

Jean-Pol Schroeder

# **JAZZ ET CINEMA**

Maison du Jazz de Liège, saison 2018-2019



# CH 1. OUVERTURE

On l'a dit, on l'a redit, on l'a reredit - et on n'avait pas tort -, le Jazz et le Cinéma sont sans doute, en matière culturelle, les deux enfants majeurs du XXème siècle. Des enfants qui étaient amenés à se rencontrer (pour des raisons chronologiques, structurelles et idéologiques). Et qui se sont rencontrés.

## Histoire d'amour ou rendez-vous manqué ?

Pourtant, peu d'études approfondies ont été consacrées à une vision chronologique des relations entre jazz et cinéma. Des études scientifiques ou linguistiques, sociologiques ou psychanalytiques, mais peu d'histoire en tant que telle. Et dans les quelques récits historiques, un constat qui revient avec régularité : cette histoire d'amour entre le jazz et le cinéma se serait parfois (souvent ?) soldée par une série de rendez-vous manqués. Une chose est sûre : jusqu'aux années '80 en tout cas, peu de grands films jazz sont en même temps de grands chefs d'œuvre cinématographiques. Mais que recouvre en fait ce tandem dont on nous dit le meilleur et le pire ? Globalement, on peut déceler deux grandes directions dans ces rencontres entre la musique et l'image animée: le jazz comme musique d'ambiance, de climat d'une part, le jazz comme sujet d'autre part. Et il est vrai que dans chacune de ces directions, on peut comprendre, malgré les séquences mythiques et historiques qui nous ont été laissées, que certains puissent être déçus par la proportion de résultats vraiment probants. Sans doute aurait-on pu s'attendre à ce que l'incroyable puissance expressive du jazz soit mieux et plus souvent utilisée par les réalisateurs pour les bandes-son de leurs films. De même aurait-on pu s'attendre à ce que le jazz comme sujet (et quel sujet) soit davantage à l'origine de grands projets cinématographiques (biopics ou autres).

## Un Oiseau à Minuit

En guise d'introduction, je vous propose de regarder une des scènes d'ouverture du film de Tavernier, *Round Midnight*, une des premières réussites exemplaires en matière de film jazz ET en tant qu'œuvre cinématographique. Dans le rôle principal, un **Dexter Gordon** dont on découvrira avec surprise les talents d'acteur (dans un personnage qui, il est vrai, aurait pu être lui) : Dexter incarne Dale Turner, saxophoniste qui a eu son heure de gloire et vient de vivre une traversée du désert : il va renouer avec le succès à Paris, où le recueille un jeune fan, inspiré à Tavernier par **Francis Paudras**, auteur de *La danse des infidèles*, le livre qui est à l'origine du film. En outre, la séquence que nous allons voir prend une allure symbolique quand on réalise que Dexter joue, dans ce *Blue Note* reconstitué, une des chansons cultes de l'histoire du cinéma, *As time goes by*, la chanson du film de Michael Curtiz, *Casablanca* :

### Vidéo. Dexter Gordon : As time goes by

*Dexter Gordon (ts) John McLaughlin (gt) Herbie Hancock (pn) Pierre Michelot (cb)  
Billy Higgins (dms) ; extr de Round Midnight (Bertrand Tavernier, 1986)*

Le fait que le personnage du film ne soit qu'inspiré par des jazzmen connus permettait à l'acteur/musicien d'être lui-même et de ne pas devoir imiter le héros de l'histoire. C'est ce qui avait posé problème dans *Lady sings the blues* : l'idée de confier le rôle de Billie Holiday à une chanteuse était intéressante (postures, connaissance du milieu etc) mais il était difficile de croire vraiment au personnage dans la mesure où les thèmes si connus de Billie étaient chantés par **Diana Ross**. Les techniques évoluant, ce problème sera résolu lorsque **Clint Eastwood** décidera de consacrer un biopic à **Charlie Parker**. *Bird* bénéficie non seulement d'un numéro d'acteur fascinant de Forest Whitaker mais aussi d'une technique de pointe qui permet à Eastwood et à son directeur musical **Lennie Niehaus** d'extraire les soli de Parker (souvent de qualité sonore très

moyenne, notamment en ce qui concerne la prise de son des rythmiques, des cordes et des enregistrements live) et de leur coller une section rythmique réenregistrée par des musiciens d'aujourd'hui. Les puristes ont hurlé à la mort, et pourtant, si je préfère réécouter les originaux, il est clair que pour le film, ils n'auraient pas fait l'affaire et auraient nui à sa vraisemblance : pour mémoire, voici un des titres revisités par Niehaus et Eastwood pour *Bird*, l'emblématique *Ko ko*: le trompettiste Jon Faddis joue le rôle de Dizzy Gillespie et la section rythmique est constituée de Walter Davis Jr, Ron Carter et John Guerin : sur le plan strictement musical, on pourra regretter la partie de batterie de Max Roach mais le son d'ensemble convient évidemment mieux à un film :

### **Charlie Parker : Ko Ko**

*Jon Faddis (tp) Charlie Parker, Charles McPherson (as) Walter Davis Jr (pn)  
Ron Carter (cb) John Guerin (dms) ; extr de Bird (Clint Eastwood, 1988)*

On reparlera évidemment de ces films cultes. Mais ne brûlons pas les étapes.

## **Diégétique ou non-diégétique ?**

Jazz et cinéma. Tentons avant d'aller plus loin de déceler les grands courants qui ont relié le jazz et le cinéma, en commençant par l'utilisation de la musique en accompagnement des films. L'expressivité des nouvelles musiques américaines s'est mise au service du cinéma avant même que celui-ci ne soit doté de son. En effet, pour accompagner les films muets, on le verra bientôt, les producteurs et responsables de lieux de projection avaient recours à des petits orchestres « de fosse » ou à des pianistes qui, pour leurs talents de rythmiciens et d'improvisateurs étaient souvent issus du ragtime puis du jazz. Lorsque le cinéma devient sonore, les dialogues comme les actions ou les scènes d'ambiance sont soulignées par des créations musicales qui font apparaître un nouveau métier dans l'industrie hollywoodienne : celle de compositeur de musiques de film. On peut alors distinguer deux types principaux de musiques de films : les musiques **diégétiques** et les musiques **non-diégétiques**. Sous ces termes savants se cache une réalité toute simple : une musique diégétique est une musique qui est entendue par le spectateur du film mais aussi par les personnages : la musique fait donc partie de la scène. Exemple : un personnage entre dans une salle de concert, dans une salle de bal où joue un orchestre (cfr la scène de *Round midnight* que nous venons de regarder), il se trouve dans un café où on peut entendre un juke-box, il écoute un disque, tout cela fait partie du domaine diégétique. Deux petits exemples d'utilisation diégétique : un extrait de *Cotton Club* de **Coppola**, reconstituant le fameux club harlémitte et les retrouvailles des deux frères danseurs ; et une scène de *Deux hommes à Manhattan* de **Jean-Pierre Melville** typique d'une fin de nuit dans un bar désert où s'attardent quelques musiciens et un photographe bien entamé :

### **Vidéo. Vous avez dit « diégétique » ?**

1. *Extr de Cotton Club (Coppola, 1985)* 2. *Extr de Deux hommes dans Manhattan (Melville 1959)*

A l'inverse, la musique non-diégétique n'est pas censée être entendue par le personnage et est réservée au seul spectateur : elle souligne les effets, les sentiments etc et peut à la limite connaître une vie autonome. De même, le domaine spécifique des cartoons utilise prioritairement les qualités rythmiques du jazz pour donner davantage de corps aux mouvements des personnages. La scène la plus caractéristique est évidemment la longue marche de Jeanne Moreau à travers Paris dans *Ascenseur pour l'échafaud* de **Louis Malle** (1957), musique de **Miles Davis** ; contraste total avec le deuxième extrait, tiré d'un cartoon de la série *Betty Boop* (1933) avec une musique de Cab Calloway et une animation en phase totale avec cette musique :

### **Vidéo. Vous avez dit «non diégétique » ?**

1. *Extrait de Ascenseur pour l'échafaud (Louis Malle, 1957)*  
2. *Extrait de The Old man of the Mountain (Feischer 1933) Mus Cab Calloway*

## Le Jazz comme sujet

Deuxième grande catégorie de relation jazz/cinéma, le jazz comme sujet. Lieux particuliers et volontiers louches, personnages secondaires volontiers portés sur l'alcool, le sexe ou la violence, musiciens précurseurs des grands anti-héros à venir etc. Le genre le plus porteur est sans doute ce qu'on appelle aujourd'hui Biopic et qui relate donc, de manière souvent très romancée, la vie de ces personnages souvent hors-normes que sont les jazzmen. Indépendamment des innombrables anachronismes qui en font des objets historiques plus que douteux, indépendamment du principe de base qui veut que le rôle des Noirs se limite à une étincelle instinctive, l'essentiel de la création du jazz revenant aux jazzmen blancs, ces films ont pour objets uniques ces mêmes jazzmen blancs : *Benny Goodman Story*, *Glenn Miller Story*, *Five Pennies* (sur le cornettiste Red Nichols), *The Fabulous Dorseys*, *Gene Krupa Story* etc. Seule exception (mais il s'agit d'un compositeur), le *Saint Louis Blues* centré sur le personnage de W.C. Handy. Pour le reste, pas de traces de Louis Armstrong Story, de Duke Ellington Story, de Lester Young Story ni même de Charlie Parker ou Dizzy Gillespie Story. En fait, pour trouver des biopics (le nom est plus récent que la chose) dignes de ce nom et consacrés à de grands créateurs noirs, il faut attendre les années '70 et surtout '80 : *The lady sings the blues* de Sidney Furie sur Billie Holiday en 1972 (avec des réserves importantes dont on va reparler) puis *Round Midnight* de Tavernier, inspiré des vies de Bud Powell et de Lester Young puis *Bird* de Clint Eastwood sur Parker, *Ray* de Taylor Hackford sur Ray Charles etc. Par ailleurs, dès 1929, des réalisateurs fascinés par les jazzmen, y compris par les jazzmen noirs, s'attaquent à la mise en scène de leur musique à travers des courts métrages dont le scénario n'est généralement qu'un prétexte. Moins de scénarisation encore dans les soundies des années '40, petits films destinés aux juke-box avec écran. Plus ambitieux seront les films consacrés en partie ou dans leur totalité à l'histoire des Noirs américains et à leur musique. Enfin, quelques grands documentaires seront dignes de figurer dans une histoire du cinéma, tandis que les télévisions américaines et surtout européennes s'attacheront elles aussi (quoique rarement) à faire vivre les grands jazzmen en tournée. Voici successivement un extrait de *Young man with the horn* de **Michael Curtiz**, librement inspiré de la vie de Bix Beiderbecke ; puis une séquence tirée du *Black and Tan Fantasy* de **Dudley Murphy** (1929), que nous verrons en entier un peu plus tard ; un extrait de *Twelve years a slave* de **Steve McQueen** représentant un chœur d'esclaves chantant un spiritual ; et enfin un soundie mettant en valeur les *Delta Rhythm Boys* :

### Vidéo. Le jazz comme sujet

1.Extrait de *Young man with a horn* (M. Curtiz 1950) 2.Extrait de *Black and tan Fantasy* (D. Murphy 1929) 3.Extrait de *12 Years a slave* (McQueen 2013) 4. Soundie : *The Delta Rhythm Boys : Take the A train* (1941)

Mais assez de généralités. Il est temps de reprendre l'histoire à ses débuts. Retour donc à la protohistoire voire à la préhistoire du jazz, du cinéma et de leur histoire d'amour.

## CH 2. PREHISTOIRE ET PROTOHISTOIRE CROISEES

Apparus à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle au terme d'une longue préhistoire, le jazz et le cinéma explosent avec le nouveau siècle et connaissent une diffusion énorme après la première guerre mondiale. Mais leur parenté ne se limite en rien à cette chronologie commune. L'un comme l'autre constituent une forme d'art populaire qui aura beaucoup de mal à se faire accepter par les arts majeurs d'alors : théâtre d'une part, musique classique et opéra, d'autre part.

### David et Goliath

De la même manière que le cinéma sera regardé avec mépris, condescendance ou indifférence par le Théâtre, le jazz sera considéré comme une sous-musique créée par des fakers (des usurpateurs, même pas capables de lire une partition) – plus tard, le polar, la science-fiction ou la BD auront eux aussi du mal à se faire accepter par les milieux littéraires. Trois raisons au moins expliquent la tension qui existe entre les formes anciennes et les formes nouvelles :

1. Le jazz comme le cinéma débarquent avec un **langage** et une esthétique totalement neufs, en termes de rythme, de phraséologie, de vocabulaire. Pour le jazz, incompréhension face à la polyrythmie (identifiée dans la culture occidentale à de la cacophonie), face au traitement du son (trituré pour être rendu expressif et personnel et non basé sur l'identification à un modèle imposé), face à l'improvisation, à la communication avec le public etc. De même, le cinéma déploie des techniques nouvelles qui lui permettent, aux antipodes de la sacro-sainte règle des trois unités (temps, lieu, action), de voyager dans le temps, de zoomer sur les visages ou les objets, de jouer (déjà) avec des effets spéciaux etc.
2. Ni le jazz ni le cinéma ne bénéficient du **prestige** qu'ont acquis, au fil du temps – même si ça n'a pas toujours été le cas – leurs prédécesseurs : musique de nègres et de sauvages, le jazz n'est pas joué dans les grandes salles de concert qui abritent les concerts classiques, mais dans des lieux considérés comme des lieux de perdition (bordels orléanais, bouges de Chicago puis de Harlem etc) : ils ont pour mécènes non de gros bourgeois ou des aristocrates, mais des maîtres de la pègre (Al Capone etc). De même, pas de grandes salles de théâtre pour le jeune cinéma mais des music-halls où il n'est qu'un numéro parmi d'autres, ou des champs de foire, entre la diseuse de bonne aventure et la baraque des lutteurs. Bien plus tard, l'arrivée timide du cinéma en 3D retrouvera ces origines lointaines, avant que ne soient créés des complexes spécialisés comme le Futuroscope de Poitiers.
3. Sur un plan **idéologique**, le jazz comme le cinéma charrient avec eux des relents d'immoralité choquants pour les âmes bien nées : proposés par des personnages volontiers marginaux et provocants, manifestant une grande liberté d'expression et souvent réputés, à tort ou à raison, pour leurs mœurs légères (liens avec l'alcool, la drogue, le sexe). On ne s'étonnera donc pas si, dans les années '50 encore, les gens de jazz comme les gens de cinéma seront les premières victimes de la chasse aux sorcières et du mccarthysme.

Rien d'étonnant donc à ce que ces deux enfants relativement mal aimés du tournant du siècle aient été amenés à se rencontrer. Pour comprendre les liens, parfois paradoxaux sur le plan historique, qui vont unir jazz et cinéma, il est utile de remonter très loin dans le temps, jusqu'à la préhistoire de l'un comme de l'autre. Ce sera notre première destination.

Si la préhistoire du cinéma est bien connue de part et d'autre de l'Atlantique (en ce qu'elle est le fait de passionnés français ou allemands autant qu'américains), ce n'est pas le cas de celle du jazz dont la part la plus importante (les musiques vocales liées à la communauté noire américaine : work

songs, spirituals, blues) ne dépassera guère le sud des Etats-Unis avant les années '30/'40. C'est l'autre partie de la préhistoire du jazz (minstrels, ragtime) qui se trouvera un terrain d'entente avec le cinéma naissant en procurant aux films muets une bande-son souvent improvisée et adéquate. Il n'est toutefois pas inutile de rappeler dans les toutes grandes lignes ce que fut cette préhistoire, méconnue chez nous, du jazz comme musique populaire noire américaine.

## **Le jazz avant le jazz**

Pour mémoire, le jazz est une musique originellement et structurellement métissée : c'est une musique euro-afro-américaine née de la rencontre entre la culture musicale africaine importée bien malgré eux par les esclaves et la culture européenne importée par les colons, dans le creuset très spécifique de la société américaine avec ses qualités (la liberté, le rêve américain) et ses défauts (le racisme, la ségrégation). On fait généralement remonter à 1619 le début des trois siècles de préhistoire qui précèdent la naissance du jazz : c'est cette année là que sont arrivés les premiers esclaves africains sur le sol du Nouveau Monde. Les origines partiellement africaines amèneront au jazz quelques unes de ses principales caractéristiques : polyrythmie, travail sur le son, improvisation, call and respons, notes altérées etc, sans oublier une évidente fonctionnalité de la musique – ce qui n'est le cas qu'épisodiquement en Europe. Ces africanismes seront au cœur des chants de travail (work songs, field hollers), des chants religieux (preaching, negro-spirituals puis gospel) et du blues, formes vocales qui, on l'a dit, constituent la part essentielle de la préhistoire du jazz. Au-delà des caractéristiques musicales, ces expressions musicales portent aussi en elles le souvenir de l'esclavage, de la traite des Noirs : et elles contribueront à faire du jazz une musique de douleur et de révolte. Même si ce n'est que bien plus tard que le jeune cinéma fera appel à ces profondes expressions musicales, voici un petit rappel en images et en sons : l'Afrique et sa musique au quotidien, la transplantation et l'esclavage, les chants des plantations, le preaching et enfin le blues :

### **Vidéo. Préhistoire du jazz (musiques populaires noires américaines)**

*Mother Africa – Coke en Stock – Le temps des plantations – Musiques religieuses du Delta – Le Blues (Blind Willie Johnson, Napoléon Strickland)*

De l'autre partie de la préhistoire du jazz (Minstrels shows, Ragtime, Novelty) nous reparlerons un peu plus tard (et plus en détail) dans la mesure où c'est cette partie là qui va se confronter aux débuts du cinéma. Mais d'abord, quelques mots du cinéma avant le cinéma.

## **Le cinéma avant le cinéma**

L'histoire du cinéma s'apparente au rêve, très ancien, consistant, après avoir réussi à reproduire des images, à doter ces images du mouvement. Cela nous oblige à remonter très loin dans le temps, jusqu'à cette « camera obscura » déjà évoquée par Aristote, puis utilisées dans le cadre scientifique par des savants comme Roger Bacon, Leonard de Vinci ou Johannes Kepler. Dès le XVIème siècle, ce jeu d'images entre dans le monde du spectacle. Comme le soulignent les historiens, il s'agit là rien de moins que l'origine des caméras et des smartphones ! Comme d'ailleurs les théâtres d'ombre de Chine ou d'Inde, les fantasmagories du Liégeois Robertson (Gaspard Robert) (18<sup>ème</sup>) puis les daguerreotypes et les lanternes magiques très populaires au XIXème siècle. Entretemps, les recherches scientifiques, notamment sur la persistance rétinienne, permettront à un autre Liégeois, Joseph Plateau, et au Français Emile Reynaud de créer toute une série de mécanismes qui feront la joie des citadins, Phenakistiscope, Praxinoscope et autres noms étranges. Avant de regarder les tout premiers films (et les premiers cartoons), un coup d'œil sur ces ancêtres du cinéma. A l'image donc le Phenakistiscope, le Zootrope, le Praxinoscope puis les illusions d'optique de McLean, et comme comme bande-son contemporaine Eric Satie et Stravinsky, deux compositeurs qui subiront l'influence du ragtime sinon du jazz :

### **Vidéo. Préhistoire du Cinéma**

*Phenakitiscopes, Zootrope, Praxinoscope, illusions d'optique de McLean ; bande son Gymnopédies d'Eric Satie (1888) et Extr du Sacre du Printemps de Stravinsky (1913)*

**Emile Reynaud**, déjà cité, va, sur base de ses recherches antérieures, créer les toutes premières séquences d'images animées, en d'autres termes les ancêtres des cartoons. Le premier en date (en tout cas le plus ancien qui ait été préservé) s'appelle *Pauvre Pierrot*. Reynaud l'a réalisé en 1891 et projeté pour la première fois l'année suivante. En scène Arlequin, Colombine et le pauvre Pierrot mis en déroute par Arlequin alors qu'il joue de la mandoline pour Colombine. A défaut de la musique conçue par Gaston Paulin pour accompagner le film, un medley joué par **Scott Joplin**:

### **Vidéo. Emile Reynaud : Pauvre Pierrot**

*Premier cartoon réalisé par Emile Reynaud en 1891.  
Bande-son : Medley of rags n° 6 (Scott Joplin, rec early XXème c.)*

Le cinéma n'est plus très loin. De part et d'autre de l'Atlantique, une sorte de bons épistémologique fera passer l'image animée de la préhistoire à l'histoire. Une histoire muette pendant les 25 premières années, sonore ensuite. Et pour cette dimension sonore, il sera souvent fait appel aux talents de rythmicien et d'improvisateur des ragtimers puis des jazzmen, capables de doter une séquence de la densité émotionnelle requise, de souligner les mouvements etc.

### **Et (la) Lumière fut !**

Aux Etats-Unis, les studios de Thomas Edison puis la transformation du petit village d'Hollywood en jeune capitale de l'art nouveau ; en France, les frères Lumière puis Georges Méliès, bientôt relayés par les Sociétés Pathé et Gaumont. L'histoire est en marche. Il semblerait que les plus anciens films préservés soient ceux des studios Edison, films réalisés avec le Kinétographe et projetés avec le Kinéscope, deux inventions de **Thomas Edison**. Les petits films tournés dans les studios Edison sont préservés à la Library of Congress. En voici quelques uns à titre d'exemple : on démarre avec le tout premier film, relativement flou (!) et qui date de 1889 ; poursuivre la première femme filmée, *Carmencita*, en 1894 ; puis, document étonnant, des danses sioux filmées dans le cadre du Buffalo Bill Wild West Show la même année ; ensuite, filmé par William Heise, des studios Edison, le premier scandale du cinéma, le fameux baiser (*The May Irwin Kiss*) de 1896, très vite censuré et qui ouvrirent la voie aux ligues de moralité vers un code de moralité pour les cinéastes (voie qui débouchera entre autres sur le fameux Code Hayes, voir plus loin) ; l'union des femmes chrétiennes pour la tempérance lancera carrément une campagne nationale contre ces 47 secondes qui nous semblent tellement chastes aujourd'hui ; enfin, on passe aux premières années du XXème siècle avec une scène de marché aux poissons filmée en 1903 :

### **Vidéo. Les films des studios Edison**

*1. Premier film (1889) 2. Carmencita (1894) 3. The Sioux Ghost dance (1894)  
4. The May Irwin Kiss (1896) 5. Ghetto Fish Market (1903) Bande-son : Golliwog cake-walk de  
Claude Debussy, Sioux Honor song,*

A la même époque, dès 1895, deux frères issus d'une famille de riches industriels, **Auguste et Louis Lumière**, créent le Cinématographe : si les films Edison utilisent des perforations rectangulaires (avec brevet déposé), les Lumière optent pour une perforation ronde, qui ne connaîtra pas une destinée très longue. L'utilisation du Cinématographe est simple : il suffit de tourner la manivelle, d'où le nom de « tournage » qui passera à la postérité. La première séance publique de projection des films Lumière a lieu au Grand Café de Paris le 28 décembre 1895. Voici, comme pour les films Edison, quelques exemples des films réalisés par les frères Lumière : la fameuse

sortie des usines Lumière à Lyon, L'arrivée des congressistes à Neuville sur Saône, Le déjeuner de Bébé, L'arroseur arrosé, La partie de cartes, l'Arrivée du train en gare de la Ciotat et La démolition d'un mur, tous de 1895. A noter que la pellicule mesure 20 mètres ce qui ne permet pas de dépasser une durée de 50 secondes par film.

### **Vidéo. Les films des studios Lumière**

1. *La sortie des usines Lumière à Lyon*
2. *L'arrivée des congressistes à Neuville sur Saône*
3. *Le déjeuner de Bébé*
4. *L'arroseur arrosé*
5. *La partie de cartes*
6. *L'arrivée du train en gare de la Ciotat*
7. *La démolition d'un mur (1895)*. Bande son : *Le Bananier (Louis-Moreau Gottshalk) Anonyme : At a Georgia Camp Meeting (1897)*

Avant d'en venir aux liens que vont entretenir, au temps du muet, le cinéma et, sinon le jazz, encore strictement localisé à une région jusqu'à la fin des années '10, un dernier mot et quelques dernières images sur le père des films de fiction et du cinéma d'imagination (la plupart des films des Lumière relevaient du domaine du documentaire). Lors de la première projection des films Lumière, un prestidigitateur trentenaire, **Georges Méliès** est dans la salle le 28 décembre 1895. De 1896, fasciné par la nouvelle technique, qu'il mélange parfois à son travail de scène, Méliès, inventeur par ailleurs des effets spéciaux, réalisera près de 600 « voyages à travers l'impossible ». Il sera également, à travers son films sur l'affaire Dreyfus, considéré comme le premier cinéaste politique. Quelques unes de ses plus célèbres réalisations : *Un homme de tête* (1898), *A trip to the moon* (1902) et *The Mermaid (la Sirène)* (1904). En route pour l'impossible ! Avec Scott Joplin au piano.

### **Vidéo. La magie de Méliès**

*Un homme de tête (1898), A trip to the moon (1902) et The Mermaid (la Sirène) (1904)*  
Bande son : *Scott Joplin : Original rags (1898)*

Précision importante. Comme on l'a dit en introduction, ces films étaient la plupart du temps proposés à un public populaire lors des foires, fêtes foraines, champs de foire etc. Petit à petit, des salles spécialisées apparaîtront dans les grandes villes. Au même moment, les salles de spectacles et les music-halls européens sont envahis par des numéros inspirés d'une certaine manière par la communauté noire américaine. L'heure du Minstrel Show et des Black Face a sonné et avec elle une rencontre plus précise entre le pre-jazz et le cinéma.

## **Les Black Face au cinéma – Premier contact réel avec le pré-jazz**

Nous avons évoqué plus haut les chapitres de la préhistoire du jazz strictement liés à la communauté noire américaine (chants de travail, spirituals, blues), chapitres dont les répercussions directes hors du sud des Etats-Unis seront très limitées. C'est à la seconde famille d'expressions musicales pré-jazz, liée elle aussi à la communauté noire américaine, mais trouvant également ses origines dans les traditions musicales occidentales, savantes et populaires, qu'il revient de mettre en place le moule instrumental et formel dans lequel se glissera l'âme noire (préservée, exprimée, identifiée dans les work songs, les spirituals et le blues) lorsqu'aura sonné l'heure du Jazz. Cette autre frange des "nouvelles musiques américaines", sans doute moins dense sur le plan émotionnel, s'avère beaucoup plus riche en matière d'instrumentation, de technique, d'harmonie, de thématique. Elle témoigne ici encore de ce mélange fascination/répulsion qui anime les deux communautés. Le phénomène démarre avec les Minstrel Shows au 18ème siècle, connaît son apogée à la fin du 19ème avec la vogue du Ragtime, et vit ses dernières heures au début du 20ème sous le nom de Novelty Music (à une époque où le jazz entame sa propre ascension). Ces différentes musiques vont se retrouver liées à l'évolution du cinéma, en tant que bande-son mais aussi en tant que sujets. Dès 1810, les *Coon Songs*, chansons qui amusent et fascinent simultanément le public américain, apparaissent au répertoire de chanteurs blancs qui, afin de singer les noirs dont ils s'inspirent, se passent le visage au cirage ou au bouchon brûlé : les black face artists sont nés. Pour créer les

personnages des gay negro boys, les comédiens se rendent dans les plantations, notent soigneusement les habitudes, le vécu et les tics des esclaves et des affranchis noirs, et s'attachent à les reproduire sur scène, en forçant évidemment le trait. Ils façonnent ainsi une série de figures archétypiques dont les deux principaux sont Zip Coon, le noir émancipé, devenu dandy des villes, et Jim Crow, l'esclave des plantations. C'est autour de 1828 que Thomas Rice crée le personnage de Jim Crow, prenant pour modèle un vieux palefrenier noir difforme qu'il a repéré à Louisville, dans le Kentucky. Le nom de Jim Crow passera à la postérité, en tant que symbole de l'appartheid et du racisme (cfr les fameuses "lois Jim Crow"). Voici une de ces chansons au goût douteux, *All coons look alike to me* (tous ces nègres se ressemblent pour moi) créée en 1898 par Len Spencer.

**Len Spencer : All coons look alike to me**  
*Len Spencer (voc) + pn & fiddle ; rec 1898*

Le Minstrel Show apparaît lorsque les numéros de black face artists débouchent sur des spectacles complets, proposés par des troupes itinérantes. La "musique noire" (en tout cas ce que les comédiens blancs en ont retenu) fait ainsi son entrée dans le monde du show business américain autour de 1843 avec Daniel Decatur Emmett et ses Virginia Minstrels. La vogue des Minstrels prend des proportions colossales aux USA puis s'exporte en Europe et dans les music-halls du monde entier. Outre les numéros d'improvisation théâtrale façon comedia dell'arte (avec les archétypes évoqués ci-dessus) et des parties instrumentales, souvent jouées au banjo ou au violon, les spectacles se terminent en général par le cake-walk ou danse du gâteau, avec ses pas tellement caractéristiques. L'univers des Black Face et des Minstrels touche bientôt le jeune septième art, qui y voit un sujet pour le moins 'coloré'. Voici successivement la scène de grimage d'Al Jolson dans *Le chanteur de Jazz* (dont nous reparlerons plus loin), quelques extraits de numéros de Black Face immortalisés (notamment le fameux Jump Jim Crow), puis le tout aussi fameux cake-walk filmé en 1900, et enfin, une scène de minstrel tirée du biopic consacré au compositeur Stephen Foster, *Harmony Lane* :

**Vidéo. Black Face et Minstrels sur écran**

*1.Extrait de Le Chanteur de Jazz avec Al Jolson 2.Jump Jim Crow et autres numéros de Black Face Artists 3. Le cake-walk (1900) 4. Extr de Harmony Lane (biopic de Stephen Foster)*

Quelques acteurs vont se détacher de la masse des Black Face et chercher, le moment venu, à se reconverter dans l'art cinématographique en gestation. Sur la lancée d'artistes américains venus en tournée en Europe, un des plus connus devra sa réputation à la scène française. Né autour de 1865 à Cuba, Rafael, descendant d'esclaves, sera une grandes stars exotiques de la Belle Epoque sous le nom de scène de **Chocolat**. Après avoir été abandonné par sa famille puis vendu, il arrive à Bilbao où il est remarqué par le clown blanc Tony Grice, qui en fait son domestique puis son partenaire sur scène. Chocolat débarque à Paris en 1886 et, pour le Nouveau Cirque, il s'associe à un clown britannique, George Footit. Le tandem Footit et Chocolat est né. Ils se produiront notamment aux Folies-Bergère. S'il combat ce stéréotype, Chocolat devient l'emblème du nègre bon enfant, niais et souffre-douleur. Le succès du tandem s'essouffle et ils se séparent en 1910. Dépressif et alcoolique suite à la mort de sa fille, Chocolat meurt en 1917 et est enterré dans la partie du cimetière de Bordeau réservée aux indigents. Le personnage de Chocolat aura eu le temps d'inspirer pas mal d'artistes de l'époque, à commencer par Toulouse-Lautrec qui lui consacre une lithographie : il apparaît aussi dans les publicités (le chocolat Felix Potin, les pneus Michelin etc.) et est filmé par les frères Lumière en 1896 dans six petites scènes avec Footit. Totalement oublié, il rentre dans les mémoires au XXIème siècle lorsque livres, BD, spectacles et films honoreront sa mémoire. C'est Omar Sy qui incarne le clown dans le film de Roschdy Zem, *Chocolat* en 2016. Voici deux des scènes filmées par les Lumière puis 120 ans plus tard, le teaser du film de Roschy Zem :

## Vidéo. Chocolat

1. *Guillaume Tell et Chaise à bascule (Lumière 1896)* 2. *Teaser de Chocolat de Roschdy Zem (2016)*

De l'autre côté de l'Atlantique, parmi la masse des artistes, blancs ou noirs, qui ont incarné l'univers des Minstrels, un nom se détache, celui du comédien et chanteur **Bert Williams** (1874-1922). Recordman des ventes de disques réalisés par un chanteur noir avant les années '20, Bert Williams restera aussi comme un des premiers noirs à s'imposer à Broadway (il fit partie des Ziegfeld Follies) et on se souvient des paroles de W.C. Fiels à son propos : « *He was the funniest man I ever saw – and the saddest man I ever knew* » (*Il était l'homme le plus drôle que j'aie jamais vu, et l'homme le plus triste que j'aie jamais connu*). Né en 1874 aux Bahamas, il suit ses parents en Floride puis en Californie. Avec l'acteur George Walker, il crée un tandem façon black face et Vaudeville, dans lequel il fait glisser la moquerie des stéréotypes noirs à ceux des Blancs qui les raillent. Une ambiguïté qui vaudra à Williams pas mal de critiques mais qui lui vaudra aussi de passer à la postérité comme un des premiers « défenseurs » d'une cause noire en gestation. L'écrivain et militant noir Booker T. Washington dira de lui : « *He has done more for our race than I have* » (*Il a fait plus pour notre race que moi-même*). Parmi ses succès chantés, *Nobody* restera le plus connu et le plus repris par des artistes de toutes sortes. Mais je vous propose d'écouter un titre de 1914, aux paroles hautement prophétiques en matière de jazz : "*Syncopation rules the nation, you can't get away from it*". Et de fait, la syncope (dans sa version polyrythmique originale d'Afrique) est occupée à envahir le monde musical.

### **Bert Williams : You can't get away from it**

*Bert Williams (voc) + Studio Orchestra ; rec 1914*

En plus d'un film récemment retrouvé, *Line Kild Field Day*, le visage de Bert Williams a survécu tout particulièrement à travers une reprise au cinéma d'un de ses sketches les plus fameux, la « poker routine » où il nous offre avec subtilité les mimiques et les gestes d'un joueur de poker. La séquence fait partie du film (muet) *Natural Born Gambler*, de 1916 : après une descente de police dans une salle de jeu clandestine, le personnage joué par Bert Williams est condamné à dix jours de prison : comme bande-son, un thème de Joplin, bien adapté à la scène, *The Chrysanthemum*

### **Video. Bert Williams : The Poker Routine**

*Extr de Natural Born Gambler, de et avec Bert Williams (1916)*

Parmi les films réalisés avant la première guerre mondiale, s'il en est un qui mérite largement d'être vu dans son entièreté dans le cadre d'un cours sur le jazz et le cinéma, c'est bien *Le Nègre Blanc* réalisé en France par **Abel Gance** en 1912. Emblématique de l'univers des Black Face, *Le Nègre Blanc* démarre sur une soirée donnée par une famille de la bonne société, dont la fille est à marier. Débarque un Noir (en fait un black face), sans doute un homme politique représentant les colonies et donc accepté dans les soirées mondaines, pour autant qu'il reste à sa place. Or l'homme manifeste son intention d'épouser la jeune fille. Rires et moqueries : le père lui laisse entendre qu'à moins de devenir blanc, ce ne sera pas possible. Suite à l'écran. Les acteurs principaux sont l'acteur Prince du Théâtre des Variétés, Abel Gance lui-même, Jean Toulout et Mathilde Thizeau.

### **Video. Le Nègre Blanc**

*Film d'Abel Gance (1912) Pathé*

## CH 3. L'AGE D'OR DU MUET

Comme pour les séquences reprises dans le chapitre précédent, il est clair qu'à part quelques partitions plus récentes ou quelques impros jouées aujourd'hui en accompagnement de films muets, les bandes-son proposées sont de ma propre initiative. Elles sont toutefois liées à une évidence : qui mieux qu'un pianiste de ragtime ou, plus tard, de jazz serait à même de souligner les émotions proposées par les acteurs, être en phase avec le rythme des séquences, improviser sur les images etc. Le principe est vrai pour les films de fiction mais également, on va le voir pour les « actualités » passant en complément dans les premières salles de cinéma. Dès le début du XXème siècle aux Etats-Unis (Fox etc), dès 1908 en France (Pathé, Gaumont etc), une séance de cinéma démarre souvent sur une dizaine de minutes d'actualités (l'ancêtre des journaux télévisés). Dans son film *Ragtime*, Milos Forman évoque à plusieurs reprises ce travail de pianiste de cinéma effectué par un des personnages du film :

### Vidéo. Actus et Novelty

*Pianistes accompagnant actualités (Extraits de Ragtime de Milos Forman)*

Pas question évidemment dans ce chapitre de raconter toute l'histoire du cinéma muet. Pour rappel, parti d'une attraction foraine, le cinéma deviendra bientôt une industrie du spectacle. En France, les frères **Pathé** travaillent à la fois sur les aspects techniques, sur la production, la distribution des films ; à peu près à la même époque (au tournant du siècle donc), Léon **Gaumont** crée une société cinématographique qui travaille aux studios des Buttes-Chaumont et ouvre à Paris en 1911 le Gaumont Palace, à l'époque la plus grande salle de cinéma au monde (3500 puis bientôt 6000 spectateurs). Pour 300 salles en France, on compte aux Etats-Unis autour de 1910 quelque 10.000 nickelodéons (cinémas permanents auxquels on accède avec un nickel). Les principales sociétés sont la MGM (Metro Goldwyn Meyer), la Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, la RKO et la Warner Bros, suivis par Universal, Columbia et United Artists. Bientôt, l'industrie du cinéma se recentrera dans ce qui fut d'abord un petit village de la côte ouest, Hollywood. Tandis que les premières stars du muet apparaissent (**Mary Pickford**, **Douglas Fairbanks**, **Clara Bow** puis **Greta Garbo**), les premiers grands metteurs en scène travaillent à la mise en place d'un langage cinématographique en tant que tel. Ce sera notamment le cas de David Warth Griffith.

### Les Noirs américains au cinéma au temps du muet

Né en 1875, **David Griffith** passera à la postérité pour avoir, en 1915, tourné le film-fleuve (plus de trois heures) *Birth of a Nation*, qui raconte l'histoire des Etats-Unis à travers celle de quelques personnages emblématiques. Considéré comme un chef d'œuvre sur le plan de la réalisation, *Birth of a Nation* sera contesté pour la vision particulièrement raciste qu'il propose. Partisan du Sud esclavagiste, il considère les Noirs émancipés comme responsables de tous les maux que connaît le pays, les accuse de comploter contre la nation blanche et considère que le salut ne peut venir que des cohortes du Ku-Klux-Klan. A noter la présence de quelques figurants noirs : pour le reste, les acteurs jouant les principaux rôles noirs sont joués par des blackface ! Voici quelques scènes caractéristiques de la vision véhiculée par le film de la situation des Noirs Américains : pour commencer, une évocation de l'arrivée des premiers esclaves, cause initiale de la désunion ; l'abolition de l'esclavage, à la fin de la guerre de sécession, n'arrangera rien ; ensuite, direction les champs de coton (notez les filtres de couleur au gré des séquences) : certains travaillent, d'autres moins ; la pause de midi dans les parties de la plantation laissées aux noirs, avec danses à l'appui ; la reconstruction et le déclin du Sud (à cause des Noirs évidemment) – un texte du président Woodrow Wilson évoque l'insolence des Noirs et leur volonté de dominer les Blancs :

seule issue, on l'a dit, le KKK ; et les images des sinistres cagoulés ; enfin, la terreur des Blancs menacés par les Noirs et la délivrance par le KKK : tout est bien qui finit bien !

### **Vidéo. The Birth of a nation** (Griffith 1915)

*Scènes du film de Griffith relatives à la situation des Noirs Américains*

En 1916, l'année suivante donc, Griffith tentera de nuancer son propos à travers le film *Intolérance*, sans y parvenir vraiment. Pour apporter un contrepoids au film et aux idées de Griffith, il faudra attendre 1919 et le tournage du premier film important réalisé par un metteur en scène noir : **Oscar Micheaux**. En 1919, Micheaux a 35 ans, il a déjà écrit quelques romans et a tourné un premier film apparemment perdu. Le film qu'il propose en réaction à *Birth of a Nation* s'appelle *Within our gates* et il apporte évidemment une toute autre vision du nouveau monde : la scène de lynchage que voici en témoigne. Pour le reste, le film – qui se passe dans un Nord non esclavagiste mais néanmoins prompt à pratiquer le lynchage, précise Micheaux en introduction – raconte le combat d'une jeune institutrice métisse qui veut sauver une école noire. L'actrice, **Evelyn Preer** jouera dans d'autres films de Micheaux et recevra le surnom de *First Lady of the screen* ». Comme bande-son pour l'extrait que voici, j'ai pour cette fois utilisé une musique strictement black, *Levee Camp Moan*, un blues de **Texas Alexander** : ce film est en quelque sorte la première étape du cinéma afro-américain.

### **Vidéo. Within our gates** (Oscar Micheaux, 1919)

*Scène de lynchage du film de Micheaux. Bande-son Texas Alexander*

On reviendra sur la problématique noire à plus d'un tournant de ce cours. Mais d'abord, un coup d'œil sur quelques uns des grands réalisateurs du muet et sur la musique qui accompagne leurs films ou qui ont inspiré des compositeurs plus proches de nous.

## **Les Maîtres du Muet**

Dans la région liégeoise, on se souvient du travail effectué par **Garrett List** et l'Orchestre du Lion autour du chef d'œuvre de **Fritz Lang**, *Metropolis*. L'expérience s'est renouvelée à plusieurs reprises depuis, les grands réalisateurs du muet inspirant apparemment les jazzmen, y compris les plus avant-gardistes d'entre eux. Parmi ces grands réalisateurs, citons **Erich Von Stroheim** dont le film *Foolish Wives*, réduit à 7 bobines, soit deux heures de projection, alors qu'initialement, il comptait 320 bobines ! Faites le compte ! Si Von Stroheim explore l'âme humaine dans ses plus sombres recoins, d'autres cherchent l'inspiration dans le mythe ou l'histoire. Parmi les grands films muets ayant inspiré des formations de jazz moderne, retenons *Die Austernprinzessin* (*La Princesse aux huitres*) réalisé par **Ernst Lubitsch** en 1919 et le *Faust* de **Murnau** en 1926. Le film de Lubitsch raconte l'histoire du magnat américain de l'huître, le richissime Quaker, qui cherche à marier sa fille Ossi. Le film fourmille de trouvailles illustrant la richesse de l'homme (entouré, tiens donc, de valets joués par des blackface. Jouant sur le rythme propre au film (et notamment dans la scène que nous allons voir, sur la colère d'Ossi, le groupe belge **Flat Earth Society**, dirigé par **Pierre Vervloesem**, compose en 2005 une musique qui colle parfaitement aux images. De même, pour *Faust*, les Hollandais du **Willem Breuker Kollektief** ont écrit la même année une partition dont le côté tragique et déjanté illustre à merveille le sombre mysticisme mythologique de l'œuvre de Murnau. Voici un extrait de chacun de ces deux grandes réalisations :

### **Vidéo. Die Austernprinzessin** (Ernst Lubitsch, 1919)/ **Faust** (Murnau, 1926)

*1. Flat Earth Society (Pierre Vervloesem) 2005 2. Willem Breuker Kollektief 2005*

On pourrait multiplier ce genre d'exemples de relectures des grands films muets à travers un jazz moderne voire avant-gardiste. Terminons simplement, comment faire autrement, en évoquant

l'expérience étonnante de *The Artist*, le film muet de **Michel Hazanavicius** tourné en noir et blanc en 2011 et qui valut le prix d'interprétation masculine à **Jean Dujardin**, l'Oscar du meilleur film, avec en prime un prix pour la musique écrite par **Ludovic Bource** et interprétée par le *Brussels Jazz Orchestra* et le *Brussels Philharmonic* : en voici un extrait mettant en valeur la performance du réalisateur et des acteurs (Dujardin et **Bérénice Béjo**), ainsi que la pertinence de la musique :

**Vidéo. The Artist** (Michel Hazanavicius, 2011)

*Musique Brussels Jazz Orchestra*

## Le Burlesque

Dernière catégorie du muet ayant pour l'accompagnement utilisé les services de musiciens de ragtime puis de jazz, les films burlesques, qui connaissent alors leur âge d'or. Inspirés par la Comedia dell'arte (Burlesque vient de l'italien Burla, Farce) autant que par les artistes de cirque (clowns etc), les maîtres du burlesque sont le plus souvent acteurs et réalisateurs de leurs films : Charlie Chaplin évidemment mais aussi Buster Keaton, Max Linder etc. Parmi les pionniers, il faut citer tout d'abord le français **Max Linder**, souvent considéré comme l'initiateur du burlesque au cinéma. De son vrai nom Gabriel Leuvielle, Linder (1883-1925) démarre dans le music-hall ; il est ensuite engagé chez Pathé et crée un personnage, Max, dandy embarqué dans des situations loufoques. On retient notamment de lui son travail sur l'expression du visage. Pendant la première guerre, il part pour les Etats-Unis et y travaille pour Edison et United Artists, tournant notamment le film *7 ans de malheur* et faisant la connaissance de Chaplin qui s'inspirera de son personnage pour créer Charlot. Il se suicidera à son retour en France en 1925. Le burlesque va se développer de manière radicale aux Etats-Unis, avec **Max Sennett** et le style Keystone notamment (tartes à la crème, ses coups de pied bien placés, ses poursuites de policiers etc). Chaplin mis à part, le grand personnage du burlesque US est évidemment **Buster Keaton** (1895-1966), l'homme qui ne sourit jamais. James Agee donnera de ses films cette belle définition :

*« Les films de Buster Keaton sont des exercices de jonglerie transcendante où tout l'univers semble pris en un mouvement frénétique, cependant que le seul point d'inertie est représenté par le visage immobile et imperturbable du jongleur »*

Né au Canada, Buster Keaton est un enfant de la balle. C'est le magicien Houdini qui lui aurait donné ce surnom de Buster (casse-cou). Dès 1917 il fait équipe avec Fatty Arbuckle, créant avec lui un tandem façon Laurel et Hardy. Voici, accompagnés par le *Grace and Beauty* du ragtimer **James Scott** (1909) puis du *Twilight rag* de **James P. Johnson**, une sélection de scènes tirées de films de Max Linder puis de Buster Keaton :

### **Vidéo. De Linder à Keaton**

*Extraits de films de Max Linder et Buster Keaton*

*(mus James Scott, Grace and Beauty, et James P. Johnson, Twilight rag)*

Quelle que soit la force expressive et quel que soit le succès rencontré par Linder, Keaton et les autres grands burlesques du cinéma muet, aucun n'égalera évidemment le maître absolu, **Charlie Chaplin** et son personnage de Charlot. Né à Londres en 1889, d'un père comédien mort très jeune et d'une mère chanteuse et malade, Charlie Chaplin grandit dans la pauvreté et joue ses premiers rôles à l'âge de cinq ans, pour rapporter quelques sous à la maison. Après un séjour à l'orphelinat, il part pour les Etats-Unis en 1912 et, à Hollywood, est engagé par Max Linder. C'est deux ans plus tard qu'à travers une série de courts métrages burlesques, il crée le personnage qui le rendra célèbre, Charlot, vagabond débrouillard et sensible! Entre le rire et le drame, Chaplin séduit un large public et en 1918, il crée sa propre maison de production et tourne *the Kid*, *La ruée vers l'or*, *Une vie de chien*, *Les lumières de la ville* etc. Pour ce dernier, il compose une musique qui passera

parallèlement à la projection. Ses films prennent une dimension sociale qui, à l'heure du parlant, atteindra ses sommets avec *Les temps modernes* (1936) et *Le Dictateur* (1940). Soupçonné de collusions avec le communisme, il sera plus tard une des victimes du maccarthysme. Voici quelques extraits de ses films muets des débuts : *L'immigrant* (1917) avec un accompagnement ajouté du trompettiste **Freddie Keppard** ; puis *The Kid* avec la superbe mélodie écrite par Chaplin, *Smile* (chantée par **Nat King Cole**) et *Les Lumières de la ville* avec la mélodie de *You are too beautiful* de Richard Rodgers, collant parfaitement au thème du film : bou-le-ver-sant !

### **Vidéo. De Chaplin à Charlot**

1. *The Immigrant* (1917) mus F. Keppard
2. *The Kid* (1921) voc Nat King Cole
3. *Les lumières de la ville* (1931) mus *You are too beautiful*

Egalement compositeur de talent, Chaplin nous offrira quelques thèmes somptueux et émouvants, le plus connu étant évidemment *Smile*, que nous venons d'entendre par King Cole. Devenu un standard, *Smile* connaîtra de nombreuses versions, certaines interprétées dans un style plus moderne et sur un tempo bien différent : c'est le cas de la version que voici, jouée par **Dexter Gordon**.

### **Dexter Gordon : Smile**

*Dexter Gordon (ts) Kenny Drew (pn) Paul Chambers (cb) Philly Joe Jones (dms) rec 9 mai 1961*

L'histoire du burlesque ne se termine pas avec le cinéma muet. Son héritage comprend non seulement les films de Laurel et Hardy, ceux des Max Brothers mais aussi une série de films dans lesquels le jazz trouve sa place et dont nous reparlerons bientôt.

## CH 4. L'ENTREE DANS LE SONORE

Le cinéma muet conservera ses fans bien après l'arrivée du sonore (Chaplin par exemple), mais il est clair que pour toute une génération d'acteurs et de producteurs, le tournant sera décisif. Si on date habituellement les débuts du sonore de 1927, pas mal d'expériences avaient été tentées auparavant.

### Les premiers films sonores

Premières tentatives dès 1895 aux USA avec le Kinétophone d'Edison (qui ne permet qu'une écoute individuelle). Quatre ans plus tard, les scènes cinéphoniques de Zecca. En France en 1906, le chronophone Gaumont (quelques 300 phonoscènes, ancêtres lointains des clips, consacrés aux stars musicales de l'époque). Dès 1923, certains procédés permettent d'enregistrer le son d'un orchestre, d'en filmer les images et de tenter de synchroniser les deux en direct. Le procédé **Vitaphone** est mis au point par Warner en 1926 : il permettra d'enregistrer ce son additionnel sur disque, et dès 27, on pourra enregistrer le son sur une pellicule argentique négative reportée ensuite sur les copies envoyées aux salles de projection. Voici quelques films expérimentaux intégrant du son, sans que ce son soit toutefois associé à la pellicule. Après quelques photos des étranges machines destinées à associer son et image (avec en musique de fond le *Jazz me blues* de Bix Beiderbecke), un des plus anciens « clips » DeForest mettant en scène **Eubie Blake** et **Noble Sissle** en ...1923 ; puis une version de *Sweet Georgia Brown* par l'orchestre de **Ben Bernie** avec une bande-son parallèle :

#### Vidéo. Premiers essais de films sonores

1. *Les machines infernales* (mus Bix Beiderbecke)
2. *Noble Sissle/Eubie Blake* (DeForest 1923)
3. *Ben Bernie Orchestra : Sweet Georgia brown* (1925)

La légende veut que le premier film sonore soit *Le Chanteur de Jazz* d'**Alan Crosland**, sorti en 1927. Double arnaque dans la mesure où ce film ne comprend pas une note de jazz (à peine quelques sons jazzy) et que seules quelques séquences proposent des airs chantés par **Al Jolson**, à l'exception d'une scène, les dialogues restent imprimés sur les pancartes du temps du muet. Le film raconte le dilemme de Jakie Rabinowitz, fils d'un chanteur juif. Surpris en train de chanter un air jazzy dans un cabaret, le fils est chassé par son père. Il devient chanteur de music-hall et se retrouve sur les scènes de Broadway dans un spectacle où il joue un rôle de Black Face (nous avons vu il y a quelques temps la scène de maquillage). Hélas, le concert tombe le jour de la Yom Kippour. Jakie finit par choisir d'honorer sa famille et son père peut s'éteindre heureux. Le film se termine par le retour de Jakie sur scène, chantant *Mamie* sous les yeux émus de sa mère. Voici quelques unes des scènes du film : le générique et la scène du gamin surpris par son père ; le temps passe et Jakie chante *Toot Toot Tootsie goodbye* ; de passage chez sa mère, il se met au piano et chante pour elle *Blue Skies* ; l'arrivée du père interrompt évidemment la scène ; et on terminera par le fameux *Mamie* chanté par un Al Jolson façon Black face, et rebaptisé Jack Robin. **Jolson**, grâce à ce film, deviendra davantage encore une star : on écouterait ensuite un de ses plus gros succès, *Swanee*, écrite par George Gershwin en 1919 :

#### Vidéo. Le chanteur de Jazz

*Scènes extraites du Chanteur de Jazz d'Alan Crosland (1927) avec Al Jolson*

#### Al Jolson : Swanee

*Al Jolson (voc) + orch ; rec*

*Le chanteur de jazz* inspirera notamment un des plus célèbres cartoons de **Tex Avery**, *I love to singa*, mettant en scène la famille d'Owl Jolson et du mouton noir désireux de chanter du jazz contre l'avis de son père. On retrouvera également l'argument du film dans un des épisodes des Simpson, *Tel père tel clown* (Saison 3 épisode 6) : on s'offre le Tex Avery ?

**Vidéo. Cartoon : I love to singa**  
*Cartoon de Tex Avery (1936)*

D'autres procédés suivront, Movietone par exemple, qui permettra de réduire les problèmes de synchronisation. Si on oublie le faux premier film parlant qu'est (que n'est pas) *The Jazz Singer*, on peut affirmer que le premier « vrai » film parlant est un film de **Brian Foy**, sorti chez Warner en 1928 et intitulé *The Lights of New-York*. L'histoire raconte l'aventure de deux jeunes provinciaux débarquant à New-York et se retrouvant au cœur de l'univers de la prohibition. Rien de très jazz dans ce film si ce n'est un orchestre jouant du charleston et faisant danser un public, puis l'arrivée d'un chanteur et de danseuses sur un thème qui clôturera des années plus tard le fabuleux numéro *Shine on my shoes* de Fred Astaire. La même année (1928) donc, l'orchestre de **Gus Arnheim (1897-1955)** est un des premiers à être filmé par Vitaphone avec les nouvelles techniques sonores : nous entendrons *Nobody but you*, *That reminds me of you* et *Tiger rag* :

**Vidéo. The Lights of New-York** (extrait)  
*Extrait du film de Brian Foy, The Lights of New-York (1928)*

**Vidéo. Gus Arnheim and his Ambassadors**  
*Vitaphone de Gus Arnheim : Nobody but you ; That reminds me of you, Tiger rag (1928)*

Si 1927 et 1928 sont les antichambres du cinéma sonore, il est évident que l'année magique pour les débuts du sonore et ses liens avec le jazz, c'est l'année 1929, située au cœur de la Harlem Renaissance. Courts et moyens métrages, cartoons, all black movies etc.

## CH 5. 1929 L'ANNEE MAGIQUE

Hallelujah de King Vidor, les superbes courts métrages de Dudley Murphy, les premiers classiques de Disney, les liens avec la Harlem Renaissance. Alors que l'Amérique et le monde entrent en crise, on dirait que le moment est venu de célébrer enfin, et dignement, les noces du jazz et du cinéma. Les années '30, le verra, seront pour le cartoon une sorte d'âge d'or. Comme en ouverture de cet âge d'or, les studios Disney nous offrent quelques petits bijoux musicaux d'où ressortent quelques unes des premières aventures de Mickey Mouse, à commencer par *The Jazz Fool*, sorti le 5 juillet 1929. Mickey est un musicien ambulancier, entouré d'une troupe véhiculée par le cheval Horace. Mickey joue d'un petit orgue à soufflet. Lors d'un concert donné dans un petit bourg de campagne, il se met au piano, mais comme souvent dans ce genre de « concert » le piano se rebiffe et le combat entre le musicien et son instrument commence :

**Vidéo. Mickey Mouse : The Jazz Fool**  
*Cartoon de Walt Disney (1929)*

## Entrée dans l'année magique

Avant d'évoquer les liens plus directs entre le jeune cinéma sonore et la Harlem Renaissance, un premier film de 1929, *On with the Show* (en français *La revue en folie*) réalisé, comme *Le chanteur de jazz* par **Alan Crosland** et produit par la Warner Bros. En ce qui nous concerne, les séquences les plus intéressantes sont celles qui mènent en scène une des futures grandes stars du jazz, la chanteuse **Ethel Waters** (1896-1977), qui triomphera quelques années plus tard dans sa version de *Stormy Weather* avec Duke Ellington. Voici successivement le générique puis l'entrée en scène d'Ethel Waters, portant un bac de coton, et chantant son premier vrai succès, *Am I blue* ; après une scène de danse très Broadway (avec un peu de tap dance à la clé), le retour d'Ethel, ayant apparemment rencontré le succès, et qui chante *Birmingham Bertha* avec le danseur **John Bubbles** :

### Vidéo. On with the show

*Extraits du film d'Alan Crosland (1929) avec Ethel Waters (voc) et John Bubbles (danse)*

Ces deux titres, *Am I blue* en particulier, aideront à booster la carrière déjà bien entamée d'Ethel Waters. *Am I blue* (écrit par Harry Akst et Grand Clarke) apparaîtra dans plus de 40 films (!) dont *Cotton Club* et *Funny Face*. Voici la version gravée le 14 mai 1929 dans le prolongement du tournage du film : à ses côtés quelques futures stars du swing, notamment les frères **Dorsey** :

### Ethel Waters : Am i blue

*Ethel Waters (voc) Manny Klein (tp) Tommy Dorsey (tb) Jimmy Dorsey (cl) Frank Signorelli (pn)  
Joe Tarto (cb) rec NY 14 mai 1929*

Pour rappel, le jazz est né à la **Nouvelle-Orleans** et s'y est développé entre 1900 et 1917, avec un point culminant autour de 1910. La deuxième capitale du jazz, fut **Chicago** (grosso-modo entre 1917 et 1926), qui bénéficia de la présence des Orléanais exilés et de l'enthousiasme d'un clan de jeunes musiciens blancs. A la même époque, un peu partout aux Etats-Unis puis en Europe, démarre la Jazz Era, qui assure une diffusion considérable, sinon au jazz lui-même, du moins à certains de ses ersatz (musiques bruitistes, jazzy etc). La deuxième moitié des années '20 voit le centre de gravité du jazz se déplacer à nouveau, et de manière définitive cette fois, direction New-York, the Big Apple. Les Orléanais et les Chicagoans y débarquent bientôt et s'y mêlent aux musiciens locaux, générant un bouillonnement musical plus intense encore que celui qu'avaient connu la Nouvelle-Orleans et Chicago à leur grande époque.

## Harlem Renaissance

La Grosse Pomme est divisée, dans les années '20 comme aujourd'hui, en une série de quartiers qui sont autant de villes dans la ville. Le centre névralgique du monde des affaires et de l'argent se situe à Manhattan. La musique et le monde du spectacle et des arts en général se partagent deux quartiers :

- **Broadway** est le paradis du show business blanc : c'est là que se trouve la fameuse Tin Pan Alley où Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin etc composent et diffusent leurs chansons, futurs standards du jazz. Les grands films musicaux seront souvent des reprises des shows de Broadway, façon *Ziegfield Follies*. On en reparlera évidemment par la suite.

- **Harlem** est le quartier noir, le chaudron bouillonnant d'où va jaillir le swing. Quartier résidentiel juif au début du siècle, drainé par un réseau de moyens de communication des plus développés, Harlem s'est vu, au gré des mouvements de population, infiltré puis carrément "envahi" par les Noirs, jusqu'à devenir une sorte de colonie surpeuplée de colored people, colonie d'où émerge pour la première fois une conscience culturelle négro-américaine, au centre de laquelle le jazz occupe

une place de choix. On désigne sous l'étiquette **Harlem Renaissance** le vaste mouvement culturel et politique qui, dans les années '20, se focalise autour de tout ce que produit la communauté noire et, au-delà, de tout ce qui en rappelle les origines africaines. *Black beauty* est, quarante ans avant les grands mouvements sociaux des sixties, le slogan des chantres de la Harlem Renaissance, qu'ils soient peintres, écrivains (**Claude Mc Kay**), poètes (**Langston Hughes**) ou musiciens. Le mouvement prend même une dimension politique lorsque le leader noir **Marcus Garvey** se met à prêcher le retour à l'Afrique : une utopie qui attire cependant un nombre d'adeptes tels que des voyages sont planifiés et des navires affrétés, avec l'appui hypocrite de spéculateurs blancs qui y trouvent matière à bénéfices. Le document vidéo qui suit permet de mieux cerner l'ampleur de la Harlem Renaissance, et ses rapports avec le jazz et les jazzmen :

### **Vidéo. La renaissance de Harlem**

*Harlem Renaissance, écrivains, poètes, peintres, musiciens, Garvey etc*

La musique et la danse sont intimement liés à la Renaissance de Harlem : les pianistes stride, les débuts des big bands noirs, les grands clubs comme le *Cotton Club* où officie Duke Ellington (on en reparle bientôt) et les grands dancings comme le *Savoy Ballroom* où Chick Webb, Count Basie etc lancent les nouvelles danses acrobatiques (Lindy Hop, Jitterbug) avec leurs grands orchestres. En ce tournant des années '20 et '30, **Chick Webb** dirige, comme Fletcher Henderson, Don Redman, Jimmie Lunceford, Cab Calloway et quelques autres la crème des orchestres harlémites. Pour avoir une meilleure idée de la musique jouée par cet orchestre au moment du tournage du film dont nous allons voir des extraits juste après, voici *Dog Bottom* avec une partie chantée par **Ward Pinkett** :

### **Chick Webb Jungle Band : Dog Bottom**

*Ward Pinkett (tp, voc) Ed Swayzee (tp) Bob Horton (tb) Hilton Jefferson, Louis Jordan, Skippy Williams (sax, cl) Don Kirkpatrick (pn) John Trueheart (fgt) Elmer James (tu) Chick Webb (dms)  
rec NY 14 juin 1929*

La danse est l'objet de concours réguliers (comme le ragtime et le cake-walk autrefois). Ainsi, en mai 1929, le réalisateur **S.J. Kaufman** tourne un court métrage filmé à l'extrême fin de l'année précédente, *After Seben*. La toile de fond est un night club de Harlem où se déroule un tournoi de danse (dance contest). L'acteur principal est **James Barton** (version blackface). Plusieurs couples se succèdent, parmi lesquels on retrouve le danseur considéré comme le créateur du Lindy Hop (ou en tout cas comme celui qui lui donna son nom en l'honneur du « saut » de Lindbergh par delà l'Atlantique), **George Shorty Snowden**. Les spécialistes de la danse reconnaîtront aussi des pas de charleston, de breakaway et même de cake-walk à la fin d'un des numéros. L'orchestre qui accompagne les danseurs (et ce n'est pas le moindre intérêt du film) est donc celui du batteur **Chick Webb** (dont on ne possède quasi aucune autre image filmée). On reconnaît à l'écran le trompettiste **Ward Pinkett**, le trombone **Benny Morton** et quelques autres. Ils jouent un classique de Victor Young, *Sweet Sue, Just You* puis, pendant le final en solitaire de Barton, *Tiger rag* : voici trois extraits de ce film, avec évidemment en intégralité la partie musicale :

### **Vidéo. After Seben**

*Film de S.J. Kaufman avec James Barton, George Shorty Snowden et le Chick Webb Orchestra incl  
Ward Pinkett (tp) Benny Morton (tb) Elmer Williams (sax) John Trueheart (gt)  
Chick Webb (dms) ; rec NY 1969*

On cite rarement le cinéma dans les disciplines liées à la Renaissance de Harlem. Et pourtant, difficile de ne pas considérer le cinéaste blanc **Dudley Murphy** comme le digne représentant du mouvement dans le domaine du 7<sup>ème</sup> art. En route pour le Murphy's Style.

## Murphy's Style - 1. Bessie

Né en 1897 dans le Massachussetts (et mort en 1968 à Mexico), Dudley Murphy commence sa carrière en réalisant des films muets dans les années '20, tout en travaillant comme journaliste. Il tourne notamment en 1924 avec Fernand Léger *Ballet Mécanique*, proche de certains travaux expérimentaux de Man Ray. Mais l'essentiel de son œuvre, en ce qui nous concerne tient dans deux (peut-être trois) films dictés à Murphy par sa fascination pour la musique des Noirs américains : tournés tous deux en 1929, *Black and Tan Fantasy* et *St Louis Blues* sont consacrés quasi exclusivement à Duke Ellington et à Bessie Smith. Le scénario de ces deux petits films est un prétexte, l'idée de base étant de faire connaître à un public plus large que celui qui fréquente le Cotton Club ou les bouges de Chicago ou de Harlem cette musique d'une puissance incroyable.

Commençons par *Saint Louis Blues*, par ailleurs le seul film où l'on puisse voir et entendre la plus grande chanteuse de blues des années '20, l'immense **Bessie Smith**. Le choix du Saint Louis Blues de W.C. Handy n'est pas le fruit du hasard : ce titre, avec les contrechants superbes de **Louis Armstrong** avait été un des gros succès de Bessie en 1925. Le son du film est évidemment moins bon et on se réécoute d'abord le disque Columbia avant de regarder l'intégralité du film de Dudley Murphy :

### **Bessie Smith : St Louis Blues**

*Bessie Smith (voc) Louis Armstrong (cn) Fred Longshaw (org) rec NY 14 janv 1925*

Murphy a racheté les droits de St Louis Blues et il associe Handy à la préparation du scénario. Il écrit à Bessie pour lui proposer le tournage. Elle accepte et l'équipe réunie se retrouve dans les studios Phonotone où a été reconstitué un night club harlémitte. Le film démarre sur une scène d'intro marquée par un jeu de dés clandestin, la jalousie (justifiée) de Bessie, délaissée par son « ami » Jimmy the Pimp, incarné à l'écran par l'acteur **Jimmy Mordecai** (le film ne comprend que des acteurs noirs américains comme ce sera le cas lorsque le Code Hays aura pris sa dimension radicale – voir plus loin). Jimmy s'en va en ricanant et Bessie se retrouve sur le sol de sa chambre avec une bouteille d'alcool pour seule compagnie. Enchaînement vers le bar où Bessie continue à boire pour oublier. Si Chick Webb accompagnait *After Seben*, c'est un autre grand oublié du film qui accompagne ici Bessie : **Fletcher Henderson** et son orchestre (on ne les voit que lors d'un travelling), avec au piano **James P. Johnson**. Les chœurs (dont on aurait pu se passer) sont ceux d'**Hal Johnson**, présents dans plus d'un film à l'époque. Au milieu de la chanson, une partie instrumentale permet de mieux visualiser le public (et le serveur spécialiste de la danse au plateau). Puis coup de théâtre, retour de Jimmy, pas de danse, retrouvailles, faux happy end jusqu'à ce que Jimmy dépouille Bessie de l'argent qu'elle cachait dans son bas !

### **Vidéo. St Louis Blues**

*Film de Dudley Murphy avec Bessie Smith (voc) James P. Johnson (pn) le Hal Johnson Choir (voc) et l'orchestre de Fletcher Henderson avec Joe Smith (cn) Russell Smith (tp) Charlie green (tb) x (sax, cl) Charlie Dixon (bjo) Harry Hull (cb) Kaiser Marshall (dms) rec NY juin 1929*

Le film aura ses défenseurs et ses détracteurs, féroces l'un comme l'autre. Mais nul ne remettra en cause le charisme de Bessie à l'écran. Le deuxième film important de Murphy est *Black and Tan Fantasy*, consacré, lui, à l'orchestre de **Duke Ellington**, période Cotton Club.

## Murphy's Style – 2. Ellington

C'est pour Ellington la première grande époque, celle dite de la musique jungle. Pour l'essentiel, l'univers jungle est une extension orchestrale de la **vocalisation** et de la **trituration** du son qui donnent à la musique noire américaine son cachet unique depuis les débuts de la M.P.N.A. Faire chanter, crier, pleurer une trompette ou un trombone, avec ou sans l'aide de sourdines, est une des caractéristiques du style jungle. Tout comme le travail sur le rythme évidemment et ses références à l'Afrique. La double évocation de la jungle des origines et de celle de la ville cadre idéalement avec les idéaux de la Harlem Renaissance. La mise en avant des rythmes et des timbres va rassembler les Noirs Harlémites et les Blancs favorables à l'émancipation autour de compositions qui sont autant d'hymnes colorés et efficaces. Quarante ans avant les slogans des années '60, Ellington qui écrira dans ces mêmes années '60 une suite intitulée *My people*, fait de morceaux comme *Black Beauty* un sublime hommage à la négritude et à son peuple. Comme les livres de Mc Kay, les poèmes de Hughes ou les peintures de Johnson, sa musique porte en elle les germes d'une pensée rebelle qui est déjà bien au-delà de la prise de conscience. Elle s'affirme notamment au fameux *Cotton Club*.

Phare de la nuit harlémitte, le *Cotton Club*, où se crée cette musique soir après soir est aussi un lieu de paradoxes, notamment raciaux. Situé au coin de Lenox Avenue et de la 142ème rue, le Cotton est lancé, à l'automne 1923, par **Owney Madden**, un gangster fameux alors en villégiature à Sing Sing. Par procuration, Madden fait du Cotton un établissement de haut standing, à la fois restaurant et night-club, qui peut accueillir quelques 700 clients. A une condition toutefois : qu'ils aient la peau blanche ! Un comble pour un des hauts lieux de la Renaissance Harlémitte, qui doit son succès à des numéros proposés par des artistes noirs. Le nom du club lui vient notamment de son décor, qui représente une plantation du Sud, satisfaisant par là-même les goûts exotiques de la clientèle blanche. Quelques images et témoignages, dans lesquels **Sonny Greer** et le danseur **Fayard Nicholas** évoquent les paradoxes du Cotton tandis que le Duke parle de ses rapports avec « ses bons amis les gangsters ». Bubber Miley, un des principaux héros de cette aventure jungle mourra trois ans plus tard, en 1932 à l'âge de 29 ans, victime de l'alcool et de la tuberculose. Pendant ses dernières années, il fera un court séjour en Europe, jouera avec Zutty Singleton, puis formera un dernier orchestre éphémère en 31. On a déterré et remasterisé récemment un étonnant *Vitaphone* de 1929 également : l'orchestre blanc du violoniste **Leo Reisman** y joue divers titres à sa manière (une musique commerciale vaguement jazzy) MAIS il démarre sur une version de *The Mooche* du Duke avec... **Bubber Miley** à la trompette. Les règles du cinéma d'alors sont strictes : pas de blancs et de noirs ensemble à l'image. Que faire ? Filmer ce morceau en ombres chinoises ! Un petit bijou et une pièce du puzzle inattendue !

### Vidéo. Duke au Cotton Club

*Montage de doc sur le Cotton, les gangsters – Interview de Fayard Nicholas, Sonny Greer etc  
2. Leo Reisman feat Bubber Miley rec mars 1929 (Vitaphone)*

Le 26 octobre 1927, juste avant le début du contrat au Cotton, l'orchestre enregistre une pièce typique de cette esthétique : *Creole Love Call* (inspiré du *Camp Meeting Blues* de King Oliver) introduit pour la première fois la voix dans la jungle : **Adelaïde Hall** boucle la boucle de la vocalisation en calquant son timbre grinçant et growlant sur celui du trompettiste **Bubber Miley** et du trombone **Tricky Sam Nanton**, lesquels s'étaient eux-mêmes inspiré de la voix. La voix d'Adelaïde Hall s'intègre parfaitement à l'univers ellingtonien en tant qu'instrument supplémentaire : le challenge est d'autant plus significatif que, contrairement à Bessie Smith ou Ma Rainey, dont la voix éraillée se prête presque naturellement à ce type d'exercice, Adelaïde Hall est une soprane et – dans son impro finale surtout - elle doit donc « forcer » sa voix pour obtenir les effets de growl. Et ce caractère forcé, loin d'être néfaste à l'effet général, lui donne plus de force encore. Le trio de clarinette qui constitue le fond sonore a des senteurs orléanaises et créoles savoureuses :

### **Duke Ellington Orchestra : Creole Love Call**

*Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Rudy Jackson (sax, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Adelaide Hall (voc) rec NY 26 oct 1927*

Et on en arrive au moment décisif : début août 1929, l'orchestre est filmé au Cotton par **Dudley Murphy**. D'une durée d'une vingtaine de minutes, son film, comme le *St Louis Blues* comprend un argument narratif mais l'idée de base est évidemment de nous montrer le Duke dans son environnement : le Cotton Club. Le film débute sur une séquence de répétition où le Duke explique un passage à son trompettiste (**Arthur Whetsel**). La danseuse **Fredi Washington** participe également au spectacle (et à l'argument narratif) : elle incarne **Florence Mills**, star noire dont le décès en 1927 avait traumatisé tout le petit monde de Harlem. Malade, mais contrainte par les lois du business à poursuivre coûte que coûte ses performances, elle s'effondre sur la scène, le Duke veut intervenir mais... the show must go on. Le spectacle nous permet également de voir à l'œuvre un groupe de danseurs/tap dancers et d'apprécier le travail de montage de Murphy. Les titres interprétés sont *Black an Tan fantasy*, *The duke steps out*, *Black Beauty*, et *Cotton Club Stomp*. Le film se termine par la scène de la mort de la danseuse, entourée des musiciens, une scène dramatisée au maximum par le cadrage, les jeux d'ombre, le chœur d'**Hall Johnson** et une dernière version de *Black and Tan Fantasy*. Une ultime larme coule sur le visage du Duke pour cloturer ce film unique en son genre. Impossible, ici encore, de ne pas regarder ce film dans son entièreté :

### **Video : Duke Ellington : Black and Tan Fantasy**

*Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp) Joe "Tricky Sam" Nanton (tb) Juan Tizol (vtb) Barney Bigard, Johnny Hodges, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Hall Johnson Choir (voc) Fredi Washington (dance) ; rec NY aug. 1929 Film de Dudley Murphy*

Icône de la Harlem Renaissance sans l'être officiellement, **Dudley Murphy** sera encore, avant de changer d'univers et de métier, le réalisateur d'un troisième film centré sur la communauté noire américaine, *The Emperor Jones* avec **Paul Robeson** dans le rôle principal et, pour la petite histoire, la seule apparition à l'écran du grand pianiste stride **James P. Johnson** - apparition est un grand mot, seules les mains de Johnson ont droit à être filmées un court moment, même si on entend son piano tout au long de la scène. Ce film datant de 1933, nous l'évoquerons plus loin.

### **Mosby and the Silhouettes**

Par contre, l'univers de la Harlem Renaissance a donné lieu en 1929, année décidément particulièrement riche, à quelques films dans lesquels apparaissent des orchestres de jazz (celui de **Curtis Mosby** en particulier) dont le rôle se résume le plus souvent à celui de « silhouettes » (de décor sonore et visuel) : après *Hearts in Dixie* de **Paul Sloane**, ce sera le cas de *Thunderbolt* de **Josef Von Sternberg**, de *The Melancholy Dame* d' **Arvid Gillstrom** avec *Evelyn Preer* et *Spencer Williams* (futur membre du tandem *Andy and Amos*), *Music hath arms* d'**Octavus Cohen**, ou de *The Delightful Rogue* de **Lynn Shores**, premier film où apparaît, jonglant déjà avec ses baguettes un certain **Lionel Hampton**. Comme plusieurs de ces films bénéficient du travail peu mis en valeur de l'orchestre de **Curtis Mosby**, le plus souvent absent du générique, je vous proposerai ensuite d'écouter un des titres qu'il enregistrera pour le film *Hallelujah* dont nous allons longuement reparler juste après. Né en 1888 à Kansas City et mort en 1957 à San Francisco, Curtis Mosby est batteur, chef d'orchestre et homme d'affaire. Il parcourt les Etats-Unis, accompagne Mamie Smith. En 1928, il ouvre son propre Apex Club puis commence à apparaître dans différents films, le plus connu étant évidemment *Hallelujah* de King Vidor. On y entend *Blue Blowers Blues* (Columbia) :

### Vidéo. Silhouettes 1929

1. *Thunderbolt* (Josef Von Sternberg)
2. *Music hath arms* (Octavus Cohen)
3. *The Melancholy Dame* (Arvid Gillstrom)
4. *The Delightful rogue* (Lynn Shores)

### Curtis Mosby and his Dixieland Blue Blowers : Blue Blowers Blues

James Porter (tp) Hasford Hardee (tb) Charlie Lawrence, Les Hite (as, cl) Bylp Myers (ts) Walter Johnson (pn) Fred Vaughan (bjo) Curtis Mosby (dms, lead) LA 28 mars 1928

## Hallelujah !

Un des premiers si pas le premier des **All Black Movies**, films tournés uniquement avec des acteurs noirs, est le mythique *Hallelujah* de **King Vidor**. Ce choix peut sans doute s'expliquer de deux manière quasi contradictoires : d'abord, la valorisation des productions noires liées à la Renaissance de Harlem peut expliquer cette mise à l'avant plan des acteurs noirs (et plus seulement des blackface) : mais par ailleurs, le Code Hays (dont nous reparlerons longuement par la suite) induit dès cette époque une auto-censure qui protège les réalisateurs de la colère raciste des politiciens et des producteurs l'alors. Si l'essentiel des scènes musicales sont constituées de negro-spirituals ou de quasi-blues, dans les scènes représentant la Nouvelle-Orléans, l'orchestre visible à l'écran (ou audible en non diégétique) est celui de **Curtis Mosby** déjà cité. En comparant *Hallelujah* avec le premier all black movie, *heart in Dixie* où le Sud d'avant la guerre de Sécession était idéalisé et où la musique servait un propos douteux, **Gilles Mouellic** écrit :

*« Hallelujah est tourné en grande partie en décors naturels à Memphis, un des buts du film étant de montrer une image réaliste du sud. King Vidor demande l'aide de prêtres baptistes, qui garantissent l'authenticité de la scène de baptême. Le scénario est une variation sur le combat entre le bien et le mal, entre la ville tentatrice et la campagne paradisiaque. (...) Le film est porté par les voix noires, par l'énergie et la ferveur qui s'en dégagent. (...) Hallelujah est une tentative convaincante de saisir l'essence de la musique noire. Vidor manifeste très rapidement le refus de tracer une frontière entre le sacré et le corps, entre le rituel et l'érotisme : dans une des premières scènes, il filme le désir incontrôlé du héros pour sa promise, Missy Rose, pendant que, hors champ, on entend le pasteur célébrer un mariage. Outre une utilisation très moderne du son (nous sommes en 1929), ces quelques minutes sans jugement moral résumant à elles seules un des enjeux majeurs du film : une fusion entre profane et sacré, dont la musique est l'expression idéale, le catalyseur ».*

*Hallelujah* est donc l'œuvre du réalisateur **King Vidor** (1894-1982). Son premier film date de 1913, son dernier de 1980, une sacrée carrière, au milieu de laquelle on trouve notamment la fameuse relecture du *Guerre et Paix* de Tolstoï. Le rôle principal d'*Hallelujah* (celui de Zeke Johnson) est joué par l'acteur **Daniel L. Haynes** ; tandis que sa compagne et tentatrice Chick est incarnée à l'écran par une actrice souvent présente dans les films blacks, **Nina Mae McKinney** ; l'autre personnage féminin, Missy Rose est jouée par la chanteuse **Victoria Spivey**. En deux mots, le film raconte l'histoire de Zeke, aîné d'une famille du sud travaillant dans le coton ; séduit par Chick, il la suit à la ville et, happé par le jeu, y perd tout son argent. Après la mort accidentelle de son jeune frère, Zeke revient au village, y retrouve son amie de jadis Missy Rose mais revoici la troublante Chick et les tentations qu'elle représente. Affaire à suivre. Mouellic écrit encore :

*« Au-delà des clichés, Vidor est fasciné par cette musique, par le mouvement qu'elle suscite, par le dynamisme qu'elle donne au plan. Que ce soit dans les spirituals, les work songs, le tap dance ou les morceaux de jazz, l'impression d'improvisation domine. () Pour la première fois, un metteur en scène, aidé apr des assistants et des conseillers de couleur essaie de filmer cette musique. (...) Vidor marque les premiers jalons, parfois maladroits mais d'une belle générosité, de ce que nous appellerons plus tard un cinéma-jazz. »*

### Video : Hallelujah

King Vidor, *Hallelujah* (1929) Dixie Jubilee Singers (voc)

## CH 6. THIRTIES

Si 1929 est une grande année pour les noces du jazz et du cinéma, c'est également l'année de la crise, du chômage endémique. Pendant les cinq années de crise, pourtant, l'Amérique va tenter d'exorciser ces démons : à travers les spectacles de Broadway (spécialement les Ziegfield Follies), les paillettes, les costumes, puis la traduction de tout cela dans le langage hollywoodien. L'ère des grandes comédies musicales est sur les starting blocks. Les premiers Crime Films, ancêtres des films noirs apparaissent (avec une toile de fond souvent teintée de jazz). Les cartoons connaissent un premier âge d'or, notamment avec les Betty Boop accompagnés par Cab Calloway. Dans le prolongement des films de Murphy, quelques moyens métrages brodent une historiette autour de quelques morceaux de Duke Ellington, Louis Armstrong ou Cab Calloway, tandis que les grands orchestres swing sont souvent sollicités par les caméras hollywoodiennes. Le tout avec comme contexte général le fameux Code Hays. Dont il faut dire un mot avant d'aller plus loin.

### Le Code Hays

Le **Code Hays** ou Motion Picture Production Code est un ensemble de recommandations (souvent insistantes) qui constituent une sorte de règlement gérant la moralité dans le monde parfois jugé louche du cinéma. Il s'agira aussi d'un code d'auto-censure accompagnant la production des films, code établi par le sénateur **William Hays** en 1930 et dont les textes sont rédigés par deux prêtres catholiques. Actif de 1930 à 1954 surtout, il connaîtra des prolongements jusqu'au milieu des années '60. Parmi les recommandations du code, citons quelques exemples significatifs:

- aucun film ne sera produit qui porterait atteinte aux valeurs morales des spectateurs
- la sympathie des spectateurs ne doit jamais être portée du côté du crime, des méfaits, du mal ou du péché.
- seuls des standards corrects de vie soumis aux exigences du drame et du divertissement seront présentés
- la loi, naturelle ou humaine, ne sera pas ridiculisée et aucune sympathie ne sera accordée à ceux qui la violent

Plus généralement, le Code Hays implique une série de réglementations visant le sexe et les problèmes politiques et raciaux : ainsi, il est strictement interdit de montrer à l'écran des acteurs noirs et des acteurs blancs dans une même scène, fut-elle musicale (on comprend mieux dès lors la persistance des blackface bien après l'heure de gloire des Minstrels). On comprend également d'où vient la vogue des All Black Movies, inaugurée par Hallelujah et dont nous verrons quelques autres exemples un peu plus tard. Alors qu'on aborde le tournant des années '30, il reste par ailleurs une large palette de malentendus concernant le jazz. Comme le « démontreront » les biopics à venir, on ne peut pas nier la place des Noirs (ce serait indécent) mais il est clair que ce sont quand même bien les Blancs qui ont vraiment créé le jazz. Et du coup, de la même manière que le King of Swing sera Benny Goodman et non Count Basie, le Roi du Jazz des années '20 n'est pas Louis Armstrong mais le bien nommé Paul Whiteman.

### White King and Black King

Né en 1890 à Denver, **Paul Whiteman** est altiste dans l'orchestre symphonique de sa ville puis dans celui de San Francisco. Il monte son propre orchestre en 1919 (un orchestre évidemment bien plus jazzy que jazz) et enregistre en 1920 ses premiers disques (dont certains ont encore une certaine tenue jazzique). Très apprécié du grand public, Whiteman devient rapidement le Roi du Jazz (d'où le titre du film de 1929 qui lui est consacré). C'est lui qui commande à Gershwin la Rhapsody in Blue : sa musique sonne très « musique de film » et mélange les genres avec jubilation (classique, variété, jazz, country, chanson). Son heure de gloire se terminera avec les débuts de la Swing Craze. Le film *The King of Jazz* (titre français *La féerie du Jazz*) est réalisé par **John**

**Murray Anderson** et n'a de film en tant que tel que de nom : il s'agit d'un collage de séquences démarrant par un dessin animé centré sur Whiteman, puis mettant en valeur les membres de son orchestre pour se terminer par une série de numéros de danses façon Broadway (il recevra l'Oscar des meilleurs décors en 1930). Avant de regarder quelques extraits significatifs du film (tourné avec la technique des deux couleurs technicolor et dont certains aspects annoncent les numéros de Busby Berkeley etc), on écoute *Happy Feet*, un des thèmes les plus jazz du film. Comme souvent, même dans ses orchestres les plus corny, on y trouve, à côté des cordes sirupeuses et des voix dégoulinantes (malgré la présence de Bing Crosby) de très bons jazzmen blancs comme **Frankie Trumbauer**, **Joe Venuti** ou **Eddie Lang**.

### **Paul Whiteman Orchestra : Happy Feet**

*Paul Whiteman (lead) Andy Secrest, Charlie Margulis (tp) Frankie Trumbauer (c-mel) Joe Venuti (vln) Eddie Lang (gt) + voc bands incl Bing Crosby (voc) rec nov 1929*

Après le générique et ses allusions à Gershwin, le montage d'extraits du King of Jazz que voici démarre par le cartoon dont Whiteman est le « héros ». Nous sommes dans on ne sait trop quelle savane et Whiteman devenu chasseur est aux prises avec un lion sans qu'on sache trop qui poursuit qui : Whiteman joue quelques notes de violon swing (évidemment jouées en réalité par Venuti) : quelques images caricaturales de l'Afrique et de ses habitants, de ses singes et de ses éléphants. Dans la deuxième séquence, Whiteman installe sur une table une maquette dans laquelle s'installent petit à petit truquage à la clé, les musiciens de l'orchestre ; Whiteman nous présente ensuite LA séquence musicale du film : vont défiler le trompettiste **Charlie Margulis**, le superbe tandem **Joe Venuti (vln) Eddie Lang (gt)** (préparant à sa manière celui que formeront bientôt Django Reinhardt et Grapelli en France), le sextet de violons de **Ted Bacon** et quelques souffleurs difficiles à identifier – sans doute le banjoïste **Mike Pingatore**, le pianiste **Charlie Greco** le trombone **Wilbur Hall** et le joueur de piccolo **Roy Mayer** :

### **Vidéo. Paul Whiteman : The King of Jazz (extr)**

*1. Le roi du Jazz (cartoon) 2. Les solistes de l'orchestre : Charlie Margulis (tp) Wilbur Hall (tb) Frankie Trumbauer (cl, sax) Joe Venuti (vln) Eddie Lang (gt) Mike Pingatore (bjo) Charlie Greco (pn) Roy Mayer (picc) + strings sextet + Paul Whiteman (lead) rec 1929*

Tout King of Jazz qu'il soit pour le large public, et quelle qu'ait été son impact sur les jeunes jazzmen blancs (Bix Beiderbecke entre autres), Paul Whiteman reste avant tout un homme d'affaire tentant, comme le feront les adeptes du Third Stream dans les années '50 de mettre sur pied un jazz symphonique le plus éloigné possible des racines noires ! Alors que le vrai roi du jazz est sans contestation possible le plus black d'entre eux, monsieur **Louis Armstrong**. Né autour de 1900 et ayant grandi dans les quartiers pauvres de la Nouvelle-Orléans, ayant appris son instrument dans un foyer pour jeunes noirs en difficulté, Louis Armstrong devient rapidement un des principaux élèves des pionniers orléanais (Bunk Johnson, King Oliver etc) avant que l'élève ne dépasse largement le maître. Premier immense soliste, grand architecte de l'impro, Armstrong enregistre les premiers chefs d'œuvre du jazz en 1927-29 avec ses Hot Five, Hot Seven et Savoy Ballroom Five. Sa rencontre avec le pianiste chicagoin **Earl Hines** va faire prendre à sa musique une dimension encore différente : c'est le cas dans le duo qu'ils enregistrent en décembre 1928 :

### **Louis Armstrong/ Earl Hines : Weather Bird**

*Louis Armstrong (tp) Earl Hines (pn) rec Chicago 5 dec 1928*

Armstrong n'a guère conscience de la réputation qu'il acquiert année après année (ni du fait qu'il est désormais le vrai roi du jazz). Et quand il débarque en Californie à la fin des années '20, il est le premier surpris de l'accueil qui lui est réservé (ce sera aussi le cas lors de ses premiers voyages en Europe quelques années plus tard). Très vite, l'industrie du cinéma va comprendre la force

expressive et l'attractivité de ce personnage à la fois hérité des blackface, de l'esclavage et de l'Afrique authentique. En 1932, il est pour la première fois (et non la dernière) à participer au tournage d'un film qui fera couler beaucoup d'encre, un court métrage intitulé *Rhapsody in Black and Blue* et dans lequel il accepte de revêtir une peau de léopard et de multiplier les grimaces. Le réalisateur **Aubrey Scotto** se base sur une « historiette » de **Phil Cohan** afin de fournir un prétexte à ce petit film dont l'objet est de nous proposer deux chansons de Louis Armstrong. L'histoire est simple, elle démarre sur une scène de ménage, Monsieur préférant écouter les disques d'Armstrong que de passer un coup de serpillière. Madame n'est pas de cet avis et finit par l'assommer : parti dans un univers imaginaire au décor particulièrement kitsch (celui du jazz, dont il est évidemment le roi, avec comme servante son épouse), il invite son idole à jouer et chanter pour lui. Si *I'll be glad*, son gros succès du moment, n'a qu'un intérêt anecdotique (grimaces et cie), il n'en va pas de même de *Shine* qui comprend de belles impros de chant et de trompette. Le film s'achève avec le disque qui tourne dans le sillon final, avec un dernier moment de mauvaise humeur de la dame !

### **Video. Rhapsody in Black and Blue**

*Louis Armstrong (tp, voc) Zilmer Randolph (tp) Preston Jackson (tb) George James, Lester Boone, Al Washington (sax, cl) Charlie Alexander (pn) Mike McKendrick (gt) John Lindsay (cb) Tubby Hall (dms) rec Long Island early 1932*

Ce premier film utilisant le personnage d'Armstrong suscitera pas mal de réactions, notamment politiques et raciales. On lui reprochera de jouer l'Oncle Tom en grimaçant et en souriant de toutes ses dents, tout en portant une peau de léopard rappelant l'animalité africaine. Armstrong – qui se situera toujours comme un entertainer, quelqu'un qui veut donner du plaisir à son public – expliquera (comme ses défenseurs) qu'il y a autant si pas plus de subversion dans sa démarche que dans celle des militants avérés. Ainsi, dans un document consacré à Armstrong, **Lester Bowie**, membre de l'Art Ensemble of Chicago et grand défenseur de la cause noire, dira :

*« Un vrai révolutionnaire reste discret. Un révolutionnaire brandissant un fusil se fait arrêter, mais celui qui empoisonne le café en souriant passe inaperçu. Louis était ce genre de révolutionnaire. Un vrai révolutionnaire. En tant qu'artiste, musicien et leader culturel »*

L'année qui suit ce tournage voit Armstrong partir pour la première fois pour l'Europe, en Octobre 1933 : son orchestre porte le nom de *Harlem Hot Band* et une de ses premières étapes sera le Lyric Park Theater de Copenhague. Armstrong et ses hommes sont sidérés de voir l'accueil qui leur est réservé en Europe. Coup de génie, le réalisateur danois **Hoger Madsen** propose à Armstrong d'apparaître dans un film baptisé *Kobenhavn Kalundborg*. Tourné le 21 octobre 1933, ce document est le tout premier témoignage d'un Louis Armstrong en concert, tel qu'il parcourra l'Europe (et notamment la Belgique) dans l'année qui suit. Sont filmés successivement *Dinah* (le plus intéressant sans doute sur le plan musical) *I cover the waterfront* et *Tiger rag*. L'orchestre n'est certes pas le meilleur qu'ait dirigé Armstrong, mais ce document n'en reste pas moins unique :

### **Video. Copenhagen Kalundborg**

*Louis Armstrong (tp, voc) Charles D. Johnson (tp) Lionel Guimarez (tb) Peter Ducongé, Henry Tyree, Fletcher Allen (sax, cl) Justo Baretto (pn) German Arango (cb) Oliver Tines (dms) rec Copenhague 21 octobre 1933*

Pour des questions de visa et de rapports à la mafia américaine, Armstrong prolongera son séjour pendant une bonne partie de l'année 1934 (son concert liégeois date de cette période). Si l'essentiel de son apport au jazz correspond aux années 1926-1929, il reste le dieu vivant des amateurs de jazz authentiques pendant toutes les années '30, même si, se mettant au goût du jour, il est accompagné par des big bands qui ne sont pas toujours les plus intéressants de l'heure. Le feeling New-Orleans originel est quelque peu mis à l'écart pendant cette période (au profit du swing) ; il y reviendra dans

les années '40, démarrant alors une double carrière, jazz et variété jazzy, et ce jusqu'à la fin de sa vie. Cela ne signifie évidemment pas que tous les disques d'Armstrong pendant les thirties soient à jeter. On écoute avant de le retrouver face aux caméras, un thème emblématique, intitulé *Swing that music* : partie chantée, arrangements orchestraux et beau solo de trompette avec ce qui est à l'époque l'incontournable montée vers l'aigu : l'orchestre qui accompagne Louis est celui de **Luis Russell** : on y retrouve quelques uns de musiciens ayant participé à la tournée européenne et quelques vétérans orléanais comme **Pops Foster** ou **Paul Barbarin** :

#### **Louis Armstrong : Swing that music**

*Louis Armstrong (tp, voc) Leonard Davis, Gus Aiken, Louis Bacon (tp) Swnub Mosley, Jimmy Archey (tb) Henry Jones, Charlie Holmes, Bingie Madison, Greely Walton (sax) Luis Russell (pn) Lee Blair (gt) Pops Foster (cb) Paul Barbarin (dms) ; rec NY 18 mai 1936*

Tout au long des années '30, depuis le tournage de *Rhapsody in black and blue*, Hollywood va solliciter ses services, le plus souvent pour y jouer son propre rôle, parfois pour y jouer, comme tous les acteurs noirs, un rôle de subalterne. Parmi les films les plus connus auxquels il participe, on citera *Pennies from Heaven*, comédie musicale réalisée en 1936 par **Norman McLeod** avec **Bing Crosby** dans le rôle principal. Sur une thématique liée à la crise, le film est inspiré du roman de Leslie Moore *the Peacock Feather*. Musicalement, si la chanson la plus connue est évidemment celle qui donne son titre au film (*Pennies from Heaven* est chanté par Crosby), la scène principale est évidemment celle où Louis Armstrong (alias Henry dans le film) chante et joue une longue version de *Skeleton in the closet* dans un cabaret genre maison hantée (*The Haunted House cafe*). Démarrage parlé puis chant avec accompagnement d'orchestre composé de squelettes, solo de trompette, danse de squelette en prime une nouvelle apparition de **Lionel Hampton**, qui quitte un moment sa batterie pour venir jouer du « xylophone » sur les os d'un des squelettes :

#### **Video. Pennies from heaven (Skeleton in the Closet)**

*Louis Armstrong (tp, voc) + orch feat Lionel Hampton (dms) ; extr du film de Norman McLeod Pennies from Heaven (1936)*

On poursuit la carrière cinématographique de Satchmo dans les années swing avec un enchaînement de quelques petits extraits : tout d'abord, une scène de rue et de walkin music extraite du film de **Raoul Walsh** *Artists and Models* (1937) aec Ida Lupino parmi les rôles principaux ; plusieurs chansons du film sont de Victor Young et Harold Arlen ; *Public Melody number One* que voici est de Arlen, paroles de Ted Koehler : la chanteuse qui est la partenaire d'Armstrong est **Martha Raye** : ensuite, le teaser de *Everyday's a holiday* (en français *Fifi peau de pêche*) film d'**Edward Sutherland** à ne pas confondre avec le film du même titre datant des sixties ; dans cette comédie dont l'actrice principale est la plantureuse **Mae West** dans lequel Armstrong chante *Jubilee* à la tête d'un brass band ambulancier ; et enfin la version de *Jeepers Creepers* extraite du film *Going Places* de **Ray Enright** (1938) dans lequel Armstrong joue le rôle d'un palefrenier :

#### **Video. Armstrong in Hollywood in the thirties (suite)**

*1. Extr de Artists and Models (Aoul Walsh 1937) : Armstrong et Martha Rayes (voc) + orchestre ; 2. Extr. De Everyday's a holiday (1937) 3. Extr de Going Places (Ray Enright 1938)*

On retrouvera régulièrement Armstrong devant les caméras dans les décennies suivantes. Avant de quitter sa période années '30, une autre version de *i'll be glad (you rascal you)* cette fois intégrée à un des cartoons de **Betty Boop** (à laquelle nous allons bientôt consacrer toute une séquence). Pour cet *i'll be glad*, **Max Fleischer** démarre, comme il le fera plus tard avec Cab Calloway, Don Redman etc par une intro live où Armstrong joue avec son orchestre (fort proche de celui de *Rhapsody in black and blue*). Puis Betty apparaît pour une aventure africaine pleine de caricatures évidemment et dans laquelle, une première, on voit le visage filmé d'Armstrong incrusté dans une

scène du cartoon où il poursuit Bimbo et Ko-Ko : on retrouvera encore l'orchestre filmé plus tard dans le dessin animé avec un fondu entre le batteur et le cuisinier indigène se préparant à régler le compte de Betty :

### **Video. Cartoon Louis Armstrong / Betty Boop : You rascal you**

*Episode de Betty Boop (Max Fleicher) avec prob Louis Armstrong (tp, voc) Zilmer Randolph (tp) Preston Jackson (tb) George James, Lester Boone, Al Washington (sax, cl) Charlie Alexander (pn) Mike McKendrick (gt) John Lindsay (cb) Tubby Hall (dms) ; 1932*

Avec ce *I'll be glad*, a transition est toute trouvée pour une série d'autres épisodes de la célèbre héroïne animée, souvent accompagnée par des orchestres de jazz (**Cab Calloway** en particulier). Comme les « vraies » acteurs et actrices, Betty aura elle aussi à souffrir du Code Hayes dont nous parlions il y a peu.

### **Betty, Cab and Don**

Créée par les Studios Fleischer en 1930, **Betty Boop**, après des débuts où elle est représentée comme un chien anthropomorphe, devient la première vraie héroïne sexy du cartoon américain. De petite taille, brune de cheveux, sensuelle et aguicheuse (Marilyn Monroe, dont on a parfois dit que le personnage de Betty tirait certains de ses traits de caractère) reprendra son fameux *Poo Poo Pe Doo*. Cette même onomatopée glamour avait en réalité été créée par la chanteuse et acrtrice **Helen Kane** dans *I wanna be loved by you* en 1928. Je vous propose de commencer cette séquence en écoutant la chanson en question

### **Helen Kane : I wanna be loved by you**

*Helen Kane (voc) + orch : rec 1928*

Parmi les orchestres le plus souvent sollicités par les studios hollywoodiens, des big bands harlémites avec en tête celui de **Cab Calloway**, retenu non seulement pour son talent, son travail rythmique, ses solistes mais aussi l'humour et la fantaisie décalée de son leader et chanteur. Tout l'univers créé par Calloway autour du petit monde de Harlem est également sollicité à commencer par le personnage central de cet univers, la fameuse Minnie la clochard, *Minnie the Moocher*. Comme pour le cartoon avec Armstrong, le cartoon (hélas préservé avec une très bonne image mais un son pourri) démarre ici avec l'orchestre de Calloway, dansant avec brio sur *Saint James Infirmary* : l'histoire en tant que telle démarre par une dispute entre Betty et sa famille, juive et très stricte ; elle quitte le domicile familial avec Bimbo : ils arrivent dans une grotte où les attend un morse ayant la voix de Cab Calloway : il chante à nouveau *St James Infirmary*, bientôt rejoint par divers fantômes, squelettes et autres personnages peu engageants. Betty finit par rentrer à la maison et son billet d'adieu se transforme du même coup !

### **Cab Calloway : Minnie the Moocher**

*Cab Calloway (voc, lead) Lammar Wright, Edwin Swayzee, Ruben Reeves (tp) DePriest Wheeler (tb) Arville Harris, Walter Thomas, Andrew Brown (sax, cl) Bennie Payne (pn) Morris White (gt, bjo) Jimmy Smith (cb, tu) Leroy Maxey (dms); rec NY janvier 1932*

### **Vidéo. Cab Calloway/ Betty Boop : Minnie the Moocher**

*Cab Calloway (voc, lead) Lammar Wright, R.Q. Dickerson, Reuben Reeves (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb) Arville Harris, Walter Thomas, Andrew Brown (sax, cl) Earres Prince (pn) Morris White (gt, bjo) Jimmy Smith (cb, tu) Leroy Maxey (dms); rec NY 3 mars 1931*

Une des plus belles réussites en ce qui concerne la collaboration entre la musique de Cab et l'animation des cartoons de Betty Boop est sans doute *The old man of the mountain*, sorti l'année

suivante : la scène de l'ascension de la montagne à la recherche du vieil homme est particulièrement réussie quand on se souvient des moyens dont on disposait à l'époque ; la démonstration de danse du vieil homme est également une incroyable réussite. Par ailleurs, certaines scènes de ce cartoon, jugées particulièrement suggestives ont soulevé la polémique, spécialement dans les milieux catholiques.

### **Video. Cab Calloway/ Betty Boop : The Old man of the mountain**

*Cab Calloway (voc, lead) Lamar Wright, Doc Cheatham, Edgar Swayzee (tp) De Priest Wheeler, Harry White (tb) Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax) Benny Payne (pn) Al Morgan (cb) Morris White (gt) Leroy Maxey (dms) rec 1933*

Les problèmes rencontrés par ce cartoon sur le plan moral est l'occasion de rappeler que les Betty Boop ont eu maille à partir à plusieurs reprises avec le Code Hays. Devenant particulièrement sévère en 1934, le code amènera des changements dans l'apparence sexy de Betty, dans son amitié (§jugée trouble) avec le chien Bimbo : à partir de cette période, les scènes suggestives vont disparaître de la série pour de longues années. Betty deviendra une gentille et scène ménagère gardant sa maison en ordre. On reste donc en 1933 pour un avant-dernier « pre-code cartoon », *I heard*. L'orchestre appelé à tenir la partie musicale est cette fois celui de **Don Redman** (1900-1964), multi-instrumentiste capable à l'âge de douze ans de jouer d'à peu près tous les instruments. Le line up de cet orchestre contient pas mal de musiciens importants comme **Sidney de Paris**, **Benny Morton** L'histoire : Betty travaille et chante dans la taverne d'une mine. Bimbo chante *I heard* ; Betty descend dans la mine (y perdant sa robe en chemin – profitons-en, 1934 approche), une mine où elle et Bimbo seront à nouveau amenés à côtoyer quelques fantômes. *I heard*, joué par Redman connaîtra quelques belles versions, singulièrement, en 1941, celle de **Johnny Claes**, un trompettiste belge ayant réussi, malgré le protectionnisme à s'installer en Angleterre : on commence par écouter cette version chantée par Irene King et Betty Lee : l'arrangement est d'**Harry Hayes**, altiste qui sera également, avec le leader, le principal soliste sur ce titre :

### **Johnny Claes and his Clay Pigeons : I heard**

*Johnny Claeys (tp, lead) Harry Hayes (as, arr) Gerry Alvarez, Aubrey Frankls, Rex owen (sax) Tommy Pollard (pn) Joe Deniz (gt) Charlie Short (cb) Carlo Krahmer (dms) Irene King, Benny Lee (voc) ; rec London 8 oct 1941*

### **Video. Don Redman/ Betty Boop : I heard**

*Don Redman (lead) Shirley Clay, Langston Curt, Sidney de Paris (tp) Claude Jones, Fred Robinson, Benny Morton (tb) Edward Inge, Rupert Cole, Don Redman, Robert Carroll (sax) Don Kirkpatrick (pn) Talcott Reeves (gt) Bob Ysaguirere (cb) Manzie Johnson (dms) Mae Quetzel (Betty voc) rec NY janv 1933*

Et un petit dernier pre-code, la version de Blanc Neige, *Snow White*, revisitée par Fleischer. Revoici **Cab Calloway** (mais sans apparition à l'écran cette fois) et la voix de **Mae Questel**. L'histoire est nettement inspirée du conte des frères Grimm (1812) et préfigure le premier long métrage des studios Disney en 1937. Ko-Ko/ Cab Calloway y vont à nouveau d'une version de St James Infirmary avec cette fois un fantomatique personnage dont les pas de danse ressemblent fortement à ceux du leader harlémite ? Notez que la reine, comme celle d'Alice au Pays des Merveilles n'hésite pas à clamer « Off with her head », « Qu'on lui coupe la tête »

### **Video. Cab Calloway / Betty Boop : Snow White**

*Cab Calloway (voc, lead) Lamar Wright, Doc Cheatham, Edgar Swayzee (tp) De Priest Wheeler, Harry White (tb) Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax) Benny Payne (pn) Al Morgan (cb) Morris White (gt) Leroy Maxey (dms) rec 1933  
rec mid 1932, sorti en 1933*

Et tant qu'à parler de Blanche Neige, rappelons que si le film de Disney n'a guère de rapport avec le jazz, il contient (comme ce sera le cas pour d'autres de ses grands films) un titre, *Someday my prince will come* qui deviendra d'abord un immense succès populaire, classé en tête des charts de 1939 à 1941 (et qui se vendra à plus de 3 millions de copies sous diverses formes) puis qui restera un standard de jazz joué par les plus grands, à commencer par Miles Davis, Chet Baker ou Bill Evans. Parmi les versions récentes (et relativement évocatrices de celle du dessin animé), on peut citer (et écouter) celle de Camille : une version visuelle et quasi cinématographique, issue de l'anthologie de 2003 consacrée aux thèmes de Disney : et tant qu'à faire, on enchainera (ce thème étant quand même originellement des années '30 et strictement lié au monde du cinéma) avec la version de **Miles Davis**, qui donne son nom à l'album du même nom. Nous sommes en 1961 et c'est la dernière rencontre enregistrée entre Miles et **John Coltrane**, qui arrive en retard à la séance déjà bien entamée et qui, sans prendre le temps d'enlever son manteau, prend son chorus juste avant que le groupe ne relance le thème finale : attention chef d'oeuvre

**Camille : Un jour mon prince viendra**

*Camille (voc) x (pn) rec 2003*

**Miles Davis : Someday my prince will come**

*Miles Davis (tp) John Coltrane (ts) Hank Mobley (ts) Wynton Kelly (pn)  
Paul Chambers (cb) Philly Joe Jones (dms) rec NY 20 mars 1961*

Si Betty s'assagit sous l'effet du code Hayes, se retrouvant du coup moins souvent en lien avec les orchestres harlémites qui accompagnaient ses grands cartoons pre-code, les producteurs ne peuvent toutefois ignorer un phénomène comme la Swing Craze. Nous verrons d'autres cartoons de l'époque un peu plus loin, mais pour en terminer avec le phénomène Betty, voici un épisode datant de 1938 (et qui, plus tard, est ressorti colorisé) : Betty travaille comme « chercheuse de talents » et elle découvre que, du talent, la jeune fille qui nettoie les couloirs, n'en manque pas : ressemblant à l'actrice **Betty Grable** (1916-1973, future épouse de Jackie Cougan, le Kid de Chaplin), Sally est coachée par Betty et parvient à la faire monter sur la scène : même le sévère directeur de l'école sera séduit et tentera quelques pas de swing : notez au passage le changement de look de notre Betty. Enfin, pour info, la partie chantée par Sally l'est en fait par la jeune star **Baby Rose-Marie**, qui avait fait ses débuts en 1929 dans un Vitaphone que je vous propose de regarder ensuite : Rose-Marie a 6 ans au moment du tournage, on la surnomme *The Child Wonder*, elle a une voix puissante qui évoque par moments les grandes chanteuses de blues et il y a même un petit passage de scat façon *Poo Poo Pe Doo* :

**Video. Betty Boop : Sally Swing**

*Baby Marie-Rose (voc) ; cartoon de la série Betty Boop (1938)*

**Video. Baby Marie-Rose : Don't be like that**

*Baby Rose-Marie (Rose-Marie Mazetta) rec 1929 (Vitaphone)*

Voilà pour Betty dont les derniers épisodes sortiront l'année suivante, en 1929. Nous reviendrons aux cartoons des années '30 dans d'autres paragraphes de ce chapitre.

## ALL BLACK MOVIES, BURLESQUES

On l'a vu, sous la double action (positive) de la Harlem Renaissance et (négative) du Code Hays, apparaissent dès 1929 un genre nouveau, parfois hérité de la tradition des Minstrels et du burlesque des Black face, les *All Black Movies*, courts, moyens ou longs métrages n'impliquant que des artistes noirs. Le premier et le plus illustre de ces All Black des premiers temps est évidemment *Hallelujah* de King Vidor, dont nous avons vu de larges extraits. En voici quelques autres, dans leur intégralité ou sous formes d'extraits.

On commence par deux courts de 1932. Le premier, particulièrement bien restauré, s'appelle *Pie Pie Blackbird* (jeu de mot par rapport à la composition de Ray Henderson, *Bye bye blackbird*, 1926). Vitaphone produit par la Warner, *Pie Pie Blackbird* est à nouveau un film-prétexte signé **Roy Mack** et destiné à mettre en scène quelques numéros musicaux, centrés sur l'orchestre des pionniers **Eubie Blake** et **Noble Sissle**, les jeunes **Nicholas Brothers**, futures stars du tap dance au Cotton Club, et la chanteuse **Nina Mae McKinney** (déjà présente dans *Hallelujah*). Le film démarre par une scène familiale où Nina chante pour les jeunes Nicholas la chanson qui présente la fameuse tarte au merle (*Blackbird pie*) : la tarte s'ouvre et on y découvre l'orchestre de Eubie Blake qui, après une intro rhapsodique enchaîne sur son illustre *Memories of you*, rejoint par l'orchestre ; assise sur le piano selon l'usage, Nina chante ensuite *Everything I've got belongs to you* ; l'orchestre revient pour une nouvelle version d'*I'll be glad* décidément incontournable en ce début des années '30. Quelques solistes (dont le trompettiste **George Winfield**) et une partie chantée par Noble Sissle, puis arrivent les deux jeunes danseurs qui s'expriment sur *China Boy* ; mais la tarte crème et le numéro se termine en danses de squelettes :

### Vidéo. Pie Pie Blackbird

*Film de Roy Mack (1932) avec l'orchestre d'Eubie Blake et Noble Sissle : Alfred Brown, Frank Bell, George Winfield (tp) Calvin Jones (tb) Arnold Scott, James Robinson, Ralph Brown (sax, cl) Eubie Blake (pn) George Rickson (2<sup>ème</sup> pn) Leroy Vandever (bjo) Fred Peters (cb) Jesse Baltimore (dms) ; rec 1932*

La même année, le même **Roy Mack** tourne un petit film ayant pour cadre une gare, ses voyageurs et son personnel. L'orchestre sollicité est celui du guitariste/banjoïste **Elmer Snowden**, un des premiers employeurs de Duke Ellington. Un orchestre dans lequel figurent pas mal de musiciens connus, à commencer par un des futurs géants du middle jazz, par ailleurs passeurs du swing au bop, et dont ce sont les premières images filmées, monsieur **Roy Eldridge**, dit *Little Jazz*. Avant de regarder le film, on écoute un des premiers enregistrements d'Eldridge, à une époque où sa filiation avec Armstrong est toujours flagrante même si sa personnalité commence néanmoins à percer : il fait partie du combo du pianiste **Putney Dandridge** pour une version de *Chasing Shadows* :

### Putney Dandridge : Chasing Shadows

*Roy Eldridge (tp) Chu Berry (ts) Putney Dandridge (pn, voc) Nappy Lamare (gt) Artie Bernstein (cb) Bill Beason (dms) rec NY 25 juin 1935*

*Smash your baggage* a donc été tourné deux ans avant cet enregistrement et Eldridge y est néanmoins mis en valeur. On y trouve d'autres solistes importants comme le trompettiste **Leonard Davis**, le trombone **Dicky Wells**, le sax **Otto Hardwicke**, le flûtiste **Wayman Carver** et le batteur **Sid Catlett**. Après quelques vues de la gare, réunion, puis transformation du personnel en orchestre et belle version de *Bugle call rag* avec soli de Roy Eldridge et Dicky Wells, interprétation de *Tiger rag* avec superbes parties dansées, tap dance etc ; spot ensuite sur la chanteuse **Mabel Scott**, voyageuse assise sur sa valise et chantant *Stop the sun, stop the moon* ; et en finale un numéro de corde à sauter et de danse par **Rubberleg Williams** et les **Small Paradise Chorus Dancing**.

### **Video : Smash your baggage**

*Film de Roy Mack avec Elmer Snowden Orchestra : Roy Eldridge, Red Harlan, Leonard Davis (tp) Dickie Wells, George Washington (tb) Otto Hardwicke, Wayman Carver, Al Sears (sax) Don Kikpatrick (pn) Elmer Snowden (bjo) Richard Fullbright (cb) Sid Catlett (dms) Mabel Scott (voc) Rubberleg Williams and the Small Paradise Chorus Dancing(dance) (1932)*

Et encore et toujours **Roy Mack**, sans qui on manquerait de pas mal d'images d'orchestres black des années '30. On retrouve **Ethel Waters** dans une version de *Am I blue* très différente de celle de *On with the show* : celle-ci a pour décor, comme l'ensemble du film, un tribunal. Et la surprise vient de la prestation du jeune gamin black qui joue le rôle du fils d'Ethel et dont sa mère, en le berçant, lui dit que si les choses changent, il pourrait bien devenir un jour ...président des Etats-Unis ; en attendant, il danse déjà superbement) : pour le cas où vous ne l'auriez pas reconnu, il s'agit de **Sammy Davis Jr** qui, en 1933, a ...8 ans ! Comme presque toujours le langage des films de Roy Mack et de ce type de courts métrages en général garde un fond d'ambiguïté : certes on imagine un monde où un Noir pourrait accéder aux plus hautes fonctions (il faudra encore attendre 75 ans pour que ça arrive mais bon), mais il reste toujours dans le ton utilisé quelque chose du vieil univers des black face et du « chacun à sa place » (Ethel dit un moment à son fils « Reste à ta place et tu n'auras pas de souci ». A vous de voir, mais dans tous les cas, musicalement, ça vaut la vision intégrale :

### **Video : Rufus for President**

*Film de Roy Mack avec Ethel Waters (voc) Sammy Davis Jr (voc, dance) + orch ; rec 1933*

Changement de climat avec quelques extraits d'un long métrage cette fois, *Harlem is Heaven*, un film d'**Irwin Franklyn** situé aux frontières de la comédie et du crime film et dont la partie musicale tourne pour l'essentiel autour du fabuleux **Bill Bojangle Robinson** dont c'est la première apparition à l'écran. Surtout connu comme danseur, modèle de tous les grands tap dancers, Robinson est également chanteur et chef d'orchestre. On l'écoute tout d'abord, quelques temps auparavant, avec le *Hotsy Totsy Gang* d'Irving Mills, l'agent du Duke (l'orchestre est d'ailleurs composé de musiciens d'Ellington, à commencer par le duc lui-même). Le tap dance est clairement utilisé comme un instrument de percussion :

### **Bill Bojangle Robinson : Doin' the new lown down**

*Bill Robinson (voc, tap dance) Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Joe Nanton (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges (as) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec 13 sept 1929*

Retour au film. Nous sommes au cœur d'Harlem au temps du Cotton Club et de l'âge d'or finissant. La crise est là et les noirs désargentés se retrouvent autour du fameux Arbre de l'Espoir (Tree of Hope) situé sur la 7<sup>ème</sup> avenue et dont parle Mezzrow dans *Really the blues*. Le film, *Harlem is Heaven*, donc démarre d'ailleurs sur un petit texte évoquant cet arbre qui rendait notamment espoir aux acteurs ou aux musicos au chômage ; on voit ensuite une jeune comédienne (incarnée par **Jean Stratton**) implorant l'arbre de lui trouver un job. Menacée par la police, elle est tirée d'affaire par un certain Money **Johnson (James Baskett** à l'écran) qui l'introduit dans le monde du spextacle tout en tentant de la séduire. On avance dans le film et on la retrouve dans un show aux côtés de **Bill Robinson**, directeur de revue ; suite à l'écran avec en ce qui nous concerne une petite séquence de danse collective et le fameux numéro de l'escalier dansé par l'incroyable Bojangle.

### **Vidéo : Harlem is Heaven (extraits)**

*Bill Robinson (voc, tap dance) Noble Sissle Orchestra, Putney Dandridge etc. Incl la scène de l'escalier (Bojangle) 1933*

Après le gâteau, la gare, le tribunal et l'arbre de l'espoir, on se transporte pour le Vitaphone suivant dans la boutique d'un barbier (boutiques qui, on le sait, abritait souvent des chanteurs ou des musiciens). Retour aux pseudo-histoires qui ne servent qu'à mettre en valeur un orchestre et des danseurs : l'orchestre est celui de **Claude Hopkins** (1903-1984). Surnommé *Crazy Fingers*, ce pianiste était venu en Europe en 1925 avec la Revue Nègre, Josephine Baker et Sidney Bechet. A partir de 1927, il tourne dans le circuit TBOA et au début des années '30 il dirige l'orchestre que nous allons voir et dans lequel on retrouve notamment le clarinetiste et saxophoniste **Edmund Hall**. Nous écouterons d'abord l'orchestre dans un morceau intitulé *Hopkins Scream* puis nous partirons pour une séance de rasage et de coiffure musicale. Les danseurs sont les *Four Steps Brothers*. J'ai coupé les séquences centrées sur le chanteur Orlando Robertson, ne me remerciez pas, c'est tout naturel. Après le générique (*Mystic Moan*), nous entendrons *St Louis Blues* puis *Nagasaki* et *Loveless love* :

#### **Claude Hopkins : Hopkins Scream**

*Claude Hopkins (pn, lead) Albert Snaer, Sylvester Lewis, Ovie Alston (tp) Fernando Arbello, Henry Wells (tb) Edmond Hall, Gene Johnson, Bobby sands (sax) Walter Jones (bjo) Henry Turner (tu) Pete Jacobs (dms) rec NY 25 mai 1932*

#### **Video. Barbershop Blues (extraits)**

*Claude Hopkins (pn, lead) Albert Snaer, Sylvester Lewis, Ovie Alston (tp) Fernando Arbello, Fred Norman (tb) Edmond Hall, Gene Johnson, Bobby sands (sax) Walter Jones (bjo) Henry Turner (tu) Pete Jacobs (dms) Four Step brothers (dance) rec 1933*

Et revoici **Roy Mack** dans une fantaisie musicale appelée *That's the spirit*. Il a engagé un de ses orchestres de prédilection, celui de **Noble Sissle** (avec entre autres **Wendell Culley**, **Wilbur de Paris** et **Buster Bailey**). A côté de la petite histoire habituelle, héritée des Minstrels, les deux personnages se retrouvent, comme dans *Pie Pie* face à un orchestre miniature réuni autour d'un énorme saxophone. C'est encore *St Louis Blues* qui ouvre le feu, suivi d'une curieuse version de *Nobody knows*. Une planche à lessiver semblant décidée à faire des siennes, on passe aux **Washboard Serenaders** qui nous offre une belle version de *stomp* avec **Harold Arnold** au kazoo et au chant et **Bruce Johnson** au washboard : **Cora LaRedd** chantera ensuite *Jig Time* avant que **Buster Bailey** ne lance le plat de consistance du film, une version musclée de *Tiger rag*. La partie de tuba est de **Edward Coles** : comme à quasi chaque fois, on débute par un titre gravé à cette époque par le principal soliste du film, Buster Bailey : *Shangai Shuffle* rendu célèbre jadis par Fletcher Henderson (qui est d'ailleurs l'arrangeur de ce septet, un all-stars des années 33-34 :

#### **Buster Bailey Seven Chocolate Dandies : Shangai Shuffle**

*Henry Red Allen (tp) J.C. Higginbotham (tb) Buster Bailey (cl) Benny Carter (as) Charlie Beal (pn) Danny Barker (gt) Elmer James (cb) Walter Johnson (dms) Fletcher Henderson (arr) rec NY 28 dec 1934*

#### **Video. That's the spirit**

*Film de Roy Mack avec 1. Noble Sissle Orchestra incl Wendell Culley, Clarence Brereton (tp) Wilbur de Paris (tb) Buster Bailey (cl) Edward Coles (tu) Cora LaRedd (voc) ; 2. The wasboard Serenaders : Harold Randolph (kazoo, voc) Bruce Johnson (wbd) A. Brooks (pn) x (gt) ; rec 1933*

On retrouve les **Wahsboard Serenaders** et la chanteuse **Nina Mae McKinley** mais aussi les jeunes **Nicholas Brothers** dans un petit dernier de cette série de **Roy Mack** ? **Black Network** est ici encore une succession de numéros musicaux. A l'exception des noms cités, l'orchestre réuni est difficile à identifier et il s'agit sans doute d'un orchestre de studio greffé sur les Washboard Serenaders : le prétexte narratif part du propriétaire d'une boutique de nettoyage de chaussures, Brutus Johnson,

qui entend sponsoriser à sa manière une radio spécialisée dans la musique black. Sa Belle mère insiste pour participer au spectacle, espérant détrôner la vedette (Nina Mae)

### **Video. The Black Network**

*Film de Roy Mack les Washboard Serenaders, les Nicholas Brothers et Nina Mae McKinney 1933*

On pourrait passer des semaines sur ces petits All Black Movies, sans parler des soundies qui font eux aussi leur apparition. Regardons encore *The Duke is tops* qui fait apparaître pour la première fois à l'écran une star en devenir, **Lena Horne** : on y voit également un de ces medicine men vendant des sirops miraculeux capables de tout guérir, et qui faisait souvent leur promo en chantant ou en s'entourant comme ici d'un groupe vocal : Lena chante d'abord *I know you remember* puis survient un tap dancer humoristique ; ensuite, petit discours du medicine man et chanson par *The cats and fiddles* : et le final avec show à la Broadway transposé dans l'univers all black. Et pour terminer, *Murder in swingtime* d'**Arthur Dreyfus** avec l'orchestre de **Les Hite** et la chanteuse **June Richmond** : on reconnaîtra dans l'orchestre le saxophoniste **Marshall Royall**, futur membre de l'orchestre de Basie ; les danseurs sont les *Rhythm Pals* et nous sommes en 1937

### **Video. The Duke is Tops**

*Film de William Nolte avec Lena Horne, The Cats and Fiddles etc ; rec 1938*

### **Video. Murder in Swingtime**

*Film de Arthur Dreyfus avec Les Hite orch feat Marshall Royal (as) June Richmond (voc) 1937*

Certains Vitaphone série All Black s'approchent de plus en plus de ce que seront les soundies en ce que l'argument narratif s'y réduit vraiment plus encore à peau de chagrin, tandis que la manière de filmer les orchestres harlémites fait preuve d'une meilleure technique et d'une belle imagination : il en existe sur **Don Redman**, sur les **Mills Blue Rhythm Band**, mais le plus beau et le mieux restauré est sans doute celui consacré à l'orchestre de **Jimmie Lunceford** en 1936 : l'orchestre jouera d'abord don indicatif *Rhythm is our business* chanté par **Willie Smith** avec comme solistes **Joe Thomas** (ts) **Moses Allen** à la contrebasse et **Paul Webster** (tp) ; pour suivre, une invitée la chanteuse **Myra Johnson** dans *You can't pull the wool over my eyes*, les *Three Brown Jacks* dans un numéro de danse, et en conclusion, la très belle version de *Nagasaki* chantée par **Eddie Tompkins** avec ici encore soli de **Joe Thomas** et **Paul Webster**. Lunceford avait un des meilleurs orchestres noirs de l'époque et il est pourtant bien oublié aujourd'hui : à côté des tours de force et des arrangements hyper précis et bourrés de punch, il pouvait aussi nous offrir de petites merveilles plus lyriques comme ce *Dream of you* chanté par **Sy Oliver** avec lequel on commence :

### **Jimmie Lunceford Orchestra : Dream of you**

*Jimmie Lunceford (lead) Eddie Tompkins, Tommy Stevenson, Sy Oliver (tp) Henry Wells, Russel Bowles (tb) Joe Thomas, Willie Smith, LaForet Dent, Dan Grissom, Eddie Carruthers (sax) Eddie Wilcox (pn) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) Myra Johnson (voc) rec 1936*

### **Video. Jimmie Lunceford**

*Film Vitaphone de Joseph Henabury avec l'orch de Jimmie Lunceford (lead) Eddie Tompkins, Paul Webster, Sy Oliver (tp) Elmer Crumbley, Russel Bowles, Eddie Durham (tb) Joe Thomas, Willie Smith, LaForet Dent, Dan Grissom, Eddie Carruthers (sax) Eddie Wilcox (pn) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) Sy Oliver (voc, arr) rec NY 1934*

Après Lunceford, un orchestre qui fera une belle carrière lui aussi et accueillera plus d'un soliste de renom dans les années '30, le **Mills Blue Rhythm Band**. A l'époque du tournage du petit film que nous allons voir, il est dirigé par **Lucky Millinder**, oublié aujourd'hui mais qui était un des chefs les plus appréciés d'alors : ici encore, c'est **Roy Mack** qui est aux commandes : les titres joués

seront *Underneath the Harlem Moon, I would do anything for you* (dancé par les Three Deuces avec sauteur à la corde en prime), *There goes my headache* chanté par Sally Gooding, *Tony's wife, The Peanut Vendor, Love is the gthing* et *Blue Rhythm* en générique final. Hélas, quelques uns des meilleurs solistes de cette période sont absents du tournage : on écouterait donc un titre par l'orchestre complet comprenant **Henry Red Allen** (tp) **J.C. Higginbotham** (tb) et **Buster Bailey** (cl) dans *Dancing dogs*, gravé en décembre de la même année (1934) :

#### **Video. Mills Blue Rhythm Band**

*Film Vitaphone de Roy Mack avec les Mills Blue Rhythm Band : Shelton Hemphill, Wardell Jones, Edward Anderson (tp) George Washington, Henry Hicks (tb) Craford Wethington, Buster Bailey Gene Mikell, Joe Garland (sax) Edgar Hayes (pn) Benny James (gt) Hayes Alvis (cb) O'Neil Spencer (dms) + Hamtree Harrington, Sally Gooding, Fredi Washington, The Three Deuces etc (voc, dance...) 1934*

#### **Mills Blue Rhythm Band : Dancing dogs**

*Lucky Millinder (Mills Blue Rhythm Band : Shelton Hemphill, Wardell Jones, Eddie Mallory, Red Allen (tp) George Washington, J.C. Higginbotham (tb) Crwaford Wethington, Gene Mikell, Joe Garland (sax) Edgar Hayes (pn) Lawrence Lucie (gt) Elmer James (cb) O'Neil Spencer (dms) rec N-Y 5 dec 1934*

Avant de nous concentrer sur les apparitions filmées de Duke Ellington dans les années '30, quelques extraits de longs métrages construits eux aussi sur le modèle du All Black. Et d'abord un film qui eut pas mal de succès en reprenant certains des thèmes d'Hallelujah mais sans parvenir au souffle du film de Vidor. Plus caricatural, *Green Pastures* (Les verts paturages) est signé **Mark Connelly** et **William Keighley**. Pas de jazz à proprement parler, mais une relecture de la bible vision black, avec à la clé, une floppée d'anges, un Dieu incarné par **Rex Ingram** (qui joue également Adam conçu à son image). Le film est tourné en 1936 et l'année suivante, Fritz Freleng sort dans la série de cartoon *Merrie Melodies* un dessin animé vaguement inspiré du film : à la différence qu'on y croise **Fats waller, Louis Armstrong, Cab Calloway** etc. Un petit extrait ddu film puis du cartoon :

#### **Video. The Green Pastures/ Clean Pastures**

*1. Film de Mark Connelly (1936) 2. Cartoon de Fritz Freleng (1937)*

L'immense majorité de ces films n'ayant recours qu'à des artistes noirs sont réalisés par des Blancs. Seuls quelques réalisateurs/trices noirs ont réussi à faire connaître leurs films. Nous avons vu un extrait du film *Within our Gates* d'**Oscar Micheaux** (1884-1991) en réaction au fameux *Birth of a Nation*. En 1919, Micheaux crée sa propre compagnie de production et commence à réaliser et à produire ses propres films : il en tournera 42 en tout. Micheaux est lié de près à la Harlem Renaissance. Dans quasi chacun de ses films, on entend des orchestres de jazz qui apparaissent en silhouettes, le plus souvent dans des dancings ; les chanteuses et tap dancers sont également souvent présents. Voici quelques extraits d'un de ses films les plus connus des années '30, *Swing*, tourné en 1938, avec **Cora Green** dans le rôle principal. Dans les deux extraits que nous allons voir, on fait aussi la connaissance de **Doli Armena** alias **Dolly Jones**, première trompettiste noire à avoir été filmée : elle est aussi la première à avoir été enregistrée ; Valaida Snow fut son élève :

#### **Video. Swing (extraits)**

*Film d'Oscar Micheaux (1938) avec Cora Green, incl Dolly Jones (tp)*

Parmi les quelques réalisateurs noirs de cette époque, on peut encore citer **Eloise Gist** dont les films avaient souvent une couleur religieuse et moralisatrice, opposée à la violence faite aux femmes, à l'alcool, etc. Le plus connu est sans doute *Hellbound train* de 1930. Voici (en qualité très

approximative hélas et sans sous-titres) un mini-reportage sur Eloise Gist et les réalisateurs noirs de l'avant-guerre réalisé par la Library of Congress qui prépare des rééditions de ces films historiques et notamment du fameux *Hellbound Train* dont toute une partie avait disparu :

### **Video. Hellbound Reconstructed**

*Trailer de la Library of Congress sur Hellbound d'Eloise Gist*

On reviendra bientôt au jazz harlémitte à travers les plus connus de ses représentants, Duke Ellington et Cab Calloway mais en guise d'entracte, pourquoi ne pas revenir à ce cinéma burlesque dont nous avons parlé dans les années '20 et qui est prolongé dans les années '30 par les Marx Brothers entre autres.

### **Marx Brothers !**

En évoquant les films muets des années '20, nous avons vu en effet une série de courts métrages burlesques gardant aujourd'hui encore toute leur saveur (Max Linder, Buster Keaton, Chaplin...). De même, les films des **Marx Brothers** se regardent aujourd'hui encore avec un plaisir d'autant plus intense que les parties musicales ne sont pas sans valeur. Pour mémoire, ces new-yorkais déjantés sont 5 : **Groucho, Harpo, Chico, Gummo et Zeppo**, ces deux derniers quittant le navire pour laisser en place le trio historique. Après des débuts dans le théâtre et le music hall, les frères transitent vers Hollywood où Paramount prend rapidement conscience de leur talent et du potentiel comique qu'ils dégagent. En 1932 leur succès est déjà tel qu'ils font la couverture du Time magazine. Le trio passera ensuite à la MGM pour laquelle seront gravés *Une Nuit à l'Opéra ; Un jour aux courses* etc. *A day at the Races (Une journée aux courses)* tourné par **Sam Wood** en 1937 contient une scène mythique qui démarre sur le visage de Harpo, qui joue un peu de flûte pour attirer les enfants (noirs) vers une maison où joue un orchestre de jazz. Chœur et orchestre se rejoignent sous la direction inspirée de Harpo, puis arrive **Ivie Anderson** (alors chanteuse vedette de Duke Ellington) qui interprète *All God's Chillun got rhythm*. Danse, rythme, chants, acrobatie, la séquence se termine avec les trois frères transformés en black face. La bande musicale du film est sans doute, malgré quelques disputes, signée par les orchestres de **Les Hite** et de **Duke Ellington**. Après ce film qui assurera plus de succès encore à Ivie Anderson, nous l'écouterons dans une de ses rares séances comme leader, accompagnée, juste retour d'ascenseur, par l'orchestre du Duke au complet, avec le chef lui-même au piano : un titre très jungle pour 1937, *The old plantation* :

### **Video. A day at the races**

*Film de Sam Wood avec les Marx Brothers, Ivie Anderson etc (1937)*

*Mus. Les Hite et Duke Ellington*

### **Ivie Anderson and her boys from Dixie**

*Ivie Anderson (voc) Rex Stewart (cn) Wallace Jones, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb) Barney Bigard, Otto Hardwick, Johnny Hodges, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn) Hayes Alvis (cb) Fred Guy (gt) Billy Taylor Sr (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 9 avril 1937*

Quasi tous les films des Marx Brothers contiennent des séquences musicales : voici la version de *Blue Moon* jouée à la harpe par **Harpo** évidemment, version extraite d'un jour au courses (1939) puis le solo de piano de **Chico** (remplacé par un Harpo très Cecil Taylorien, et un nouveau solo de harpe dans *Une nuit à l'opéra* (1935) :

### **Video. Harpo and Chico's music**

*Harpo Marx (harp, pn) Chico Marx (pn) ; 1939 1935*

## A DUKE IN HOLLYWOOD

Dans les années '20, un orchestre s'était largement détaché des autres, ainsi que du modèle mis en place par Fletcher Henderson. S'illustrant dans un style dit *Jungle*, défini ci-dessus, **Duke Ellington** avait été l'incarnation musicale de la renaissance de Harlem. Comme Armstrong, mais dans un climat radicalement différent, il va également être assez souvent utilisé par Hollywood, soit comme orchestre silhouette soit pour des courts-métrages au contenu idéologique bien différent de la plupart des Vitaphone. Si le côté caricatural (sur le plan racial surtout) de ceux-ci peut mettre mal à l'aise aujourd'hui, on comprendra vite qu'Ellington ne mange pas de ce pain là et qu'au contraire, il entend montrer clairement que sa musique est au service de sa communauté, même si elle s'adresse à tous les publics. Le premier film dans lequel apparaît son orchestre s'intitule *Check and Double check* ; réalisé par **Melville Brown** et produit en 1930 par la RKO, le film est en liaison avec le show radiophonique culte d'Amos 'n Andy (un tandem qui apparaît dans plus d'un film de l'époque). Nous verrons d'abord l'orchestre débarquer en voiture dans la salle où ils doivent jouer pour la danse : et on entendra le Duke jouer *Ring dem bells* et *Three little words*, avec une partie chantée par un quatuor vocal auquel s'est joint **Bing Crosby**. Mais en ce qui nous concerne, la scène phare du film est celle dans laquelle on voit de manière très satisfaisante l'orchestre d'Ellington jouer *Old man Blues* avec des soli de **Harry Carney** (bs) **Barney Bigard** (ss) **Cootie Williams** (tp, qui débarque dans l'orchestre) et **Tricky Sam Nanton** (tb). Jamais jusqu'alors on n'a si bien visualisé le travail des sections de cuivres utilisant en guise de sourdines wah wah d'un genre particulier :

### Video. Duke Ellington : Three little words/ Old man Blues

*Duke Ellington Orchestra : Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton, Juan Tizol (tb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Fred Guy (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) The Rhythm Boys (voc) rec Holl 26 aout 1930.  
Extraits de Check and Double Check (Meville Brown)*

Trois ans plus tard, tout autre chose avec *Bundle of Blues*, un court-métrage entièrement consacré par **Fred Waller** à l'orchestre du Duke et à l'univers du Cotton Club. Avant de s'embarquer pour la première fois pour l'Europe, Ellington fait en effet un petit crochet par la Californie afin d'y tourner, pour Paramount, un deuxième court métrage centré sur l'orchestre. Nous sommes le 23 mai, dans les studios de Long Island. Si *Black and tan* comprenait une histoire-prétexte, ce n'est même plus le cas dans *Bundle of Blues* qui se limite (pour notre plus grand plaisir) à l'enchaînement de trois titres encadrés par un *Lightnin'* faisant office d'indicatif. Filmé par **Fred Waller** (dont le nom est oublié au générique), le film nous fait pénétrer dans un night-club dans lequel nous retrouvons le Duke lançant une courte version de *Rockin' in Rhythm* qui démarre avec **Nanton**. Visuellement, on en prend plein les yeux, avec surplombant l'orchestre, le superbe set de percussions de **Sonny Greer**. La caméra nous permet de bien mieux voir les musiciens que dans les films précédents. Pour une raison inconnue, Fred Guy est remplacé par **Benny James**, guitariste du Mills Blue Rhythm Band. Ensuite, le Duke annonce la relecture par l'orchestre d'un air à la mode, le fameux *Stormy Weather*. **Whetsol** expose, puis, alors que les images se transforment en une sorte de long clip, c'est **Ivie Anderson** qui s'offre l'essentiel de la chanson, images de pluie et de paysages détrempés à la clé. On revient à l'orchestre pour le solo de **Lawrence Brown**. Enfin, troisième titre, le morceau de bravoure, *Bugle call rag* : deux danseuses, **Florence Hill** et **Bessie Dudley** entrent en scène et se déchainent, portées par la clarinette de **Barney Bigard**, puis par l'orchestre au complet qui fait monter la tension jusqu'au mot fin. Avec avant le final les percussions de **Greer**, la contrebasse de **Braud**, et l'inévitable grand écart !

Position des musiciens à l'image (de g à d)

- Trompettes : Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol
- Trombones : Tricky sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown
- Sax : Otto Hardwick, Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard
- Rythmique : Duke Ellington (pn) Benny James (gt) Sonny Greer (dms) Wellman Braud (cb)

### **Video. Duke Ellington Orchestra : Bundle of Blues**

*Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb) Otto Hardwick, Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Benny James (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Ivie Anderson (voc) Florence Hill, Bessie Dudley (danse) rec Hollywood 23 mai 1933*

Lors de sa dernière séance de 1933, le 4 décembre, sans Juan Tizol, Ellington enregistre un superbe *Daybreak Express*, qui vaut avant tout par la qualité des arrangements, le swing de l'ensemble et le côté descriptif de l'œuvre : démarrage du train, sifflets etc, une réussite remarquable et une prise de son évidemment meilleure que celle des films :

### **Duke Ellington ; Daybreak express**

*Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Otto Hardwick, Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec Chicago 4 dec 1933*

L'année 1934 se déroule au rythme des tournées, avec en bonus, deux films de fiction dans lesquels va apparaître l'orchestre, ainsi qu'un troisième court métrage en forme de suite. Premier film de fiction, *Murder of the Vanities* de Mitchell Leisen, qui, sortant fin en mai, doit donc avoir été terminé tôt dans l'année (et en tout cas avant les tournages de mars et avril). Dans ce remake d'un spectacle qui avait eu son succès à Broadway en 1933, l'orchestre apparaît dans une séquence burlesque : on y voit un pianiste et une chanteuse lyrique interpréter une adaptation de la *Deuxième Rhapsodie Hongroise* de Liszt. Soudain, de derrière les musiciens classiques surgissent les Ellingtoniens, qui viennent, disons mettre un peu d'ambiance et superposer à la version en cours la version jazzifiée par Coslow et Johnston et rebaptisée *Ebony Rhapsody* : je ne vous en dis pas plus :

### **Vidéo. Duke Ellington Orchestra : Ebony Rhapsody (Murder at the Vanities)**

*Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Juan Tizol, Lawrence Brown (tb) Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Ivie Anderson Rec Hollywood 12 avril 1934*

Synchro peu soignée comme c'est presque toujours le cas dans ce genre de films. Dans la foulée, en mars, l'orchestre participe au film *Belle of the nineties* de Leo Mc Carey – en français *Ce n'est pas un péché* – avec dans le rôle principal la plantureuse **Mae West** (pour l'anecdote, rappelons que, pendant la guerre, les aviateurs US avaient donné le nom de Mae West à leurs gilets de sauvetage, en référence à sa poitrine, disons généreuse. Dans ce film, elle joue le rôle d'une chanteuse, Ruby Carter, et elle interprète donc plusieurs chansons dont certaines accompagnées par l'orchestre du Duke. C'est le cas de *When a St Louis Woman walks down to N-O*, apparenté à *St Louis Blues*, de *Memphis Blues* et de *My old flame*. Les chansons seront apparemment enregistrées à des moments différents et lors de la première séance, il semble que l'altiste **Marshall Royal** ait remplacé Otto Hardwick, qui est par contre de retour sur d'autres chansons du film. Voici successivement le générique du film puis les trois chansons précitées : si dans *St Louis Woman* dans lequel on entrevoit à peine l'orchestre, ce n'est pas le cas pour *Memphis Blues* : hélas, peu de cas ayant été fait de la synchronisation, le résultat est assez étrange – pour l'anecdote, on voit **Freddie Jenkins** s'agiter sur un violon – inaudible évidemment : on voit aussi **Nanton** dans une ou deux

phrases growl, **Cootie** formule wah wah et un **Duke** très souriant ; le break de **Sonny Greer** et l'échange de baguettes avec le Duke perd tout son sel vu la désynchronisation radicale : et pour suivre *My old flame* avec interventions de **Barney Bigard**.

**Video. Duke Ellington Orchestra : Belle of the nineties (extr)**

*Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb) Marshall Royal, Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) St Louis Woman / Memphis Blues/ My old flame/ Trouble waters Rec Hollywood mars –mai 1934*

C'est donc en octobre 1934 qu'est filmé l'étonnant *Symphony in black*, sous-titré *Rhapsody in negro life*. Et c'est le sous-titre – qui est plus précisément le titre de la composition d'Ellington que propose le film – qui donne la clé de l'œuvre. Car c'est bien d'une œuvre ellingtonienne qu'il s'agit, une suite évoquant divers aspects de la vie des Noirs Américains, et mise en images par **Fred Waller**. Mais c'est bien la musique qui prédomine. Dans le prolongement de la Harlem Renaissance, cette suite d'un peu plus de neuf minutes, marque de manière directe l'intérêt porté par Ellington à l'histoire de sa communauté. Il est évident que, sans être un militant, le Duke aura toujours à cœur cette défense de la communauté noire américaine. La suite en question comprend quatre mouvements, précédés d'une intro et entrecoupés d'images où l'on voit le Duke écrire sa musique. Dans l'intro, Duke reçoit une lettre lui annonçant l'imminence de la première de son œuvre et il se met au travail. La première partie est intitulée *The Laborers* et comme l'indique son titre, elle évoque le monde du travail et donc, en ce qui concerne l'histoire de la communauté noire, les Work Songs. La musique est quasi descriptive, et ponctue les gestes du travail. Comme dans *Bundle of Blues*, l'image mixe vues de l'orchestre et scénarisations. Le deuxième mouvement s'intitule *The Triangle*, il concerne les relations amoureuses et le blues et il se compose de trois parties : *Dance* nous montre un couple dansant dans une chambre, tandis que dans la rue, erre une femme, qu'on devine être la rivale de la danseuse. Lorsque *Jealousy* commence, le couple quitte la chambre et se retrouve face à la femme – qui se révèle être la jeune **Billie Holiday**. L'homme finit par la jeter au sol. La troisième partie du triangle, intitulée *Blues*, peut commencer et Billie chante *Saddest Tale* – il s'agit de sa première intervention filmée à l'exception – discutée – d'une scène non créditée de *The Emperor Jones* de Dudley Murphy. Le troisième mouvement porte le nom de *Hymn of sorrow* et il illustre la vie religieuse, centrée sur un pasteur aux traits de Moïse. Enfin, le quatrième mouvement nous ramène à Harlem et s'intitule *Harlem Rhythm* et consiste en une séquence de danse du genre de celles du Cotton, filmée avec le même sens esthétique que le reste de l'œuvre. Tous les musiciens apparaissent à l'image – spécialement **Barney Bigard**, **Cootie Williams** et **Nanton**. L'orchestre est disposé en demi-cercle avec le Duke à l'avant-plan et **Sonny Greer** trône au fond à droite, avec son attirail de percussions, tandis qu'à gauche se trouve un musicien non crédité aux tymbales.

**Video. Duke Ellington : Symphony in Black**

*Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb) Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard, Otto Hardwick (sax, cl) Duke Ellington (pn, voc) Fred Guy (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) x (timb) Rec N-Y octobre 1934*

Le 19 octobre 1935, le *Chicago Defender* publiera un article intitulé *Spotlites of Harlem* qui annonce la sortie du film dans la rubrique des événements musicaux recommandés aux lecteurs. La même année, *Symphony in black* remportera l'Award du meilleur « court métrage musical ». Pour retrouver le Duke à l'écran, il faut attendre février 1937 : de retour en Californie, l'orchestre donne les premiers d'une série de concerts dans les universités. Il est aussi invité à participer au film *Hit Parade of 1937*. La version (complète) d'*I've got to be a rug cutter* filmée à cette occasion

vaut largement le détour. Rarement, on aura vu aussi bien à l'écran les solistes ellingtoniens : **Duke** et **Cootie** d'abord, **Barney Bigard** ensuite, suivi par un trio vocal formé par Carney, Stewart et Hayes, **Ivie Anderson** prolonge le vocal puis retour aux solistes avec **Harry Carney** et **Johnny Hodges**. Pour les danseurs, Ivie et les Duke's men jouent ensuite *It don't mean a thing*. Pour suivre, *Jungle Interlude*, qui, après un départ très « exotique » nous montre le tandem de bassistes en action, quelques phrases de Cootie et de Bigard, ainsi qu'un break de **Fred Guy** et de **Greer**. Un vrai must pour les amateurs du Duke et de ses hommes !

#### **Vidéo. Duke Ellington Orchestra : Rug cutter/ It don't mean/ Jungle**

*Rex Stewart (cn) Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb) Barney Bigard (cl) Otto Hardwick, Johnny Hodges (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Billy Taylor Jr, Hayes Alvis (cb)  
Sonny Greer (dms) Ivie Anderson (voc) rec Holl ca 22 février 1937 (Hit Parade of 1937)*

Fin 37, nouveau court-métrage NTM auquel participe l'orchestre, avec cette fois à la clé un élément didactique qui peut se résumer à cette question : comment fait-on un disque ? Le film en question s'appelle *Record Making*, tout simplement. Nous sommes dans les studios Master/Variety. Au début, on voit le Duke réprimandant ses musiciens : la pièce jouée est *Daybreak express*, que nous avons écouté il y a quelques temps, un morceau d'inspiration ferroviaire. « Elle doit évoquer un express, précise le Duke, et non un train de marchandise (freight train) ». Aucun morceau complet, l'essentiel est dans la leçon de choses : enregistrement, mastering, pressage etc. Le film se termine par l'interprétation par **Ivie Anderson** de *Oh Babe ! Maybe someday*, dont on possède une version studio. Les commentaires sont du présentateur radio **Aloïs Havrilla**.

#### **Vidéo. Duke Ellington orchestra : Record Making**

*Rex Stewart (cn) Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb) Barney Bigard (cl) Otto Hardwick, Johnny Hodges (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Billy Taylor Jr, Hayes Alvis (cb)  
Sonny Greer (dms) rec NY fin juin 1937*

A côté de son travail en big band, Ellington et ses hommes se font et nous font également plaisir en petites formations, des combos dans lesquels l'impro prend une place prépondérante. On termine cette séquence Ellington avec une version d'*Ol' Man River* jouée par une petite formation ellingtonienne dirigée par **Cootie Williams**. Si le vocal de **Jerry Kruger** est simplement correct, le héros du jour est le leader, en pleine forme, growlant et wahwahisant du début à la fin de l'exposé et de son chorus ; un bon point aussi pour **Johnny Hodges** qui intercale une très belle intervention entre les deux parties vocales : un grand moment :

#### **Cootie Williams and his Rug-Cutters : Ol' Man River**

*Cootie Williams (tp) Joe Nanton (tb) Johnny Hodges (as) Barney Bigard (cl)  
Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Billy Taylor Sr (cb) Sonny Greer (dms)  
Jerry Kruger (voc) rec Ny 4 avril 1938*

On retrouvera évidemment le Duke à l'écran dans les années '40 et suivantes. Mais d'abord quelques images de l'orchestre, également très charismatique mais dans un esprit bien différente, celui de **Cab Calloway**, qui remplaça le Duke au Cotton Club. Mais d'abord un petit intermède cartoon avec quelques dessins animés noirs et blancs du début des années '30

## INTERMEDE CARTOONS (1)

Après l'épisode Cab Calloway, nous reviendrons aux cartoons avec quelques Disney et quelques MGM. Mais pour l'heure, on reste dans le noir et blanc avec quatre cartoons très différents les uns des autres. On commence avec **Felix the Cat** dans un épisode intitulé *Woos Whoopee*, filmé en 1930. Créé par **Otto Messmer**, ce chat (dont la première apparition date de 1919) sera un héros populaire tout au long des années '20 jusqu'à l'arrivée d'un certain Mickey Mouse : et pour une fois, la souris aura raison du chat. Dans cet épisode, Felix fait la fête dans les bars un peu plus que de raison. On notera que ce cartoon alcoolisé a été réalisé pendant la prohibition !

**Vidéo. Cartoon : Felix the Cat Woo's Whoopee**  
*Cartoon d'Otto Messmer (1930) Série Felix the Cat*

Dans ce mélange qui fait se cohabiter dans les esprits jazz, ragtime, novelty etc, on trouve l'année suivante, en 1931, un cartoon MGM de la série *Flip the Frog (Flip la Grenouille)* créée en 1928 par **Ub Iwerks**, futur collaborateur de Walt Disney pour la création de Mickey (le rapport au piano rappelle d'ailleurs certains des premiers Mickey que nous verrons bientôt). Cet épisode s'intitule *Ragtime Romeo*. Après une intro où la « lutte des classes » apparaît à travers deux voitures et leur propriétaire, Flip joue son Roméo, à la guitare d'abord, au piano ensuite : il a ses fans et... ses détracteurs. Et ça se termine dans un fourgon de police !

**Vidéo. Flip the frog : Ragtime Romeo**  
*Cartoon d'Ub Iwerks (1931) Série Flip the Frog (MGM)*

On l'a vu avec les Betty Boop, il arrive que les cartoons intègrent des images filmées des musiciens ou chanteurs qui accompagnent les images. C'est le cas dans cette savoureuse version de *Dinah* chantée par les **Mills Brothers** (2000 enregistrements, 50 millions de disques vendus, 35 disques d'or) et mise en images par l'équipe de **Max Fleischer** en 1932. Et comme particularité, une partie karaoké qui vous permettra de chanter avec les Mills Brothers !

**Vidéo. The Mills Brothers : Dinah**  
*John Mills (voc bass, gt) Herbert Mills (voc tenor) Harry Mills (voc baryton)  
Donald Mills (voc ténor) rec 1932*

Et pour terminer cette petite série de cartoons du début des années '30, un des épisodes du premier tandem animé baptisé **Tom et Jerry**. Rien à voir avec le chat et la souris de Hannah et Barbera, mais deux personnages imaginés par les studios Van Beuren et distribué par la RKO (pour éviter les confusions, ils seront rebaptisés Dick and Larry lorsque la série sera reprise dans les années '50). Réalisé en novembre 1932, *Piano Tuners* que nous allons voir nous présente le tandem travaillant comme accordeurs et réparateurs de piano. A côté du combat avec l'instrument qui, ici encore, rappelle quelques Mickeys anciens, le feeling jazz est plus présent que dans les précédents cartoons avec la présence d'un jazzband, de danseuses et d'une chanteuse :

**Vidéo. Tom and Jerry : Piano Tuners**  
*Cartoon de la série Tom and Jerry (Van Beuren) réal par John Foster et Geo Ruffle (1932)*

## HI DE HO MAN

On pourrait consacrer autant de temps à Cab Calloway qu'à Duke Ellington, en termes de présence à l'écran. Clips, films de fiction, courts métrages etc. Nous avons déjà eu l'occasion d'écouter et de voir son orchestre dans la série des Betty Boop pre-code. Nous allons retrouver le showman et son (souvent superbe) orchestre, de 1932 à 1936. On entend à travers ces quelques films ou extraits de films de quelle manière **Cab Calloway** est parvenu à exploiter jusqu'à la corde la mélodie de *Minnie the Moocher* et les call and respons du type Hi-de-Ho, qui l'identifient dès les premières secondes du générique. Après le cartoon *Minnie the Moocher* en 1932, Cab Calloway est invité à participer à la version 1932 de la série de films intitulés *The Big Broadcast*, produit par Paramount. En costumes blancs, Cab et ses hommes évoquent à nouveau dans ce film (où on retrouve aussi les Mills Brothers et Bing Crosby) leur personnage mythique, Minnie : titre du morceau, une question dont on devine évidemment la réponse : *Who's the swinginest man in town ?* Cab est le seul soliste (chant et danse) mais on admirera aussi les arrangements écrits pour l'orchestre

### **Video. Cab Calloway : Who's the swinginest man in town ?**

*Lamar Wright, Doc Cheatham, Ed Swayzee (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb)  
Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn)  
Morris White (gt) Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms) Extr de The Big Broadcast 1932*

1933. Après les cartoons *Snow White* et *The old man of the mountain*, **Cab Calloway** participe à un film réalisé par **Edward Sutherland** pour Paramount : *International Hosse*, une comédie avec W.C. Fields entre autres. Comme dans tous ces films, l'argument et la qualité cinématographique (à l'exception de certains scènes façons Broadway) sont des prétextes à proposer les numéros musicaux. **Cab Calloway** y reprend notamment son succès *Reefer man* (hommage aux fumeurs de marijuana). Pour cette version « remixée » par un reefer d'aujourd'hui, Cab a pour principal interlocuteur son bassiste, **Al Morgan** qui slappe avec une belle énergie. Le solo de sax est sans doute d'Eddie Barefield ; et l'internaute qui a posté et relooké ce lip y a intégré quelques images d'adorateurs actuels de cette herbe qu'Armstrong appelait sa « muta » :

### **Video. Cab Calloway : Reefer Man 2nd Draft**

*Lamar Wright, Doc Cheatham, Ed Swayzee (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb)  
Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn)  
Morris White (gt) Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms) Extr de The Big Broadcast 1932*

L'univers de Cab Calloway est étrange : à première vue, la fantaisie, l'humour, la danse, la direction d'orchestre farfelue dominant, avec en toile de fond les myriades de call and respons de type Hi-de-Ho. Mais à y regarder (et surtout à y écouter) de plus près, on ne peut nier la qualité de ses orchestres, tant en début de décennie qu'autour de 1939, lorsque Dizzy et cie auront donné une nouvelle dimension à la musique du Cab. En guise d'intermède, nous allons écouter un autre de ces thèmes avec call and respons, un titre qui aura des répercussions inattendues, puisque de ce titre (*Za-zu-za*) donnera naissance en France au mot « zazou » qui désignera une génération entière (y compris celle qui résistera gentiment à l'occupant une fois la guerre déclarée). L'arrangement est de Harry White :

### **Cab Calloway : Za-zu-zah**

*Lamar Wright, Doc Cheatham, Ed Swayzee (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb)  
Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn)  
Morris White (gt) Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms) rec NY 2 nov 1933*

Parmi les films mettant en scène Cab Calloway, le plus connu est sans doute celui qui porte simplement pour titre *Hi-de-Ho* (la version de 1934, il en existe une autre tournée en 1947). Produit par Paramount ici encore, *Hi de Ho* est dirigé par **Fred Waller** qui avait réalisé les deux principaux films des thirties autour de Duke Ellington (*Bundle of blues* et surtout *Symphony in black*). Le film commence par une scène d'anthologie : l'orchestre voyage de nuit, en train, et un des employés apporte à Cab un télégramme lui notifiant un changement d'horaire et l'ugence de mettre en place un nouveau programme pour le Cotton Club : Cab réveille ses hommes et démarre alors une superbe répétition en pyjama sur un *Rail Rhythm* très visuel sur la thématique du train : on y entend divers solistes comme **Lamar Wright** (tp) **Andrew Brown** (bs) et le bassiste **Al Morgan**, Cab dirigeant l'orchestre du couloir du train. On voit ensuite, diffusé en radio from coast to coast, l'orchestre de Cab jouant le *Za-za-zah* que nous venons d'entendre. Entrecoupé de petites séquences scénarisées, les chansons se succèdent, notamment *The lady with the fan*. Le tout se termine par un défilé sur *I love a parade* : restauration superbe !

#### **Vidéo. Cab Calloway : Hi de Ho**

*Lamar Wright, Doc Cheatham, Ed Swayzee (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb)  
Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn)  
Morris White (gt) Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms) rec mai-juin 1934*

L'année suivante, le même **Fred Waller** remet l'orchestre en scène pour un autre petit film intitulé *Jitterbug Party*. Annoncé par un speaker, on démarre avec *Hotcha-razz-ma-tazz*, inculant de beaux passages arrangés pour les sax ; pour suivre, *Long about midnight* décliné sur deux tempos (medium et lent). Quelques vues nocturnes de Harlem et la scène finale, façon rent party et jam-session : c'est parti pour le jitterbug avec une formation réduite :

#### **Vidéo. Cab Calloway : Jitterbug Party**

*Lamar Wright, Doc Cheatham, Ed Swayzee (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb)  
Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn)  
Morris White (gt) Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms) rec 1934-1935*

Dernier extrait de cette copieuse filmographie du Cab, *The singing Kid*, filmé pour Warner en 1936 par **William Keighley** avec **Al Jolson** entre autres. On démarre sur un hi-de-ho avec danseuses à l'avant-plan, *Keep that hi de ho in your soul*. Arrive **Al Jolson** qui, toujours en formule *Black Face* chante *The swingingest* suivi par **Winifred Shaw** chantant un *Save me sister* gossellissant : retour de Cab et d'Al Jolson. On terminera avec le Cab Calloway new look de la fin de la décennie, alors que des solistes comme **Chu Berry** ou **Dizzy Gillespie** (c'est sa première session et il est directement dans le bain) et un bassiste comme **Milt Hinton** (qui reprend le slap d'Al Morgan) : ensemble ce nouvel orchestre joue en 1939 *Plucking the bass* avec comme solistes Milt Hinton, Dizzy et Chu Berry. Le batteur est Mr **Cozy Cole** :

#### **Video. Cab Calloway : The Singing Kid**

*Lamar Wright, Doc Cheatham, Ed Swayzee (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb)  
Thornton Blue, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn)  
Morris White (gt) Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms) rec early 1936*

#### **Cab Calloway : Pluckin' the Bass**

*Dizzy, M. Bauza, L. Wright (tp) C. Jones, K. Johnson, DePriest Wheeler (tb) Chauncey Haughton,  
Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt)  
Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir); rec NY 1939*

## INTERMEDE CARTOONS (2)

Après la première série de cartoons du début des années '30, place à quelques uns des premiers Disney incluant du jazz. On retrouve d'abord trois épisodes des aventures musicales de **Mickey Mouse**, animé dans un premier temps par Ub Iwerks dont nous avons parlé récemment. Après le *Jazz Fool* de 1929, voici tout d'abord *Mickey Blue Rhythm* de 1931, un des plus ouvertement jazz de la série. Pour cette version animée de *St Louis Blues*, Mickey démarre au piano (avec au passage ses fameuses batailles avec l'instrument et ses notes). Arrive Minnie (voix de Marcelline Garner – c'est Disney lui-même qui prête sa voix à Mickey) qui apporte une partie chantée : le couple nous offre ensuite un petit pas de danse puis le rideau se lève et l'orchestre apparaît avec un côté jungle métissé de rag. On reconnaît entre autres Pluto au trombone, la vache Clarabelle à la contrebasse, le cheval Horace au xylophone etc. A la clarinette, Mickey imite le jeu de scène et la version du thème de Handy par **Ted Lewis**.

### **Video. Mickey Mouse : Blue Rhythm** *Cartoon Disney (1931) édité par Columbia*

On passe au 45<sup>ème</sup> épisode des cartoons de Mickey, *Whoopie Party* ; tandis que Mickey, Goofy et Horace préparent les rafraichissements et les en-cas, Minnie et Clarabelle chantent. La soirée, genre rent party, démarre et comme souvent, la police, avertie par les voisins, débarque et finit par se mêler à la fête.

### **Video. Mickey Mouse : Whoopie Party** *Cartoon Disney (1932) édité par Columbia*

Le dernier Mickey pour cet intermède est particulièrement étonnant. Pour les parties musicales mais surtout pour le public convié à la première d'un des films musicaux de Mickey : on y rencontre, accrochez-vous, Charlie Chaplin, Laurel et Hardy, les Marx Brothers, Jimmy Durante, Clark Gable, Mae West, Buster Keaton, Boris Karlov, Maurice Chevalier, Greta Garbo (dont Mickey recevra le baiser final – euh enfin presque!). Un must pour les fans de cinéma !

### **Video. Mickey Mouse : Mickey's Gala Premier** *Cartoon Disney (1933) édité par United Artist*

Place à la couleur avec un des grands classiques de la série *Silly Symphonies*, les courts métrages musicaux de Disney. *Music land* nous fait pénétrer au cœur de la guerre entre le jazz et la musique classique (1935). D'un côté, le *Pays de la Symphonie*, royaume de la musique classique, où la princesse (un violon anthropomorphe) s'ennuie au milieu des ballets de danse et décide de s'éclipser. De l'autre côté de la *Mer de la Discorde*, l'*Île du Jazz*, vivnat au rythme d'une musique vivante et dansante, à laquelle le prince (un saxophone) trouve hélas peu d'intérêt. Il aperçoit, grâce à une clarinette-télescope, la princesse de l'autre côté de la mer. Il traverse rapidement la mer sur une barque-xylophone afin de la rencontrer. Leur flirt est cependant interrompu quand la reine du Pays de la Symphonie envoie ses gardes jeter le prince dans une tour de prison-métronome. Afin de s'échapper, il écrit une partition de secours qu'il fait parvenir, grâce à un oiseau, à son père qui lance aussitôt des sons de bataille. L'île du Jazz déploie alors tout une batterie de pièces d'artillerie, exclusivement composée d'instruments de musique, et commence à bombarder le Pays de la Symphonie avec des notes de musique de Jazz-Swing explosives. Le pays de la Symphonie riposte par un tir serré de canons d'orgues, qui lance des refrains de Richard Wagner. La princesse tombe à la mer. Le prince essaie de la secourir d'abord en barque. Voyant leurs enfants en danger les parents cessent le feu chacun de leur côté. L'histoire finit sur une note joyeuse, par un double mariage et la réconciliation des musiques. Happy end quoi ! Dans la réalité, on n'y est pas encore en 1935 !

**Video. Music Land**  
*Cartoon Disney (1935)*

Les rapports entre jazz et musique classique sont tantôt amicaux tantôt tendus tantôt carrément agressifs selon les périodes. Sur le plan strictement musical, alors que les expériences vaporeuses de Whiteman n'amenait pas à grand chose, alors que des compositeurs comme Gershwin tentaient d'intégrer le feeling jazz à leur univers (voir plus loin), certaines petites formations, à commencer par celle du contrebassiste **John Kirby** parvenaient à proposer des reprises de thèmes classiques ciselées avec goût et swing à la fois. Un exemple avec l'*Anitra's dance* de Grieg :

**John Kirby : Anitra's Dance (Grieg)**  
*Charlie Shavers (tp) Buster Bailey (cl) Russell Procope (as) Billy Kyle (pn)*  
*John Kirby (cb) O'Neil Spencer (dms) rec NY 28 oct 1938*

Retour aux images et à l'univers Disney avec une des plus réussies des Silly Symphonies, en tout cas en ce qui concerne le jazz. Filmé en technicolor pour United Artists en 1937 et réédité en 1948 par la RKO, *Woodland Cafe* (de 1937) reconstitue l'ambiance d'un club de l'époque, genre Cotton Club, avec son public mélangé (sauf racialement) et ses attractions. Arrivée des huiles et des VIP tandis que l'orchestre joue un thème très jazz mettant en avant trombone, batterie, tuba puis des call and respons entre sections ; dans la deuxième partie, numéro de music hall façon « french apache » mettant en scène une mouche et une araignée peu avenante ; enfin le final orchestral avec numéro de danse à la clé (le thème joué est *Everybody's truckin'*)

**Vidéo. Woodland Cafe**  
*Cartoon Disney série Silly Symphonies réalisé par Wilfred Jackson en 1937 ;*  
*musique de Leigh Harline*

Réalisé un an plus tôt et nommé pour le Grammy Award pour le meilleur film d'animation, *The old mill pond* fait partie d'une autre série de cartoons musicaux réalisés cette fois par la Metro-Goldwyn Meyer (*Happy Harmonies*). La musique est de Scott Bradley et Baron Keyes et l'animation est réalisée par Hugh Harman. Les grenouilles sont à l'honneur et certaines font irrésistiblement penser à Cab Calloway, Fats Waller, Bill Robinson ou Louis Armstrong. J'ai un doute quant à l'identité de la chanteuse !

**Vidéo. The old mill pond**  
*Cartoon MGM série Happy Harmonies réalisé par Hugh Harman en 1936 ;*  
*musique de Scott Bradley*

Comme Cab Calloway, **Fats Waller**, facile à caricaturer, apparaîtra souvent dans les cartoons des années '30. Avant de le retrouver dans *Swing Wedding*, même producteur, même réalisateur, même univers de grenouilles, *Swing Wedding* semble être une suite de *Old Mill Pond*. Mais d'abord on écoute Fats dans une des centaines de faces gravées à l'époque par son *Rhythm* : le titre en dit déjà long, *The meanest thing you ever did was kiss me* :

**Fats Waller : The meanest thing you ever did was kiss me**  
*Herman Autrey (tp) Gene Sedric (sax, cl) Fats Waller (pn, voc) Al Casey (gt)*  
*Charlie Turner (cb) Slick Jones (dms) rec NY 18 mars 1937*

**Vidéo. Swing Wedding**  
*Cartoon MGM série Happy Harmonies réalisé par Hugh Harman en 1937 ;*  
*musique de Scott Bradley*