

JAZZ

magazine



DJANGO REINHARDT

revivra chaque semaine sur Europe N° 1

★ N° 31 ★
OCTOBRE 1957

100^F

POURQUOI NE COMPRENONS-NOUS PLUS RIEN AU JAZZ ?

PAR BILLY TAYLOR

Contrairement à ce que l'on croit généralement, la plupart des jazzmen populaires actuels sont des artistes sérieux et créateurs qui s'efforcent d'apporter quelque chose de valable à la société dans laquelle ils vivent. Des hommes comme John Lewis, Dave Brubeck, Quincy Jones, Shorty Rogers sont des exemples typiques de ce genre de musiciens. Mais il en est un nombre incalculable d'autres qui apportent également une contribution importante au jazz et à notre culture, bien qu'une publicité moindre soit faite autour de leur nom. Chacun de ces musiciens mérite d'être reconnu. On devrait les écouter et parler d'eux. Ils devraient être présentés dans des concerts organisés par les écoles noires et les organisations qui proclament si hautement l'intérêt qu'elles prennent à l'éducation de notre peuple. On devrait leur conférer la dignité à laquelle leur valeur artistique leur donne droit.

Une aide importante pourrait être fournie à cet égard par les revues et journaux noirs. J'ai l'impression, hélas, que la majorité de ceux qui offrent tant d'exemples de réalisations culturelles noires dans d'autres domaines, semblent incapables de trouver des musiciens de jazz sur lesquels écrire, en dehors de ceux qui font usage de stupéfiants, boivent avec excès, ont été arrêtés ou ont eu, d'une façon ou d'une autre, des ennuis avec la société dans laquelle ils vivent. Il me semble également que nos périodiques s'écartent quelquefois délibérément du chemin qu'ils prétendent s'être tracé en faisant étalage des échecs personnels de certains musiciens, perpétuant ainsi le vieux cliché selon lequel le jazz est de la «mauvaise» musique, originellement et constamment associée au vice. D'où l'idée que ceux qui le pratiquent sont nécessairement dépravés. Ceux qui s'irritent de voir les Noirs en tant qu'hommes d'une race traités de la sorte, rédigent facilement des articles insinuant que tous les musiciens de jazz sont des individus douteux. Cette attitude adoptée par des éditeurs noirs me paraît totalement absurde. Ils luttent contre la vieille image représentant le Noir volant des poulets, brandissant des rasoirs, ricanant en traînant les pieds et vivant comme l'« Oncle Tom ». Pour ma part, j'aimerais voir de semblables efforts étendus aux jazzmen et à la musique que les Noirs ont créée. En s'abstenant de détruire les stéréotypes en ce domaine, les dirigeants des périodiques noirs négligent leur responsabilité en tant que modeleurs de l'opinion publique.

On devrait au moins donner au Noir d'aujourd'hui une idée claire et précise de l'importance du jazz dans la culture américaine. Il semble n'y avoir qu'un nombre très limité de Noirs suffisamment cultivés pour écrire sérieusement sur le jazz. Les rayons des bibliothèques sont presque dénués de livres traitant du jazz, écrits par des Noirs. Un premier pas dans cette direction a été fait par Langston Hughes avec son « Traité élémentaire du jazz », mais il y a une foule de problèmes

qui n'ont pas encore été explorés. Il serait logique qu'une partie au moins de cette documentation soit apportée par des Noirs. Des classes d'étude et de technique du jazz existent depuis longtemps dans de nombreux collèges et universités, parmi les plus importants des États-Unis, mais je n'ai jamais eu connaissance de tels cours soient même simplement signalés dans nos institutions noires d'enseignement supérieur. Les grandes écoles et les collèges noirs qui pourraient énormément aider les jeunes musiciens de jazz de talent à découvrir leurs possibilités ne le font pas, n'ont pas même essayé de le faire. Ils pourraient découvrir à ces musiciens en herbe les œuvres de leurs prédécesseurs, les encourager, les guider, au lieu, comme c'est trop souvent le cas, de traiter ces étudiants musicalement doux, comme des excentriques, au lieu de les contraindre à se tenir sur la défensive, au lieu de dresser des obstacles devant eux.

D'une manière ou d'une autre, nous devons amener les Noirs à mieux réaliser et mieux apprécier ce que le jazz a significé et continue de signifier pour l'avancement de la race.

Mais où sont les littérateurs noirs qui pourraient écrire non seulement sur les grands d'hier, mais sur les grands d'aujourd'hui ?

Ce qu'il est nécessaire de faire sans plus tarder, c'est de donner à beaucoup plus de Noirs le sens de la fierté à propos de leur musique. Sous bien des rapports, le jazz a plus fait pour abattre les barrières raciales entre Blancs et Noirs que la religion. Il a plus fait que les sports pour tracer le chemin d'une amitié et d'une compréhension plus profonde entre les races. Où sont les prêtres et les ministres noirs qui pourraient montrer le bien que le jazz accomplit ? Où sont les répliques noires du Père Norman O'Connor et du Révérend Alvin Kershaw ? La saisissante découverte, faite très peu de temps après la naissance du jazz, que la bonne musique ignore toute frontière raciale n'a cessé depuis lors de fournir une preuve de la possibilité d'améliorer les rapports humains. Aujourd'hui, dans des studios d'enregistrement sur l'ensemble du territoire, des musiciens noirs et blancs gravent, pour la postérité, les plus beaux efforts de leurs talents associés : des musiciens noirs et blancs partent en tournée dans tout le pays pour y donner des concerts de jazz et se produisent même côte à côte dans le Sud...

Il est surprenant de noter que le pourcentage de jazz-fans blancs est considérablement plus élevé que celui des jazz-fans noirs. Un musicien comme Duke Ellington, par ses compositions merveilleuses et ses orchestres remarquables, a certainement défendu la cause des Noirs et devrait susciter autant d'enthousiasme, devrait recevoir un soutien identique à celui que nous réservons à Robinson et à nos grands athlètes. Il est incontestable que le jazz est plus populaire maintenant qu'il ne l'a jamais été. Beaucoup plus de gens peuvent l'entendre

et aujourd'hui, plus que jamais, il est présenté comme une forme d'art dans des salles et dans des établissements destinés à l'audition musicale. Le Département d'Etat lui-même envoie des orchestres de jazz dans toutes les parties du monde, donner des concerts sous ses auspices et présente un programme de jazz quotidien sur la « Voix de l'Amérique ». Des festivals, des forums et des séminaires de jazz sont organisés sur une grande échelle. Le jazz est analysé, étudié et joué en des endroits aussi célèbres que la Music Inn à Lenox, et à Newport. Des concerts sont régulièrement prévus dans des temples de musique tels que le Carnegie Hall de New York, l'Académie de Musique de Philadelphie, le Ravinid Park de Chicago, le Hollywood Bowl à Los Angeles, le Civic Opera House à Chicago, et ailleurs. Un nombre lamentablement réduit de ces concerts est patronné par des Noirs et des organisations noires.

La majorité des écoliers noirs répond au jazz. Ils dansent à son rythme, l'écoutent, en discutent et font des collections de disques. Mais leur connaissance de la musique est bien trop faible. L'un des motifs de ce manque de connaissance est le fait qu'ils ne peuvent entendre que peu de grands musiciens de jazz jouer en personne devant eux. Les théâtres noirs, comme l'Apollo de New York, offrent rarement un programme solidement composé avec les meilleurs talents du jazz. Les directeurs des salles prétendent qu'il en est ainsi parce qu'un tel programme n'est pas réclamé par le public. Lorsqu'on leur demande la raison pour laquelle ils ne présentent pas de jazz à leur clientèle, les patrons des night-clubs noirs fournissent la même réponse.

J'ai fait des conférences et parlé en privé à de nombreux noirs qui pourraient apprendre à connaître, à comprendre la musique que quelques-uns de leurs aînés ont contribué à créer. Ce sont des individus intelligents et mûrs qui trouvent autre chose, dans la musique qu'ils aiment, que la frénésie due à la pulsation d'une batterie ou à la vibration d'une guitare. Leur intérêt ayant été éveillé, ils ont une meilleure idée du choc extraordinaire que le jazz a produit, non seulement dans ce pays mais dans le monde entier. Il serait véritablement merveilleux que l'on puisse faire réaliser au public noir américain, par tous les moyens possibles, que le jazz est une contribution à la culture américaine dont nous pouvons être justement fiers.

La plupart d'entre nous, qui sommes en activité dans les cercles du jazz aujourd'hui, essayent sincèrement d'exprimer par notre musique les émotions, les attitudes, les pensées des Noirs. Quelques-uns d'entre nous élèvent leur voix pour protester, d'autres s'attachent davantage à l'éternelle recherche de la beauté. Nous devons être entendus. Il faut que nous soyons soutenus par des gens qui comprennent et aiment notre musique. Pour ma part, je crois sincèrement qu'un plus grand soutien devrait être apporté par les membres de ma race.



JAZZ ET CINÉMA

par HENRY CARASSO

Si le cinéma peut être considéré en lui-même comme un art, il est le plus souvent la synthèse de deux ou plusieurs moyens d'expression. L'avènement du cinéma parlant et du film en couleurs a ouvert de nouvelles voies de développement à la synthèse entre cinéma et musique, et cinéma et peinture. La musique de jazz, dont personne ne nie plus la grande influence exercée sur l'art contemporain, a été intimement liée au cinéma dès les débuts du film parlant. Ce n'est pas par un pur hasard que le premier film parlant s'intitulait « The Jazz Singer » ; depuis, le jazz et le cinéma ont très souvent cohabité, mais leurs rapports ont été assez ambigus, et les résultats n'ont pas toujours été satisfaisants.

ON peut distinguer deux catégories de films où le jazz est présent (naturellement, nous ne considérons pas comme tels les films comportant des séquences de boîtes de nuit, où l'on entend sporadiquement un orchestre servir de toile de fond à la conversation des héros). Une liste exhaustive fournirait une nomenclature trop abondante, et c'est pour ceci que j'ai choisi de décrire brièvement les deux courants : films blancs et films noirs, avec un aperçu sur les courts métrages.

Les films noirs, peu nombreux, sont pour la plupart remarquables, et une salle de Paris a eu l'excellente idée de les programmer presque tous, au cours d'une rétrospective extrêmement intéressante. *Hallelujah* (King Vidor, 1930) est le chef-d'œuvre du genre, mais on ne peut pas dire que le jazz y soit traité en sujet. Le jazz n'est ici, comme dans *Green Pastures* (1933, Frank Lloyd), qu'un composant de l'âme noire, dont il est l'un des principaux moyens d'expression. Sa richesse et sa puissance d'extériorisation des sentiments par le chant comportent cependant l'inconvénient d'un manichéisme que les metteurs en scène ont tout fait pour souligner, atteignant la limite de l'insupportable dans *Cabin in the Sky* (V. Minnelli, 1942) ; le talent d'Ethel Waters n'arrive pas à nous faire oublier le ridicule de ce duel entre Bien et Mal, et lorsque ce dernier est illustré par l'orchestre de Duke Ellington, le spectateur éprouve le désir de se faire damner, pour l'entendre davantage ; mais les musiciens de Duke laissent vite la place aux cors célestes...

Stormy Weather (Andrew Stone, 1943) fait exception à la règle, et il faut louer le réalisateur d'avoir su réduire l'indispensable thème à une très mince trame sur laquelle vient se greffer un spectacle presque ininterrompu, où l'on entend Fats Waller, Cab Calloway et bien d'autres. Mais le jazz est toujours traité en objet ; et il n'y a pas d'ailleurs lieu à reproche, car les gens simples ne s'interrogent pas sur le pour-

quoi de leurs agissements. Et ceux-ci ne s'en trouvent que mieux, et jusque dans leur expression.

A cette anthologie de l'âme noire, les blancs ont opposé une suite interminable de films où le jazz trouvait une place plus ou moins grande. Le film musical, fort populaire aux U.S.A., refusa cependant de lui donner cette place avant que la T.S.F. rende le jazz populaire d'un bout à l'autre du pays. *The big American Broadcast* 1936 marqua le début, et Busby Berkeley, spécialiste des films musicaux à grand spectacle,

fut le premier à trouver la beauté plastique d'un orchestre de jazz traduisible en images ; son *Hollywood Hotel* (1938) tira tout le parti possible de la présence de l'orchestre de Benny Goodman, notamment dans un extraordinaire début montrant les musiciens perchés sur des voitures, en route vers Hollywood. Par la suite, Joe Venuti, les Dorsey, Artie Shaw, Raymond Scott, Glenn Miller, furent appelés à « meubler » des films. Et Louis Armstrong fit une apparition pleine de verve dans *Going Places*, en lançant le célèbre *Jeevers Creepers*.

(Voir pages suivantes)

Dans quelques secondes, sous l'œil horrifié de Viviane Romance, Claude Luter va tuer Sidney Bechet d'un coup de « saxo soprano » asséné à la base du front. Cette scène dramatique est extraite de « L'inspecteur connaît la musique ».



Le festival de Newport vu par Hollywood, dans « High Society ». Bing Crosby pourrait être Louis Lorillard et Louis Armstrong simplement Louis Armstrong. Frank Sinatra et Grace Kelly faisaient également partie de la distribution.



Ci-dessus, dans « Benny Goodman story », Benny âgé de quatorze ans vient faire un bœuf avec Kid Ory. Les deux personnages de gauche sont des musiciens « bidons ». Ci-dessous, Ella Fitzgerald en tenancière de maison de rendez-vous dans « Pete Kelly's blues ». Elle y interprétait une de ses plus extraordinaires créations « Hard hearted Hannah » ainsi qu'un long blues entièrement murmuré.



JAZZ ET CINÉMA

Malheureusement, cette découverte du jazz par le cinéma fut mise en échec par le palier que subit l'évolution du jazz pendant les années de guerre. La création de nouveaux styles fit sortir le jazz de la chasse gardée des grands circuits commerciaux, et il fallut attendre un regain de popularité pour reprendre la question. 1945 marqua un temps d'arrêt, lorsque Berkeley tenta de refaire son coup avec l'orchestre de Harry James : ce fut *Le Bal des Sirènes* (*Bathing Beauties*), qui n'avait plus que de vagues relations avec le jazz. Arthur Lubin tenta, la même année, de décrire l'histoire du jazz, dans *New Orleans* ; il y avait un sujet, mais il fut littéralement noyé dans l'ineptie de l'intrigue : un Louis Armstrong en excellente forme ne suffit pas à sauver le film ; l'imbécillité des réalisateurs alla jusqu'à sacrifier la musique pour les nécessités du dialogue. La même chose advint pour *Swing Circus*, qui voulut refaire *Stormy Weather*, avec un échec total.

Il fallut attendre 1950 pour voir le premier film qui traitait le jazz en sujet, et non en objet. *The young man with a horn*, qui prit sur nos écrans le titre de *La Femme aux chimères*, s'inspirait de la vie de Bix Beiderbecke, et 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 antiraciste.

L'idée était lancée, et Universal prit bientôt l'initiative de faire un film sur la vie de Glenn Miller. Film mauvais, car il tournait vers l'hagiographie exagérée d'un musicien qui n'avait rien eu d'extraordinaire, en dehors d'un grand succès commercial, et dont l'influence sur le jazz avait été des plus minces. Mais le film obtint un vif succès, et l'Universal refit le coup en 1955 avec *The Benny Goodman story*, bien meilleur : non seulement parce que l'intrigue comportait un élément très intéressant — Benny Goodman est juif et le film soulignait très discrètement le « mur invisible » — mais encore les morceaux de jazz sont plus nombreux et mieux dosés. Il est indéniable que l'orchestre de Goodman était commercial, mais il a beaucoup puisé dans le répertoire noir et a énormément contribué à la diffusion du jazz (il fut le premier à jouer à Carnegie Hall). On trouve également dans le film un nombre impressionnant de solistes de premier ordre.

Et cependant, si les blancs commencent à défricher le terrain, il y a encore beaucoup à faire. Il faudrait supprimer le « boy meets girl », traiter par exemple la vie d'un Mezzrow... Nous n'en sommes d'ailleurs pas loin : *The man with the golden arm* (Preminger) montre la vie d'un drogué, qui veut devenir batteur de jazz : pour l'instant, le héros est obscur, et la présence de Shorty Rogers et Shelly Manne ne m'autorise pas à pousser l'audace jusqu'à ajouter ce film à ma liste...

Voilà cependant un nouveau venu qui attaque le sujet de plein fouet : Jack Webb,



W. C. Handy, le plus célèbre et l'un des plus anciens compositeurs de blues. Après de laborieuses négociations, Hollywood vient de commencer le tournage des premières scènes du film de sa vie. Nat King Cole tient le rôle de Handy. De nombreux jazzmen sont prévus dans la distribution.

auteur de la fameuse émission de TV américaine *Dragnet* (dont Europe n° 1 a adopté l'indicatif pour *Les Tyrans sont parmi nous*) nous envoie son *Pete Kelly's Blues*, très intéressant pot-pourri de jazz et de « racket ». L'histoire, celle d'un obscur trompettiste New Orleans qui parvient à liquider son racketteur, est assez mince, mais son orchestre contient quelques excellents musiciens, notamment le clarinettiste Matty Matlock et le saxo Eddie Miller, anciens compagnons de Bob Crosby ; très intéressant sur le plan de la mise en scène, où Webb parvient à nous rappeler le meilleur Orson Welles, la musique en souffre un peu, malgré le renfort apporté par Ella Fitzgerald et Peggy Lee, un peu hors jeu. Déjà acteur, metteur en scène et scénariste, on pardonnera à Webb de ne pas être un grand musicien ; il est sur la bonne voie, et son film dépasse de loin la liqueur sirupeuse habituelle des biographies de jazz filmées.

On ne peut pas en dire autant de *High Society*, remake truffé de musique d'une vieille pièce américaine, *The Philadelphia Story*. L'action se passe en marge du Festival de Newport, et on voit bien le parti qu'eût pu en tirer Charles Walters, qui nous a donné bien mieux (*Lili*) ; hélas ! le Fes-

tival est représenté par Satchmo, et on lui rationne au compte-gouttes les apparitions : un bon numéro avec Bing Crosby, un coup d'œil spirituel à la fin, ce n'est pas assez pour faire passer le bavardage d'une volière snobinarde, entourant les grâces un peu graciles d'une future princesse.

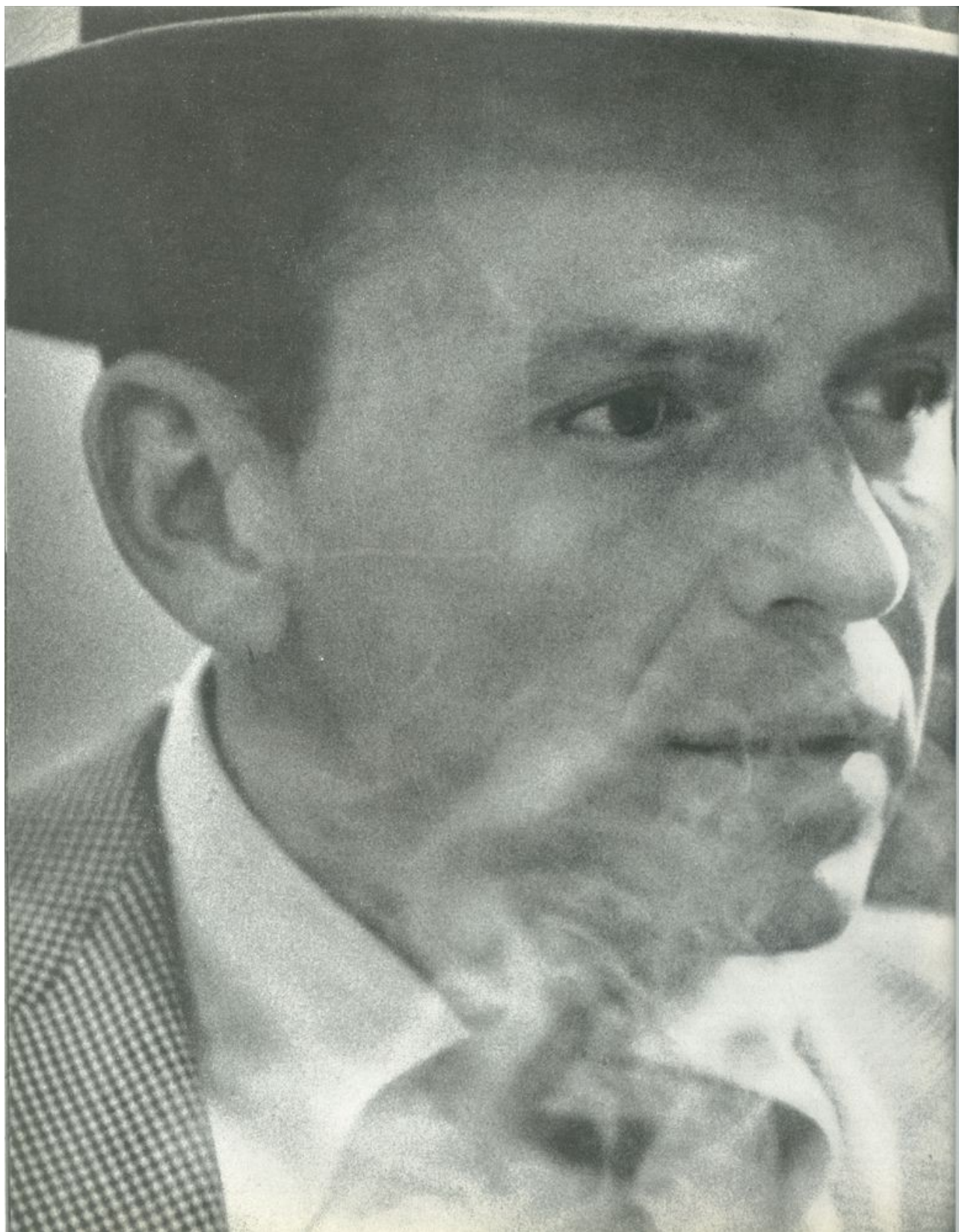
Et pourtant, malgré la cohabitation assez intense que je viens d'énumérer, la symbiose jazz-cinéma est beaucoup plus compliquée. Si le jazz sert le cinéma, la réciproque est loin d'être vraie. Visuellement, le jazz passe à l'écran : je ne pense pas aux tremoussements de Gene Krupa, mais plutôt à la silhouette d'un trompettiste sur un fond blanc ou aux reflets d'une section de cuivres convergeant vers un piano savamment éclairé. Des réalisateurs comme Jean Negulesco ont su tirer tous les effets possibles, sur le plan photographique, mais la musique reste bien souvent au second plan dans tous ces courts métrages dont la mode a fait fureur pendant les années de guerre. S'il se trouve à son aise dans l'image, le jazz passe beaucoup moins bien sur la bande sonore ; c'est un art d'improvisation, dont l'effet est encore plus éphémère que l'image qui effleure la rétine. Comment trouver un terrain d'entente avec un art aussi élaboré que

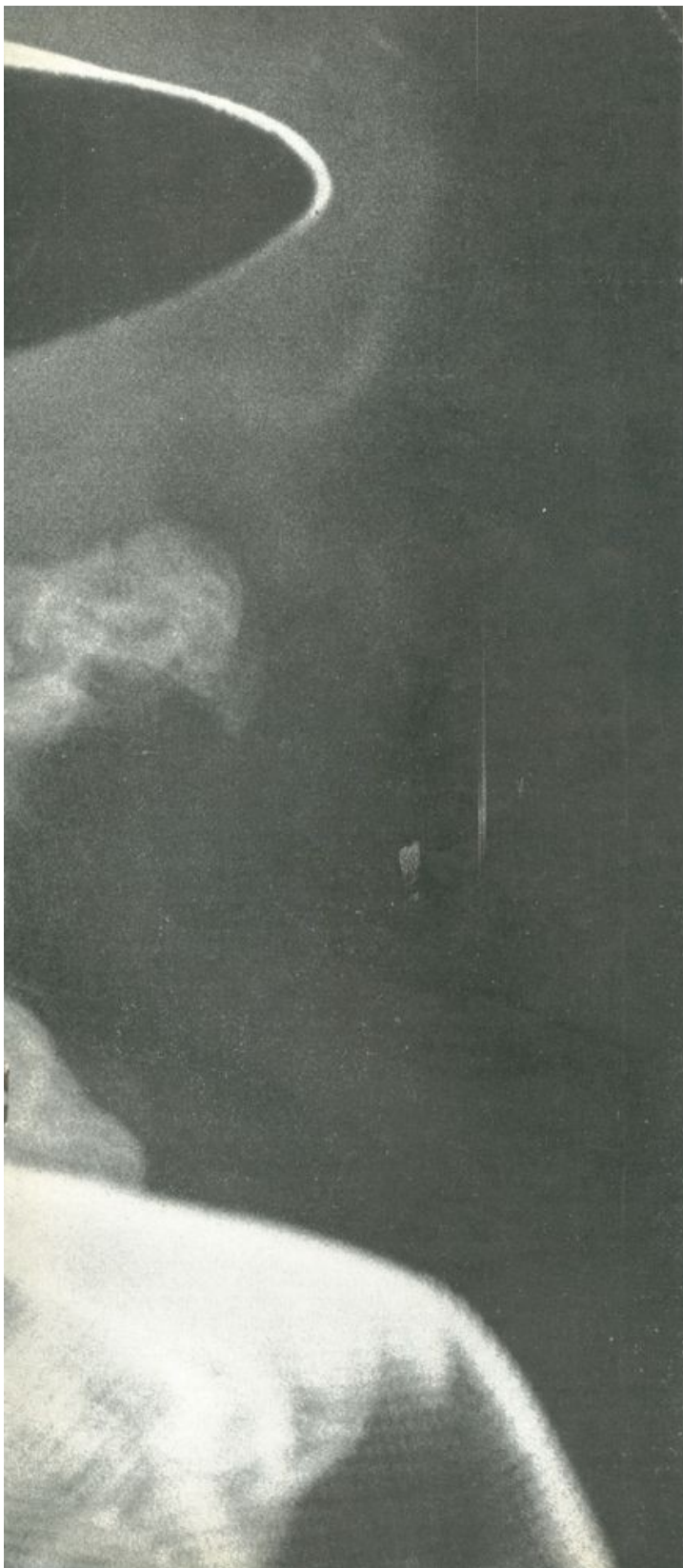
le cinéma ? Ecoutez le solo de Harry James dans *Sing-Sing-Sing* version 1938 et regardez-le ensuite refaire le coup dans *Benny Goodman Story*. Il y a bien dix-sept ans d'intervalle, mais il y a aussi autre chose : la caméra n'est pas le public, car celui-ci « fait chauffer » alors que celle-là refroidit...

Il y a cependant l'exception à la règle, et le jazz filmé possède bien son chef-d'œuvre : *Jammin' the Blues*, où Gjon Mili a réussi à fixer sur la pellicule une extraordinaire jam-session, avec des musiciens noirs qui ont su ignorer une caméra laissée, elle, en toute liberté. On n'a jamais pu expliquer la réussite totale de Gjon Mili, le secret de son découpage et de ses prises de vues au ralenti ; mais lorsque *Jammin' the Blues* accompagne quelque *Jazz Surboum* 19... indigeste, il est frappant de voir de quelle manière il se distingue des hybrides créations qui l'entourent.

Le jazz n'a été, pendant longtemps, qu'un objet dans le magasin d'accessoires du cinéma. Il a acquis le droit d'être sujet, mais on s'aperçoit maintenant qu'il est difficilement exprimable. L'avenir nous apportera peut-être du nouveau ; mais au stade actuel, il me semble que le *modus vivendi*,

(voir pages suivantes)





JAZZ ET CINEMA

la clé du problème, est donnée par un film que je n'ai pas cité plus haut : *The Wild One* (*L'équipée sauvage*), dont la piste sonore comporte huit morceaux de jazz qui étoffent l'action et les personnages d'une manière extraordinaire. On ne voit jamais de musiciens jouant, mais ils sont inutiles : ce sont, cependant, des gens de chez Shorty Rogers, et ils créent une atmosphère extrêmement réussie. Complément de valeur, en tant que musique de film, c'est là, je crois, pour le moment, la meilleure formule possible dans les rapports des deux arts.

Et Roger Vadim, un des plus prometteurs de nos réalisateurs, vient d'aborder dans ce sens : il a choisi d'illustrer entièrement son film *Sait-on jamais ?* avec une musique spécialement écrite par John Lewis et interprétée par le Modern Jazz Quartet (dans une « high fidelity » pas encore au point). L'expérience est inégale, mais convaincante : si la musique ne « colle » pas toujours à l'action, c'est parce que Vadim en fait un peu-trop ; la sobriété du Modern Jazz Quartet ne s'accorde pas toujours avec la truculence de la mise en scène. Le film demande cependant à être revu, pour la musique.

* *

Cet article serait incomplet sans une évocation de l'interruption qu'a fait dans le cinéma le Rock and Roll. Il aurait fallu voir d'abord les rapports entre le rock and roll et le jazz, mais cela nous entraîne hors du sujet ; le fait est que le cinéma s'est immédiatement emparé de cette dernière psychose collective qu'est le rock and roll, pour des raisons faciles à définir : d'abord, le rock and roll à l'écran était susceptible d'assurer automatiquement le succès ; ensuite, le rock and roll, qui est beaucoup plus proche du spectacle élaboré que de l'improvisation, passait admirablement à l'écran, les truquages cinématographiques permettant toutes les fantaisies possibles. On tourna donc, coup sur coup, *Rock and Roll* et *Rock, Rock* ; je n'ai pas vu le dernier, mais le premier n'était qu'une succession de numéros rattachés par une histoire stupide, interprétée par des acteurs de troisième plan, mais avec toutes les vedettes du genre, depuis Jack Haley jusqu'aux Platters ; en France, le film a eu l'insuccès qu'il méritait. Et je ne me serais même pas préoccupé de ce genre de cirque, s'il n'avait pas engendré l'excellent *The Girl can't help it* (*La Blonde et moi*), où Frank Tashlin jouait gagnant sur tous les tableaux, en ridiculisant à l'excès le rock and roll, tout en donnant un échantillonnage abondant et spectaculaire, au milieu d'un des plus spirituels films de l'année. Tashlin pousse l'ironie jusqu'à nous exhiber une des plus effarantes collections de crétins, en transes devant le nouveau phénomène. On rit, mais jaune : car le rock and roll, cousin-de-la-province du jazz, risque de se substituer à son parent aux yeux du grand public, et de lui enlever un crédit que celui-ci n'a gagné que très difficilement. Heureusement, le film de Vadim est là pour nous rassurer : le vrai jazz et le vrai cinéma peuvent faire très bon ménage.

FRANK SINATRA, l'homme à la voix d'or.