordeaux avant les efforts conjoints des « 24 heures du swing » et du Service Culturel de l'Université Bordeaux 3. Seule la première version y avait été projetée, en 1971, au cinéma Le Capitole.

2. Comme ce titre accrocheur : « Faut-il filmer le jazz ? » de Thierry Lepin. Le sous-titre précise : « Pourquoi regarder un concert dans une lucarne plutôt que le vivre dans un club ? Pourquoi acheter un DVD plutôt qu'un CD ? Qu'est-ce que l'image nous apprend que la simple écoute ne transmet pas ? En résumé, ne serait-elle pas un contresens, s'agissant de jazz ? La parole est à la défense... ». *Jazzman*, déc. 2008, n° 152, p. 36-37.

réel. Se demander si la réalité d'un concert de jazz peut être mise « en lucarne » sans que l'art cinématographique en dénature la vérité d'instants vécu, c'est se demander plus généralement si l'art a les moyens de faire revivre, après coup, les émotions vécues dans un moment de réalité. Cela revient à interroger les *limitations* de l'art en général, dans ses possibilités de l'*imitation* du réel. Voilà un peu plus de 2000 ans qu'Horace abordait déjà la vaste question de la correspondance entre les arts oraux et ceux picturaux³, une réflexion renouvelée par Diderot qui, il y a 250 ans, dans un texte prodigieusement précurseur, contribuait à fonder la théorie du réalisme en arts avec son exemple célèbre de la verrue à la tempe du modèle⁴. À considérer l'instant du jeu comme la réalité première, le fait d'interroger l'acte de filmer le jazz, cela revient à interroger l'*imitation* du jazz dans les *limitations* du cadre formé par l'écran. Comment dans ce cas rendre compte, par les moyens de l'art cinématographique, de l'art musical qu'est le jazz ?

L'acte de filmer le jazz interroge la rencontre de deux univers artistiques, aux codes bien spécifiques, dont le rapprochement ne va pas de soi. Certes, on peut entendre parler du son « Technicolor » d'une salle de concert⁵, ou d'un film « appliquant au septième art les usages de l'écriture automatique et du free jazz⁶ », cependant, du cinéma à la musique, du film au jazz, de l'image au son, les convergences esthétiques devaient être défrichées, ce que fait Christian Béthune sous un angle esthétique qui ne néglige pas l'évolution historique, en nous rappelant

3. C'est le *Ut pictura poesis*, fameux vers de l'Art poétique d'Horace, (la poésie est comme la peinture).

4. « Un exemple emprunté d'un autre art rendra peut-être plus sensible ce que je veux vous dire, écrit Diderot. Un peintre exécute sur une toile une tête; toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières; (...) J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi; j'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas; (...). Mais que cet artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, (...), et d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait; (...). » Diderot, *Les Deux amis de Bourbonne*, Paris, Pléiade, 2004, p. 449.

5. « La nouvelle salle Pleyel ne déborde pas de réverbération sonore, contrairement à tant d'auditoriums modernes qui fournissent un son "Technicolor" et enveloppé (...) » écrit Renaud Machart, *Le Monde*, 15 sept. 2006, p. 27.

6. Patrick Leboutte, in. Jean Rouch, *Cocorico! Monsieur Poulet*, DVD, éd. Montparnasse, coll. « Le Geste cinématographique », 2007.

la fonction récupératrice de la musique des Noirs, menée par l'efficace machine de propagande que fut le cinéma commercial.

Le jazz est d'abord la musique des Noirs. On ne peut l'oublier. À cet égard, le cinéma du jazz peut s'inscrire soit dans la confusion⁷, soit dans la clarification historique, et il n'est pas certain qu'il ne faille inlassablement rappeler ce fait : le jazz fut inventé par un peuple soumis à l'esclavage puis à la ségrégation. Est-ce une si lointaine décennie, que celle des années 1950 ? Alors que Cyd Charisse⁸ devenait une star de la danse filmée, sur un jazz très écrit par et pour l'industrie du cinéma, — 1952 : *Chantons sous la pluie*⁹, 1953 : *Tous en scène*¹⁰, 1955 : *Beau fixe sur New York*¹¹, etc. — au même moment, en 1955, une jeune femme Noire nommée Rosa Parks, refusait de céder sa place à un Blanc dans un bus des États-Unis. Elle écopa d'une amende, et l'on sait la suite... Les films du jazz ont-ils ralenti ou accéléré le mouvement d'extinction de la ségrégation — est-elle définitivement éradiquée à ce jour ? — en favorisant le *melting pot* états-unien ? Toujours est-il que l'abolition des lois *Jim Crow* ne survint qu'en 1964. Jean-Jacques Sadoux s'intéresse à la représentation que le cinéma véhicule de ces questions. Il nous montre que le cinéma est porteur, parfois en creux, sous l'apparence de la plus grande innocence, d'une réalité historique difficile, qui puise dans la ségrégation. Filmer le jazz, c'est participer, plus ou moins directement, à la construction de la mémoire collective d'un peuple en lutte, ne serait-ce que par le document que le film devient avec le temps, comme un carottage dans les sédiments culturels d'un passé pas forcément aussi agréable à regarder qu'une comédie musicale. Les films tournés et diffusés dans les milieux des Noir-Américains forment un

7. « La confusion (symptôme, erreur d'évaluation, perte de repères) s'inscrit dans un protocole intéressant. Il a sa tradition et sa logique : Al Jolson, *Le Chanteur de jazz*, dans le premier film presque parlant, en 1927, est un comédien blanc ciragé en Nègre (pure question de production) ; par un juste retour des choses, Sophie Tucker, chanteuse caucasienne, est changée en « Nègresse » dans *La Nausée* de Sartre, etc. » écrit non sans ironie Francis Marmande : « Du Sexe, des couleurs et du corps », in *L'Homme*, 158-159, 2001, p. 134.

8. Cyd Charisse (1921-2008), célèbre partenaire de Fred Astaire et de Gene Kelly au cinéma dans les années 1950.

9. Stanley Donen.

10. Vincente Minnelli.

11. Stanley Donen, Gene Kelly.

témoignage très important de cette histoire. En 2010, la « chanteuse aux pieds nus », Mme Rhoda Scott, visitait, à l'invitation des 24 heures du swing, l'exposition permanente du musée d'Aquitaine. Cette partie du musée est consacrée à l'histoire de la traite négrière, ce qui bien sûr prend un sens particulier dans une ville comme Bordeaux, qui tint en bonne part sa richesse du commerce humain sur la façade atlantique. Cette fille d'un pasteur noir-américain nous expliquait, devant le décompte des esclaves d'une propriété de Saint-Domingue, face à ces listes ici montrées des surnoms des esclaves renommés par les exploiters, décompte méticuleux des êtres humains effectué à la suite de celui du bétail, elle expliquait qu'elle ne savait rien de ses grands parents, car on n'a pas trace de la parenté des esclaves. Elle pouvait cependant constater avec satisfaction, dans la dernière salle visitée, la présence du jazz comme l'évocation discrète et touchante de la bannière d'un peuple en souffrance et en lutte pour son émancipation, comme la voix retrouvée des racines, la présence rappelée des proches ancêtres qu'il ne faut pas oublier. Si l'on pense au lourd passé négrier de l'histoire récente, filmer le jazz prend le sens particulier qui correspond à ce que l'on peut nommer un devoir de mémoire.

Cette fonction de témoignage n'est pas si simple à mettre en œuvre. Comment faire, sans pour autant verser dans le film à thèse, au sens où la musique y serait secondaire ? C'est tout l'enjeu de la démarche menée par Pierre-Yves Borgeaud, qui nous donne à lire la réflexion qui lui a fait bâtir *Retour à Gorée*¹². Ce film, les élèves du collège de Monségur l'ont vu, et ils l'ont particulièrement apprécié. Non seulement il permet de mieux comprendre la douleur historique dont le jazz est l'âme vivante, mais encore il nous projette dans la musique en lui donnant un sens particulier, par un processus de synergie entre les arts, où l'écriture cinématographique décuple la force émotive de la musique et réciproquement.

L'écriture cinématographique correspond à un acte de création artistique appliqué au domaine du cinéma. Filmer le jazz, c'est mettre en œuvre un art dont les lois appartiennent au cinéma et dont le résultat est un film qui contient de la musique jazz. On peut dès lors inscrire le questionnement entre les deux pôles d'un curseur allant du fait filmique, le film comme un texte, au fait cinématographique, le cinéma,

12. *Retour à Gorée*, avec Youssou N'Dour et Moncef Genoud, (2008).

ses contraintes de tournage, celles de projection, son cadre technologique et économique.

À l'un des pôles, un film ayant pour sujet le jazz peut fort bien être considéré comme un texte. Il est alors une narration, qui par définition se déroule dans le temps, avec sa chronologie de texte — durée de la bobine — et sa chronologie fictive — durée diégétique. Le Genette¹³ en main, on peut y observer l'écriture de la fable avec son jeu sur les durées, ses rythmes narratifs, ses points de vue — qui voit ? — ses voix narratives — qui raconte ? Charles Bézanger nous montre comment Clint Eastwood déploie un véritable art du récit complexe pour filmer non pas seulement le jazz, mais bien une vision personnelle du jazz et de ses protagonistes. Anne-Marie Leclerc explore le concept de « caméra jazzée » comme une posture éthique, étroitement liée à la revendication d'émancipation politique et à la recherche d'une résistance à l'oppression. La démarche avant-gardiste du cinéma direct québécois n'est pas sans rappeler le dadaïsme ni l'exigence d'échapper à la récupération commerciale manifestée dès 1924 par les surréalistes. Sous un autre angle, Michel Chion propose une étude du rapport entre musique et image, à partir d'une scène célèbre d'*Ascenseur pour l'échafaud*. Il nous propose une représentation panoramique sur la question, en situant l'acte de filmer le jazz dans la perspective de filmer la musique en général.

En poussant le curseur plus avant du côté cinématographique, il nous a paru particulièrement stimulant de permettre au lecteur de rapprocher le texte du réalisateur reconnu qu'est Frank Cassenti — un texte qui pourrait s'apparenter à un manifeste — avec la réflexion, et la réception personnelle de ses films, menée par la jeune réalisatrice Émilie Souillot qui en fait son miel. Filmer le jazz, c'est avant tout faire œuvre de création, le réalisateur étant un artiste-créditeur qui s'inscrit, comme toujours en art, dans une histoire en devenir de cet art. En revenant sur *Autour de minuit*, Bertrand Tavernier pose à son tour la question centrale de la prise de risque du créateur dans l'art cinématographique, comme une condition indispensable de la démarche d'écriture filmique face au jazz, face aux êtres humains qui le jouent. La puissante réflexion sur les arts, leur place, et la profonde connaissance des films, du jazz, de la civilisation américaine et des techniques

13. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

du cinéma, sont ici très impressionnantes. Bertrand Tavernier nous dévoile une active prise en compte de la particularité des musiciens de jazz, dans son travail de réalisateur, en raison de leurs compétences musicales spécifiques, y compris dans des films dont le sujet est éloigné du jazz.

La magistrale approche cinématographique de la question, que nous propose Fabien Ruiz, permet de comprendre combien la distinction entre dessin animé et film d'acteur est capitale. Qu'est-ce qui est premier, du son ou de l'image, dans la fabrication même du film ? On peut également mieux saisir la nécessité de distinguer le documentaire de la fiction dans le processus cinématographique, ainsi que la place centrale occupée par Walt Disney dans toute l'histoire du film musical. On comprend que la chorégraphie créée pour *The Artist* par Fabien Ruiz soit nourrie de toute cette connaissance. C'est une connaissance de la musique jazz — Fabien Ruiz est avant tout *tap dancer*¹⁴ — de la danse et du cinéma, connaissance filmique autant que cinématographique. Cette dialectique redonne pleinement sens au mot « audio-visuel », que l'on écrira donc de manière composée.

On ne pouvait pas ne pas évoquer la danse. La danse jazz¹⁵, parce qu'elle est une mise en espace de la musique, propose une piste de réponses à la question de filmer le jazz. Sophie Jacotot s'intéresse à la période de la multiplication des dancings et du cinéma dans l'entre-deux guerres. Elle analyse les implications culturelles que les films et les possibilités de la danse purent générer dans l'imaginaire collectif. Il ne faut pas oublier que si le cinéma put permettre une diffusion des pas de la danse jazz, il ne s'est mis à les filmer que parce qu'ils préexistaient. Il y eut d'abord le jazz, et d'abord ses danseurs. Le témoignage de Jano Merry, lui que l'on voit virevolter dans *Rendez-vous de juillet*¹⁶, est irremplaçable. Il nous rappelle, de manière vivante que le jazz a d'abord été une formidable machine à swing, que Claude Luter fut un musicien prisé des danseurs, et que le cinéma s'est saisi d'une vague naît en dehors de lui. Jano Merry est la joie de vivre par la danse. Il est de ces génies, tel son ami Django Reinhardt, libres avant toute chose, qui ont vécu leur art en déambulant dans les faubourgs, le sourire au

14. *Tap dancer*: claquettiste.

15. « Danse jazz » : sur ses modalités de désignation et sur ce qu'est la danse jazz, voir l'excellent livre d'Éliane Seguin, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Chiron, 2005.

16. *Rendez-vous de juillet*, Jean Becker (1949).

cœur, sans souci de marketing. Il a fait l'essentiel de sa carrière sur les planches, devant le public des cabarets, de Paris à Téhéran. Il a été champion du monde de danse acrobatique, il a connu tous les clubs de jazz et toutes les télévisions d'Europe l'ont filmé. Il nous donne de précieux renseignements sur le métier du danseur de jazz, un personnage souvent mythifié par le cinéma. La danse be-bop, dont il fut l'inventeur, combien ont tenté, dans les dancings, d'en reproduire les pas, vus aux actualités ou dans un film ? Car le jazz fut dansant, dansé et populaire... Il l'était encore il y a quarante ans.

Est-ce si lointain ? À l'échelle de la vitesse évolutive du cinéma et du jazz, quarante ans, cela compte. La musique n'est plus la même. Le cinéma aussi a beaucoup évolué. Les contraintes économiques et techniques inhérentes à la production cinématographique en ont modifié les conditions d'exercice. Nous avons l'immense privilège de suivre le réalisateur contemporain Fabrice Radenac dans les réflexions qui motivent ses choix de tournage. Il nous fait entrer dans les considérations que se pose un créateur de documentaires aujourd'hui, et l'on peut mesurer avec lui combien filmer le jazz interroge doublement sur « quel jazz filmer ? Quel film faire ? » Puis on remonte en arrière de quarante années avec Louis Panassié. On ne peut que s'émerveiller de l'audace folle d'un film tourné en néophyte, ou presque, sans connaissance particulière du jazz, et qui put réunir certains des plus grands noms d'une époque¹⁷. En 1965, Hugues Panassié, le père de Louis, publiait un essai au titre épique, *La Bataille du jazz*¹⁸, dans lequel la fracture entre les partisans du « bop » et du « vrai jazz » allait encore s'accroître. Les tensions, à la lecture de cet ouvrage, étaient à l'évidence d'une grande force passionnelle. C'est alors que le jeune Louis Panassié décida de se rendre sur place, une poignée de dollars en poche, une caméra dans sa valise, avec sa jeune épouse et quelques amis... Le résultat fut ce film à quatre mains, un film au père, par le fils. Un film au jazz, par le père. Un film à voir et à revoir. Outre l'éblouissant plateau qu'il propose, l'image et le son nous saisissent et le réalisateur tient parole. Il fait le son lui-même, à chaque projection, événement proche en cela du spectacle vivant, d'un film dont il n'existe aucune copie. Le lecteur,

17. Quelques musiciens du film : Duke Ellington, George Benson, Milt Buckner, Lionel Hampton, John Lee Hooker, Memphis Slim, Willie Smith, Cliff Jackson, Sister Rosetta Tharpe, Cozy Cole...

18. Hugues Panassié, *La Bataille du jazz*, Paris, Albin Michel, 1965.

avec Panassié le jeune, aura l'immense privilège de monter à bord de la voiture de Louis Armstrong, de manger à sa table, de parler avec lui, et de trouver une mine de renseignements inédits dans ce choix de lettres inédites très émouvantes que nous publions.

Dans *L'Aventure du jazz*, on retrouve ce sourire de Jo Jones dans une lumière d'une inouïe clarté, en plein jeu débridé¹⁹. C'est le même sourire que celui filmé par Gjon Mili, vingt-huit ans auparavant, en 1944, dans le documentaire *Jammin' the blues*, considéré comme fondateur²⁰. La pellicule défile. Le sourire de Jo Jones est là. Instant de vie volée à la nécessité du temps. La musique nous remue, le sourire nous émeut. Comment est-ce possible ? Dites-nous. C'est quoi, filmer le jazz ?

19. On se demande si Jo Jones n'y joue pas « bop ».

20. Gilles Mouëllic le rappelle dans l'indispensable *Jazz et cinéma*, s.l., Collection Essais, Cahiers du cinéma, 2000, p. 31-32.