

Dessiner (le) jazz

Sylvie Chalaye
et Pierre Letessier



Passage(s)
Esthétique(s) Jazz

Cet ouvrage a été publié avec le concours de l'IRET
et du laboratoire SeFeA de la Sorbonne Nouvelle,
ainsi que le soutien de l'équipe de recherche CLARE (EA 4593)
de l'Université Bordeaux-Montaigne

Dessiner jazz

Collection « Esthétique(s) jazz : la scène et les images »
dirigée par Sylvie Chalaye & Pierre Letessier

« Jazz is not just music, it's a way of life,
it's a way of being, a way of thinking. »

Nina Simone¹

Inscrite dans la dynamique des rencontres scientifiques internationales qui lui ont donné naissance, la collection « Esthétique(s) jazz : la scène et les images » accueille des recherches transdisciplinaires dans le domaine des arts de la scène, du cinéma, des arts visuels et plastiques abordant le jazz comme un modèle esthétique qui ne se limite pas au champ musical. Elle a pour ambition de construire un champ jazzistique ouvert aux arts et à leurs poétiques, expression d'une philosophie et d'une vibration au monde dont l'héritage est la musique noire des Amériques. Elle n'est donc pas dédiée au jazz, mais aux esthétiques de la scène et de l'image, des arts vivants et cinématographiques qui sont influencées, inspirées, traversées, travaillées par le jazz dans toute sa pluralité, et aux enjeux anthropologiques dont elles sont partie prenante.

© Éditions Passage(s), 2018

Laboratoire SeFeA / IRET / Sorbonne Nouvelle (EA3959)

www.editionspassages.fr

ISBN 979-10-94898-53-6



¹ Cit. dans Arthur Taylor, *Notes and Tones*, NY, Da Capo Press, 1977, p. 156.

Dessiner jazz

sous la direction de
Sylvie Chalaye et Pierre Letessier

Passage(s)
« Esthétique(s) jazz : la scène et les images »

À Romain Feuillade,
patron du Café des Cent Kilos,
disparu dans la fusillade de La Belle équipe,
le 13 novembre 2015.

À Cabu,
qui aurait dû être le parrain
de la 3^e édition des rencontres *Esthétique(s) jazz*,
en novembre 2015.

À Myriam Tanant,
collègue et amie disparue,
qui fut de l'aventure *Esthétique(s) jazz* à la Dynamo,
en novembre 2015.

SOMMAIRE

Introduction.....	11
--------------------------	-----------

Première partie : Le jazz comme esthétique de l'image

Chapitre 1 - <i>La silhouette, un principe esthétique jazz ?</i> par Sylvie Chalaye.....	17
Chapitre 2 - <i>La « case bleue ». Quelques réflexions entre jazz et bande dessinée</i> par Pierre Sauvanet	31
Chapitre 3 – <i>Une ballade jazz en images : Il trombettiere de Milo Manara et David Riondino</i> par Rosaria Ruffini.....	41
Chapitre 4 - <i>Le malentendu de l'image</i> par Francis Hofstein.....	53
Focus – <i>Et si le jazz est la vie</i> avec Frèd Blanc.....	67

Deuxième partie : Quand le dessin s'anime jazz

Chapitre 5 - <i>Bosko, the talk-ink Kid ou animer l'esprit du jazz</i> par Sylvie Chalaye.....	81
Chapitre 6 - <i>Cartoons et jazzmen : le cas Cab Calloway</i> par Jean-François Pitet.....	89
Chapitre 7 - <i>Jazz et film d'animation, une analyse musico-filmique du générique de Catch me if you can</i> par Jérôme Rossi.....	103
Chapitre 8 - <i>Les Triplettes de Belleville : avatars graphiques et jazziques de Disney à De Greycy en passant par Dubout</i> par Blodwenn Mauffret.....	119
Chapitre 9 – <i>Faire danser la pellicule de Norman McLaren à Robert Pierru</i> par Gilles Mouëllic.....	133
Focus – <i>Cinéma expérimental et animation jazz</i> avec et par Jean-Louis Bompoin.....	141

Troisième partie - Performances jazz dessinées

Chapitre 10 - <i>À corps dansant : performances dessinées d'Edmond Baudoin au festival de jazz à Foix</i> par Michèle Ginoulhiac Baudeigne.....	151
Chapitre 11 - <i>Le street-art et le jazz : tempo graphique, éclat musical ou l'esthétique de la percussion</i> par Stella Louis.....	173
Focus – <i>Jazzier le dessin I</i> Guillaume Hazebrouck et Guillaume Carreau de la Compagnie Frasques & <i>Jazzier le dessin II</i> Médéric Collignon, Yvan Robillard et les pochoiristes de Nice Art.....	187
Contributeurs	195
Bibliographie	201

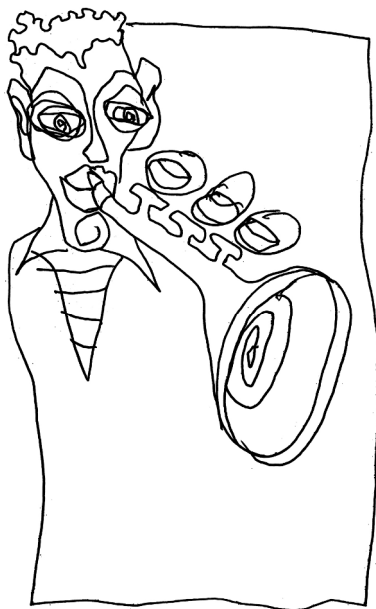
Remerciements à Frèd Blanc
pour l'univers graphique qui accompagne le volume.

Introduction

Dessiner (le) jazz



Sylvie Chalaye



Quand un standard de jazz comme *Singing in the Rain* est détourné en *Sinkin' in the Bathtub*, le premier *cartoon* de la Warner Bros Pictures, humour, caricature et stéréotype ne sont pas loin... Mais qu'entend-on du geste de Bosko faisant vibrer les cordes de sa douche ?

Dessiner le jazz, dessiner (le) jazz, dessiner jazz, jazzier le dessin, autrement dit quand la vibration du jazz passe par le trait et l'image... Le champ est vaste, de Paul Colin ou Miguel Covarrubias à Cabu en passant par Blutch, Al Hirschfeld, Gen Paul, Robert Crumb, ou encore

Willem et Edmond Baudoin mais aussi la bande dessinée (Loustal, Louis Joos, José Corrêa, Jean-Claude Götting...) Cependant, il ne s'agit pas d'aborder ici le dessin comme illustration du jazz, et ce serait pourtant un pan important de l'histoire du jazz à étudier. On pense à Jim Flora, Alex Steinweiss, Reid Miles, David Stone Martin, ces illustrateurs qui ont marqué l'histoire des labels et des magazines jazz, que ce soit par les pochettes de disque ou les partitions, leurs dessins accompagnant la création musicale et son évolution (Anthony Braxton, Wadada Leo Smith, Barry Guy...) Les travaux de Philippe Baudoin sur les partitions de jazz¹ et ceux de Daniel Soutif sur l'art et les revues² ont apporté la preuve que l'environnement visuel du jazz participe avec force de son histoire.

Des figures du jazz comme Joséphine Baker, Louis Armstrong, Billie Holiday ou Cab Caloway ont inspiré nombre de dessinateurs et nombre d'illustrateurs ont tenté de traduire le swing par le dessin, de laisser une trace, une impression de l'expérience jazz. Mais notre propos est ailleurs...

L'enjeu de ce livre est plutôt d'analyser le geste quand il ne consiste pas à capter l'ambiance du jazz et des clubs, des cabarets et des concerts, ou de croquer les jazzmen, mais bel et bien de se saisir de l'énergie et de la vibration du jazz d'un point de vue graphique et plastique.

Dans un premier temps il s'agit d'interroger comment l'esthétique jazz se déploie dans l'image et induit une vibration scopique, comment le trait se laisse habiter par l'esprit jazz et comment s'exprime l'esthétique jazz par l'image, dans l'image, en images. Que cela passe par la silhouette, un « défi » graphique, pour reprendre Georges Vigarello, qui épouse l'esprit du jazz ou par la bande dessinée qui en adopte les procédés de composition.

¹ Philippe Baudoin, *Jazz mode d'emploi : petite encyclopédie des données techniques de base*, tome 1 et 2, Outre Mesure, 2005. Voir également Philippe Baudoin et Isabelle Marquis, *Une Chronologie du jazz*, Outre Mesure, 2005.

² Daniel Soutif, *Le Siècle du jazz : Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*, Paris, Flammarion, 2009.

Puis dans un second temps, nous nous proposons d'analyser comment le dessin a littéralement trouvé son animation sonore dans le jazz. On peut même dire que le cinéma d'animation s'est inventé avec le jazz, il a trouvé son rythme dans cette musique noire populaire, avant même de devenir sonore. C'est l'énergie du jazz qui anime les *cartoons* de Walt Disney ou ceux des Looney Tunes de la Warner, comme le cinéma plus expérimental, dont témoigne par exemple Jean-Louis Bompont qui travailla auprès de Norman McLaren. Le geste jazz, se retrouve en somme au bout du crayon qu'il s'agisse de graver la pellicule ou de graffer sur les murs.

C'est pourquoi, nous avons choisi d'envisager dans une dernière étape la relation de l'écoute au geste dans l'espace, cette cinétique du jazz qui se métamorphose en chorégraphie plastique et nourrit des spectacles de performance et de *street-art* où le geste du dessinateur rejoint l'improvisation du musicien

De la silhouette et des images de bande dessinée au cinéma d'animation en passant par le graff et la performance, c'est à un voyage visuel et vibratoire que nous vous invitons. A travers trois focus, nous irons également à la découverte de la pratique artistique jazz d'un graphiste, d'un réalisateur de films d'animation et de plasticiens performers, en mettant un coup de projecteur sur Frèd Blanc dont l'univers graphique accompagne ce volume, mais aussi sur Jean-Louis Bompont qui analyse sa relation intime au jazz, et enfin sur quelques expériences de jazz dessiné menées à la Dynamo lors des rencontres « Esthétique(s) jazz » de novembre 2015, celle de la Compagnie Frasques et celle des pochoiristes de Nice Art en dialogue avec Médéric Collignon et Yvan Robillard.

Première partie

*Le jazz comme esthétique
de l'image*



Chapitre 1

La silhouette, un modèle esthétique jazz ?



Sylvie Chalaye

*Tomber sans casser
Debout sans appui
Collé-serré
Roulé-boulé
Coupé-cloué*

.....
Le miracle n'est pas de marcher sur l'eau, mais sur la terre »
(Kossi Efoui, *Io (tragédie)*, Le bruit des autres, 2006)



Sous le crayon des dessinateurs l'univers du jazz convoque des silhouettes qui s'animent ou se font décors. Cette relation du jazz à l'art de la silhouette hante le monde du spectacle de Toulouse-Lautrec à Paul Colin en passant par Fernand Léger et Vincente Minnelli.

Le principe plastique de la silhouette qui travaille sur le contour et assume l'absence et le vide pourrait bien être envisagé comme un modèle esthétique et poétique jazz. (Ci-contre : silhouette de menstrel attribuée à Toulouse-Lautrec.)

On constate que la plupart des dessins voulant exprimer l'univers du spectacle de jazz passe par l'art de la silhouette et du croquis. Le jazz inspire aux dessinateurs des formes dynamiques, des lignes, des traits qui croquent un style, qui captent une allure, un geste. Et les décors de jazz, les habillages scéniques, les scénographies des jazz-bands et des revues convoquent ces effets de silhouettes, ces ombres projetées.



Partitions des chansons de la revue *Un vent de Folie*,
Les Folies Bergère, 1927.

Cette réflexion est partie d'une intuition qui s'est renforcée avec l'étude des lithographies, des caricatures, des *cartoons* et des films de jazz contemporains comme ceux de Jean-Louis Bompont. Le jazz inspire aux dessinateurs des silhouettes, des formes humaines, rapidement croquées, des impressions fugaces, des formes qui assument le manque et l'éphémère. C'est pourquoi l'art de la silhouette et la musique jazz rencontrent tout particulièrement le cinéma qui induit le mouvement et exacerbe la fugacité inhérente justement au jazz et à la silhouette, car comme

le jazz et l'art de la silhouette, le cinéma joue de la syncope, de l'ellipse.

Dès l'époque des Minstrels, et des Ethiopians Serenaders, les illustrations sont des silhouettes noires jusqu'à la fameuse silhouette de Jim Crow. On retrouvera cela dans les *cartoons*, comme s'il s'agissait de saisir par le dessin la ligne ondulatoire du corps animé par la vibration jazz, du musicien, du chanteur ou du danseur. C'est cette relation à la silhouette du danseur de jazz que rend hommage Gene Kelly et Minnelli dans *Un Américain à Paris*, en faisant revivre l'ondulation jazz du clown Chocolat, d'après la célèbre gravure de Toulouse Lautrec, à qui on doit aussi des silhouettes de Minstrels beaucoup moins connues. Gene Kelly se glisse littéralement dans la silhouette de Chocolat dansant dans un Pub Irlandais et donne vie au dessin réalisé par Toulouse-Lautrec pour la revue *Le rire*.



Le swing des Noirs de Harlem par Miguel Covarrubias.

Si la réponse visuelle et plastique à l'ambiance acoustique et cinétique du jazz a été la silhouette, cela relève autant d'enjeux techniques que d'enjeux poétiques et métaphysiques.

Il y a d'abord le rapport au temps qui intervient, le désir de saisir l'instant, l'éclair-jazz, cela suppose la rapidité du trait qui capte un instantané et le besoin de retenir en somme quelque chose qui échappe. A cela s'ajoute la nécessité de saisir le mouvement, de proposer une image arrêtée qui impulse pourtant une cinétique, qui rende l'ondulation, la vibration et le geste du danseur ou du musicien comme l'explosion acoustique.

La dimension rudimentaire du principe de la silhouette et son côté schématique, permet de rendre le paradoxe même de cette musique appréhendée comme primitive, brute et en même temps, dans les années 20, expression de la modernité.

Mais l'art de la silhouette ne partage pas avec le jazz que l'improvisation, la fulgurance et le mouvement. L'art de la silhouette fait surgir des figures sans visage. La silhouette dit une présence-absence.

Il y a en effet une dimension plus ontologique qui touche au fondement métaphysique du jazz dans cette proximité avec l'art de la silhouette.

Il est sans doute nécessaire de revenir sur le mot « silhouette » et son histoire. Le mot vient d'Etienne de Silhouette, contrôleur général des finances détesté à la cour de Louis XV pour sa propension à faire les choses à l'économie afin d'éviter d'y mettre le temps et les moyens. « Faire quelque chose à la Silhouette », c'était donc se contenter du minimum et on a fini par utiliser cette formule pour désigner une invention qui annoncera la photographie, fondée sur le principe du projecteur lumineux associé au pantographe qui réduisait la projection aux dimensions d'une feuille de papier. Ce dispositif permettait de dessiner des portraits fixant rapidement l'allure par les contours, des « portraits à la Silhouette ». Le célèbre Président Américain Jefferson rapportera en Amérique la technologie de la Silhouette quelques années avant la Révolution Française, fixant ainsi toute les figures et les types humains qu'il rencontrait. Or ces *machines à profil* dont la technique produisaient un dessin au plus près du réel par

projection lumineuse intéressèrent très vite les études anthropologiques et furent à la base de la pratique de la *physiognomonie* prônée par le Suisse Lavater. Elles répondaient au désir de saisir l'âme, de toucher l'énergie intérieure de l'individu par un processus scientifique.

Retenir l'énergie du jazz est précisément ce qui s'attache aux planches graphiques de Paul Colin qui tente de rendre dans *Tumulte noire* la « crise nègre » qui secoue le Paris des années 20 selon la formule de Cocteau. L'enjeu anthropologique n'est pas très loin, il s'agit bien de saisir l'altérité, l'étrangeté des corps, de saisir des présences. Colin s'inspire d'abord des dessins de Covarrubias pour l'affiche de *La Revue nègre*, puis ce sera les planches de *Tumulte noir* qui convoquent une série de silhouettes nègres comme prises en instantané dans la convulsion du jazz.

Or le jazz est travaillé par la perte, le manque, l'absence. Et l'art de la silhouette est précisément l'art de convoquer une présence en creux, de révéler par le vide.¹ Cette fameuse « blue note » que cherche toujours à atteindre le jazzman a à voir avec « l'absente de tout bouquet » de Mallarmé.

L'art de la silhouette, comme l'expression jazzistique assume l'inachèvement, l'inaboutissement, l'incomplétude. Il y a dans le principe plastique de la silhouette, l'urgence du geste, mais surtout l'escamotage lié à l'improvisation même du jazz, l'effet d'apparition-disparition. Et cet inachèvement se retrouve dans l'essentialité même des figures que le dessin fait surgir de la musique.

La silhouette convoque aussi une certaine théâtralité, elle exacerbe la mise en scène des corps et des postures, car le jazz fait surgir des personnages, des formes humaines, et non pas finalement des paysages ou des espaces. Il travaille avant tout sur la voix, la vibration. Le jazz ne fait pas tableau, mais découpe en creux des identités, des empreintes vocales ou gestuelles, rendues

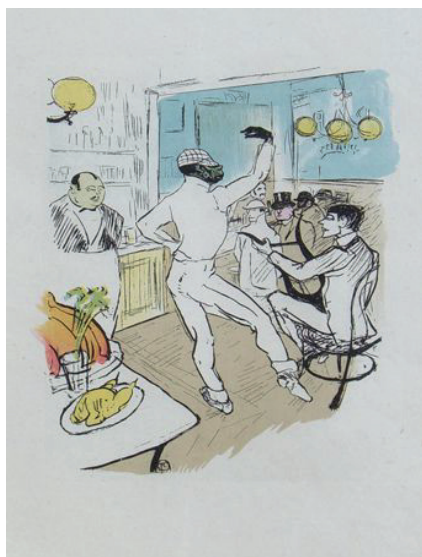
¹ Comme le hasard fait souvent bien les choses, le nom de famille Silhouette vient du basque *Ziloeta* ou *Zilhoeta*, signifiant « endroit de trous, de grottes, de bas-fonds, de creux ».



Cab Calloway et son orchestre
interprétant « *Minnie The Moocher* ».

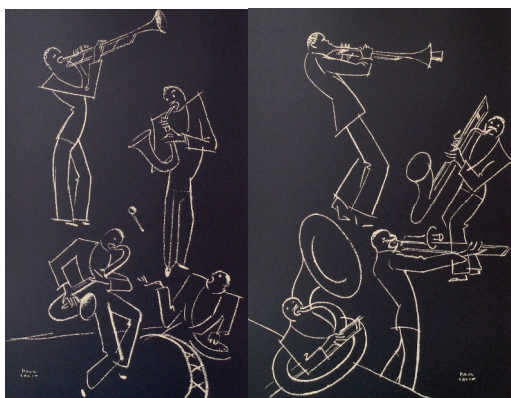
par un effet de révélation argentique comme on peut le voir encore dans les lithographies de Colin ou les dessins de partitions, et bien sûr les premiers films d'animation. C'est que l'ombre de la silhouette souligne la couleur du danseur ou du jazzman et justifie, voire sublime en somme le travail graphique du noir et blanc. Les artistes noirs dans l'oeil des dessinateurs sont pensés comme des formes plastiques.

Les effets délibérément oniriques d'ombres chinoises habillent les scènes des Jazz Band, on pense bien sûr à Cab Calloway avec sa chanson *Minnie the Moocher*, mais aussi à *Swing Times* avec les jeux d'ombres portées et les effets de détournage sur le mur de fond de scène, où l'ombre de Fred Astaire qui danse en *blackface* se démultiplie. Le jazz impose un style graphique spectral, qui suppose légèreté, énergie, dynamisme et suspension.



Chocolat dansant, dessin de Toulouse-Lautrec,
Le rire, n°73, 28 mars 1896.

Les dessins de Toulouse Lautrec tentant de capter le mouvement de Chocolat quand il danse et ne fait pas le clown méritent vraiment que l'on s'y arrête. C'est une silhouette sans visage de dos, puisque, n'est-ce pas, un nègre en vaut un autre... Ce n'est pas l'individu qui importe mais son corps dans l'espace, son geste et une masse noire qui se découpe dans la lumière. On retrouvera le même principe dans les lithographies de Colin.



Lithographies de Paul Colin, *Tumulte noir*, 1927.
Editions Anthèse, 2011.

Bien avant *La Revue Nègre*, les premiers spectacles inspirés par l'art nègre et la musique nouvelle que représente le jazz dans les années 20 se sont appuyés sur une esthétique de la silhouette. Pour *La création du Monde* au Théâtre des Champs Elysées, Fernand Léger crée une scénographie de carton avec toutes sortes de silhouettes découpées qui figurent des divinités sous forme de statues africaines. Le spectacle ne sera pas une réussite et déçoit Rolf de Maré, le directeur du théâtre, qui attendait plus de dynamisme alors que Darius Milhaud avait fait la musique. C'est que les silhouettes de Fernand Léger ont bien

les lignes abstraites de la statuaire nègre, mais elles n'ont pas le swing. Ce qui manque au spectacle est la « présence nègre ». Dans le spectacle précédent, Fernand Léger avait travaillé avec les danseurs des ballets suédois, les corps et la vitesse étaient au rendez-vous, mais pas le style.



Lithographie de Paul Colin, *Tumulte noir*, 1927.
Editions Anthèse, 2011.

Ce qu'amènera *La Revue nègre*, ce seront les danseurs et danseuses noirs de Harlem tels que les dessinait Covarrubias, le swing et le mouvement de silhouettes animées de toute l'énergie du jazz, ces corps noirs qui se découpent distinctement sur le mur de fond de scène.

Les décors de jazz, ce sont des silhouettes humaines qui se confondent avec l'environnement urbain, sa modernité et son primitivisme, tandis que gratte-ciel, chemins de fer, paquebot, jungle moderne se découpent, à leur tour, sous forme de silhouettes géantes et se dressent en fond de scène, tels les grands panneaux des décors de Miguel Covarrubias de la revue *Nègre* en 1925 et ceux des spectacles qui surferont bientôt sur la mode de *La Revue Nègre*, comme *Chocolates Kiddies* des Blacks Birds. Et c'est bien cette dimension que tentent de saisir les dessins du *Tumulte noir*.



Lithographie de Paul Colin, *Tumulte noir*, 1927.
Editions Anthèse, 2011.

Dans *Un Américain à Paris*, Minnelli aborde précisément la silhouette comme dispositif de décor. Il reprend le dessin de Toulouse-Lautrec et en fait émerger le mouvement, comme une renaissance du geste de Chocolat, du « geste nègre ». C'est un hommage à la présence-absence de Chocolat dans le Paris de la Belle époque, mais il y a aussi dans la démarche de Minnelli une

façon de convoquer les artistes afro-descendants qui sont dans l'ombre de la création artistique, et notamment en creux dans le cinéma américain et particulièrement la comédie musicale. En pleine ségrégation, Hollywood évite les Noirs à l'image, mais le geste de Gene Kelly se fondant dans la silhouette de Chocolat permet de convoquer toute la filiation artistique avec le monde noir. On trouvait déjà ce thème dans *Swing Times* en 1936, quand les ombres de Fred Astaire dansent avec lui et finalement prennent leur indépendance par rapport au danseur et quittent le plateau. Ces « ombres nègres » qui hantent la scène, faute d'autoriser la présence des artistes noirs du jazz, s'émancipent et marronnent.

On sait qu'*Un Américain à Paris* rend hommage aux peintres du début du siècle, Picasso, mais aussi Maurice Utrillo, Le Douanier Rousseau... cependant choisir ce petit dessin de Toulouse-Lautrec paru dans *Le Rire* n'est pas anodin. La chorégraphie nous entraîne ensuite au Moulin-Rouge avec la Goulue, ses danseuses de French Cancan et les pas du Cake Walk vers 1900 qui se mélangent à la farandole, et voilà que Gene Kelly danse entre des silhouettes de carton comme découpées dans les toiles de Toulouse-Lautrec.

Il y a bien une expression jazzistique dans le choix de la silhouette que ce soit par croquis, esquisse, découpage, détournement, pochoir, ombre ou empreinte. La silhouette tente finalement de cerner « l'autre » corps, le corps que libère la danse. La recherche est étonnante dans le cinéma expérimental de Jean-Louis Bompont, dont l'expression plastique explore précisément la dimension fantomatique qu'inspire l'écoute avec le *Skeleton* ou *Nemasco* et le jeu de déconstruction des figures à l'infini.

Cette dimension se retrouve aujourd'hui avec beaucoup de complexité dans le travail plastique d'artistes afro-descendants comme l'Américaine Kara Walker ou le Français Alexis Peskine¹,

¹ A propos de la démarche jazzistique de ces artistes, voir Sylvie Chalaye, "Esthétique jazz, pied de nez et escamotage dans les expressions scéniques et plastiques des diasporas afro-descendantes, in S. Chalaye & P. Letessier (dir.), *Écriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, Caen, Passage(s), 2016, pp.151-160.



Fred Astaire dans *Swing Times*,
George Stevens.

qui jouent avec des silhouettes à la fois traces d'un passé raciste qui hante toujours notre présent, mais aussi ombres de résistance dont la vitalité inouïe est source de résilience. Cette esthétique jazz de l'absence et du creux résonne également au théâtre chez des dramaturges afro-descendants. Kossi Efoui, Koffi Kwahulé ou l'Américaine Suzan-Lori Parks¹ dont la démarche artistique est traversée par le jazz, travaillent sur les ombres, les personnages en creux.

Le parti pris de Kwahulé de ne plus nommer au préalable les personnages mais de les laisser se dégager dans la conscience du spectateur par l'écoute prend la forme du calligramme dans certaine de ses pièces, comme *Jaz*, ce sont les voix qui dessinent les corps, les mots et les syllabes qui s'organisent jusqu'à reconstruire une figure humaine. Ce principe esthétique rejoint l'écriture marionnettique de Kossi Efoui et les jeux de graphisme, les effets d'empreinte, qui animent les pages comme dans *Volatiles*. Il y a dans le principe de la silhouette une poétique jazz. Le jazz ne fait pas tableau, ni paysage, mais construit des identités, des présences, des figures. Il reconstruit un peuple, prend en charge l'« autre » corps, le corps immatériel, le corps souffrant, démantelé pour le libérer et le reconstruire².

Le jazz fait retentir une absence que le dessin prend en charge à son tour dans la suspension du trait ou de l'ombre. C'est pourquoi, il inspire un univers spectral. Le principe de la silhouette répond à l'esthétique jazz, tant par la dimension improvisée, la recherche du style et de la fulgurance, que par l'enjeu ontologique d'un art qui fait revivre les âmes mortes, un art peuplé d'ombres, hanté par l'absence et le manque, mais un art qui fait se redresser l'humain. Les silhouettes du jazz sont vrillées, travaillées par une vibration,

¹ Raphaëlle Tchamitchian, "Suzan-Lori Parks, une esthétique jazz", in S. Chalaye & P. Letessier (dir.), *Écriture et improvisation. Le modèle jazz ?*, Caen, Passage(s), 2016, pp. 35-42.

² Sylvie Chalaye, *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passage(s), 2018.

convulsive et cette dimension surréaliste se retrouve chez Kara Walker à travers les projections fantasmatiques et monstrueuses qui les animent, mais aussi chez Alexis Peskine qui travaille plutôt sur la pixellisation, la pulvérisation par le procédé de l'acu-painting. Envol et subversion dans les silhouettes de Walker, suspension et scintillement dans les ombres de Peskine, répondent à une esthétique plastique d'un corps-jazz, corps debout qui s'élève au-dessus des contingences matérielles, corps reconstruit et augmenté qui parvient à imposer sa lumière dans le contre-jour.

Sylvie CHALAYE

Chapitre 2

La « case bleue ». Quelques réflexions entre jazz et bande dessinée (à partir de *Barney et la note bleue* de Loustal et Paringaux)¹



Pierre Sauvanet

« Dessiner (le) jazz », donc : mettre l'article défini entre parenthèses, cela engage au moins deux sens. Le premier (dessiner le jazz) est en quelque sorte *externe* : le dessinateur donne une idée du jazz par son dessin (on pense à *Jazz* de Matisse, paradoxalement assez loin du jazz) ; le second (dessiner jazz) est *interne*, au sens d'un supposé style *jazz* de dessin (on pense à *Begone Dull Care* de Norman McLaren, au plus proche du jazz lui-même). Il y aurait d'ailleurs encore beaucoup d'autres sens, par exemple quand le jazzman lui-même se fait dessinateur... (que ce soit Miles Davis, Ornette Coleman ou Daniel Humair). Tous ces cas très différents seraient passionnants à étudier, mais mieux vaut choisir ici un cas d'école, que les amateurs connaissent par cœur : celui de la parution simultanée, en 1987, du disque *La Note bleue* de Barney Wilen et de la bande dessinée *Barney et la note bleue* de Jacques Loustal et

¹ Une première version de ce texte était prévue pour la journée d'études *Jazz et bande dessinée* (actes non publiés), qui s'est tenue à Monségur le 18 juin 2011 (Festival « 24 heures du swing » en Gironde). Que les organisateurs de cette première journée (Thierry Maligne, Patrick Pac) en soient ici remerciés.

Philippe Paringaux (Fig. 1 et 2). Étaient-ce alors un ou deux objets ? Avec le recul, le premier est-il la bande-son aveugle du second, le second le scénario muet du premier, ou bien ce parallèle inattendu crée-t-il un mélange des genres inédit ?



Fig.1 : couverture de la bande dessinée (J. Loustal, P. Paringaux, *Barney et la Note Bleue*, Paris, Casterman, 1987).

Les bandes dessinées ayant pour thème le jazz sont innombrables, que ce soit à titre « didactique », « romanesque » ou « décoratif », pour reprendre la trilogie proposée par Pierre-Henri

Ardonceanu¹. Une autre réalisation majeure est sans doute la *Vie de Billie Holiday* par Muñoz et Sampayo ; mais la spécificité de *Barney et la note bleue* tient bien dans l'existence parallèle de deux objets distincts. La grande qualité de l'ensemble « BD & CD » intitulé (*Barney et la Note Bleue*) est précisément que l'un n'existe pas sans l'autre, l'autre n'existe pas sans l'un, mais en même temps que la *spécificité* de chaque medium est parfaitement respectée. Pour mieux le comprendre, on peut d'abord esquisser une rapide typologie des relations entre jazz et bande dessinée, comme un cas particulier du cas général de la relation entre les arts², avant de revenir au cas particulier qui nous occupe ici.

Les différences entre jazz et bande dessinée, de prime abord, semblent évidentes. Réduisons-les à trois hypothèses, par commodité, et sans souci d'exhaustivité :

- du point de vue du medium : nous avons clairement affaire à deux types de mediums spécifiques et apparemment radicalement différents : d'un côté, image et langage écrit, de l'autre, musique (et éventuellement langage oral) ; donc, pour le dire vite, l'un pour l'œil, l'autre pour l'ouïe ;

- du point de vue de l'autorité : un ou deux auteurs en bande dessinée, un groupe plus ou moins nombreux en jazz (même s'il y aurait ici mille exceptions qui confirment la règle, celui des collectifs en bande dessinée ou des solo et duo en jazz) ;

- du point de vue des modalités du processus de création : par exemple, l'expérience de improvisation serait absente en bande dessinée (ce qui, au passage, n'a rien d'évident, et l'on sait bien par

¹ Cf. Pierre-Henri Ardonceanu, « Bande dessinée », *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1988 pour la première édition. À noter que le photographe et collectionneur Jacques Bisceglia (1940-2013) a publié un long dossier sur jazz et bande dessinée dans la revue *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 75, 76, 77.

² Nous nous permettons de renvoyer, parmi de nombreuses autres références possibles, à notre propre synthèse sur les relations entre les arts : Pierre Sauvanet, *Éléments d'esthétique*, Paris, Ellipses, rééd. 2014, ch. 5 : « Le paragone ».

ailleurs que tout le jazz n'est pas improvisé, de même que toute l'improvisation n'est pas du jazz).

On voit d'emblée les limites des différences. Insistons donc maintenant sur quelques ressemblances, également réduites à trois selon le même principe :

- du point de vue du medium, toujours : il s'agit bien d'un medium essentiellement *temporel* dans les deux cas, le jazz se déployant dans le temps, de même que la bande dessinée déploie son récit imagé (ainsi dans le cas de *La Note Bleue* : nous y reviendrons justement plus longuement tout à l'heure). Après tout, dans le jargon des musiciens de jazz, on dit bien d'un remarquable improvisateur que, dans son chorus, il pratique une forme de *storytelling* : littéralement, il raconte une histoire...

- mais également d'un point de vue sociologique : jazz et bande dessinée ont en quelque sorte, et qu'ils le veuillent ou non, le statut paradoxal d'« arts mineurs » (en anglais, *low arts*, par opposition au registre *high*). On pourrait développer ici une approche socio-critique ;

- sans oublier enfin le point de vue historique : en effet, les dates de naissance respectives du jazz et de la bande dessinée sont à peu près synchrones : soit la fin du XIX^e siècle, ou du moins le début du XX^e siècle pour l'affirmation d'une tendance, et même 1833 pour la bande dessinée si l'on remonte à son inventeur présumé Rodolphe Töpffer, et parallèlement 1840 environ pour les ancêtres du jazz si l'on remonte aux premiers spectacles de *Minstrels* aux États-Unis.

Ainsi donc, si l'on essaie de penser leurs divergences essentielles (deux mediums entre image et son, autorité unique ou plurielle, écriture ou improvisation, etc.), c'est pour mieux imaginer leurs convergences possibles (deux arts du temps, plus ou moins « mineurs », et somme toute très jeunes, à la naissance presque synchrone). Cela étant posé, entre jazz et bande dessinée, il reste un dernier cas de similitude, voire d'analogie, qui rejoint justement la question de leur date de naissance. Jazz et bande dessinée, voilà bien des arts neufs, en tout cas des arts (relativement) jeunes, où tout reste encore à inventer, ou presque... Faisons le pari qu'un siècle ou un siècle et demi d'existence représente en effet une certaine

jeunesse pour ces deux arts, et engage ici leur étonnante inventivité formelle, leur potentialité créative commune. Loin de penser que le jazz est mort, comme on l'entend parfois, celui-ci recèle encore une grande invention de formes (chacun trouvera ses exemples — ainsi Vijay Iyer, entendu en solo à la Dynamo de Banlieues Bleues il y a déjà quelques années) ; *idem* pour la bande dessinée, dont l'invention formelle est toujours en cours (là encore, chacun trouvera ses exemples — ainsi le remarquable *Astérios Polyp*, de David Mazzucchelli). Pour certaines de ces œuvres, ces éloges ne semblent pas immérités, et on aurait même tendance à penser que, dans quelques années, on reviendra toujours plus volontiers vers ces formes d'art, véritable creuset d'un subtil mélange entre le populaire et le savant.

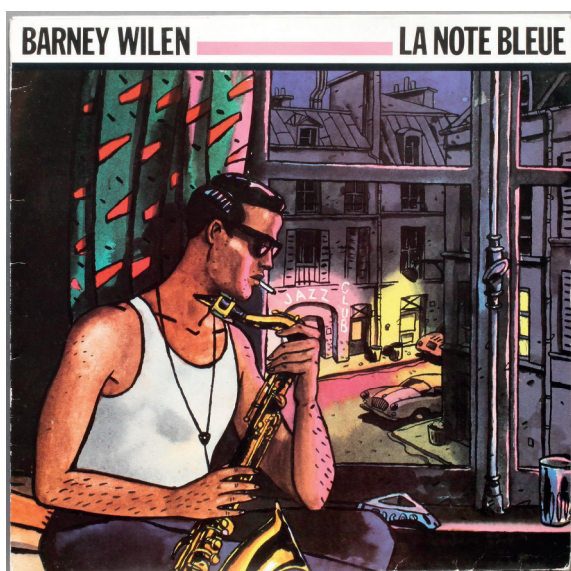


Fig. 2 : Couverture du disque vinyle (B. Wilen, *La Note Bleue*, IDA Records 010, Paris, 1987), droits réservés.

C'est ici qu'il faut insister sur la petite conjonction que l'on n'entend pas, que l'on n'entend plus : jazz *et* bande dessinée... Après tout, la conjonction de coordination est-elle nécessaire ou contingente ? Révèle-t-elle un rapport essentiel ou inessentiel ? Les rapports contingents, littéralement, ce sont ceux qui peuvent ne pas être. Par exemple, une musique de jazz existe seule, sans le secours plus ou moins illustratif d'une bande dessinée, ou inversement, une bande dessinée existe seule, sans le recours auditif à une musique de jazz. C'est le problème de l'*illustration* qui se trouve ici posé, au mauvais sens du terme, et dans les deux sens de la bijection (lorsqu'une image illustre faiblement une musique, lorsqu'une musique illustre faiblement une image). Quant aux rapports nécessaires, ce sont ceux qui ne peuvent pas ne pas être. Par exemple, toutes les fois où il y a réelle interdépendance, confrontation, tension et donc égalité *a priori* entre les mediums considérés. D'où un premier principe de distinction très simple : il s'agirait déjà de distinguer des productions de circonstance les œuvres faites en même temps ou quasiment, l'une *par et pour* l'autre, l'une *avec* l'autre.

Dans l'histoire des rapports entre jazz et bande dessinée, on peut alors considérer la parution conjointe en 1987 du disque de Barney Wilen, *La Note Bleue*, et de la bande dessinée *Barney et la Note Bleue*, de Loustal et Paringaux, comme une date absolument marquante (pas seulement subjectivement pour une certaine génération, et quoique certains critiques aient pu en dire à l'époque). Avec le recul, *La Note Bleue* n'est pas loin d'apparaître comme un *paradigme bédé-jazzistique*. Pourtant, tout avait plutôt mal commencé : découvrant l'année précédente (début 1986), les premières parutions de la bande dessinée dans la revue *À Suivre* (fin 1985), le saxophoniste fut particulièrement mécontent, dit-on, d'avoir été ainsi portraituré sans avoir été prévenu, et d'avoir été mis à mort dans la fiction en 1962... Certes, la série n'était pas une biographie, mais une adaptation libre de sa vie (qui n'évitait pas, d'ailleurs, certains clichés du jazz des années 1950). Après hésitation, Barney prit contact avec les auteurs de la bande dessinée, et décida lui-même de réaliser un disque destiné à accompagner le

travail de Jacques Loustal et Philippe Paringaux. Par une sorte d'ironie de l'histoire, ce double succès éditorial marqua finalement pour lui une sorte de renaissance (renouant aussi avec le style *bop*, après le long silence qui avait suivi l'épisode africain de *Moshi*). Mais laissons parler les objets eux-mêmes, en l'occurrence l'avertissement au lecteur sur le rabat de la couverture de la bande dessinée (1), auquel fait écho la pochette du disque de la même année (2) :

1. Pour la première fois dans l'histoire de l'édition, il est possible de lire un livre — celui-ci — tout en écoutant sa « bande sonore ». Le grand saxophoniste de jazz Barney Wilen a en effet composé et enregistré la B.O. de *Barney et la note bleue* — sous le même titre et la même couverture — sur Ida Records.¹

2. Cover design by Jacques de Loustal / Thanks to Philippe Paringaux and Daniel Richard / Music played for the comic *Barney et la note bleue* (by Loustal & Paringaux – Éditions Casterman). Produced by Philippe Vincent.²

On notera d'ailleurs qu'au sens strict, il ne s'agit ni du même titre, ni de la même couverture ! Chaque objet renvoie donc à l'autre, et en même temps chaque objet a son existence propre. On voit ici le nouveau sens pris par la conjonction de coordination jazz *et* bande dessinée. Comme l'écrivait Pierre-Henri Ardonceau dans le dossier du numéro de *Jazz Magazine* alors consacré à « Barney Wilen et sa bande » :

Jamais encore, de mémoire de jazzfan bédéphile, une bande dessinée n'avait eu de bande-son composée et enregistrée sur mesure. [...] Une bande-son, une vraie, pour accompagner les 69 pages de la bande dessinée : Paringaux y pensait depuis le début de son travail d'écriture. Comme une musique de film. Pas une vague indication en bas de la dernière page du livre disant qu'on pouvait lire cette b.d. en écoutant tel ou tel morceau *déjà* enregistré par tel ou tel groupe. Non, une bande-son

¹ Jacques Loustal, Philippe Paringaux, *Barney et la Note Bleue*, Paris, Casterman, 1987, rabat de la couverture originale.

² Barney Wilen, *La Note Bleue*, IDA Records 010, Paris, 1987, notes de pochette verso.

originale : pensée et jouée en fonction des climats du récit, des éclairages des planches et des atmosphères des chapitres.¹

Passant du point de vue d'une poïétique à celui d'une esthétique de la réception, il reste ainsi à témoigner de l'expérience de celui qu'il faut bien appeler le « lecteur-auditeur ». Tout au long de ce récit volontairement discontinu (le scénariste Paringaux précisant bien qu'il cherche avant tout à créer des atmosphères), chaque chapitre (treize en tout) correspond à chacune des plages du disque (treize en tout également, si l'on ne compte pas les bonus de la version CD)... À ceci près que, pour celui qui a fait l'expérience de la lecture, la durée respective de lecture de chaque chapitre ne correspond que très rarement à la durée respective d'écoute de chaque plage ! Ainsi pour le chapitre 12 : « Besame Mucho » (reprise, en solo) dure objectivement 1:53 sur le disque et s'étend sur pas moins de dix pages sur le livre ! Ou inversement les 6:38 de la plage 13 : « Goodbye », pour seulement trois planches... Chaque lecteur-auditeur doit donc *inventer* son temps parallèle, en réécoutant ou en relisant, en faisant volontairement retour sur la *plage* ou sur la *page* en question. Ce jeu-là fait évidemment partie de l'œuvre, à la recherche infinie d'un entre-deux, quelque chose comme... la *case bleue* — à entendre certes, non pas au seul sens de la couleur, auquel cas la métaphore serait pauvre par simple redondance, mais bien au sens de la *modulation* du blues, hésitant entre majeur et mineur : atmosphère pour atmosphère, la bande dessinée est modulée par la musique, comme la musique est modulée par la bande dessinée. La « case bleue », c'est ainsi le nom qu'on pourrait donner à cette sorte d'idéal de fusion-tension entre le jazz et la bande dessinée. C'est pourquoi l'une des réalisations plus attachantes reste sans doute ce *Barney et la note bleue* qui, au-delà du personnage de Barney Wilen et du style même de Loustal et Paringaux, propose un parcours inédit entre le livre et le disque, entre l'œil du lecteur et l'oreille de l'auditeur. Car c'est bien dans cet *écart* volontaire entre livre et disque, entre image et musique, entre temps

¹ Pierre-Henri Ardonceau, « Bande-son pour une BD », *Jazz Magazine*, n° 357, janvier 1987, p. 21.

de lecture et temps de l'écoute, que vient se loger la libre beauté de l'entreprise. Nulle redondance entre les deux, comme on aurait pu le craindre, mais la persistance d'un désir en creux : la lecture fait désirer l'écoute, l'écoute fait désirer la lecture. Comme le résume bien Pierre Genty, spécialiste français de l'œuvre de Barney Wilen :

La musique, quant à elle, procède de trois attitudes différentes dans son rapport avec la bande dessinée : soit elle soulignera les ambiances du dessin ou les états affectifs des personnages, soit elle imposera un caractère inattendu à un chapitre de la bande dessinée, ou soit enfin elle s'affranchira de tout rôle descriptif n'entretenant, de ce fait, aucune relation avec l'image.¹

« Dessiner (le) jazz », donc : voilà qui peut enfin s'entendre à nouveau de deux façons, si tant est qu'on veuille l'appliquer à notre cas d'école. *Dessiner le jazz*, tout d'abord, cela voudrait dire pour *Barney et le note bleue* renvoyer aux clichés assumés d'une certaine atmosphère jazz des années 1950 (faite de volutes d'alcool, de fumées de cigarettes et de substances illicites, de quelques femmes plus ou moins fatales... et quand même d'un peu de musique, nocturne de préférence). *Dessiner jazz*, surtout, voilà l'enjeu : une vibration du trait, un chatoiement des couleurs, une grande liberté narrative, autant de critères permettant de produire l'invention d'une forme à la fois poétique, visuelle et musicale — créant par là même une sorte de nouveau « pacte » entre les auteurs-artistes et le lecteur-spectateur-auditeur.

Pierre SAUVANET

¹ Pierre Genty, *Barney Wilen*, mémoire de DEA de Musique, mention « Histoire de la musique et musicologie », dir. D. Pistone, L. Cugny, Université Paris-Sorbonne Paris-IV, juillet 2003, p. 49.

Chapitre 3

Une ballade jazz en images : *Il Trombettiere* de Milo Manara & David Riondino

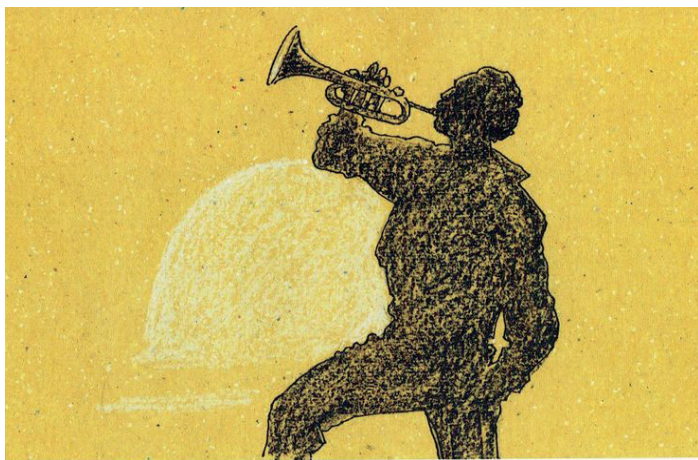


Rosaria Ruffini

Le Trombettiere est un récit illustré par Milo Manara et écrit par le musicien, acteur et auteur de théâtre David Riondino. Basé sur la figure historique de Giovanni Martini (1852-1922) qui fut le trompettiste du générale Custer, l'ouvrage retrace les vagabondages de ce musicien-soldat qui a parcouru le monde, de l'Italie aux États-Unis, de Cuba à New York. Martini a pris part aux grands moments historiques : il fit partie de l'armée de Garibaldi, ensuite il émigra aux États-Unis où il s'enrôla en tant que trompettiste dans le 7^e de la cavalerie.

Seul survivant de la bataille de Little Big Horn en 1876, il fut le dernier à voir Custer avant qu'il soit tué, avec ses 250 soldats, par Sitting Bull¹. En 1898, Martini partit à Cuba où il combattit pendant la guerre d'Indépendance contre l'Espagne et, à son retour, il s'installa à New York où il joua de la trompette jusqu'à sa mort.

¹ Le général Custer confia son dernier message à Giovanni Martini qui partit à la recherche de renforts. Ce message est aujourd'hui conservé au Musée Militaire de West Point.



David Riondino a travaillé longtemps sur la biographie de Martini qu'il définit comme une sorte de « Candide musical » qui glisse à travers les mailles de l'Histoire sans laisser de traces. Pour l'auteur, Martini est l'emblème des nombreux musiciens inconnus qui errent dans le monde. Son périple presque fortuit a toutes les empreintes d'un conte épique et il représente « une sorte de monument au Musicien Inconnu (tel le Soldat inconnu)¹».

Fasciné par ce musicien analphabète, Riondino a réalisé un projet artistique qui s'est étalé sur plusieurs années en se concrétisant dans une série de productions variées : un livre écrit avec l'historien Carlo Nobbio² ; une œuvre de musique de chambre ; un happening avec fanfare et voix récitante ; un scénario pour un film qui ne verra pas le jour ; un spectacle théâtral pour narrateur et musiciens, *Il Trombettiere di Custer*,

¹ Propos de David Riondino dans l'introduction de *Il Trombettiere*, Salani, Milan, 2011, T.d.a. Dans le texte, les pages ne sont pas numérotées. Pour toutes les citations successives, nous allons indiquer le titre du paragraphe de référence.

² Claudio Nobbio and David Riondino, *John Martin, Il trombettiere di Apricale. Da Garibaldi a Custer*, Gênes, Fratelli Frilli Editori, 2007.

qui a connu plusieurs tournées et différentes distributions¹. Et enfin, l'ouvrage conçu avec Milo Manara, publié en Italie par l'éditeur Salani en 2011, sous le titre *Il Trombettiere*, garde les traces des longues années de recherche dans l'appareillage référentiel qui l'accompagne².



¹ Les différentes versions de la lecture-concert *Trombettiere di Custer* représentent un véritable laboratoire de langages pour la mise en espace de l'histoire de Martini. Y ont collaboré, entre d'autres, le dessinateur Milo Manara, l'historien du Risorgimento Emilio Franzina, les acteurs Antonio Catania et Paolo Bessegato, et de nombreux jazzmen comme le trompettiste Enrico Rava, le pianiste Stefano Bollani et le clarinettiste Gabriele Mirabassi.

² L'édition de la bande dessinée est accompagnée d'une notice du musicien Stefano Bollani, d'un essai du philosophe-trompettiste Massimo Donà et d'un article de Riondino sur les musiques et les chants qui étaient à la mode entre 1860 et 1922. Dans l'introduction, Riondino rapporte de nombreuses données historiques sur Giovanni Martini, en faisant référence notamment aux études de l'historien américain Leonardo Solimine : Leo Solimine, *Custer's Bugler : The Life of John Martin (Giovanni Martino)*, Universal-Publishers, 2012.

Le projet artistique élaboré par Riondino est strictement jazz dans son sujet, comme dans le choix de ses formes variées toutes caractérisées par l'improvisation, en l'honneur de Martini qui représente l'un des « grands-parents migrants du jazz ¹ ». Vagabond et autodidacte, Martini a appris à jouer dans la fanfare du village et a aussi joué les polyrythmies dans les formations musicales de l'armée de Garibaldi puis celle de Custer. Migrant et émigré, il a transporté les musiques qu'il a croisées, en les modifiant à travers l'interprétation et l'ornementation musicale. Martini est un pionnier de l'esprit du jazz avant la lettre : « il est le prototype du musicien qui ne compose pas mais improvise, qui ne revendique pas une tradition mais la construit² » comme l'écrit Donà. Il assimile de façon continue l'Autre, dans une métamorphose progressive.

Autour de ce personnage, Riondino et Manara ont reconstruit un scénario kaléidoscopique qui retrace le melting-pot musical du début du XXe siècle, en écrivant une véritable histoire de la musique contemporaine à partir du vagabondage de cet homme. Les références aux innombrables influences musicales sont présentées avec une précision ethnographique. Dans le texte il y a de brèves introductions à chaque chapitre - écrites avec la collaboration de musicologues³ - qui nous dévoilent le paysage musical de la vie de Martini, à partir de son enfance dans un village italien où il écoutait les airs de Rossini et les rimes improvisées des paysans, jusqu'à sa vieillesse à New York où tous les timbres du monde se mêlaient dans les rues.

¹ Propos de David Riondino prononcés pendant la rencontre avec le public à la librairie Feltrinelli, Milan, 23 janvier 2012. T.d.a.

² Massimo Donà, « Del Jazz, di uno stile di vita, di sogni e di chimere o, più semplicemente, la veridica storia di un trombettiere », dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

³ Riondino a collaboré avec les musicologues Ignazio Macchiarella, Marcello Piras et Simona Frasca et avec l'historien de l'émigration et du Risorgimento Emilio Franzina.



La musique est le fil conducteur de l'ouvrage et elle est au cœur même de sa forme textuelle qui cherche à mettre sur papier un esprit jazz, à travers le dessin et la parole. En effet, le texte est composé sous la forme d'une ballade en vers selon la structure de la *decima rima*, système de rimes propre à l'improvisation poétique espagnole. Il s'agit d'un système de stances de dix vers *ottonari*¹ avec l'accent tonique sur la septième syllabe, et caractérisé par une structure des rimes internes ABBABCCDDC. Rigoureusement enchainés sur dix lignes, les vers de la strophe changent le rythme et l'accent grâce à la variation des syllabes finales, ce qui permet l'utilisation fréquente d'un mouvement syncopé². La *decima* impose une discipline métrique et harmonique très sophistiquée qui compose un cours

¹ L'*ottonario* est un vers qui porte l'accent tonique sur la septième syllabe.

² Dans la métrique italienne, le vers *ottonario* peut être un heptasyllabe avec accent tonique sur la dernière syllabe (mot tronqué ou oxyton), ou un octosyllabe avec accent tonique sur l'avant-dernière syllabe (mot paroxyton) ou un ennéasyllabe avec accent sur l'antépénultième syllabe (mot proparoxyton). La longueur de la parole, qui varie selon l'accent, produit un effet musical.

lyrique. Riondino a choisi d'écrire en *decima*, parce qu'il a reconnu une dimension mythique dans l'histoire de Martini qui lui a inspiré la forme d'une ballade en vers.¹ Il a donc créé une structure divisée en épisodes qui donne à *Il Trombettiere* la forme d'un conte épique contemporain.

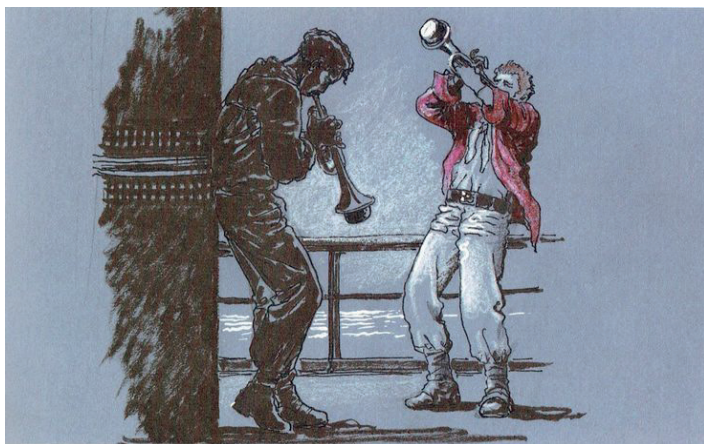
Comme toutes les épopées, *Il trombettiere* a été conçu d'abord de manière orale : l'auteur improvisait pendant ses longs voyages en voiture, au cours de ses tournées ; il dictait à un magnétophone les strophes et ensuite les écrivait. La forte empreinte orale ne doit pas surprendre, car Riondino est un improvisateur raffiné qui pratique l'art de la création poétique à l'impromptu depuis les années 1970². Il a même fondé *L'Accademia dell'Ottava* afin de récupérer la tradition italienne de l'improvisation poétique à l'oral où les interprètes se défient autour d'un thème en versification classique. En se rattachant idéalement à la tradition des conteurs ambulants, Riondino emprunte les techniques et les secrets. Dans ses dernières créations, l'auteur a développé surtout l'ancienne tradition du récit oral illustré où les conteurs se servent de tableaux illustrant le texte³. C'est pourquoi il a entamé une riche collaboration avec Milo Manara qui a réalisé une scénographie de tableaux projetés pour la première version du spectacle *Trombettiere di Custer*. Manara et Riondino ont également travaillé à des créations hybrides comme le

¹ *Il Trombettiere* est composé de six épisodes divisés en chapitres de cinq *decima*, selon le modèle du conte épique populaire, notamment espagnol. La structure de la *decima* fut utilisée surtout par Calderon de la Barca.

² Riondino improvise surtout en vers *ottava rima*. Née d'un contexte populaire, la tradition de l'*ottava rima* est proche des tençons occitans où les interprètes se défient autour d'un thème. Utilisée par Boccace, l'Arioste, le Tasse et Politien, cette forme d'improvisation est aujourd'hui encore vitale et pratiquée. Pendant les joutes poétiques, les poètes improvisent souvent avec des musiciens de jazz en créant de véritables *performances free jazz*, basés sur l'improvisation collective.

³ Dario Fo, dans la création de ses spectacles, se réfère à la même tradition du conte oral illustré. Voir *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* et *Lu Santu giullare Francesco*.

disque illustré *Tango dei miracoli*¹ ou les spectacles *Il pittore e la modella* et *Viaggio a Tulum*.



La longue collaboration de ces deux artistes s'établit sur le principe de créer une forme de narration rythmée par image qui puisse évoquer la musique de manière visuelle. La forte empathie artistique a permis la création simultanée de *Il Trombettiere* : Riondino affirme avoir composé le texte oral, en imaginant pour chaque strophe un tableau de Manara qui aurait complété le sens du récit. Manara, à son tour, affirme avoir conçu ses dessins parallèlement au texte, afin de donner vie à une « ballade en images ». Les dessins de Manara s'entrelacent aux strophes de Riondino dans un équilibre parfait qui accorde le langage visuel au langage musical. Manara veut *transformer* le dessin en musique, il veut « dessiner des impressions qui deviennent sons² ». Ses 200 tableaux ont été conçus comme des variations jazz pour accom-

¹ *Tango dei Miracoli*, L'Alternativa, ALT003, 1987.

² Propos de Manara prononcés pendant la rencontre avec le public à la librairie Feltrinelli, Milan, 23 janvier 2012. T.d.a.

pagner l'expérimentation linguistique et rythmique des vers de Riondino, et pour suggérer de manière symbolique les éléments de l'improvisation, de la syncope et de la polyrythmie. Ils représentent une sorte de contrepoint au récit et développent les variations autour du thème narratif principal.

Il Trombettiere s'ouvre sur l'image d'un peintre qui est en train de dessiner l'histoire de Martini, dans une mise en abîme qu'on retrouve souvent dans le récit. Le texte nous annonce que « Pour faire une belle scène\ il faut le ciel et la vallée\ les fleurs rouges, les épis jaunes\ et la lumière bleue et sereine. [...] et un peintre courtois\ qui peint en plein air [...] dans la couleur vibre \ le son d'une cloche\ et une musique lointaine\ qui introduit les musiciens¹ ». Comme si le conte se dessinait de soi-même, le peintre donne vie à Martini qui apparaît parmi les musiciens de la fanfare. Les deux protagonistes de l'histoire sont ici présentés : un peintre² et un musicien – alter ego de Riondino et Manara –, représentant des deux arts qui vivent l'un dans l'autre. Dans l'album, il y a plusieurs interludes philosophiques autour de la création et les deux personnages ont de longs débats sur leur propre existence : « Toi tu n'es pas en vie\ il y a un monsieur qui écrit\ tes gestes, tes pensées », dit le peintre au trompettiste. « Et alors ta peinture ? » demande l'autre. « Elle n'existe pas – répond le peintre - Et je n'ai pas honte\ de n'être qu'un rêve ». D'où, peu à peu, émerge une existence qui irait bien au-delà du livre créé par Manara et Riondino. Souvent le trompettiste a des visions créées par le peintre : parfois il se voit chevaucher « parfait comme un dessin, [...] vers la lune comme s'il

¹ « Per fare una bella scena », dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

² Le personnage du peintre a été créé par Manara qui affirme : « Pour ce peintre, j'ai pensé au Peintre inconnu. J'étais inspiré par les peintres anglais ambulants du XIXe siècle qui faisaient le tour du monde et illustraient les épisodes de la vie, avant qu'on puisse faire appel à la photographie. Toutes les grandes expéditions géographiques avaient des peintres qui dessinaient leurs suggestions visuelles. J'ai étudié aussi Frederic Sackrider Remington, connu comme le peintre du West ». Propos de Milo Manara, Rencontre avec le public à la librairie Feltrinelli de Milan, 23 janvier 2012. T.d.a.

volait¹ », parfois il rentre dans une sorte de transe où « il voit, comme un dessin, toute la musique du monde », il voit son futur, le visage de ses enfants qui vont naître, et enfin la mort qui l'attend.

Si le peintre possède le pouvoir de la création, le trompettiste maîtrise le pouvoir de la musique qui peut ensorceler un bataillon entier. Comme à Catalafimi quand Garibaldi demande qu'on joue de la trompette face aux ennemis. Alors « tout sembla s'arrêter\ ensorcelé par ces sons\ les Bourbons s'arrêtèrent\ et ils cessèrent leurs manœuvres militaires² ». La trompette de Martini est une sorte d'objet magique et lorsqu'un chef indien la réclame, il répond : « Arrache-moi le cœur de la poitrine\ et les oreilles de la tête, mais ne me demande pas ça [...] Cette trompette a joué\ toutes mes vibrations\ toutes mes visions\ cette trompette m'a sauvé\ Cette trompette est devenue\ tout ce que je suis\ c'est ma vie, mon son\ mon cœur, mon esprit. [...] Ensuite il posa ses lèvres [sur la trompette n.d.a.] \ comme s'il buvait de l'eau\ comme s'il buvait du vin\ Et il sonna une note fine\ et une note sombre³ ».

La trompette de Giovanni bénit tout ce qu'il rencontre : « Il joua les nuits claires\ le faucon, le faisan\ inattendu, le cri du hibou. La mer\ et les nuages noirs\ lointains. Le vent soudain qui effraie\ les feuilles du châtaigner.\ Il joua la poule, l'araignée\ et l'assiette de *polenta*. [...] Puis il joua la caserne\ la guerre, l'apocalypse\ et la mort⁴ »

La musique émerge dans tous les tableaux de Manara. Les voyages se succèdent et les musiques se multiplient. Les défis, les tensions musicales, la nostalgie qui vient de loin, les tons émouvants. Le lecteur est transporté sur les lieux traversés par Martini « qui ont défini notre sensibilité musicale contemporaine⁵ ». On voit

¹ « Giovanni va al galoppo » dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.* T.d.a.

² « In Marcia ! » dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

³ « Uno scambio impossibile » dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

⁴ « Giovanni in campagna con il suo amico » dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

⁵ David Riondino, « Introduzione », dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

la musique de la fanfare d'un village italien, les *laude* en latin et la *via crucis*. On voit les polyphonies harmoniques des Mille, les Vêpres siciliennes de Verdi jouées par le groupe polyglotte et international de Garibaldi¹. On est transporté sur le navire d'émigrés qui traverse l'Atlantique vers les États-Unis et on écoute les voix, les rythmes, les timbres et les chants des passagers qui venaient de toute l'Europe.



Une série de tableaux qui se succèdent sur six pages, illustrent la bande militaire du 7^e régiment de cavalerie composée de 70 musiciens professionnels provenant de 14 pays et dirigés par le compositeur italien Felix Vinatieri qui aimait Rossini et Verdi.

¹ Le groupe de Garibaldi était composé d'Italiens qui venaient de différents États d'Italie et qui parlaient des langues différentes. Il y avait aussi des Argentins, des Hongrois, des Français et un Brésilien.

Ensuite on traverse Cube « une forêt musicale pour quelqu'un qui joue de la trompette¹ » habitée par le *son*, les habaneras, les premiers *boléros*, les chants afro-cubains, les danses de Santeria. Enfin le récit nous présente New York, à l'aube du jazz, où Caruso était célèbre² et où Martini se produisait en jouant de la trompette dans un spectacle théâtral intitulé *La dernière bataille de Custer*.

Il Trombettiere retrace une biographie créative constellée d'épisodes fantastiques, de voyages oniriques, de moments poétiques mêlés aux données historiques et documentaires. Les chapitres s'enchaînent sans fin : « Ils peuvent augmenter ou diminuer à volonté, et ce n'est qu'une convention de cette publication qui les définit³ », comme le dit Riondino. Les épisodes et les personnages se multiplient, en célébrant une grande « épopée d'âmes vagabondes ». *Il Trombettiere* est une véritable apologie du jazz qui voit dans le périple de Martini l'*exemplum* d'un style de vie jazz avant le jazz. « En changeant continuellement de domicile, il n'appartenait qu'à un seul territoire : la musique⁴ », écrit Riondino en clôture de l'album. Nomade, toujours en mouvement, Giovanni est « le nouvel Ulysse du XIX^e siècle » comme le définit Donà. Sur son chemin, les déviations sont continues : les imprévus, les rêves, les rencontres. On n'arrive jamais au bout de son histoire. Et quand le peintre veut enfin clore en lui proposant un dernier tableau, Martini lui répond : « Tu insistes, tu veux définir la fin et le commencement. [...] Je viens des siècles auparavant\ je viens des siècles après\ je navigue

¹ David Riondino, « Cuba », dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

² Dans l'apparat textuel, Riondino rappelle les nombreux musiciens italiens qui jouaient à New York et que Martini a certainement dû écouter : outre Caruso, il cite Gaetano Lama qui enregistre le foxtrot *Il frenetico*, en 1919, et la Original Dixieland Jass Band dont le fondateur, Nick la Rocca, était italo-américain.

³ Propos de Riondino prononcés pendant la rencontre avec le public à la librairie Feltrinelli, Milan, 23 janvier 2012. T.d.a.

⁴ Massimo Donà, « Del Jazz, di uno stile di vita, di sogni e di chimere o, più semplicemente, la veridica storia di un trombettiere » dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

sur les limites\ d'un territoire rêvé\ par ceux qui m'ont chanté¹ ». Alors il prend sa trompette, il monte sur le cheval et il disparaît en se lançant sur la mer, après avoir rappelé au lecteur que « Ceux qui sont passés\ continuent à revenir\ différents, transfigurés\ ils continuent à marcher\ à briller et à vibrer\ dans les nuits et les jours ». Car nous sommes tous dans un flux continu.

Rosaria RUFFINI

Les illustrations sont de Milo Manara :
dessins conçus pour *Il Trombettiere*,
droits réservés, avec la cordiale permission de l'auteur.

¹ « Quello che disse Giovanni » et « L'ultima avventura di Giovanni » dans David Riondino-Milo Manara, *op.cit.*, T.d.a.

Chapitre 4

Le malentendu de l'image



Francis Hofstein

Lorsque j'entends pour la première fois cette musique qui deviendra une partie de moi, je ne sais ni son nom, ni à quoi elle ressemble. Elle me parvient d'abord par des disques qui n'appartiennent pas à mon entourage, puis, bien plus tard, par la radio, et enfin par des recherches menées sans méthode ni ordre ni concepts, à la façon d'un trobar : trouver pour aimer, aimer pour trouver, et donc, comme dit Lacan, inventer mon savoir.

Aucune pulsion scopique cependant, mais une curiosité multidirectionnelle ancrée dans la passion, et source de plaisir, de jouissance et de joie, où la musique proprement dite a d'abord eu plus d'importance que son origine, ses points et lieux d'émission, d'invention, laissant libre cours à une imagination qu'aucune image ne bridait, ne contraignait, ne contredisait.

Le jazz est né puis s'est organisé en moi autour d'un vide, pure musique dont le rythme, les accents, la pulsation, la couleur sont venus former à sa singularité mes récepteurs, préparés à cet accueil par les effets fondateurs de la liberté dans mon histoire. Ceci facilité par cet avantage capital qu'à toute musique, même gravement chargée de corps comme le blues et le jazz, d'être de l'air, une vibration, une plénitude de vide : du rien qui ouvre un monde. Impossible à remplir parce que sans limite.

Mais le jazz ne m'avait pas attendu pour exister, et mes recherches me menèrent bientôt à constater que ses inventeurs étaient noirs : des « nègres » comme on disait alors, et américains. L'image prenait corps, sans que cela change quoi que ce soit à mon goût pour cette musique, d'autant que Hughes Panassié, mon premier enseignant, ne cessait de proclamer qu'à part Django Reinhardt et Mezz Mezzrow, le vrai jazz était noir ; ce que me confirmaient continûment mes oreilles.

Mais alors pourquoi me suis-je arrêté à regarder les photos encartées dans le Bulletin du Hot-Club de France, pourquoi en ai-je acheté à Jean-Pierre Leloir qui vendait les siennes par petites annonces et m'adressa son choix, soit par exemple, grosse déception, une photo de Louis Armstrong prise comme du bas du socle d'une statue, et pourquoi m'intéresser aux pochettes des 25 cm Vogue dessinées par Pierre Merlin, par ailleurs architecte et cornettiste chez Claude Luter ?

Les photos m'offraient une représentation de ces êtres humains si proches et si lointains, dont l'image, au lieu d'arrêter mon regard, stimulait mon imagination, puisqu'il s'agissait d'une représentation vivante, musicale, qui allait me permettre de les reconnaître quand je les verrais en concert. Bien que n'ayant jamais cessé d'écouter des disques, puis de lire tout ce qui se trouvait accessible dans ma province, j'ai toujours privilégié le direct, là où il n'y a plus ni image ni imagination mais un espace temps où, de corps à corps, la musique supprime les écarts et les différences, fusionne les univers et forge, lorsque le contact s'établit, mais il s'établit toujours, quitte à ne produire que des étincelles répulsives, une unité d'invention, de création.

C'est dans la même veine que je compulsais les personnels des orchestres et les dates d'enregistrement, attentif bien plus à l'ordre des solos et à la différence entre deux saxophonistes ou deux batteurs qu'aux titres joués et rejoués par les musiciens alors accessibles. De même, je n'ai jamais acheté un disque pour sa pochette. Ni d'ailleurs par politique des auteurs. Il ne m'a jamais fallu tout Duke Ellington ou tout Charlie Parker, et si j'ai

aujourd'hui tout de Robert Johnson et de Jimmy Yancey, c'est à cause de la minceur de leur discographie.

Ma collecte des avatars littéraires, graphiques, décoratifs... de la musique noire ne commence ni avec ma pratique de l'écoute, ni avec la pratique de la batterie, mais avec ma participation à l'organisation de concerts, la charge de leur publicité et donc la diffusion des affiches les annonçant et l'habitude d'en garder une en souvenir. J'ai évidemment une réelle disposition à la collectionnisme, cette maladie dont je suis, heureusement pour l'histoire, la mémoire et les archives de l'humanité, loin d'être le seul à être affecté, mais c'est à une initiation au surréalisme, littéraire, poétique, plastique qu'elle doit son centrage sur le jazz, et donc son caractère à la fois sélectif et infini. Soit à un regard qui refuse de s'arrêter au miroir ou à l'écran de toile ou de papier qu'il ne traverse pas.

D'ailleurs, regarder n'est pas voir et il est certain que les mots, et les lettres qui les composent, créent plus d'images que les images elles-mêmes. L'image oblige là où les mots libèrent, d'abord parce qu'ils multiplient les images, ensuite parce qu'ils permettent que jouent les différences entre imagerie, imagination et imaginaire. Ils ouvrent ainsi sur l'ombilic de l'image, soit l'ordre de ce vide au service de l'Éros où s'origine la pulsion de mort qui donne forme, densité, épaisseur, pesanteur... à ce que l'espèce humaine range sous la bannière de l'art.

Cela ne réduit en rien l'intérêt et le plaisir que l'on peut retirer de n'importe quelle représentation du jazz. Il faut simplement ne pas oublier que l'interprétation du jazz que proposent les photographies de Guy Le Querrec ou de Christian Rose, les films de Bertrand Tavernier, Clint Eastwood ou Stellan Olsson, est leur représentation propre, qui d'ailleurs ne montre pas plus le jazz que quand il offre son rythme et sa couleur aux films noirs des années 1950, ou sonorise *Ascenseur pour l'échafaud*, *Des femmes disparaissent*, ou *Sait-on jamais*. Mais peut-on montrer le jazz quand là où se voit et se perçoit le mieux quelque chose du swing et de la pulsation visuelle de la musique est maintenant interdit à la vue, parce que portant atteinte à la dignité des Africains-Américains : *Clean*

pastures, *You rascal you* avec Louis Armstrong, les Merrie Melodies et autres Looney tunes, de Fritz Freleng notamment, à l'exception des productions Disney aux stéréotypes plus ou moins dissimulés dans l'animalité des personnages.

Là où le dessin et son animation parviennent à accorder l'image au rythme de la musique, du fait même des déformations apportées au corps, non sans rapport avec nos propres mouvements de danse, la mise en scène échoue, parce qu'elle n'a à sa disposition que des acteurs dont le corps fait limite à l'extension de la musique. L'image doit aspirer le spectateur, l'inclure dans son déroulement, provoquer l'oubli temporaire de soi, bloquant par toute forme d'emprise, émotion, affect, peur, identification, chaque pensée qui n'appartiendrait pas à l'action qui se mène sur l'écran. La réussite tient à un équilibre entre les mots, les images et la musique qui donne sa cohérence à l'histoire et permet qu'on y entre, qu'on accepte de se faire avoir et qu'on y adhère, que l'on s'estime ensuite floué par un auteur ou un metteur en scène, ou que l'on sorte du film heureux.

C'est à cette même sorte d'équilibre que l'on doit la possibilité de voir le jazz en peinture. Cependant, quels que soient l'époque, le style et le courant, elle n'ouvre au regard une fenêtre que lorsque le jazz, pour en être le motif, n'en est pas le dernier mot. Si sur la peinture le regard glisse, n'entre pas, voit le jazz et rien d'autre, c'est qu'il n'y aurait rien à voir. Rien qui puisse nourrir notre esthétique, notre érotisme, notre imagination. Rien qu'une anecdote à laquelle le peintre n'a donné aucun envol, soit un motif qui ne motive pas, même considéré comme un document qui tenterait de dire quelque chose de l'histoire. L'image est muette, ce qu'elle montre ou s'essaye à montrer n'a pas été interprété, et elle se refuse donc à autre chose qu'à la banalité de mots pour rien.



« *Entartete Musik* » (Musique dégénérée), affiche de l'exposition organisée par le docteur Hans Serverus Ziegler sous le IIIe Reich, à Düsseldorf, mai 1938.

Là où la photographie consiste pour Henri Cartier-Bresson à chercher « dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits » – ce que l'on pourrait dire de tout enregistrement de musique, instantanés arrêtés à jamais dans un temps donné et voués à une intemporalité datée –, et là où Richard Avedon affirme que pour lui « un portrait est une opinion », Markus Lüpertz, peintre et musicien de jazz, propose la peinture comme « un vocabulaire pour rendre visible le monde ». Il est possible de considérer la photographie comme dépourvue de vocabulaire, dans la mesure où elle ne ferait que transposer une réalité d'un immobilisme saisi, créé par un œil singulier, à la réalité d'une immobilité plus ou moins glacée. Quand la peinture, le dessin, se situant dans l'entre-deux, fidélité et composition, imitation et élaboration, ne sauraient prétendre à quelque objectivité que ce soit. Ni moins ni plus subjectifs que la photo, mais en tout cas dépourvus d'objectif.

Il n'y a pas de vérité de l'image. Parce qu'elle ne dit pas. Jamais. Il lui faut une légende. Et plus elle se veut objective, plus elle oblige à la croyance et s'oppose à toute lecture, commentaire, interprétation, qui ne la diraient pas identique à elle-même. Et il y a le regard. Ou plutôt ce dont le regardeur le charge, cherchant par exemple ce qui pourrait l'offenser, lui, dans sa religion, ses convictions, ses choix politiques, son rapport à lui-même et aux autres. En fait, celui-là ne regarde pas, il voit. Il voit ce qu'il cherche, ou plus simplement il voit ce qui doit être là, vu ce dont il s'agit. Il voit ce qu'il s'attend et s'est préparé à voir, puisant à l'immense réservoir de poncifs et d'idées préconçues qui servent de pensée et d'outils de communication à l'ensemble de la population de notre planète pour trouver de quoi satisfaire son attente. Sans recul.

Que ce soit Paul Colin (*La Revue nègre*, les Blackbirds, les Billy Arnold's rois du jazz, et bien sûr *Le Tumulte noir*), Sem (*White Bottom*), Miguel Covarrubias (*Negro Drawings*), Al Hirschfeld (*Harlem*), ou d'innombrables dessinateurs, graphistes, affichistes, décorateurs des années 1920 à 1940, impossible d'éviter les grosses lèvres, les dents blanches et les grands yeux, aujourd'hui aussi désagréables aux Africains-Américains que les tout aussi

innombrables objets de vitrine, jouets, livres pris – mais comment aurait-il pu en être autrement – dans le regard, les représentations et les projections de notre époque. Faut-il détruire, brûler tout cela ? Le réserver à des regards informés dans des bibliothèques et des musées où ne seraient admis que des personnes insoupçonnables ou dûment averties ? Alors même qu’Internet et ses réseaux offrent à tous un catalogue d’images dont la pornographie et la violence idéologique et visuelle n’a aucune limite ? Alors que triomphe l’information dégénérée, au sens enfin adéquat, *entartete*, que le nazisme donnait à la musique et à l’art ? Stupide n’est-ce pas !

Et pourtant Mike Reed s’est heurté aux images de *L’Art du jazz 2011* où figure son entretien avec Alexandre Pierrepont et moi. Ne parlant ni ne lisant le français, lui échappait la logique selon laquelle j’avais noué textes et illustrations en écho, en miroir, en interaction, en provocation... sans me soumettre à aucune autre censure que la mienne. Nous nous en sommes expliqués depuis, comme il m’avait fallu le faire pour la couverture dudit volume : j’avais choisi un orchestre des années 1920 qui orne mon salon (voir ci-contre) pour ses qualités graphiques, et dans la certitude que son auteur anonyme n’avait pas eu la caricature pour but. Le groupe n’en porte pas moins les stigmates de son époque, et ceux-ci provoquèrent immédiatement l’opposition d’Alain Fortin, le graphiste auquel nous devons la qualité conceptuelle des deux *Art du jazz*, puis celle de Pierrepont, menaçant de désavouer l’entreprise.

Là où je voyais une image, certes engagée puisqu’elle était jazz, ils voyaient une offense, et demandaient à mon regard de revenir à la vue, d’extraire ladite image de mon imaginaire et d’imaginer quel allait être le regard de l’autre, pris, enfermé dans un réel qui imposait à son imaginaire de refuser le mien. Interprétée à l’aune de leur subjectivité, qui voyait la caricature dans cette interprétation de l’orchestre noir, l’image devenait raciste, d’un racisme auquel je me trouvais soudainement identifié, mais qui m’est totalement étranger.



Orchestre de jazz des années 20 (anonyme).

Et, pour éviter tout malentendu, j'ai cédé. J'ai cédé dans le souvenir des caricatures dont, dans le prolongement de la France juive des Drummond, Daudet, Rebatet, Céline et consorts, Vichy s'est largement servi pour sa collaboration enthousiaste à la chasse aux juifs mise en œuvre par les nazis, et dans la connaissance de la réalité de représentations effectivement indignes de la vie des Noirs américains.

Cette image n'en correspondait pas moins à mon projet éditorial consistant à traverser tous les champs d'approche de la musique noire et toute son iconographie. Elle quittait en effet les inévitables et innombrables minstrels blancs et noirs qui représentent avec les *negro spirituals* le jazz des origines, pour annoncer la flamboyance de la période la plus riche et la plus étonnante du XXe siècle de transposition sur toutes surfaces et en toutes matières du jazz musique en jazz image, mais sans se situer dans l'indiscutable d'une Joséphine Baker, et elle pouvait servir d'introduction à une libre lecture. Ai-je cru.

Nous voyions les uns et les autres la même image, mais nous n'avions pas le même regard. J'y voyais, ainsi que Bernard Condominas, notre éditeur, une forme de sublimation, la projection sur le papier de la vision et de la perception du jazz d'un artiste probablement enthousiasmé comme nombre de ses contemporains par le rythme et les éclats du jazz. Fortin, Pierrepont et plus tard Reed y voyaient la conséquence d'une appréhension raciale de l'orchestre de jazz. Et, à leurs yeux, je devenais un voyeur. Ils me faisaient basculer d'un rapport amoureux, sensuel aux représentations du jazz à un rapport aveugle, insensible à l'autre, alors que, pour moi, aucune esthétique ne se comprend sans éthique.

Il faudrait ici commenter le différend entre Claude Lanzmann, qui prit soin dans *Shoah* de ne rien montrer de la destruction des juifs, et Georges Didi-Huberman, qui défend dans *Images malgré tout*, la publication des quelques photos volées par des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz chargés de faire disparaître toute trace des chambres à gaz nazies, et s'interroger moins sur leur accord apparent sur le film de Lasló Nemes, *Le fils de Saul*, que sur la somme considérable de documents sur tous les aspects de la

solution finale. On peut ne rien vouloir voir et donc ne pas regarder, mais il est impossible de ne pas savoir.

Et je sais la place du « nègre » dans l'histoire de l'humanité et donc dans celle du jazz, je sais le voyeurisme presque toujours raciste qui peut présider à la contemplation de documents comme ceux repris dans le catalogue du *Siècle du jazz* de l'exposition au musée du quai Branly en 2009, ou ceux de *L'Art du jazz*. Mais je me refuse absolument à tout effacement, à toute censure d'images dont la dissimulation, la répression ne manqueraient pas d'encourager le retour, sous la forme attirante et dangereuse de la transgression d'un interdit, de surcroît dépourvue de tout commentaire, explicatif, dialectique.

Cette image-là, mutique, ferme l'imaginaire. Elle force l'œil à la vue, dans la vérité plane d'un mouvement et d'un espace figés qui sur-impressionnent l'imagination. L'image close n'est pas cet équilibre instable entre ce qu'elle propose et ce qu'on lui demande, mais un ordre, que l'on ne peut pas plus déranger qu'une image pieuse. Son immobilité, son impénétrabilité sont celles de la croyance, voire du dogme, élevées à la dimension du sacré. Elle arrête le sens, et l'asservit, elle n'est plus médiatrice, en vibration comme une musique dans l'offrande, mais elle prescrit. Elle est une icône, le symbole d'une représentation finie. On a quitté l'art, qui se caractérise par un mode d'organisation autour d'un vide déterminatif, pour entrer là où il est nécessaire de le remplir, la religion, ses règles et son cérémonial, la science et son idéal de savoir absolu, l'idéologie et ces prêt à penser qui remplacent les idées.

Ou bien je suis ce que je vois, je ne peux voir que ce que je suis venu voir, et je ne verrais, je ne chercherais, dans ce dessin qui ne se réclame ni de *L'Assiette au beurre* ni de *Charlie*, mais représente l'aboutissement du crayonnage de Blutch, Willem ou Siné, que les signes confirmant mon préjugé. Ou bien je suis cette ouverture, cette focale prête à recevoir dans une passivité active, une attente curieuse, et la tranquille tension de mes sens, le dessin (ou la photographie, l'estampe, la sculpture...) que je vais laisser s'en

prendre à moi, de façon à ce qu'il me dise et m'invente un nouvel espace de couleurs et de mots.

Mais comment puis-je être sûr que l'autre va m'entendre là où je parle ? Vient-il, comme moi à lui, sans a priori autre que ce racisme basal lié à ces tout premiers temps de notre vie où notre moi se confond avec le monde et où il n'y a pas d'autre ? Il faut donc l'apprendre, cet autre, c'est-à-dire ne pas s'arrêter à l'écran de l'image, et intégrer à soi en même temps l'autre qui me ressemble et l'autre qui ne me ressemble pas. Se savoir à la fois même et autre, identique à soi et différent de soi.

Ainsi s'imaginait sans doute Frantz Fanon avant que ne lui arrive ce qu'il relate page 115, puis page 120 de *Peau noire, masques blancs*, publié en 1952 : « Et il nous fut donné d'affronter le monde blanc » ; puis : « "Tiens un nègre" ! C'était un stimulus extérieur qui me chiquenaudait en passant. J'esquissai un sourire [...] Je m'amusais. [...] Je voulus m'amuser jusqu'à m'étouffer, mais cela était devenu impossible. » L'enfant qui le croisait avait alors dit sa peur de l'autre. Par ignorance ? Première rencontre avec un homme de couleur ? Ou l'imprégnation de la petite différence narcissique sur laquelle, selon Freud, nous nous appuyons pour nous assurer de notre unicité ? Ici élevée à une différence vécue comme irréductible. Elle l'est certes, de même qu'il est certain que nous sommes chacun unique, mais nous devrions faire de ces certitudes les assurances mêmes qui garantissent l'ouverture à l'autre.

Ainsi m'imaginai-je quand il me fut donné d'affronter le regard noir : Memphis Slim, rencontré lors du premier American Folk Blues Festival et longuement accompagné par la suite, avait pris l'habitude de m'accueillir en introduisant dans les paroles de ce qu'il était en train de chanter quelque chose comme « Here's coming a nigger's lover ». Ça l'amusait beaucoup, il se voyait bien expliquer sa plaisanterie dans l'autobiographie qu'il avait commencée, et ça ne me gênait pas du tout. Mais j'eus l'imprudence de conter ce *private joke* à un universitaire africain-américain à qui je racontais la stupéfaction du pianiste et chanteur de blues aux longs doigts et à la mèche blanche devant les paroles de *Black, brown and beige*, enregistré pour Vogue par Big Bill Broonzy, que

Slim avait accompagné à Chicago et qui n'était pas pour rien dans sa décision de s'installer en France.

Bien mal m'en prit, puisque je n'ai droit depuis ce jour qu'au regard effaré de cet homme affable, maintenant très soucieux de se tenir à distance de moi. Effet de surface, délit de faciès, le mot d'esprit du bluesman était devenu le signe, le symptôme de mon être. Je dois en effet être raciste puisque je sais à l'oreille faire la différence entre Stan Getz et Lester Young, et même entre Lonnie Johnson et Eddie Lang. Puisque je n'aime guère Chet Baker et que je ne suis pas loin de préférer Roswell Rudd à J.J. Johnson.

S'il faut en tout cas considérer comme raciste la séquence de *Coke en stock* où des Africains demandent obstinément à poursuivre leur voyage vers La Mecque alors qu'ils viennent d'être délivrés de leur trajet vers l'esclavage par le brave Tintin, parce que Hergé l'était, que penser de *Love in vain*, cette bande dessinée présentée comme l'histoire de Robert Johnson et que j'ai presque honte de citer ici. Rien à reprocher *a priori* au dessin de Mezzo, un noir et blanc saturé presque photographique qui ne dément pas son goût du blues, mais qui se charge et se surcharge au fil de l'histoire comme pour pallier le manque de tenue d'un scénario qui n'évite aucun de ces schémas éculés qui font du blues une musique de paumés, d'ivrognes et de prostituées, de joueurs, de baiseurs et de bagarreurs, et qui bien sûr reprend le mot de toutes les grands-mères noires acculturées qualifiant le blues de musique du diable. Ce diable dont Jean-Michel Dupont, le scénariste, a cru bon de faire le conteur de cette histoire qui passe complètement à côté de l'esprit et de la poésie du blues.

L'image perd tout relief parce que le scénario est une caricature. Le choix d'un réalisme subjectif probablement appuyé sur la croyance en une vérité historique, alors qu'abondent héros et héroïnes prêts à animer le décor planté pour un personnage qui serait tout à fait banal, ordinaire s'il n'y avait le blues, centre le regard sur les turpitudes du musicien. Aucune fleur sur ce fumier et nulle part la beauté de la musique. Dont on ne peut pas réduire la survenue à ce qui s'étale sous nos yeux navrés dans ce catalogue de faiblesses insufflées par Satan. Elles ne sont pas étrangères au monde où

évaluait Robert Johnson, mais à occuper le devant de la scène, elles interrogent le regard porté par le scénariste sur ce monde, et questionnent une objectivité qui confine au mépris. Nous ne sommes plus dans la *blackness*, cette négritude à l'américaine, mais dans la noirceur, d'où l'image des Noirs sort salie. Respectée par le dessinateur, elle ne l'est pas par le déroulement de l'histoire, qui n'a ni distance ni hauteur de vue. Et mène non pas à suspecter le scénariste de racisme, mais à déplorer son inattention.

L'abjection des écrits du bon docteur Destouches, plus connu sous le nom de Louis-Ferdinand Céline, n'empêche personne de crier au génie, quand, dans le même temps, de bonnes âmes s'insurgent contre la publication de *Mein Kampf*, le profondément ennuyeux livre programme de Hitler. Or c'est le même racisme antisémite qui infecte les pages de ces deux auteurs, dont l'un, romancier, peut être mis dans toutes les mains, et non l'autre, parce que celui-là a ouvert les camps d'extermination ? La différence est certes de taille, et sans commune mesure de l'un à l'autre, mais sur le fond ?

La main qui trace le dessin n'est jamais neutre, qu'elle soit machinale, copiste ou célèbre. Elle est responsable de la trace qu'elle laisse, mais pas nécessairement du malentendu qui peut en survenir. Aussi faut-il se souvenir que c'est aux lois, et donc au Droit, de dire les limites d'une civilisation, que c'est aux hommes d'y inscrire leur culture, en sachant la frontière où l'humour et le rire peuvent se changer en souffrance, où l'art n'ouvre plus l'espace mais le contraint, et surtout ne jamais oublier que la censure des porteurs d'œillères n'est pas destinée à protéger les citoyens ou le peuple, mais à assurer le pouvoir de ces censeurs.

Francis HOFSTEIN



Et si le jazz est la vie



Avec Frèd Blanc

Photographe, graphiste, poète, dessinateur, Frèd Blanc a créé il y a vingt ans une agence conseil en positionnement de marques « byfrèdblanc, designer d'images ». Il organise depuis régulièrement des Sunday jazz lofts, concerts en appartement, pour donner la parole à des expérimentations musicales orchestrées par son directeur artistique et ami, le sax ténor / clarinettiste Francesco Bearzatti. Après avoir édité un livre de photo, un recueil de poésie et créé une statue monumentale en hommage à Jean Vuarnet, il développe aujourd'hui un projet protéiforme et pluri media qui cherche à dessiner le jazz ou bien plutôt à atteindre les contours du jazz : *Et si le jazz est la vie.*

Sylvie Chalaye : Vous avez



développé une démarche assez unique, de l'ordre de la composition, basée sur une relation très graphique au jazz. Vous êtes l'auteur, l'inventeur - avec un trait humour et un regard décalé - du poème-poème. Votre approche plastique de la musique nous embarque du côté du graphisme, de la communication, des images photographiques qui se déploient aux côtés d'images plus dessinées, qui ont plus à voir avec le trait.

Fréd Blanc : Ce projet que je développe depuis quelques années s'intitule « Et si le jazz est la vie ». Composé de 12 poèmes-poèmes, il donne à entendre le dessin, à voir la musique.

J'ai démarré il y a cinq ans cette recherche expérimentale. Je cherchais le moyen de mettre en scène le jazz, de le magnifier avec mes différents outils d'expression : la poésie, la photo, le dessin, le graphisme, la typographie et l'animation que je maîtrisais encore peu à l'époque.

Je suis parti des « poèmes », les Petites Œuvres Multimedia, ces formes créées par les photo-reporters depuis une dizaine d'années et qui foisonnaient alors sur le net. Je me suis d'abord approprié ce nouveau medium qui permettait de diffuser des reportages sur la toile, ces mêmes reportages privés de parole depuis la crise grandissante de la presse écrite.

Puis j'ai rebondi sur ce support numérique - qui associait trente à cinquante photos à de la voix façon légende, et à du son façon



bruitage - pour rapidement le dépasser. Mais aussi pour fabriquer un rythme porteur du maillage complexe entre improvisation et composition. J'ai cherché alors à y intégrer toutes les disciplines créatives à ma disposition. J'ai nommé la nouvelle forme qui allait en résulter « poem-poème ».

C'est par une écriture graphique très rythmée que j'ai tissé le lien entre les différentes idées véhiculées par mes dessins, mes photos ou mes poèmes, et ce lien, à force d'expérimentations successives, est devenu une évidence aussi bien visuelle que sonore. En 2010, j'avais été sélectionné en tant que poète pour participer à la soirée d'ouverture du Marché de la poésie. J'avais alors réalisé des « poémophones » avec un autre artiste, des sortes de grosses boîtes sonores sur lesquelles figurait l'un de mes dessins représentant une tête hurlante. Nous y avions intégré des enregistrements de mes poèmes. Il suffisait de décrocher le combiné pour les entendre.

Imaginant que l'année suivante j'allais être sélectionné à nouveau au Marché de la poésie, je me suis centré sur le jazz, alors que je n'y connaissais pas grand-chose à part Louis Armstrong, Ella Fitzgerald et quelques autres interprètes dont je n'avais pas retenu le nom et à peine la musique.

Chaque soir depuis une dizaine d'années, j'écris un texte poétique, soit plus de vingt-trois cahiers qui cumulent près de cinq mille textes. J'ai décidé alors que je rédigerais quotidiennement, et pendant le temps qu'il faudrait, une série de poèmes sur le jazz. Soixante à quatre-vingts textes ont vu le jour. Pas sur ce jazz que je connaissais très mal, mais sur l'émotion du jazz, la perception que je pouvais en avoir. Sur ce qui faisait que l'on peut dire que « ça c'est jazz », ou que « ça ce n'est pas jazz ».

Tous les soirs, au milieu de la nuit, juste avant d'aller me coucher et après avoir fini une charrette - comme on dit dans notre métier - j'écris mon texte sur le cahier qui lui est dédié. Je l'écris sur la page de droite, et il est toujours structuré en une colonne. Sur la page de gauche, je l'illustre d'un dessin. Pendant quelques minutes je suis content d'avoir réalisé mon petit truc, avant de passer à autre chose.



S. C. : Pourquoi cette discipline, pourquoi cette contrainte quotidienne ?

F. B. : Parce que c'est amusant. J'ai l'impression d'avoir produit quelque chose pour moi. Dans la journée je réponds aux problématiques de mes clients, je crée pour les autres. Là je réalise quelque chose pour moi, que je fais exister. Petit à petit la chose prend forme, prend de l'ampleur, me dépasse. C'est troublant.

Au départ je ne dessinais pas dans mes cahiers. Quand j'ai fait Penninghen, j'étais très mauvais en dessin. Le professeur d'illustration

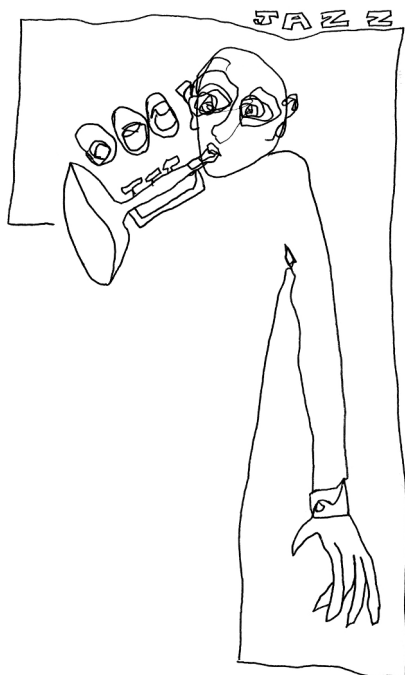
m'avait dit que les bons illustrateurs étaient ceux qui ne savaient pas dessiner, mais qu'à force de chercher ils trouvaient leur propre style. Ainsi ils finissaient par se démarquer. Moi je n'avais rien trouvé du tout.

Quand j'ai commencé ces cahiers j'écrivais toujours à droite, une colonne étroite, toujours similaire. À gauche une page blanche.

En me rappelant cette époque où l'on m'avait enseigné des codes typographiques très stricts, comme celui de ne jamais laisser une « orpheline » (la, de...) en bout de ligne, j'ai décidé de faire le contraire. Je cassais avec les codes établis et c'était plutôt rigolo, mais surtout cela a fait naître une cadence particulière dans mon mode d'écriture que certains ont dit être jazz.

En tirant un fil au hasard d'un mot ou d'une idée, je laisse se déployer un rythme sonore sur lequel je rebondis jusqu'au moment où j'arrive en bout de page et qu'il n'y a plus de place pour écrire, alors j'arrête.

Un jour je me suis mis à dessiner à côté. C'était d'abord très très moche, puis c'est devenu un peu moins moche. Quand j'ai ressenti que mes formes bizarres pouvaient prendre vie d'une manière encore inconnue, j'ai continué et je continue toujours à chercher.



S. C. : Comment s'est faite votre relation au jazz ? Y a-t-il eu une rencontre décisive, des observations qui vous ont marqué ?

F. B. : Quelques mois plus tard, j'ai vécu une rencontre déterminante pour la suite. Je travaillais alors régulièrement dans un café en bas de l'agence sur le positionnement de la marque d'un de mes clients. Un jour, un gars m'a questionné sur mes activités. Après lui avoir raconté mon métier de conseil en communication, je lui ai parlé de mon projet sur le jazz et de mon obsession du moment, celle de trouver un musicien pour mettre ce projet en musique. Il m'a proposé de rencontrer un certain Francesco Bearzatti qu'il connaissait, et qui m'était naturellement inconnu. En cherchant sur internet, j'ai découvert que le style musical de ce dernier était proche du rythme en continu qui structure mes textes. Je devais absolu-ment le ren-contrer.

Ce fut un soir, au Duc des Lombards, avant son concert. Il a regardé mon projet, l'a trouvé, je cite : « vraiment intéressant », et a accepté de jouer le jeu d'une mise en musique. Il m'autorisait aussi à le photographier. Je n'avais même pas imaginé ne pas pouvoir le faire. Ce fut le démarrage d'une collaboration qui dure toujours et s'est transformée depuis en amitié. Si j'ai commencé cette aventure tout seul, avec mes photos, mes dessins et une vague idée du but à atteindre, la rencontre avec Francesco Bearzatti fut un véritable propulseur.

S. C. : Ce doit être intéressant d'avoir le regard du musicien sur vos dessins, sur votre démarche globale.

F. B. : Au départ il ne comprenait pas mon approche. Je l'ai suivi pendant deux ans avec mon boîtier et je n'arrêtais pas de prendre des photos, beaucoup de photos. Il ne les voyait jamais et s'interrogeait. Un jour je lui ai dit : « toi tu fais très vite tes improvisations sur mes poèmes, tu fais « tu tutu tutu », comme ça - et c'est bon. Moi, après avoir réalisé mes photos, je dois les classer, les éditer, les tirer et c'est très très long ». Maintenant je n'arrête pas de lui en offrir, il ne doit plus savoir où les ranger.

S. C. : Dans vos poëm-poèmes, comment s'est faite l'association du graphisme et des photos, des dessins et des poèmes ? Comment s'est construit le rythme ?

F. B. : Notre volonté première à tous - mon monteur Matthieu Desport, ma conseillère littéraire Astrid Bouygues (qui est aussi ma femme) et Francesco - était de donner la parole aux différentes disciplines créatives, sans qu'il y en ait une qui prenne le pas sur les autres.

L'idée était de voyager tour à tour dans une écoute jazzistique, un trait dessiné, une suite de mots ou une série de photos.

Prendre un chemin qui aurait pu être tout autre pour exprimer une même chose : intégrer plus de typo, utiliser moins d'images ou donner plus de place au graphisme afin de ressentir sans cesse l'idée

même de l'improvisation. Cette démarche a toujours été centrale.

Puis j'ai cherché des voix à caractère pour enregistrer mes poèmes. Jean-Claude Dreyfus s'imposa avec évidence. Il m'a présenté Claude Degliame dont le timbre est bien particulier. Ce furent ensuite deux rencontres étonnantes, l'une avec Camille Bertault et l'autre avec Sanseverino qui complétèrent la palette sonore que je recherchais.

S. C. : Pour moi il y a une chose importante dans le jazz, c'est la question de la syncope, de l'entre-deux, de ces espaces que l'on retrouve dans votre construction graphique, renforcés par le montage vidéo.

F. B. : C'est une question de respiration. Je vais vous exposer mon approche en images, cela éclaircira je l'espère mon propos.

Tout d'abord j'ai scanné la globalité des dessins de mon cahier réalisés au bic, puis je me suis remis à dessiner, avec d'autres matériaux, plus gras, plus larges. Je travaille toujours au trait. Je n'essaye jamais que ce soit ressemblant parce que je suis incapable de réaliser un dessin qui ressemble à un modèle. Je puise dans mon vocabulaire de formes et je me laisse porter. Je suis libre.

Puis il y a mon côté graphiste, l'amoureux de la typographie. J'ai voulu intégrer dans chacun de mes dessins le mot « jazz », le donner à lire ou juste à regarder.

Pour moi dessiner le jazz c'était aller plus loin que le simple acte de dessiner. C'était l'idée de dessiner les contours du jazz qui m'importait. La typographie, la mise en page, les formes graphiques, c'est un peu tout cela le dessin, pas uniquement le trait que l'on pose.

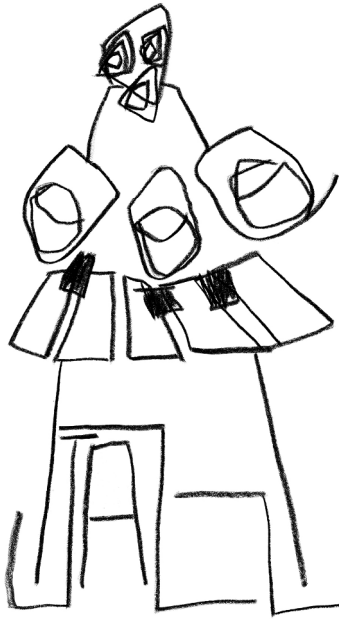
Enfin, je me suis questionné sur la façon dont je pourrais aborder mes propres poèmes pour qu'ils trouvent leur place dans les poèmes. Je ne relis jamais mes poèmes, n'en ayant pas le temps. Après avoir écrit celui du soir, le soir suivant j'en écris un autre. Je ne vais pas relire celui de la veille, il appartient au passé. Cette action quotidienne clôt généralement ma journée, puis je m'écroule de fatigue.

J'ai choisi dans mes cahiers une centaine de poèmes sur le jazz. Il a fallu que j'entre dedans sans savoir comment m'y prendre. J'ai eu la chance d'être cadré par mon monteur : « tu veux lire tes poèmes, lis tes poèmes, mais ne fais rien d'autre ». Il était encore là quand j'étais perdu dans la profusion de mes photos, de mes dessins et de mes textes : « Si tu en ressens le besoin, dessine autour de tes poèmes et mets en exergue certains mots incontournables » me disait-il. J'ai utilisé le dessin pour me rapprocher de mes textes, me les approprier.

Quant au rythme particulier que l'on retrouve dans le jazz, c'est avec l'animation, qui m'était alors étrangère, que je l'ai approché. Je me suis interrogé sur la manière de faire respirer mes images, de mettre en mouvement les trois à quatre cents mises en page qui constituaient chaque poèm-poème. Je me suis inspiré des *cartoons* des années vingt pour animer cette succession de tableaux fixes.

J'ai conçu des story-boards de cinquante à quatre-vingts planches graphiques réalisées au trait, qui avaient pour finalité d'être animées. Il n'y avait pas encore de photos ni de dessins. J'ai montré ces planches à des spécialistes du jazz et nous avons dialogué sur les raisons pour lesquelles chacune d'entre elles était - ou non - « jazz ». Ce fut la première confirmation que cette démarche allait dans la bonne direction, celle de fabriquer un univers en mouvement, qui allait être ressenti comme « jazz ».

J'adore la typographie. Chaque caractère est une mine d'évocations. Une petite ou une grosse typo n'expriment pas la même chose. J'en ai choisi une qui me paraissait très jazz par sa forte présence, par ses contours arrondis et incertains. Comme j'aime redessiner la typo, j'ai joué avec le mot « jazz », tout d'abord au sein de mes dessins puis en graphisme pur, pour savoir ce que je pouvais magnifier avec ces quelques lettres. Je suis parti de formes basiques, d'aplats, de carrés, de ronds et de quelques bouts de typo. C'est par cette association de lettres et de formes que j'ai expérimenté les principes animés, principes qui se sont transformés en univers graphiques, déclinables, reconnaissables et porteurs de singularité. C'est ainsi que j'ai pu déployer les 12 poems-poèmes sans m'essouffler. Je vais m'attarder maintenant sur la mise au point



du mode opératoire, qui fut un obstacle complexe à dépasser.

À force de relectures successives de la centaine de poèmes et après me les être appropriés, j'ai réalisé un gros travail de classement qui m'a permis d'associer mes textes à mes photos et à mes dessins. Une fois ce travail réalisé, je n'ai conservé que douze poèmes, un par poem-poème.

Après un an de travail, nous venions d'achever avec Matthieu, mon monteur, un poem-poème pilote. J'étais totalement exténué mais nous avions un prototype. Je réalisais alors que si nous concevions

les douze poèmes les uns après les autres de cette manière, il nous faudrait au moins vingt ans pour les achever, en perdant toute unité graphique. Ce pilote a fini à la poubelle. Il n'était vraiment pas bien, mais c'était un passage obligé.

Je me suis alors centré sur l'écriture visuelle. Je n'ai fait que du graphisme. Plus de trois cents mises en page, se répondant ou se déployant, par poème. J'ai intégré le mot « photo » aux emplacements où j'imaginais positionner une photo, le mot « illustr. » pour les dessins. Pour l'emplacement des futures phrases, j'intégrais toujours les mêmes mots. Je m'étais dit que j'harmoniserais plus tard, ce qui m'a permis de travailler en toute liberté, mais surtout simultanément sur les douze poèmes-poèmes.

J'ai repris ensuite mes douze constructions à trois reprises pour y intégrer d'abord mes dessins, puis mes textes et ensuite mes photos. L'animation s'enrichissait à chaque phase. C'était toujours de l'animation fixe, toujours façon *cartoons*. Quatre thématiques se sont alors imposées à moi sans que je sache vraiment comment :

l'espoir, l'errance, la violence et l'évasion. Quatre thématiques qui ne concernent pas que le jazz, mais sont présentes dans tout processus de création, comme dans la vie. L'espoir de découvrir le chemin pour concevoir une réalisation. L'errance dans le processus de recherche, errance que l'on retrouve par exemple avec force dans les images de désert de Raymond Depardon. La violence inhérente à toute démarche créative et l'évasion, ou la recherche de cet inconnu qui pousse à être perpétuellement en mouvement. Quatre thématiques qui mettent en vie. Quatre thématiques qui sont devenues les quatre grandes parties de ce projet qui a pris pour nom : « Et si le jazz est la vie ». Un titre où se confrontent l'hypothétique et le présent, le possible et le maintenant.

Cette organisation en quatre parties regroupant trois chapitres chacun m'a permis de structurer la maquette de l'ouvrage imprimé qui a découlé de cette aventure numérique, et d'intégrer à la fin de chaque chapitre les autres poèmes de la même thématique, soit la centaine de poèmes dont j'étais parti. Cet ouvrage pourrait d'ailleurs être décliné dans un deuxième temps en livre numérique, avec plus de photos, de sons, de textes ou de vidéos. Mais c'est une autre aventure.

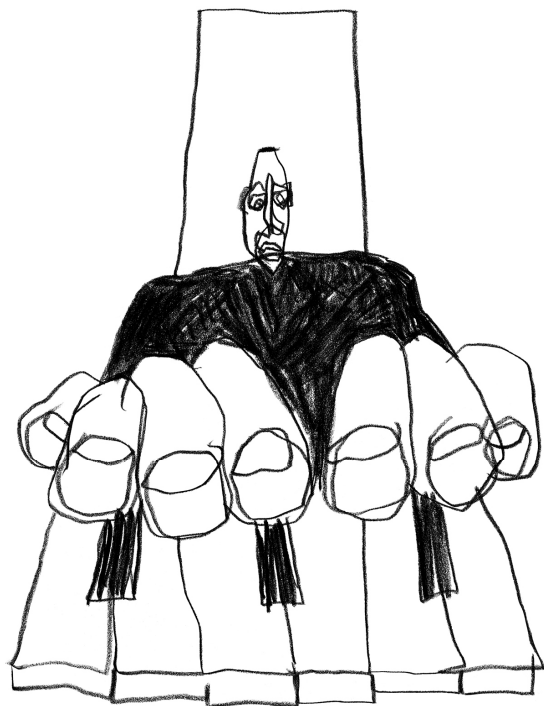
S. C. : Manifestement il y a une construction très élaborée dans votre approche, une beauté quasi mathématique dans votre travail. Mais vous n'avez pas parlé du noir et blanc ?

F. B. : C'est tellement évident pour moi. Je n'utilise pas de couleur parce que je vois en noir et blanc. L'écran arrière de mon appareil photo est réglé en noir et blanc, même s'il prend les images en couleurs. Je perçois d'abord la gamme de gris. La couleur perturbe mon accès à la composition. Ce fut même longtemps difficile pour moi d'intégrer de la couleur dans les maquettes de mes clients. Maintenant j'y arrive très bien, d'ailleurs ils sont contents (*Rires*). C'est vrai, je pense d'abord en noir et blanc. Comme le jazz peut-être.

Paris, 20 novembre 2015.

Seconde partie

Quand le dessin s'anime
jazz



Chapitre 5

***Bosko, The Talk-Ink Kid* ou animer l'esprit du jazz**



Sylvie Chalaye

Les techniques de sonorisation de l'image cinématographique passionnent le cinéma d'animation à la fin des années 20. On sait combien le jazz est partie prenante de cette aventure du cinéma parlant comme en témoigne *Le Chanteur de jazz* de Alan Crosland, considéré comme le premier film sonore. « Le jazz a continuellement accompagné le cinéma, tous genres et techniques confondus » rappelle Sébastien Denis pour qui « les liens entre jazz et animation sont innombrables » et qui voit dans l'animation « un jazz visuel »¹. Pourtant dans ce fameux *Chanteur de jazz* où Al Jonson se grime en *blackface* pour pousser la chansonnette, les Noirs sont bien sûr absents. Or si le *blackface* est nécessaire au cinéma, le simulacre est intrinsèque au dessin animé et les créateurs de l'époque voient immédiatement dans le jazz l'énergie musicale susceptible de s'adapter aux mouvements de l'image, de respirer avec elle et d'impulser humour et vitalité. Dès 1927, Hugh Harman crée la figure du jeune « nègre » Bosko, danseur, chanteur, musicien... dont il protège les droits en attendant de réaliser le

¹ Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*, Paris, Armand-Colin, 3^e édition, 2017.

dessin animé sonorisé qui mettra Bosko en situation de convoquer toute la vibration jazz sans les jazzmens eux-mêmes.

Une question de rythme

C'est dans l'esprit du jazz que le dessin a trouvé son animation, avant même de devenir parlant et d'exploiter les procédés de synchronisation. Alors que les films d'animation sont encore muets, la figure de Felix le chat introduit, dès 1919, le swing à l'image dans *Feline Follies*. La vibration, l'ondulation des corps induit en somme la musique et emporte les spectateurs. Les films d'animation muets auront un environnement sonore et musical quasi subliminal, travaillant l'imaginaire du spectateur. Avant *Le Chanteur de jazz* qui marquera le début du cinéma parlant et chantant en 1927, une toute première expérience de synchronisation avec bruitage et dialogue avait été faite dès 1926 avec un film d'animation qui impliquait déjà le jazz. Conçu autour d'un blues populaire, *The Old Kentucky Home* de Stephen Foster et produit par les frères Fleischer, met en scène un petit personnage de chien qui introduit des effets sonores en réparant d'abord son dentier qui résonne bientôt comme un xylophone, avant de mordre son os et de souffler dedans jusqu'à ce qu'il se transforme en trompette à piston. Puis il en sort une petite balle dont les rebonds sur les paroles qui s'affichent en intertitre, donneront le tempo de la chanson, tandis que la silhouette d'une petite négresse en pleurs qui étend son linge blanc sur un fil au dessus des paroles de la chanson instille rythme et tonalité.

Vibrations et mutations des corps et décors

Or cette transformation d'objets ordinaires en instrument de musique est un trait de l'esprit jazz qui va nourrir l'imaginaire des dessinateurs. La musique surgit ainsi du quotidien, tandis que l'environnement se métamorphose pour laisser jaillir du dessin et des images une respiration, une pulsion rythmique. C'est bel et bien cette énergie jazz qui inspirera Walt Disney. Si on attribue à Disney le premier film d'animation synchronisé avec *Steamboat Willie* qui

marque aussi la naissance de Mickey en 1928, c'est avant tout pour la maestria de la synchronisation musicale. Mais Disney ne revendiquera pas directement la dimension jazz.

Bosko, l'esprit du jazz`

En inventant dès 1927 le personnage de Bosko, Hugh Harman et Rudolf Ising vont chercher en revanche à faire surgir sous leur plume le dessin jazz. Un personnage qui est l'expression même de l'énergie jazz et du génie africain-américain.



En 1929 avant de réaliser leur premier film d'animation avec Bosko, ils réalisent un pilote, qui met en scène le dessinateur face à son carton blanc et qui trace les traits du personnage qui prend naissance, s'anime et parle ! Bosko est un jeune Noir avec un chapeau melon. Il parle l'anglo-américain des Noirs du sud¹, danse les claquettes, joue du piano en détournant l'instrument dont il

¹ Voir Leonard Maltin, *Of Mice and Magic : A History of American Animated Cartoons*, New York, McGraw-Hill, 1980.

déplace une touche pour le faire sonner autrement et se met à chanter à gorge déployée, tandis que le dessinateur pour en finir lui pique le derrière, aspire avec sa plume le dessin et ramène Bosko dans l'encrier. Bosko descend en droite ligne des *blackfaces* et des spectacles de Minstrel¹, il en a la dégaine, l'argot et le groove. Leonard Maltin parle même d'un Al Jonson cartoonisé. Ce film est important pour l'histoire de l'animation, car il met l'accent sur le discours, la voix et les gestes synchronisés.

Bosko convoque l'*entertainment jazz* des années 20. La performance technique est surtout du côté de la synchronisation du discours, on voit Bosko parler, chanter, discuter avec son dessinateur, faire le clown.

Dessiner jazz, c'est faire surgir le son de l'image.

Le projet esthétique de Walt Disney est bien plutôt du côté de la synchronisation des bruitages et de la sonorisation des objets qui entourent Mickey et Minnie. *Steamboat Willie* met en scène un bateau à vapeur, ce qui permet d'emblée d'introduire les sifflets des cheminées à vapeur, puis l'épisode de la biquette qui mange la partition musicale de *Turkey in the Straw*, met littéralement en abyme le thème de l'enregistrement sonore, puisqu'elle se transforme en phonographe grâce à Minnie qui fait de sa queue une manivelle, tandis que de la gueule ouverte de la chèvre sort la musique enregistrée. L'invention de ce premier court métrage est tout entier dans l'ajustement des sons aux mouvements des images, le travail sur le rythme et la vitesse induit une frénésie cinétique des images prises dans une cadence endiablée selon l'énergie même du jazz. Muet au départ, le film va bénéficier en 1928 du procédé *cine-phone* de Pat Powers. D'abord conçu par l'ingéniosité rythmique de Carl W. Stalling, ancien pianiste de cinéma et le perfectionnisme de Walt Disney, puis composé musicalement par Bert Lewis et ajusté

¹ Voir Nicholas Sammond, *Birth of An Industry – Blackface minstrelsy and the Rise of American Animation*, Dunham, Duke University Press, 2015.

techniquement par Wilfred Jackson, l'accompagnement sonore a finalement été enregistré sur la pellicule avec l'orchestration de Carl Edouard. La fantaisie frénétique du film, ses effets surréalistes et son humour vont en faire tout le succès et lancer la carrière de Mickey Mouse¹.

Alors que Mickey propose une animation à la mode du jazz, mais beaucoup plus consensuel en utilisant le détour animalier des *coons* et sans références sociales et culturelles au monde noir, Bosko convoque la culture américaine en noir et blanc travaillée par ses paradoxes et respirant encore le racisme et les clichés.

Bosko, encre parlante



Ce premier *cartoon* synchronisé a une valeur emblématique et quasi historique. Bosko est une tache d'encre qui s'impose sur le carton blanc du dessinateur, il est un Africain-Américain comme en atteste le fort accent du sud que lui prête Carman Griffin Maxwell qui lui donne sa voix et il trouve son animation sonore dans le geste chorégraphique et musical

du jazz. L'énergie déjantée de sa présence est même caricaturée sur le mode de « la tête de nègre » à ressort qui surgit d'une boîte à diable. Et c'est bien ce qui se produit à la fin, après être redevenu encre dans l'encrier, Bosko soulève le bouchon et fait la nique à son créateur, comme le génie sortant de la

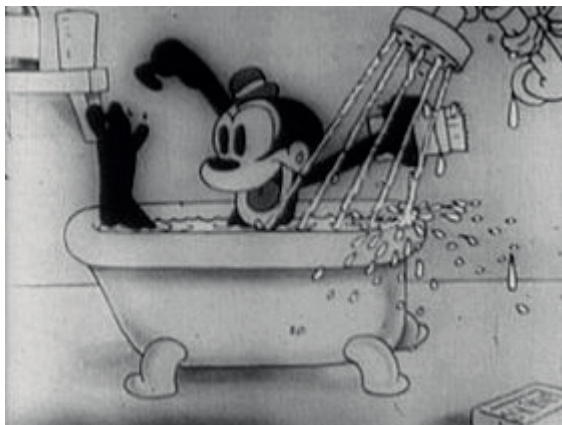


¹ Leonard Maltin et Jerry Beck, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*, New York, Plume, 1987.

lampe. C'est dire que le jazz et la culture africaine-américaine habitent l'animation et est l'encre même du dessin. Bosko, ce gamin noir, c'est de l'encre parlante !

Chanter dans son bain

Harman et Ising réalisent en 1930 pour la Warner Bros le premier *cartoon* avec Bosko : *Sink'in the Bathtub*. Bosko sifflotant dans sa baignoire, prenant son verre à dent pour une cymbale, faisant vibrer les cordes d'eau de la douche et transformant en instrument de musique tout ce qui lui tombe sous la main, apparaît comme le symbole des premières animations jazz. Il joue de tous les instruments, planches de bois et feuilles de nénuphares se transforment en vibraphones sous ses pas et sa trompette fait des bulles si légères qu'elles emportent Honey, sa petite amie au septième ciel !



Ce *cartoon*, qui inaugure la série des Looney Tunes, atteste ouvertement de la filiation avec la musique jazz. Le jeu de mot du titre joue même à détourner un standard du jazz hérité du blues, tandis que le jet d'eau musical qui ouvre le film a quasiment la valeur d'une métaphore qui s'amuse du tout nouveau bain

acoustique dans lequel se retrouve l'animation, car il ne faut pas oublier que le procédé de sonorisation des films est alors une formidable et toute nouvelle attraction. La référence au jazz sera même délibérément affichée par Harman et Ising dans un troisième court-métrage, le célèbre *Congo jazz* où Bosko joue les explorateurs peureux au fond d'une jungle africaine musicale, où les singes lui ressemblent curieusement !

Le dessin a trouvé son animation sonore dans le jazz et cette technique restera au cœur de la dynamique musical des films Disney, tout en occultant à l'image la référence africaine-américaine et les inventeurs de cette vibration au monde. Mais avec Bosko, on touche à une dimension anthropologique encore plus complexe et extrêmement révélatrice des paradoxes de la société américaine qui montre combien la musique noire populaire a inervé la culture américaine sans pour autant l'empêcher de recycler stéréotypes et clichés.

Sylvie CHALAYE

Chapitre 6

***Cartoons* et jazzmen : le cas Cab Calloway**



Jean-François Pitet



Né quasi en même temps que les *cartoons*, le jazz devient rapidement un des éléments récurrents dans les dessins animés produits en grand nombre dans les années 1930 et 1940. Les animateurs de *cartoons* s'approprient très tôt le jazz et les jazzmen, comme s'il y avait une logique à la fois de rythme et de sens comique. Au-delà du rythme, de l'ambiance collant aux délires dessinés, les jazzmen représentés souvent en caricatures témoignent de l'importance du jazz dans la culture populaire de l'époque mais aussi des stéréotypes racistes dont les Africains-Américains sont victimes.

Louis Armstrong, Fats Waller, Stepin Fetchit, les Mills Brothers et Cab Calloway figurent parmi les artistes noirs les plus évoqués dans ces *cartoons*. Mais c'est Cab Calloway (1907-1994) qui se distingue avec le plus grand nombre d'apparitions sur les celluloids. Sa personnalité extravagante, son allure délurée, son comportement

scénique histrionique et tout simplement son physique de dandy dégingandé en font un des personnages préférés des animateurs. Grenouille, fantôme, morse, coq ou simplement dans sa propre caricature, Cab Calloway crève l'écran, notamment dès sa première représentation « rotoscopée » dans un Betty Boop de 1932. Nous nous attacherons notamment à voir les différents aspects des métamorphoses de Cab Calloway et à comprendre comment ces dessins-animés (désormais bannis pour la plupart des écrans ou dont on a expurgé les scènes jugées racistes) ont contribué à son succès.

Jazz et Jazzmen dans les *cartoons* : du stéréotype à la supercherie

Qu'il s'agisse de la bande-son, de son style de vie ou de ses grandes figures, le jazz inspire les animateurs qui s'en donnent à cœur joie. Dès l'époque du cinéma muet, les jazzmen apparaissent dans les dessins animés en musiciens, minstrels, *blackfaces*... En l'absence de piste sonore, les studios fournissent parfois les partitions pour les pianistes d'accompagnement. Parmi les premiers Jazzmen à figurer à l'écran, on peut citer Paul Whiteman dans la section animée du film parlant *King of Jazz*, début 1930.

Comme le signale Henri T. Sampson dans la préface de son livre *That's enough, Folks*, tous les groupes ethniques sont la cible des animateurs : Juifs, Irlandais, Italiens, Indiens, Asiatiques, etc. Parmi les stéréotypes racistes de base pour les Noirs américains masculins véhiculés dans les *cartoons*, on trouve : la démarche et l'élocution lentes, la fainéantise, la bêtise, les tendances immorales, criminelles voire cannibales, sans oublier bien sûr une « propension naturelle » à chanter, danser et faire des claquettes. Les pratiques religieuses sont également caricaturées à coup de gospel. Entre 1900 et 1960, seuls 8 % des personnages apparaissant dans les *cartoons* produits aux USA sont noirs. D'ailleurs, dès l'Après-guerre, avec la bataille grandissante pour les droits civiques, la proportion des personnages noirs diminue significativement sur les écrans.

L'imitateur Charles Evans, les comédiens Sam Glasser, Lillian Randolph et Ruby Dandridge, le quartet vocal des Four Blackbirds avec leur leader Leroy Hurte, constituent des exceptions notables puisqu'aucun Africain-Américain n'est employé dans le processus créatif de ces dessins animés. Effet symptomatique récurrent, ils restent non crédités dans les génériques. En outre, la plupart du temps, c'est un orchestre de studio (blanc) qui interprète la musique (noire) du *cartoon*

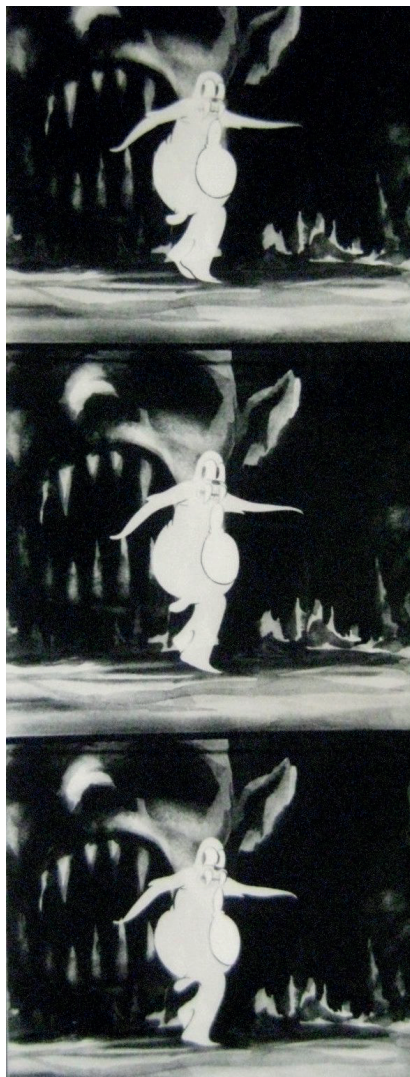
Le cas Cab

Henri T. Sampson relève que, parmi les personnalités apparaissant dans les *cartoons*, Cab Calloway domine le reste des *entertainers* noirs, avec une fréquence de 26 %¹! Bien que lancé par la radio en 1931, Cab Calloway est rapidement perçu comme une figure incontournable par les producteurs de dessins animés. Son visage, sa silhouette et ses mouvements aperçus sur la scène du Cotton Club de Harlem où il joue tous les soirs conquièrent les frères Fleischer, les producteurs à l'origine de la sulfureuse Betty Boop.

Betty Boop. Quand on parle *cartoons* et jazzmen, Betty Boop fait souvent partie des premières séries qui viennent à l'esprit. Ce petit bout de femme sexy en diable, à faire tourner la tête de tous les mâles américains dès leur enfance, sait bien s'entourer. Grâce aux frères Fleischer, les celluloids de Betty vont mettre les jazzmen à l'honneur : Louis Armstrong, Don Redman, les Boswell Sisters, les Mills Brothers... Mais celui qui marque les esprits est bel et bien Cab Calloway, puisqu'il participe à trois dessins animés entre 1931 et 1933. Ses « hi de ho » reviennent même dans un quatrième opus de 1935 intitulé *Betty Boop Making Stars*.

Les scènes « live » (utilisées dans les génériques) et les enregistrements sonores sont effectués aux studios d'Astoria, l'« Hollywood » de la côte Est. Notons d'ailleurs que le dessin

¹ Henri T. Sampson, *That's Enough Folks : Black Images in Animated Cartoons (1900-1960)*, Scarecrow Press, 1998, p. 148.



Cab Calloway en morse dans le Betty Boop
Minnie The Moocher, 1932.

animé *Minnie The Moocher*, sorti en mars 1932, est le tout premier document filmé de Cab Calloway — et notamment les seules images de certains musiciens d'alors (le pianiste Earres Prince et le tuba Jimmy Smith qui auront déjà quitté l'orchestre au moment de la sortie du film). Il est important de préciser que les Betty Boop sont les seuls *cartoons* dans lesquels on entend et la voix originale de Cab Calloway et le son de son propre orchestre.

Pour les trois courts-métrages, la technique du *rotoscoping* est employée. Brevetée par les frères Fleischer dès 1917 (!), elle consiste à redessiner un personnage sur l'image filmée d'un comédien de chair et d'os. Pour Cab Calloway, il faut bien ça tant ses mouvements giratoires et désarticulés donnent du fil à retordre à tout animateur — sans parler de sa bouche, véritable modèle d'un Fernandel à l'américaine. Pour *Minnie The Moocher*, le premier *cartoon* de la série sorti le 26 février 1932, la tâche ardue de « rotoscoper » Cab Calloway est confiée à Berny Wolf (1911-2006) qui met une semaine pour remplir sa délicate mission. Au total, les animateurs mettent plusieurs mois pour venir à bout du projet. Alors qu'à l'époque, on produisait un dessin animé de cette longueur en seulement quatre semaines. Dès le générique passé, et qui permet d'admirer les chorégraphies délirantes de Cab Calloway, on retrouve Betty Boop se disputant avec ses parents et s'enfuyant de sa maison. Elle est alors attirée dans une grotte où chante un morse auquel Cab Calloway prête sa voix et ses mouvements. De morse, Cab se métamorphose en bourreau condamnant ses musiciens (figurés en humains prisonniers) à la chaise électrique, puis en chatte allaitant ses petits (à nouveau ses musiciens mais transformés en chatons) pour terminer en sorcière volante... Une véritable « logique » surréaliste !

Dans *Snow White*, sorti le 31 mars 1933, Cab interprète « St. James Infirmary » d'abord sous la forme de Koko le clown, personnage récurrent chez Betty Boop. Puis la marâtre le change en un fantôme dont le blues est terrifiant. L'atmosphère et le traitement visuel du film en font un phénomène cinématographique encore surprenant et toujours culte. Roland Crandall, de l'équipe

d'animateurs des studios Fleischer, sera plus tard en charge des scènes « rotoscopées » du *Blanche-Neige* de Walt Disney !

Dans *The Old Man Of The Mountain* (sorti le 4 août 1933), Cab Calloway réapparaît en « live » quelques secondes. C'est ensuite lui et l'orchestre qui font la bande-son intégrale de tout le film. Cab apparaît d'abord en hibou qui raconte à Betty l'histoire du vieil ermite. C'est sous cet aspect qu'il tente de capturer la Boop sur le duo « You Gotta Hi-De-Ho » avec Mae Questel, voix habituelle de l'héroïne. On appréciera le fait que l'animation suive parfaitement le scat de Calloway. Recommence alors le numéro de danse sur le même rotoscope utilisé dans les *cartoons* précédents. La poursuite finale entre l'ermite et Betty Boop se déroule sur l'air de « The Scat Song ». Paradoxe intéressant dans *The Old Man Of the Mountain* : le vieil ermite est blanc ! Ce sera finalement la dernière fois que l'on verra un Noir + du Jazz à l'écran + Betty Boop. Betty, dont l'allure sexy et le goût pour l'interlope vont subir les rigueurs du code Hays...



Cab Calloway dans *Swing Wedding*, MGM, 1937

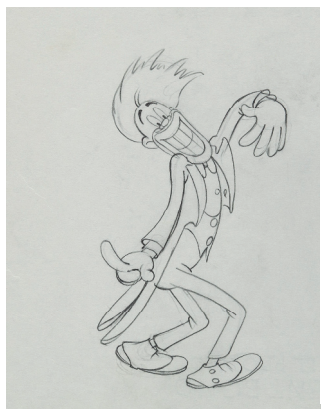
Les autres dessins animés avec Cab. Parmi la trentaine de dessins animés dans lesquels apparaît Cab Calloway, nous avons retenu :

Swing Wedding de Hugh Harman et Rudolf Ising pour la MGM (sorti le 13 février 1937). Il doit forcément y avoir un intérêt de producteur puisque la recette des cuisses de grenouilles à la jazz est effectivement plus ou moins bien reproduite, avec les mêmes caricatures de personnalités (Fats Waller, Bill Robinson, Stepin Fetchit, Cab Calloway) pour au moins cinq *cartoons* entre 1936 et 1938. Selon Booker Lehman dans son ouvrage *The Colored Cartoon*, la représentation des *entertainers* noirs en grenouilles est une réponse au Code Hays qui permet de transposer les stéréotypes des Noirs urbains vers le milieu rural, plus inoffensif¹. « *Swing Wedding* » est le plus abouti visuellement des « *cartoons* à grenouilles » : c'est l'histoire d'un amour triangulaire dans lequel Cab séduit une voluptueuse Ethel Waters (qui joue des hanches, ce que prescrit le code Hays aux humains, mais pas aux batraciens !) alors que cette dernière s'apprête à se marier avec Stepin Fetchit. Autour de la mare, la plus belle des grenouilles va se marier avec Cab, donnant prétexte à plusieurs reprises de ses chansons dont on a pris soin d'expurger les allusions au sexe et à la drogue.

Mother Goose Goes Hollywood (réalisé par Wilfred Jackson, sorti le 23 décembre 1938) a bien failli avoir l'oscar du court-métrage animé 1938, mais c'est *Ferdinand le Taureau* qui le remporte. Ces deux *cartoons* sont issus des productions Disney, ce dont on peut s'étonner puisque Walt Disney n'est pas personnellement adepte de Cab Calloway dont il n'a pas voulu des « hi de ho » en complément des « heigh ho » des sept nains à la fin de *Blanche-Neige* (1937)... Ce *cartoon* permet de voir tout un aréopage de stars blanches du cinéma auxquelles Cab Calloway est associé, comme s'il avait conquis Hollywood (alors qu'il est plutôt un artiste de la côte Est). Ce n'est pas seulement Cab mais également ses musiciens qui entraînent tous les protagonistes dans un tourbillon de musique où chacun joue, danse et exulte dans le délire final. On retrouve les archétypes des stéréotypes racistes avec l'effet « minstrels » et la

¹ Booker Lehman, *The Colored Cartoon. Black Presentation in American Animated Short Films (1907-1954)*, University of Massachusetts Press, 2009, p. 185.

tourte chaude d'où émerge Cab Calloway et son orchestre, mais également Fats Waller et Stepin Fetchit – encore !



Feuilles d'animation pour *Mother Goose Goes to Hollywood*, 1938.

Porky at the Crocadero (réalisé par Frank Tashlin pour Warner Brothers, sorti le 5 février 1938) : alors qu'il arrive au night-club Crocadero, Porky (connu sous le nom d'Elmer en français) rêve de devenir un chef d'orchestre, « comme Leopold Stokowski, Rudy Vallee, Benny Goodman » (trois artistes blancs !). Fraîchement diplômé du cours « Hi De Hi Do Dee Do Poo Poo Pa Doop », il est tout de même sans argent, et ne peut pas rentrer mais trouve un job de plongeur. Ce soir-là, les chefs d'orchestre au programme sont retardés et Porky les remplace au pied levé, en les imitant tous : Paul Whiteman, Guy Lombardo (tous les deux blancs également) et enfin Calloway. Sous les traits de Cab, Porky interprète une version extravagante de « Chinatown, My Chinatown », chanson populaire de l'époque, mais chanson à stéréotypes racistes sur les Asiatiques — ce dont ne se privait pas non plus Cab Calloway comme dans la chanson « Chinese Rhythm » enregistrée en 1934.

Clean Pastures (réalisé par Irving Freleng pour Warner Brothers, sorti le 22 mai 1937) : ce dessin animé est la parodie du

film *Green Pastures* sorti en 1936. Son synopsis est étonnant : Saint-Pierre se désespérant de voir le déclin de la population de son « Pair-O-Dice » (« Paradis », jeu de mots avec les dés, jeu lascif auquel s'adonnent « naturellement » les Noirs), le congrès des anges (regroupant les personnages de Cab Calloway, Fats Waller et Louis Armstrong) décide de remotiver tout le monde à coup de Swing. Ici, le jazz est cause et solution du problème des Noirs ! Si ce film est remarquable pour la palette de couleurs de peau qui correspond bien à la réalité des jazzmen caricaturés, il met cependant tous les Noirs de Harlem dans la même tonalité marron foncé. On notera que dans le script papier du *cartoon*, le personnage de Cab Calloway est décrit comme un « coon shouting » (« nègre hurleur », *sic*). La sortie de « *Clean Pastures* » a été retardée de 5 mois à cause des censeurs qui interdisaient l'usage des mots « Lowd » (pour « Lord »), sans respect pour la religion. Mais la Warner tient à ce film en couleur, avec des stars, qui a coûté cher à produire, et que les distributeurs vont s'arracher !

Les différentes représentations de Cab Calloway dans les *cartoons* entre 1932 et 1947

Titre	Date de sortie	Représentation
<i>Minnie the Moocher</i>	26/02/1932	Morse, bourreau, chatte, sorcière
<i>Snow White</i>	31/03/1933	Koko le clown, fantôme
<i>The Old Man of the Mountain</i> »	04/08/1933	Hibou, ermite
<i>The Old Mill Pond</i>	07/03/1936	Grenouille
<i>Swing Wedding</i>	13/02/1937	Grenouille
<i>Woodland Café</i>	13/03/1937	Criquet
<i>Little Ol' Bosko and the Pirates</i>	01/05/1937	Grenouille
<i>Clean Pastures</i>	22/05/1937	Caricature en ange

<i>Little Ol' Bosko and the Cannibals</i>	28/08/1937	Grenouille, cannibale
<i>Swing, Monkey, Swing</i>	10/09/1937	Chimpanzé
<i>Porky at the Crocadero</i>	05/02/1938	Cochon, Cochon déguisé en chinois
<i>Have You Got Any Castles?</i>	25/06/1938	Caricature
<i>Hollywood Bowl</i>	05/10/1938	Caricature
<i>Mother Goose Goes to Hollywood</i>	23/12/1938	Caricature
<i>Swooner Crooner</i>	06/05/1944	Coq
« <i>Sensations of 1945</i> »	30/06/1944	Chat
<i>The Baby Sitter</i>	28/11/1947	Caricature de bébé en couche

* Liste non exhaustive

Effets et conséquences

Sur Cab Calloway : Max Fleischer a raconté que la première fois que Cab Calloway a vu le Betty Boop le mettant en vedette, il a tellement ri qu'il en est tombé de sa chaise ! N'empêche : il y a alors tout à gagner à être présenté ainsi dans un dessin animé distribué par la Paramount... surtout lorsque l'on tourne avec son orchestre dans les salles Paramount. Cab Calloway explique même que chaque fois que ce type de dessin animé est projeté la semaine précédent sa venue, son succès est encore plus grand ! En revanche, lors d'une conversation en octobre 2015 avec l'archiviste du Louis Armstrong House Museum (New York), Ricky Riccardi m'a confirmé qu'Armstrong n'avait jamais mentionné sa participation au dessin animé avec Betty Boop, comme si elle n'avait jamais eu lieu...

Sur les distributeurs et exploitants de salles : Un simple exemple permet d'illustrer leur enthousiasme. En 1932, un propriétaire de salle de cinéma du New Jersey est interrogé dans un magazine professionnel ; il explique qu'il va programmer le *cartoon*

Minnie the Moocher avec Cab Calloway (Betty Boop n'est même pas citée !). L'article continue ainsi : « À la vue de la popularité de Calloway à la radio et la publicité qui l'entoure, ce programme sera affiché à l'égal du film vedette de la semaine, sur la marquise, dans le programme et sur les panneaux promotionnels. » (*Motion Picture Herald*, 23 avril 1932, p. 73, traduit par l'auteur).

Sur le public : Il est évident que tous ces dessins animés rencontrent un grand succès, tant auprès du jeune public que des adultes (en particulier pour les Betty Boop qui leur sont plus particulièrement destinés). Ils sont souvent programmés plusieurs semaines d'affilée dans les salles, et même repris plusieurs mois après leur sortie. Selon les salles, comme dans les quartiers afro-américains, certaines publicités annoncent les noms des jazzmen noirs représentés. Cependant, n'oublions pas l'impact négatif que peuvent avoir ces dessins animés sur les enfants noirs qui voient leur communauté ainsi moquée – tout comme sur les enfants blancs qui ne peuvent que trouver normal de voir dans les enfants noirs des reflets vivants des caricatures à l'écran.

Sur les racistes et la censure : Comme cela se produit pour certains longs-métrages utilisant des artistes noirs, les plans sont montés de sorte qu'ils puissent être coupés plus facilement, sans nuire à la continuité de l'histoire. Certains états du Sud des USA ont tout à fait la liberté de refuser de diffuser certains *cartoons* sous prétexte qu'ils mettent en vedette un artiste noir. D'un autre côté, certaines salles sudistes ne diffusent ces *cartoons* que pour les publics blancs ! Dès 1934, le fameux code Hays n'arrange rien non plus, même si Betty Boop continue de titiller les ligues pudibondes à coups de porte-jarretelles et décolletés plongeants.

Les « *Banned cartoons* » : Dès la fin des années 50, avec l'émergence des droits civiques pour les Africains-Américains, les scènes les plus « caricaturales » de certains *cartoons* sont coupées ou les voix de certains personnages changées (une nounou africaine-américaine a soudain un accent irlandais !) avant qu'ils soient

diffusés à la télévision. En 1968, United Artists dresse la liste d'onze dessins animés à retirer de la distribution et de toute diffusion à la télévision ou sur vidéo commerciale. Les stéréotypes raciaux sont naturellement les premiers en cause dans ce que l'on finit par appeler « The Censored Eleven » – à ces onze-là, bien d'autres sont ajoutés, dont la série des Bosko notamment. À l'époque de la création de ces *cartoons*, ni la radio ni les journaux ne se privaient pourtant d'en faire de même : Noirs, Juifs, Indiens, Asiatiques, Japonais pendant la guerre, etc. tout le monde avait droit au pire. Des films comme *Clean Pastures* sont aujourd'hui quasiment invisibles, en dehors d'Internet et de manière illicite, même si la Warner a entamé un travail de restauration de ces *cartoons* et qu'un DVD est annoncé depuis... 2010 !

Pour terminer, notons que Cab Calloway a rencontré « en direct » son double animé sous la forme d'un chat lors du long métrage *Sensations of 1945* (Andrew L. Stone, 1944) dans un mémorable duo où le félin suit les mouvements du maestro... preuve ultime qu'une fois encore la réalité dépasse l'animation !

Jean-François PITET

Webographie

(sites consultés en novembre 2015)

The Big Cartoon Database,

www.bcd.b.com

Tralfaz,

<http://tralfaz.blogspot.com/>

Museum of Uncut Funk, *Racism in Animation*,

<http://museumofuncutfunk.com/2013/02/02/racism-in-animation/>

Weird Wild Drealms, *Cartoon Caricatures of Cab Calloway*

<http://www.weirdwilddream.com/f-cabcalloway-animated.html>

Weird Wild Drealms, *Hi De Ho*,

<http://www.weirdwilddream.com/f-hi-de-ho.html>

Weird Wild Drealms, *Jazz Frogs*,

<http://www.weirdwilddream.com/f-jazz-frogs.html>

Jerry Beck, Cartoon Research,

<http://cartoonresearch.com/>

Steven Hartley, Likely Looney, Mostly Merrie,

<http://likelylooneymostlymerrie.blogspot.fr>

Jean-François Pitet, The Hi De Ho Blog

www.thehidehoblog.com

Nicholas Sammond, *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*,

<http://scalar.usc.edu/works/birthofanindustry/index>

J. Vincent, Uncle John's Crazy Town,

<http://journeytojohnsbrain.blogspot.fr/>

Stephen Worth, Animation Resources,

<http://animationresources.org/category/fleischer/>

Chapitre 7

Jazz et film d'animation, une analyse musico-filmique du générique de *Catch me if you can*



Jérôme Rossi

*I think Charlie Parker
will be very proud of him.*
(Steven Spielberg)

Lorsque Steven Spielberg se tourne en 2002 vers l'adaptation pour le cinéma du livre autobiographique de Frank Abagnale, *Catch me if you can*, il se plonge dans l'Amérique des années soixante. Le jazz y est encore musicalement très présent et la bande-originale mêle naturellement une musique originale du compositeur attitré de Spielberg, John Williams, et des standards de l'époque chantés par Nat King Col (*The Christmas Song*), Judy Garland (*Embraceable you*), Frank Sinatra (*Come Fly with Me*) ou encore Dusty Springfield (*The Look of Love*).

Réalisé par les Français Florence Deygas et Olivier Kuntzel, le générique du film consiste en un film d'animation de près de trois minutes, en hommage aux génériques de Saul Bass (génériques de *Vertigo*, *North by Northwest*, *Psycho* d'Alfred Hitchcock). Nous nous proposons d'analyser les rapports entre la musique et le flux visuel de cette séquence d'ouverture, dans laquelle une musique jazz dans un style *cool* impose son rythme et sa fantaisie ; des silhouettes

filiformes sur fonds noir ou coloré interprètent avec fluidité une chorégraphie stylisée de quelques scènes inspirées du film.

John Williams, le jazz et le cinéma

Si Georges Antheil glisse quelques éléments jazzy dans *The Plainsman* (Réal. Cecil B. DeMille, 1936), comme le fera dix ans plus tard David Raksin dans *Force of Evil* (Réal. Abraham Polonsky, 1948), il faut attendre la partition d'Alex North pour *A Streetcar Named Desire* (Réal. Elia Kazan, 1951) pour que s'ouvre une nouvelle ère dans la musique de film hollywoodienne. Jusqu'à présent, les interventions de musique jazz étaient toujours liées à la diégèse (même dans le cas de *biopics* de *jazzmen*) ; les symphonistes Steiner, Waxman ou Korngold, avaient imposé le langage post-romantique dans la musique extra-diégétique, c'est-à-dire la musique non entendue par les protagonistes du film, accompagnant l'action ou apportant un commentaire narratif ou psychologique. Avec *A Streetcar Named Desire*, Alex North propose un symphonisme jazz à la fois dramatique et sophistiqué, s'adaptant à tous les types de situations. Cette nouvelle possibilité est immédiatement appréciée et adoptée dans nombre de films : *A Place in the Sun* (Réal. Georges Stevens, 1951) et *Crime in the Streets* (Réal. Don Siegel, 1956) de Frank Waxman, *The Wild One* (Réal. : László Benedek, 1954) de Leith Steven, *Man with the Golden Arm* (Réal. Otto Preminger, 1955), *Sweet Smell of Success* (Réal. Alexander Mackendrick, 1957) et *Some Came Running* (Réal. Vincente Minnelli, 1958) d'Elmer Bernstein, *I Want to Live* (Réal. Robert Wise, 1958) de Johnny Mandel, *Odds Against Tomorrow* (Réal. Robert Wise, 1959) de John Lewis, *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959) et *The Chapman Report* (Réal. Georges Cukor, 1962) de Leonard Rosenmann. A propos de *Man with the Golden Arm*, un reporter du *Hollywood Reporter* s'enthousiasme à l'époque :

Il faut bien mettre en valeur la contribution historique apportée par la partition d'Elmer Bernstein au développement de la musique de film. Jusqu'alors, le jazz avait été utilisé comme attraction ou afin de souligner une séquence précise. Il restait, de la part de Bernstein, à prouver qu'il pouvait être utilisé en tant que soutien continu de l'intrigue, en reflétant les diverses ambiances de la production entière¹.

Bernstein souhaitera toutefois relativiser l'importance du jazz dans sa partition :

The score for *Man with the Golden Arm* is not a jazz score. It is a score in which jazz elements were incorporated toward the end of creating an atmosphere, I should say a highly specialized atmosphere, specific to this particular film².

Ce jazz symphonique, plutôt relié au mouvement *swing* dans une tendance expressionniste ellingtonnienne s'ancre durablement à Hollywood pour accompagner les films noirs :

Here was fun jazz. You didn't have to "understand" it. The horn section was swinging. The bass line walked with a stealthy pace. The closing-time piano solo continued to back with a vibrating and lazy tenor sax. The muted trumpet signaled an uncertain turn of the events. The brushes caressed the snare drum, and the ta-ta-tssssss, ta-ta-tssssss of the hi-hat cymbal heralded the story lines quickened pace. Moving, moody, stark and bluesy, crime jazz was the soundtrack of action for more than a decade³.

¹ Alain Tercinet, *West Coast Jazz*, Paris, Parenthèses, 1986, p. 298.

² « Ma partition n'est pas du jazz. C'est une œuvre dans laquelle des éléments de jazz ont été incorporés afin de créer une atmosphère particulière pour ce film particulier. » Elmer Bernstein, « What Ever Happened to Great Movie Music ? », *High Fidelity*, Juillet 1972, p. 55.

³ « Là vous trouviez du jazz amusant [*fun jazz*]. Vous n'aviez pas à 'comprendre' quoi que ce soit. La section de cuivres swinguait. La ligne de basse se déroulait furtivement. La fin d'un solo de piano se poursuivait par un saxophone ténor vibrant et lascif. La trompette sourdine signalait une tournure incertaine des événements. Les balais caressaient la caisse claire et le ta-ta - tssssss , ta-ta - tssssss de la cymbale hi-hat signalait la révélation imminente d'un mensonge. Rythmé, évocateur, austère et *bluesy*, le *crime jazz* était la bande originale des films d'action pendant plus d'une décennie. » Note de disque, *Crime Jazz : Music in the First Degree*, Rhino Records, 1997.

Un prolongement à travers un style plus décontracté, plus *cool*, s'affirme au début des années soixante avec Henri Mancini, d'abord à la télévision où il accompagne des polars (la musique de la série *Peter Gunn*), puis au cinéma dans les comédies du réalisateur Blake Edwards dans *Mr. Lucky* (1960) et *Breakfast at Tiffany's* (1961). Avec Mancini, cette mouvance sera illustrée par Lalo Schiffrin à partir des *Félins* (Réal. René Clément, 1964) et de *Le Kid de Cincinnati* (Réal. Norman Jewison, 1965), Quincy Jones pour *The Pawnbroker* (Réal. : Sidney Lumet, 1964), John Barry avec *Beat Girl* (Réal. : Edmond T. Gréville, 1960) puis les James Bond (*Dr. No*, Réal. : Terence Young, 1962). C'est également dans cette direction que s'engage John Williams par exemple dans *Bachelor Flat* (Réal. : Frank Tashlin, 1962) ou *How to steel a Million* (Réal. : William Wyler, 1966).

Dès la fin des années cinquante, le jeune Williams, qui se fait encore appeler John Tawner Williams¹, enregistre du jazz. Un disque récent² nous permet d'écouter ses talents de pianiste et d'arrangeur, participant pleinement à l'émergence du mouvement West Coast. Ses *sidemen* s'appellent Milt Bernhart, Curtis Counce, Johnny Desmond, Bob Enevoldsen, Herb Geller, Joe Howard, Howard Roberts, ainsi que son frère Jerry Williams aux percussions. Les principaux enregistrements, dont le disque *John Towner Touch*, datent de 1957 et 1958. À cette époque, il accompagne le *crooner* Frankie Laine ou la chanteuse de gospel Mahalia Jackson ; il écrit également des arrangements pour la formation de Shelly Manne, l'un des batteurs emblématiques du West Coast Jazz. La proximité géographique avec Hollywood rapproche les *jazzmen* des studios de

¹ Ne pas confondre avec un autre pianiste de jazz qui enregistra dans les mêmes années sous le nom de John Thomas Williams avec Getz, Brookmeyer, Zoot Sims, Al Cohn et Cannonball Adderley. Autres détails biographiques importants : le père de John Tawner Williams, Johnny Williams, était un percussionniste de jazz – il joua dans le quintet de Raymond Scott – tandis que ses frères ont tous deux été de brillants percussionnistes de jazz.

² John Tawner Williams, *The Jazz Beginnings* (1956-1958), Fresh Sound Records FSR 2228, 2006. Williams signe trois compositions: *Hello*, *Caribe* et *Aunt Orsavella*.

cinéma¹, et John Williams suit le mouvement. Il arrange des partitions d'Alex North, de Frank Waxman et de Dimitri Tiomkin pour le cinéma, il intègre le petit orchestre d'Henry Mancini ; c'est lui qui enregistre les parties de piano de la série *Peter Gunn* (1959) et des films *Charade* (1963) et *Days of Wine and Roses* (1962). La carrière de Williams s'oriente ensuite définitivement vers la composition de musique de films, d'abord pour la télévision puis pour le cinéma.

S'appuyant sur le livre autobiographique de Frank Abagnale, *Catch me if you can*, le film de Spielberg cherche à retrouver l'esprit des années soixante, décennie pendant laquelle Abagnale, né en 1948, commet ses duperies. Vingtième collaboration avec Spielberg, la musique de John Williams se démarque du symphonisme auquel le compositeur nous a habitués depuis les années soixante-dix (*Jaws*, *Star Wars*, *E.T.*) et dont il fut l'un des principaux propagateurs. Le compositeur livre une musique fortement teintée de jazz :

There is material that I call "Closing in" as the FBI gets closer and closer and closer to our subject tracking him down and persecuting him. This sort of jazzy music is connected with the tensions of the closing loop of the ever approaching FBI.²

Certes, tout est écrit au sein de cette partition³, et il y a ça et là quelques traces de langage post-romantique (second couplet – voir plus loin) ; mais l'ensemble correspond bien à une forme de *crime*

¹ Dans son annexe II, « Hooray for Hollywood », Alain Tercinet conclut ainsi sur les liens entre le Jazz West Coast et Hollywood : « Les musiciens de la West Coast doivent beaucoup à Hollywood. La réciproque est vrai : tout amateur de jazz doublé d'un cinéphile le sait bien. » Alain Tercinet, *op. cit.*, p. 302.

² « Il y a un thème que j'ai appelé *Closing in* quand le FBI se rapproche de plus en plus du héros, suivant sa trace et le poursuivant. Cette sorte de musique jazzy est à relier avec les tensions des tentatives renouvelées de capture du FBI sans cesse menaçant. » <https://www.youtube.com/watch?v=8m19x-tiXVg> Consulté le 08/01/2016.

³ Il s'agit du mouvement « Closing in », dont la partition a été ensuite éditée dans le cadre d'une suite orchestrale, *Escapades*, pour saxophone alto et orchestre ; c'est cette partition qui nous servira de référence.

jazz, voire plutôt de *fun jazz*, dans la double tradition du symphonisme jazz hollywoodien des années cinquante et du *west coast jazz* – ici, il s’agit d’une combinaison de sonorités feutrées dans un tempo rapide – que pouvait pratiquer Williams à cette même période.

Le générique de film : un nouvel art graphique

The Man With the Golden Arm d’Otto Preminger est remarquable à plus d’un titre. Nous avons mentionné plus haut qu’il s’agissait d’une des premières partitions de jazz symphonique. C’est aussi la première fois qu’un film aborde de manière aussi frontale le problème de la drogue et qui nous montre qu’un jeune homme blanc peut avoir envie de devenir *jazzman*. Mais ce qui retiendra surtout notre attention ici, c’est le générique de début du film, créé par Saul Bass, qui vient profondément renouveler le genre. Il est d’ailleurs important de remarquer que c’est précisément sur une musique de jazz que va s’épanouir une liberté et une fantaisie dans le genre du générique inconnue jusqu’alors. La pulsation du jazz permet de libérer l’inspiration graphique vers des formes abstraites, comme le formule un musicien de l’époque venu assister à la projection de *Man with the Golden Arm* :

Ironically, I only went to see the film because I loved jazz... yet the experience of those titles was, for me, on a par with discovering jazz. Until then I had no idea images could be abstract like music, or so powerful. I still remember the adrenalin pumping through my body as they hit the screen to that fantastic Bernstein beat¹.

¹ « De manière ironique, je venais voir le film uniquement parce que j’aimais le jazz... mais la découverte de ce générique a été aussi importante que le jazz. Jusqu’à ce moment, je ne m’étais pas douté que les images puissent être aussi abstraites que la musique, ou aussi puissantes. Je me souviens l’adrénaline qui avait parcouru mon corps quand les images frappaient l’écran sur ce fantastique rythme de Bernstein. » Andy Hoogenboom, entretien avec Pat Kirkham, 2003; cité dans Jennifer Bass et Pat Kirkham, *Saul Bass, A Life in Film and Design*, Laurence King Publishing, Londres, 2011, p. 111.

Dans *The Man with A Golden Arm*, Bass utilise des formes géométriques (des bandes de papier découpées blanches sur un fond noir) qu'il fait interagir avec des lettres au rythme de la musique. À la fin, quatre bandes géométriques s'assemblent pour former une main crispée au bout d'un bras, en blanc sur fond noir : c'est le symbole du film¹.

En 1958, alors que Bass travaille sur ce qui est considéré par beaucoup comme son chef-d'œuvre en matière de générique animé – *Vertigo* d'Alfred Hitchcock –, Maurice Binder commence sa collaboration avec Stanley Donen (le générique « fleuri » d'*Indiscreet*, suivront *Charade*, *Arabesque*, *Two for the Road*) avant sa longue association avec les génériques de James Bond (de *Dr. No*, 1962 jusqu'à *Licence to Kill*, 1989). À la fin des années soixante, il devient courant pour un film de genre – film fantastique ou comédie – d'associer une musique jazz avec un générique sophistiqué faisant intervenir de l'animation.

À propos d'un générique créé pour un autre film de Preminger, *Anatomy of a murder* (1959), Saul Bass écrit :

Working closely within the framework of a fine contemporary jazz score, the title sequence had a staccato and fragmented style. The various pieces of the segmented figure quickly form its total configuration after which arms, legs, head, body and hands pop on and off in counterpoint with the appearance of the various credits... finally, a pair of hands appears with quick, successive jumps forward, obliterating and blackening the screen. At this point the first scene of the film begins².

¹ On peut consulter le générique à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=eGnpJ_KdqZE

² « En travaillant étroitement sur une trame d'une belle partition de jazz contemporain, le générique de début avait un caractère *staccato* et fragmenté. Les différents éléments de la figure en morceaux s'élaborent rapidement en une silhouette complète avec l'apparition des différents crédits... Enfin, une paire de mains apparaît par des saccades successives rapides, rayant et noircissant l'écran. A ce moment, la première scène du film commence. Saul Bass, « Frames from the Titles by Saul Bass », *Film Titles : A New Field for the Graphic Designer*, vol. 16, n° 89, mai 1960, p. 214.

Très admiratif des génériques de Saul Bass¹, Steven Spielberg a décidé de créer un générique animé pour *Catch me if you can* en hommage aux films des années soixante et en a confié la réalisation au couple de Français Florence Deygas et Olivier Kuntzel (leur agence s'appelle Kuntzel+Deygas). La première a fait ses classes à l'école des Gobelins tandis que le second est diplômé des Arts Appliqués en Communication. *Catch me if you can* est leur premier générique ; sa diffusion mondiale et la qualité de sa facture leur attirera par la suite de nombreuses autres commandes (pour les films *La Panthère rose* de Shawn Levy ou *Palais Royal* de V. Lemerrier). Voilà comment les deux créateurs décrivent leur approche sur *Catch me* :

Le film se déroulant dans les années 1960, et Steven Spielberg ayant besoin que nous installions les spectateurs dans une atmosphère assortie, avec du chic et une pointe de drame (surtout pas un *cartoon* humoristique), nous avons décidé de travailler avec la même approche que le faisaient les créateurs de générique à cette époque : comme si nous étions à cette époque au milieu de nos confrères. Pas en termes de moyens techniques, mais en terme d'approche philosophique : nous voulions délivrer une création personnelle² qui porte notre empreinte, en contraste avec les génériques de studio où la main de l'artiste intervient moins visiblement. Nous souhaitions faire redécouvrir un paradis perdu aux spectateurs de ce film³.

¹ On lira avec amusement la tentative d'imitation de Spielberg du générique de *Walk on the Wild Side* (Réal. Edward Dmytryk, 1962) avec... un chien. Voir Jennifer Bass et Pat Kirkham, *op. cit.*, p. 205. Spielberg commanda à Saul Bass une affiche de film pour *Schindler's List*, proposition qu'Universal refusa au profit d'une autre, plus dramatique.

² La seule contrainte des créateurs du générique « a été de créer un rythme non uniforme, malgré la quantité de noms que nous avions à mettre en scène, avec une durée et des tailles respectives contractuelles. Notre *brief* était un document juridique de trente pages concernant l'ordre et la taille des noms. » Propos de Florence Deygas recueillis par Alexandre Tylski en Février 2008, Cadrage/Arkhome ISSN 1776-2928. <http://www.generique-cinema.net/histoire/deygaskuntzel.html> Consulté le 08/01/2016.

³ *Id.*

Analyse des rapports musique et image

La musique de John Williams se présente comme une forme rondo avec trois couplets, introduction et coda. Les graphistes se sont appuyés sur cette structure musicale (pré-existante au moment de leur création) en neuf parties distinctes (le premier refrain peut lui-même être découpé en cinq sous-sections a b a' c b') pour bâtir une forme de résumé librement inspiré de l'histoire, en en retenant les épisodes principaux – lorsque le héros est respectivement copilote, *jet-setter*, médecin, avocat puis futur époux. À chaque scène et à chaque partie musicale correspond une couleur venant marquer une transition géographique et temporelle ; la formule se complexifie à la fin du générique (à partir de 02:13) illustrant la fin de la cavale puis la chute de Frank Abagnale.

On peut représenter ainsi la forme musico-visuelle de ce générique :









							
00:10	00:55	01:12	01:27	01:42	01:51	02:10	02:21
9	49	66	74	90	98	114	122
Intro	Refrain (1)		Couplet (1)	Refrain (2)	Couplet (2)	Refrain (3)	

Fig. 1 : Structure formelle de « Closing In », *Escapades*, Générique début de *Catch me if you can*

La cellule musicale matricielle de ce générique est une tierce mineure ascendante :



Fig. 2 : John Williams, « Closing in », *Escapades*, mes. 2

Répétée et transposée un demi-ton au-dessous, elle construit le thème principal du générique :



Fig. 3 : John Williams, « Closing in », *Escapades*, mes. 9-1

Nous présentons ci-dessous quelques figures musicales du jazz et leur illustration visuelle¹ dans le générique.

Geste de l'improvisateur

Partagée en deux phrases de quatre mesures, les huit premières mesures (Intro) élaborent la cellule matricielle (Fig. 2), par ajouts progressifs de notes. On peut voir là le geste de l'improvisateur qui cherche son motif avant de s'en emparer. À l'image de ces notes qui émergent de l'inspiration du musicien, la nuit étoilée du début du générique laisse peu à peu filtrer la lumière alors que le héros apparaît en rasant les murs ; deux sons soufflés – la partition indique « Shh ! » aux instrumentistes aux mes. 4 et 8, correspondent à une allusion au secret qui doit entourer les mystifications du héros. Cette participation orale des musiciens au sein de l'orchestre symphonique peut être interprétée comme une allusion à l'idée d'improvisation collective consubstantielle au jazz.

¹ Le lecteur pourra visionner la vidéo ici : https://www.youtube.com/watch?v=gaLDyrun_Cc

Formules en questions / réponses

À présent, le thème (Refrain 1, a) de quatre mesures (Fig. 3) peut s'épancher plus librement, tels ces avions blancs sur fond bleu qui s'échappent de deux lignes verticales noires – nous reviendrons sur la prolifération des lignes verticales. Ce thème est donné deux fois avant de laisser la place à un nouvel élément thématique (Refrain 1, b), reposant toujours sur la tierce mineure et utilisant l'un des procédés très courant dans le jazz : un jeu de questions/réponses (Fig. 4). Aux appels de saxophone (doublés par la main droite du piano) répond un ensemble composé d'un basson et d'une clarinette basse (doublés par la main gauche du piano). Ce dispositif est évoqué visuellement par la posture du héros qui observe le personnel d'un avion, avant finalement de se faire passer pour l'un des leurs.



Fig. 4 : John Williams, « Closing in », *Escapades*, mes. 17-21

Accentuation des *afterbeat*

Le retour du thème initial (Refrain 1, a') est amplifié par l'ajout des saxophones et l'accentuation des *afterbeat* : les instrumentistes claquent des doigts (indication « *fingersnaps* » sur la partition, mes.

25) sur les temps 2 et 4. Cette installation claire dans le tempo est illustrée à l'écran par l'établissement d'un décor à plusieurs plans représentant un espace construit d'aérogare. L'usurpateur éveille les soupçons de l'agent du FBI, Carl Hanratty (Tom Hanks), qui lisait discrètement son journal ; le thème se voit alors contrepoinché (Refrain 1, c) par une guirlande de doubles croches aux violons et au marimba : c'est le début de la poursuite.

Dispositif en trio avec *walking bass*

Après une réitération de l'élément thématique en questions / réponses (Refrain 1, b'), nous basculons dans le premier couplet aux allures d'improvisation – cela n'en est pas vraiment une puisque tout est intégralement noté. Sur une *walking bass* (Fig. 5) aux rythmes variés (noires, croche pointée/double, triolets, « trois pour deux », « quatre pour trois ») vient se poser une ligne jouée par le saxophone alto doublé par le vibraphone (Dan Higgins au saxophone alto, Alain Estes au vibraphone), privilégiant le chromatisme ou les intervalles disjoints, rompant avec l'intervalle de tierce mineure prédominant jusqu'ici. La couleur du fond visuel a changé : nous sommes passés du bleu au jaune. A la musique plus franchement jazz répond une imagerie qui met en valeur les plaisirs du sexe et de l'alcool, traditionnellement associée au jazz (avant que le rock'n roll ne les lui ravisse...).



Fig. 5 : John Williams, « Closing in », *Escapades*, mes. 49-53

***Big Band* et écriture verticale**

Le troisième refrain laisse place à un dernier couplet (Couplet 3) à base d'accords parallèles (1^{er} renversement d'accords de 11^e sans 9^e) ; l'absence de cordes rapproche la sonorité d'ensemble de celle d'un *big band*. Les accords adoptent un profil mélodique résolument descendant, en accord avec le graphisme qui enchaînent des lignes verticales descendantes : ainsi se trouvent évoquée la chute de Frank, depuis son mariage avorté jusqu'à son arrestation en France. Le code couleur, qui associait une couleur à une époque, sort du systématisme adopté jusqu'alors : les couleurs rose/verte/bleue se succèdent à chaque plan, illustrant l'étau qui se resserre autour de l'usurpateur.

Notons que le générique de *Tintin, The Secret of the Unicorn* (2011), nouvelle collaboration de Spielberg et Williams – la séquence est cette fois confiée à Dennis Yoo –, reprend l'idée d'un générique animé avec des silhouettes déambulantes et une musique jazzy tendance *cool*¹ ; l'ensemble est toutefois moins stylisé que dans le cas de *Catch me if you can*, avec des références explicites à l'univers d'Hergé.

Le « paradis perdu »

Dans leur entretien, Deygas et Kuntzel reviennent une seconde fois sur la notion de « paradis perdu » pour caractériser le côté artisanal de leur travail :

Les silhouettes sont issues de notre vocabulaire graphique, dans une version *sixties* pour coller au sujet. Nous avons pensé à les employer ici pour leur force symbolique. La silhouette évoque un personnage dont on ignore tout - le héros est un mystificateur. Ce sont en fait des tampons gravés à la main et animés de manière traditionnelle, sur papier, à la main. Ce côté « fait main » fait aussi partie du paradis

¹ Au niveau de l'instrumentation, on y entend notamment un clavecin mêlé à des *growls* de trompette avec sourdine ; le tempo est très rapide. On peut le consulter ici : https://www.youtube.com/watch?v=_ZfwSyWwhGc

perdu des génériques de ces années-là. Enchâsser de belles animations à la main dans un décor réglé au millimètre sur ordinateur a servi de passerelle entre hier et aujourd'hui. Les spectateurs pouvaient goûter une réminiscence de ce passé, mais avec le confort visuel auquel ils sont habitués aujourd'hui.

Pour John Williams également, écrire une partition de jazz est une forme de « retour à », dans un geste global qu'il qualifie de « régressif » :

Actually for me personally it's a kind of perfect regression because I would write some jazz music in the fifties and sixties ; it made a kind of loop for me, a graceful loop. (...) Catch me if you can has been a good opportunity to revisit some parts of myself that's been slumbering dormant¹.

Il ne faudrait cependant pas être dupe avec l'aspect nostalgique de ce film d'ouverture : s'il y a bien un « retour » au « fait main » ou une « régression » musicale, le propos de ce générique est surtout de renouer avec une vision fantaisiste et abstraite de l'art visuel. Comme c'était le cas pour les génériques de la fin des années cinquante et des années soixante, la partition de jazz offre aux images une synthèse idéale entre une assise solide – pulsation isochrone et structure à refrain – et une fantaisie harmonique et mélodique. Au contact du jazz, l'image animée révèle un potentiel d'improvisation explosif, juxtaposant des éléments plus ou moins réalistes – les personnages, les décors, les accessoires – avec un traitement typographique délirant : certaines lettres s'allongent démesurément pour devenir des lignes que les graphistes font ensuite évoluer au gré de leur inspiration et des arabesques musicales.

Le traitement visuel du troisième couplet et du dernier refrain est particulièrement éloquent de ce point de vue : les couleurs se

¹ « En vérité pour moi, c'est une forme de régression parfaite car j'écrivais de la musique de jazz dans les années cinquante et soixante ; cela fait une sorte de boucle pour moi, une gracieuse boucle. *Catch me if you can* a été une belle opportunité de revisiter une part de mon identité qui sommeillait en moi. » « John Williams discusses Alex North part 1 », <https://www.youtube.com/watch?v=iKq1c-wpVe4> Consulté le 08/01/2016.

succèdent très vite – dérèglement de la norme établie jusqu’alors qui faisait se correspondre une couleur à une époque –, dévoilant les protagonistes par *flashes*, et la caméra nous entraîne dans un mouvement de chute vertigineuse. Les lettres deviennent des lignes verticales descendantes servant de cordes ou de câbles à des crochets et à des lampes, quand ce ne sont des raies de lumière.

Cette verticalité peut être reliée à ce qui, auparavant, correspondait au sens de défilement de la pellicule devant le projecteur, mais on peut aussi faire le lien entre cette prolifération de lignes verticales et une conception harmonique – soit « verticale » – du jazz, d’autant qu’à ce moment la musique de John Williams consiste en un enchaînement d’accords descendants. On peut trouver des exemples d’une telle linéarité graphique verticale dans d’autres films avec du jazz pour musique, que ce soit au sein de génériques comme *Man with the Golden Arm* déjà cité (particulièrement le début et la fin), ou du côté du cinéma d’animation expérimentale, avec le magnifique ballet de lignes verticales de *Begone Dull Care* de Norman McLaren¹ sur une musique d’Oscar Peterson.

Commentant le travail de Saul Bass, le scénariste Mogens Rukov déclarait :

In a fragment, it [le générique de début de film] connects the outer world of the audience to the inner world of a story... The simplicity here is a compression of complexity... In their simplicity (the title sequences – entre crochets) depicts a more complex world than the story contains... It’s a very delicate art. Not just simplification, but the impact of a third eye, looking at the film and at reality as fragments of a god-like creation².

¹ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=OAO41sT4UZM> à partir de 03:32.

² « En un fragment, [le générique] connecte le monde public extérieur et le monde intérieur de l’histoire... La simplicité est un resserrement de la complexité... Dans leur simplicité, [les séquences d’ouverture] présentent un monde plus complexe que celui dépeint par l’histoire... C’est un art très délicat. Pas seulement une simplification, mais l’impact d’un troisième œil, regardant le film et la réalité comme des fragments d’une création divine. » Mogens Rukov, « Simple notes on Saul Bass’s Fragments », Thomas Kray et Tim Volsted (éd.),

Aucune des scénettes du générique ne correspond réellement à des scènes du film *stricto sensu*. On ne voit pas le héros nager dans une piscine, ni prendre un ascenseur, ni passer à travers des fenêtres : il s'agit bien d'une interprétation fantasmée du film. Quand le film prend pour thème le passage de l'adolescence à l'âge adulte dans le cadre d'une séparation familiale, Deygas et Kuntzel, à travers ce « troisième œil » que constitue le générique de début de film, offre leur lecture personnelle, quasi biblique, évoquant une forme de paradis originel suivi de la chute. La dernière image – Hanratty poursuivant Abagnale sur un morceau de globe terrestre sous un ciel étoilé – serait celle de l'Homme, condamné éternellement à l'errance.

De la même manière qu'il a été à l'origine du traitement abstrait des génériques à la fin des années cinquante, le jazz comme accompagnement de génériques animés de cinéma continue de favoriser une fantaisie débridée dans le traitement stylisé d'une histoire que le film se chargera ensuite de développer. En brouillant les frontières entre la réalité – la réalité proposée par le film – et le rêve, le générique de *Catch me if you can* nous permet de saisir toute la force de l'association du jazz avec le dessin d'animation, une association qui n'est d'ailleurs pas à sens unique : Elmer Bersntein confiait que « The great things in working with Saul, if you were composing music for main titles, is that your music never got a better break¹. »

La musique *cool jazz* de John Williams ne pouvait, elle aussi, rêver plus bel écran que ces visions fugaces d'un paradis retrouvé, le temps d'une séquence introductive.

Jérôme ROSSI

Title Sequence Seminar : Saul and Elaine Bass, Copenhagen, The National Film School of Denmark, 1995, p. 6-7.

¹ « Ce qui est extraordinaire dans le travail avec Saul [Bass], si vous composez de la musique pour des génériques, c'est que votre musique n'aura jamais de meilleur *break*. » Jennifer Bass et Pat Kirkham, *op.cit.*, p. xii.

Chapitre 8

***Les Triplettes de Belleville :* avatars graphiques et jazziques de Disney à De Greycy en passant par Dubout**



Blodwenn Mauffret

Les Triplettes de Belleville est un film d'animation franco-belgo-qubécois de Sylvain Chomet réalisé en 2003 dont la musique fut réalisée par le compositeur québécois et musicien de jazz Benoît Charest. Très peu de paroles sont exprimées dans ce film laissant une large place aux bruitages, ainsi qu'à la musique essentiellement jazzique. C'est l'histoire d'une grand-mère d'origine portugaise, appelée Souza, qui recueille son petit-fils orphelin, qu'on appellera Champion, à la sortie de la Seconde guerre mondiale. Souza voyant son petit-fils triste cherche à le rendre heureux. Après plusieurs tentatives de distraction, Souza découvre avec satisfaction sa passion secrète pour le cyclisme et lui offre son premier vélo. Par le biais de l'ellipse temporelle, le spectateur retrouve Souza une quinzaine d'années plus tard comme entraîneuse cycliste de son Champion. Nous sommes à peu près entre 1958 et 1963. C'est l'été. Champion pédale comme il peut à la dix-septième étape du Tour de France. C'est là que le drame se produit. Champion est enlevé par ce qu'on appellera des « armoires à glace », des hommes, tous de noir vêtus, aux épaules larges et ressemblant à

des gardes du corps ou des hommes de mains, qui se font passer ici pour la voiture balai du Tour de France. Ils kidnappent Champion, fatigué de la pénible montée, dernière étape avant la grande descente vers Marseille, et l'embarquent dans un cargo. Souza part à sa poursuite en pédalo à travers l'océan et accoste à Belleville qui semble être une caricature de New York où les habitants sont tous obèses et mangent beaucoup de hamburgers. Elle y fait la rencontre de trois vieilles, les Triplettes de Belleville, trio célèbre du music-hall des années 1930, qui vivent dans un immeuble miteux où règne prostitution et truandage, un vrai ghetto. Après des mois de vaine quête, Souza, avec l'aide de ses trois comparses, découvre que Champion a été enlevé par la mafia française, trafiquante de vin rouge, qui s'adonne à un jeu d'argent : parier sur le meilleur cycliste qui, alimenté sous perfusion au vin rouge, pédale sur une sorte de machine montrant des images de routes françaises. Souza et les Triplettes volent à son secours. S'en suit une course-poursuite entre la machine-cycliste volée par le quatuor de vieilles dames et les « armoires à glaces » jonchées sur des 2cv-limousines. Évidemment, Souza a le dernier mot grâce à son pied bot avec lequel elle fait un croche-patte à la dernière 2 cv-limousine.

Ce dessin animé aurait pu s'appeler « Souza » mais porte le nom des Triplettes de Belleville comme si ce trio et la musique jazzique qu'il produit dans le film était le moteur principal de la narration. En effet, dans ce film, le trio offre trois instants musicaux importants qui racontent à la fois l'histoire du Jazz et l'histoire de Souza en quête de Champion. Pourquoi et comment le jazz est-il présent dans ce film d'animation ? Quelle est sa relation au dessin et à la narration ? Peut-il être considéré comme un moteur dramatique ? Nous verrons ainsi le lien étroit qu'entretient le jazz des Triplettes avec la trame graphodramatique du film en nous attachant aux trois spectacles qu'elles donnent à voir. Tout d'abord, le trio offre un swing des années 30 au sein d'une émission de télévision burlesque. Puis, le spectateur assiste plus tard à l'improvisation d'un

[illegible]

Un swing des années 1930

Les triplettes apparaissent dès le générique et la scène d'ouverture dans une sorte de rediffusion de spectacle de music-hall des années 1930 à laquelle assistent Souza et Champion à la télévision. Le générique s'ouvre sur un rideau rouge. Le spectacle commence. La lumière est vibrante rappelant les films pelliculaires des années 1930. La « caméra » nous fait voir de hauts gratte-ciels, ceux de la ville de Belleville, puis l'entrée d'un théâtre de music-hall visiblement à la mode et sélecte puisque d'énormes limousines font descendre de grosses dames et de petits messieurs sur un tapis rouge entouré d'une foule de curieux et de photographes. En haut de l'entrée du théâtre des néons annoncent le spectacle : les Triplettes de Belleville. Enfin, le spectateur assiste au spectacle des Triplettes : une revue des années 1930 animée par un orchestre qui joue du swing. Les Triplettes y chantent leur succès, *Rendez-vous*, dont les paroles mêlent le français, l'anglais et le scat. S'insèrent dans leur chant des sortes d'interludes où d'autres artistes montrent leurs talents respectifs.

Ce premier spectacle des Triplettes rappelle aux spectateurs l'histoire du jazz en France et son origine américaine. D'une part, la ville de New York est suggérée par les hauts gratte-ciels et New York devenait, dans les années 1930, la capitale du jazz. Les grands orchestres Big Bands y jouaient le swing, style musical de ce premier spectacle des Triplettes. D'autre part, Belleville évoque aussi la France et Paris. Juchée en haut des gratte-ciels, se tient l'enseigne d'un restaurant figurant un chef cuisinier joughlu. Or en France l'engouement pour le swing apparaît à cette même époque des années 1920-30 et se diffuse grâce au music-hall, genre spectaculaire de ce premier spectacle des Triplettes. De plus, vont apparaître dans cette revue des Triplettes les différentes étoiles françaises et américaines du jazz qui brillaient sur la scène française dans les années 1930 : Charles Trenet, connu pour avoir lié la variété française au

swing, Django Reinhardt, précurseur du jazz manouche, Joséphine Baker qui a permis la diffusion du charleston en France et Fred Astaire, danseur de claquettes, célèbre en France par le cinéma. Au dernier instant, apparaît une danseuse de french cancan, rappelant la Goulue et ramenant le spectacle aux origines françaises du music-hall. Nous sommes bien ainsi en présence d'un lien étroit entre le jazz américain et sa diffusion en France.

Ce premier spectacle des Triplettes, entre music-hall, cinéma et rediffusion télévisuelle, ne fait pas seulement référence aux musiciens de jazz ayant traversé l'Atlantique dans un sens ou dans l'autre. S'y mélangent d'un point de vue graphique les dessins animés américains et les dessins humoristiques français de cette époque. En effet, dans un premier temps, ce spectacle rappelle de nombreux dessins animés de l'époque. D'une part, comme dans les dessins animés musicaux américains des studios Disney ou de la Warner Bros, les dessins, ici sépia, à l'époque noir et blanc, sont tout en rondeurs et les personnages qui évoluent en musique portent des gants blancs tels des Mickey Mouse. D'autre part, l'ambiance festive de cabaret rappelle celle d'un des films des *Silly Symphonies* intitulé « Cabaret de nuit » de 1937 où des insectes vont faire la fête au son du jazz dans un café chic. Ensuite, la chanson des Triplettes nous renvoie au film de Betty Boop « Boop-oop-adoop » de 1932 où Betty ne cherche pas un « Rendez-vous doudidou ! » comme le chantent les Triplettes mais que l'on vienne la « Boo oop a dooper ! » insinuant aussi la rencontre amoureuse. C'est aussi au film de Betty Boop de 1938, « The Sally swing », que le spectacle des Triplettes de Belleville fait écho. On y voit un spectacle swing de music-hall comportant certains numéros semblables à celui des Triplettes. Beaucoup d'éléments visuels font ainsi référence aux dessins animés des années 1920-1930. Dans un second temps, d'un point de vue graphique, on retrouve aussi dans ce premier spectacle des Triplettes un clin d'œil aux dessins d'Albert Dubout à travers les grosses dames et les petits

messieurs qui descendent des limousines pour voir le spectacle des Triplettes. Albert Dubout était un dessinateur-humoriste français de cette époque qui s'était plu à caricaturer notamment un couple de bourgeois de Montpellier dès 1923 : une grosse femme et un petit mari. Dans ce couple mal assorti la grosse femme malmène toujours son mari. Les couples qui vont voir les Triplettes mettent aussi en évidence ce rapport de force. L'une balance au bout de son bras son petit mari, l'autre a tué accidentellement le sien entre ses fesses. Notons ici qu'Albert Dubout n'était pas sans lien avec le jazz. Il fut parrain d'un orchestre de jazz dont il a fait un dessin publicitaire en 1941, a également réalisé des dessins pour des pochettes de disques et illustra, de 1931 à 1932, 16 cahiers publicitaires pour un grand marchand de disque parisien « Odéon magazine » dont notamment *Tango et jazz* en 1931, *Jazz band orchestre* et *Music-hall et concerts* en 1932. Ainsi, on peut constater que visuellement *Les Triplettes de Belleville* dans ce générique fait principalement référence à l'humour burlesque qu'il soit de culture américaine ou française.

Le burlesque oblige les corps des personnages à entrer dans une dynamique particulière. Les corps sont, entre autres, brutalisés ou entrent en conflit avec le décor (chute, choc, poursuite, bagarre). Comme si le corps n'avait pas sa place dans le monde dans lequel il vit, le burlesque met en évidence le caractère absurde de l'existence. Dans le premier spectacle des Triplettes, une suite de gags sans lien entre eux parcourt la revue. Charles Trenet conduit un orchestre où l'on peut voir un pied sortir du piano ou encore une tête sortir du tuba. Django Reinhardt fait de la musique avec la fumée de cigarette sortant de ses oreilles et joue avec un pied, mais non pas comme un pied. Les petits maris spectateurs se transforment en singes à la vue des bananes qui constituent la jupette de Joséphine Baker et sautent sur scène pour les attraper. Fred Astaire est dévoré par ses chaussures carnivores mais garde son célèbre sourire. Seules les Triplettes, face à se déluge d'absurdité, restent à peu près normales. Le burlesque du latin « burla » qui veut dire la

farce est un comique extravagant, ridicule, bouffon, absurde et qui recherche comme effet le rire joyeux. Ce rire ne doit pas être perçu comme un rire moqueur. Il ne s'agit pas de triompher sur l'autre mais d'éprouver un sentiment de plaisir. C'est le rire qui, par ses bienfaits, soulage des peines. C'est un rire divertissant, un rire échappatoire.

C'est bien là le lien entre la musique swing des Triplettes, le music-hall, le graphisme rondelet et rebondissant, le genre comique burlesque et l'histoire de Souza dans ce premier spectacle des Triplettes de Belleville : un divertissement pris comme échappatoire aux souffrances du monde. Le swing ainsi que les *cartoons* et le cinéma burlesque des années 1930 sont nés aux États-Unis au moment de la crise économique. Ils offriront une échappatoire aux Américains puis aux Européens et deviennent de véritables phénomènes de société appartenant à la culture de masse. Or, cette scène d'ouverture est finalement une rediffusion à la télévision. Ce divertissement télévisuel rentre dans cette quête incessante de Souza : sortir son petit-fils orphelin de guerre de la tristesse qui l'accable. C'est le propre du divertissement : éloigner les spectateurs des problèmes qui leur sont propres. Souza tente ainsi de donner aux Triplettes un rôle d'échappatoire, un rôle salvateur.

Improvisation jazz sous un pont

Les deux autres spectacles des Triplettes de Belleville s'inscrivent dans un graphisme tout à fait différent. En effet, en dehors de la scène d'ouverture qui emprunte au style burlesque, enjoué, aux couleurs sépia et aux traits tout en courbe, le reste du film est dessiné dans un style angoissant, lugubre, grotesque qui rappelle l'univers du bédéiste Nicolas de Grécy avec qui Sylvain Chomet a collaboré pour la série de bandes-dessinées *Léon la came* (1993-1998) et le dessin-animé *La Vieille Dame et les Pigeons* sorti en 1998. L'univers urbain de Belleville rappelle nettement l'album *Bibendum céleste* de 1994 de

Nicolas de Grécy où on retrouve un New York à la française, appelé New-York-sur-Loire, fait d'une accumulation de gratte-ciels et de détails fourmillants. Le trait du dessin est raide. Les couleurs sont souvent sombres ou ternes. On peut y voir l'influence de l'expressionnisme allemand. Les images sont fortes, narratives. Les angles de vue distordus. Ce n'est plus du divertissement mais une satire sociale. Le film *Les Triplettes de Belleville* nous plonge dans une suite de caricatures, une galerie de portraits peu amènes. Les propos de Nicolas de Grécy pourraient alors facilement s'adapter au film de Sylvain Chomet : « *Je prends plaisir à mettre en scène des personnages dont l'aspect physique n'est pas reluisant. C'est graphiquement très excitant et finalement plus proche de la réalité (...) Ils sont tous plus ou moins abrutis et jouent une comédie ridicule, grotesque de bout en bout.* »¹ Le grotesque, qui est emprunté à l'italien *pittura grottesca* (peinture de grotte), désigne à l'origine des représentations étranges et monstrueuses. Le grotesque, ici présent, est profondément satirique, moqueur et met en lumière la laideur du monde. Dans le film de Sylvain Chomet, les Américains sont tous obèses et fans de hamburger. Les cyclistes du Tour de France sont maigres avec des mollets énormes. Les estivants-spectateurs du Tour de France sont franchement abrutis. Chaque personnage, aussi minime soit-il, est caricaturé et ses défauts sont poussés à l'extrême du ridicule. Le trait est systématiquement forcé et les stéréotypes sont amenés à leur paroxysme. Ainsi, Souza, en tant que portugaise, est représentée petite avec une moustache et les Triplettes, amoureuses de la culture française, mangent des grenouilles à toutes les sauces.

C'est dans ce contexte graphique que vont apparaître pour la seconde fois les Triplettes. Souza a échoué dans cette mégalopole qu'est Belleville après son périple en pédalo sur la

¹ Propos rapporté dans la revue numérique *R de réel – Revue illustrée généraliste et alphabétique*. Article paru sous le titre *Nicolas de Grécy, autour de Bibendum céleste- Critique et images et interview*. Mars-Avril 2000, sans auteur.

mer déchaînée. Elle ne sait pas où est Champion. Elle n'a plus d'argent. Elle a faim. Elle ne sait pas où dormir. Elle s'est fait un feu de camp sous un pont avec son fidèle chien Bruno. Pour se réconforter, elle joue quelques notes en tapant sur les rayons d'une roue de vélo délabrée et offre ainsi une petite musique aux consonances portugaises. Apparaissent alors les Triplettes : démesurément grandes, vieilles et desséchées, bien loin de leur première apparition télévisuelle, bien loin des rondeurs féminines de Betty Boop. Elles improvisent *a cappella* leur succès des années 1930 : *Rendez-vous*. Puis, elles transforment très vite ce chant en un autre qui rappelle les chants des esclaves sur les plantations. Cette improvisation ramène le jazz des Triplettes à son origine première : l'esclavage, les *field hollers*, le blues. Par leurs frappes des pieds et des mains, leur trio rappelle aussi un groupe africain-américain célèbre entre les années 1930 et 1960 : *The Golden Gate Quartet*, ensemble vocal de gospel et de negro-spiritual fondé en 1934 et installé à Paris à partir de 1959. Cette musique, comme le spectacle swing précédent, répond à la narration. Le chant des *field hollers* exprimant l'exil et la misère renvoie à Souza exilée outre-Atlantique et « créchant » sous les ponts. Une fois encore les Triplettes vont jouer un rôle salvateur. Elles vont recueillir Souza chez elles, dans leur appartement miteux d'une banlieue peu recommandable, la nourrir et la loger.

Une performance d'avant-garde libératoire

Le troisième spectacle musical des Triplettes diffère complètement du premier. Premièrement, il ne s'agit plus d'un grand palace à la mode où une foule acclame les célébrités qui passent sur un tapis rouge mais d'un petit cabaret, appelé *Cabaret Baroque*, situé dans une ruelle sombre et peut-être malfamée, où des chats miaulent parmi les poubelles débordantes. Ce passage semble être un clin d'œil au célèbre film jazzique des studios Disney, *Les Aristochats*, sorti en 1970

où les chats de gouttière se rencontrent afin d'improviser du jazz et du scat dans un immeuble délabré. L'intérieur de ce petit cabaret est cependant chic. On y entend en fond sonore quelques notes de Bach au piano qui se transforment vite en notes de jazz. Deuxièmement, c'est sans doute un cabaret appartenant à la mafia. D'une part, lorsque le chef de la mafia française fait son entrée accompagné de ses deux « armoires à glace », le personnel est exagérément au petit soin avec lui. D'autre part, la voix annonçant la venue des Triplettes sur scène rappelle le doublage de Robert de Niro dans la célèbre série cinématographique relatant la mafia, *Le Parrain*, réalisé par Francis Ford Coppola et sorti en 1972. Ces détails rappellent le lien étroit que le jazz a entretenu dans son histoire avec la mafia. A l'époque de la prohibition, trois cabarets sur quatre aux États-Unis étaient dirigés par la pègre. Les mafiosi finançaient les jazzmen. Le jazz, musique des réprimés, des minoritaires, musique des tripots, de la nuit et peut-être du Diable, convenait à l'état d'esprit du milieu mafiosi. Enfin, troisièmement, bien que l'affiche des Triplettes à l'entrée du cabaret soit la même que celle des années 1930, il ne s'agit plus d'un swing mélangeant charleston et jazz manouche. C'est une sorte de musique expérimentale. Dans ce spectacle des Triplettes, se mélangent toutes sortes de musiques avant-gardistes qui ont émergées à la fin des années 1950 et au début des années 1960.

Les Triplettes s'inscrivent, avec ce dernier spectacle, dans le courant de la musique concrète et minimaliste. En effet, d'une part, elles jouent sur des objets ménagers rappelant ainsi le boum économique et industriel des trente glorieuses. L'une froisse un journal telles des maracas et tape du pied rappelant l'improvisation faite sous le pont où les Triplettes ont ramené leur musique aux *field hollers*. Le rythme de ce journal-maracas ramène leur musique expérimentale à ses origines africaines-américaines. C'est le rythme du train qui parcourt la plaine allant vers le Nord, vers une Amérique sans esclavage. L'autre pince les cordes pianistiques d'un intérieur de frigo dans un

rythme répétitif et minimaliste. La dernière module le souffle d'un aspirateur tel un cuivre d'orchestre de jazz. Souza est incluse dans ce dernier spectacle. Elle arrive et joue sur les rayons d'une roue de vélo telle une percussion *steel-drum* et nous renvoie à l'émergence du jazz latino de cette époque. Or, la musique concrète et le jazz ne sont pas sans lien. En France des liens se tissent entre ces deux champs de la musique dans les années 1950. André Hodeir dans le sillage de Pierre Boulez rentre en 1951 dans le Groupe de Recherche de Musique Concrète et écrit en 1952 « Jazz et Jazz ». Selon Ludovic Tournès, cette « *œuvre se présente sous la forme d'un décalage entre les deux protagonistes, la bande magnétique et le piano accompagnés par une rythmique de jazz (batterie et contrebasse)* »¹ D'autre part, les sons et les rythmes que les Triplettes produisent sont répétitifs et renvoient aussi à la musique minimaliste qui fait ces débuts à cette époque. Le jazz a eu, d'ailleurs, une grande influence chez les minimalistes. La Monte Young était à l'origine un saxophoniste et ces premières compositions rendent hommage au jazz. T. Riley lui aussi est issu du jazz et a composé « Music for the gift » en 1963 pour Chet Baker. Ainsi, les Triplettes semblent suivre l'histoire du jazz et sont passé du *swing* aux avant-gardes jazziques.

Les Triplettes avec leurs allures en-dehors du temps, arborant toujours les mêmes vêtements des années 1930, mais aussi avec leurs physionomies amérindiennes, cheveux longs et visages allongés, qui les démarquent de l'ensemble de la population obèse de Belleville, ainsi qu'avec leur musique minimaliste, concrète et aux racines africaines-américaines semblent mettre en scène la Beat Generation de cette époque. Elles rappellent ainsi en plusieurs points Moondog, célèbre musicien compositeur et poète qui en 1949 décide de jouer dans la rue près de la 6^e avenue de Manhattan, près du quartier des clubs de jazz. Il créa lui-même ses instruments et intégrera les

¹ Ludovic Tournès, *New Orléans sur Seine - Histoire du jazz en France*, Fayard, 1999, p.270-271.

bruits de la ville à ses compositions. Plus tard, il fera la rencontre des minimalistes américains ainsi que des poètes de la Beat Generation comme Allen Ginsberg. Le jazz de Moondog mélangeait les musiques amérindiennes aux rythmes africains-américains mais aussi le savoir-faire de la musique classique.

Ce spectacle n'appartient plus à la culture de masse mais devient l'affaire de l'élite, d'un petit club dans une ruelle peu fréquentée. On voit notamment apparaître parmi les spectateurs la caricature de l'amateur de jazz qui semble connaître par cœur le morceau des Triplettes. Si le spectacle des années trente est une échappatoire qui répond à la quête de Souza pour sauver Champion de sa tristesse, qu'en est-il de ce dernier spectacle ? Là encore les Triplettes jouent un rôle salvateur. En effet, c'est pendant ce spectacle que le chien Bruno va sentir l'odeur de son maître Champion dans la poche du chef de la mafia. Il est intéressant de s'arrêter un moment sur cette découverte olfactive. Bruno, pendant le concert expérimental du quatuor, fera un rêve étrange en noir et blanc, où Champion est attelé tel un cheval à une machine à piston roulant sur une voie ferrée. La musique jazz se lie au rêve et révèle des mécanismes de l'inconscient. Or, à la manière des théories de Carl Jung¹, le rêve ici annonce une vérité, anticipe sur la réalité. Les musiques d'avant-garde annoncent le changement, la révolution : la découverte de la vérité. En effet, le réveil soudain de Bruno, son reniflement sur le chef de la mafia va permettre à Souza de faire le lien entre cette odeur, le mafieux et un article sur le journal-instrument d'une des Triplettes qui parle d'un charnier de cyclistes encore découvert par la police. C'est à partir de ce moment-là que Souza découvre la vérité, tient une piste pour sauver Champion. On entre dans le dénouement. C'est une révolution dans la narration. A partir de ce point crucial de l'histoire, Souza et ses comparses vont mettre en place toute

¹ Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient* (écrit en 1961), Gallimard, 1988.

une stratégie afin de libérer Champion. On entre dans un processus de libération.

Les Triplettes entretiennent ainsi un lien étroit avec la trame graphodramatique du film. Elles sont, tout d'abord, révélatrices de l'évolution du jazz en France et aux États-Unis entre 1930 et 1960 : du swing music-hall aux avant-gardes en passant par l'ancrage de leur musique dans le blues. Elles imprègnent ainsi la narration de références historiques et culturelles franco-américaines donnant un caractère réaliste au film. Mais cette impression de réalité est en même temps déformée par le burlesque et surtout le grotesque. Les Triplettes mettent alors en évidence le caractère dérisoire de cette réalité. Enfin et surtout, les Triplettes jouent un rôle salvateur. En tant que divertissement télévisuel, elles dérident Champion par leur swing et leur humour burlesque l'éloignant ainsi de sa tristesse d'orphelin de guerre. En tant que blues-women, elles recueillent Souza et la sauvent de la misère grotesque dans laquelle elle se trouve. En tant qu'avant-gardistes, elles opèrent une révolution dans l'histoire, participent au dénouement et libèrent Champion du joug de la mafia française. Le film imbrique ainsi étroitement le dessin, la narration et le jazz et fait de ce dernier un moteur dramatique salvateur.

Blodwenn MAUFFRET

Chapitre 9

Faire danser la pellicule *De Begone Dull Care* (Norman McLaren, 1949) à *Surprise-Boogie* (Albert Pierru, 1957)



Gilles Mouëllic

Pour entreprendre une courte étude des rapports en jazz et dessin, plusieurs hypothèses s'offrent à l'amateur de cinéma mais une seule d'entre elles s'impose immédiatement comme une évidence. Il suffit en effet d'avoir découvert au hasard d'une rétrospective ou sur les conseils d'un ami jazzophile *Begone Dull Care*, titré en français *Caprice en couleurs*, réalisé en 1949 par Norman McLaren, pour être convaincu qu'une réflexion consacrée aux multiples relations entre jazz et dessin ne peut faire l'impasse sur ce film de sept minutes et trente secondes, voire qu'il pourrait faire l'objet à lui seul de toutes les communications et tables rondes d'un colloque. Devant l'impossibilité d'analyser un tel film en quelques pages, il m'a semblé intéressant de l'appréhender à partir d'un travail bien plus modeste, tout à fait méconnu celui-là, mais très inspiré de l'œuvre du maître canadien : il s'agit donc des films d'Albert Pierru, professeur d'anglais né à Boulogne-sur-mer le 7 août 1920, ville où il a exercé toute sa vie son respectable métier au non moins respectable collège Mariette.

Les qualités de pédagogue d'Albert Pierru trouvent un nouveau terrain de prédilection quand il crée et anime à partir de 1946 le

ciné-club de Boulogne-sur-mer, participant ainsi au mouvement de maillage du territoire par ces lieux d'échanges et de débats qui sont au fondement d'une cinéphilie qui n'est pas sans rappeler la naissance dans les années trente d'une très française jazzophilie autour de Hugues Panassié et de Charles Delaunay. C'est au début de l'année 1952, lors d'une projection de courts métrages de McLaren dans son ciné-club, que Pierru découvre le film qui sera à l'origine de sa vocation de cinéaste. Ce film s'appelle bien sûr *Begone Dull Care*. Se précipitant dans la cabine de projection à la fin de la séance, Pierru découvre que ce qu'il vient de voir sur l'écran est le résultat d'un travail minutieux de peinture sur pellicule, un travail d'artisan qui s'émancipe de la lourdeur du dispositif à la fois technique et humain du cinéma et donc de son économie. Il décide très vite de mettre à son tour son goût pour le dessin à l'épreuve du mouvement à partir de quelques chutes de pellicule 16 mm. Passionné par ces premiers essais, il réalise avec un ami du ciné-club un film, choisissant comme support musical une version de soixante onze secondes de *Tiger Rag*, célèbre standard de jazz enregistré dès 1917 par l'Original Dixieland Jass Band, dans lequel il retrouve le rythme vif qui l'a tant séduit dans le film de McLaren. Il ne reste aucune trace de cette première tentative, mais on sait que ce (très) court métrage a été projeté devant les adhérents du ciné-club boulonnais en juin 1952, puis au cinéma d'essai de Lo Duca à Paris en décembre de la même année. Encouragé par ce succès d'estime, Pierru persévère et réalise sept nouveaux films¹ entre 1952 et 1955. Certains d'entre eux seront sélectionnés puis présentés par Henri Langlois lui-même au Festival du film de Demain qui se déroule à Bâle et à Zurich, et le travail de Pierru sera suivi attentivement par André Martin dans les pages des *Cahiers du*

¹ La plupart de ces films ont disparu, mais le travail de recherche minutieux de Laurence Rebouillon a permis d'en retrouver les titres : outre *Tiger Rag*, il s'agit de *Frénésie*, *Sarabande*, *Color-Boogie*, *Teintes, taches et touches*, tous sur une musique de jazz, *Le Vol du bourdon*, *La Danse des violons*, tous deux sur une musique qu'il qualifie lui-même de « légère », et enfin *Soir de fête*, accompagné d'une fanfare jouant une marche militaire (voir les propos de Pierru dans *Cinéma 56*, n°9, février 1956).

*cinéma*¹ et de *Cinéma*, Martin étant un des rares critiques à s'intéresser au cinéma d'animation. La plupart de ces films sur pellicule 16mm, dans lesquels Pierru expérimente les possibilités du dessin sur pellicule pour parvenir à comprendre peu à peu les procédés que MacLaren avait perfectionnés pendant une quinzaine d'années avant de parvenir à la maîtrise de *Begone Dull Care*, sont aujourd'hui perdus à l'exception de deux d'entre eux : *Soir de fête*, prix Émile Colh en 1956, sélectionné notamment au festival de Venise en 1957, et *La Danse des violons* que Pierru reprend en 1957 sur un support 35mm sous le titre *Fantaisie sur quatre cordes*. Mais l'année 1957 est surtout celle de la réalisation de ce que l'on considère comme son chef-d'œuvre : *Surprise-Boogie*, film en 35 mm de quatre minutes et dix secondes en Eastmancolor, sur lequel je vais revenir très vite. Il semble que Pierru ait envisagé alors une carrière professionnelle en diversifiant ses productions, répondant à une commande d'un documentaire du Syndicat d'Initiative de Boulogne-sur-Mer (*Boulogne, Côte d'Opale*, 1956, 25', noir et blanc, 16mm), mélangeant les prises de vue réelles et le dessin sur pellicule (*La Jeune Fille à l'Etoile*, 1959, 12', Eastmancolor), réalisant des films burlesques en prises de vues réelles (*Un nommé Z*, 1961, 15', 35mm, noir et blanc ; *La Main gantée*, 1961, 13'30, 35mm, noir et blanc) avant de travailler pour la télévision éducative en 1965 et 1966. Pendant ces quatorze années d'activité relatées avec une grande précision dans le mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA) de Laurence Reboullion intitulé *Albert Pierru « Le Norman McLaren français » : un auteur de courts métrages dans les années 50 et 60* (1992, Université de Provence Aix-Marseille, sous la direction de Marie-Claude Tarranger et Nicole Brenez), Pierru reviendra sans cesse au dessin sur pellicule qui constitue la part la plus passionnante de son travail.

Dans les possibles affinités entre le jazz et le dessin sur pellicule, l'apparente simplicité de la mise œuvre de l'un et de l'autre a de quoi séduire : un instrument de musique ou une voix d'une part, un matériel de dessin et quelques dizaines de mètres de

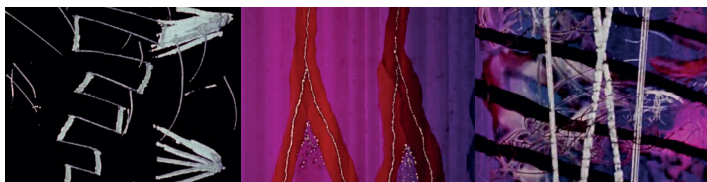
¹ Voir notamment dans les *Cahiers du cinéma* n° 71, mars 1957.

pellicule d'autres part. Cette économie matérielle témoigne d'une certaine immédiateté de l'acte de création, loin on l'a dit du dispositif d'un tournage de cinéma, surtout dans ces années où ce que l'on appellera le « matériel léger », qui donnera naissance au « cinéma direct », n'est pas encore très performant, loin s'en faut. Mais cette commune immédiateté ne résiste pas à un bref examen : quoi de comparable en effet entre la méticulosité du dessin photogramme après photo-gramme et la fluidité du phrasé d'un jazzman ? Quoi de plus éloigné que ces petits morceaux d'espaces et de temps réalisés après un découpage maniaque de la bande son et cette si singulière pulsation rythmique ininterrompue que l'on appelle le swing ? Quoi de semblable entre ces quelques minutes de film qui représentent plusieurs milliers de dessins et plusieurs mois de travail et la spontanéité de la performance de l'improvisateur ? Pourtant, les images en mouvement de *Begone Dull Care*, que l'on a parfois qualifiées de « jazz visuel », semblent surgir sous nos yeux telle une émanation directe de l'improvisation virtuose du trio d'Oscar Peterson, comme si une main magique et géniale improvisait dans l'instant des formes abstraites qui donneraient à voir de la musique. McLaren a raconté comment s'était passée la rencontre avec Peterson à l'Esquire Show Bar de Montréal, club dans lequel le trio du pianiste avait un engagement pour trois soirées. Après avoir visionné quelques œuvres du cinéaste à l'Office National du Film, Peterson accepte la proposition de travailler sur une musique destinée à la réalisation d'un film abstrait. Les deux hommes se retrouvent au club dans la journée et mettent au point un morceau sur la base d'une structure en forme sonate ABA.

Au fur et à mesure, je le corrigeais, explique McLaren. S'il faisait quelque chose qui me convenait, je lui disais : voilà, tu gardes ça. Petit à petit, nous avons rassemblé les morceaux et je voyais les images dans ma tête. Je guidais Oscar en lui disant que je voulais un silence ici, une musique très douce là, puis quelque chose de fortissimo ou de pianissimo. [...]. Et à la fin des trois jours de son engagement, tout était prêt. Il jouait le morceau au complet. Je lui ai demandé si nous pouvions enregistrer le lendemain. Non, a-t-il protesté, il faut que je polisse le tout. Dans deux semaines, tout sera prêt. En effet, quinze jours plus tard, Oscar Peterson arrivait à Montréal et nous nous rencontrions au studio d'enregistrement. Je lui ai demandé de

rejouer tout le morceau en manière de répétition. Je n'ai presque rien reconnu. Oscar Peterson est un improvisateur né. Et il n'avait devant lui aucune note écrite. Certains passages étaient améliorés mais beaucoup ne convenaient plus. Alors nous avons passé la première heure à tout replacer. Finalement, nous étions contents tous les deux. Chacun avait obtenu ce qu'il désirait [...]¹.

Cette longue citation permet de comprendre plusieurs choses. McLaren n'utilise pas un enregistrement préexistant, mais il guide les improvisations de Peterson selon une structure qui prend forme pendant les échanges qui ont duré plusieurs jours. A la fin de cette préparation, il a une idée si précise du film à venir que les libertés prises par Peterson au moment de l'enregistrement les obligent à retravailler afin de retrouver la musique improvisée quelques semaines auparavant, celle qui avait inspiré les idées plastiques de McLaren tout en étant elles mêmes déterminées par l'imagination du cinéaste. Sans doute est-ce là une des clés de compréhension de l'équilibre exceptionnel dans *Begone Dull Care* entre la perception visuelle et la perception auditive.



Captures d'écrans de *Begone Dull Care*
(Norman McLaren, 1949)

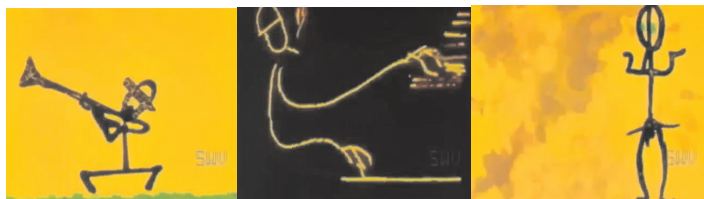
Mais cette osmose entre l'œil et l'oreille dépend aussi de la manière dont McLaren parvient à figurer la continuité rythmique, cette pulsation régulière propre au jazz. Cette

¹ « Norman McLaren au fil de ses films », *Séquences*, n° 82, octobre 1975, p. 46/47.

maîtrise de la figuration du mouvement est le résultat d'une suite d'expérimentations qui, tout au long des années quarante, lui permet d'inventer entre autres le perpétuel travelling avant dans l'espace, la métamorphose continue du dessin au pastel, puis de se libérer du cadre du photogramme en peignant librement le ruban de pellicule dans le sens de la longueur. Toutes ces figures trouvent dans le foisonnement de dessins abstraits de McLaren et dans l'énergie de la musique jouée par le trio de Peterson un lieu idéal d'expression qui donne le sentiment que la maîtrise technique du cinéaste est enfin à la hauteur de son imagination. On comprend aisément le choc ressenti par Albert Pierru à la vision de *Begone Dull Care* et son premier tour de force sera de comprendre les techniques utilisées par McLaren pour parvenir à son tour à réaliser un film qui a lui aussi pour ambition de donner à voir le jazz.

Si Pierru n'a ni les moyens techniques ni le génie créateur de McLaren, son *Surprise-Boogie* supporte néanmoins la comparaison avec son modèle, ce qui suffirait au bonheur de n'importe quel cinéaste amateur. Mais il s'en détache aussi subtilement en assumant une forme de modestie fondée ici sur un amour du jazz et de ses représentations. Si l'abstraction de McLaren a souvent été analysée comme l'expression des tourments de l'inconscient d'un artiste qui n'a pas fait mystère d'une tendance à la misanthropie, les figuralismes joyeux de Pierru n'ont d'autre ambition que de mobiliser les images d'un cinéma américain qui a su exploiter, voire inventer, une photogénie du jazz qui contribuera grandement à sa popularité, photogénie fondée notamment sur les contrastes entre les blancs et les noirs que l'on retrouve dans les dessins de Pierru. Dès les premières secondes de *Surprise-Boogie*, cette influence du cinéma est confirmée par la présence d'un pianiste devant un écran de cinéma, avec une cigarette aux lèvres qui doit autant aux apparitions de Fats Waller dans les *race movies* des années trente qu'au halo de fumée entourant Lester Young dans *Jammin' the Blues* (Gjon Milli, 1944) ou Dexter Gordon sur la fameuse photographie prise par Herman Leonard en 1948 au

Royal Roost. La jungle qui surgit avec le solo de trombone, l'apparition d'une girafe ou celle d'une danseuse couverte d'un unique pagne rappellent l'exotisme facile accompagnant dans plusieurs courts métrages les sonorités *jungle* de l'orchestre de Duke Ellington, le clarinettiste sur une barque évoquant quant à lui les nombreuses images des orchestres de *New Orleans* remontant le Mississipi sur des bateaux à aube. *Surprise - Boggie*, avec sa musique endiablée due à Robert Cambier, ami d'enfance et collaborateur régulier de Pierru, n'a d'autre but que la célébration du jazz comme feu d'artifice sonore et rythmique, support idéal des petites histoires racontées à travers l'apparition de musiciens ou de danseurs sans cesse en mouvement, loin donc de la rigueur toute mathématique de McLaren pour qui le jazz de Peterson est un enchevêtrement complexe de motifs qui, sous l'apparence de surgissement incontrôlé, témoigne d'une exceptionnelle maîtrise permettant à chacun de ces motifs d'être développé avec une précision d'autant plus exceptionnelle qu'elle est dissimulée dans le désordre apparent d'une improvisation débridée.



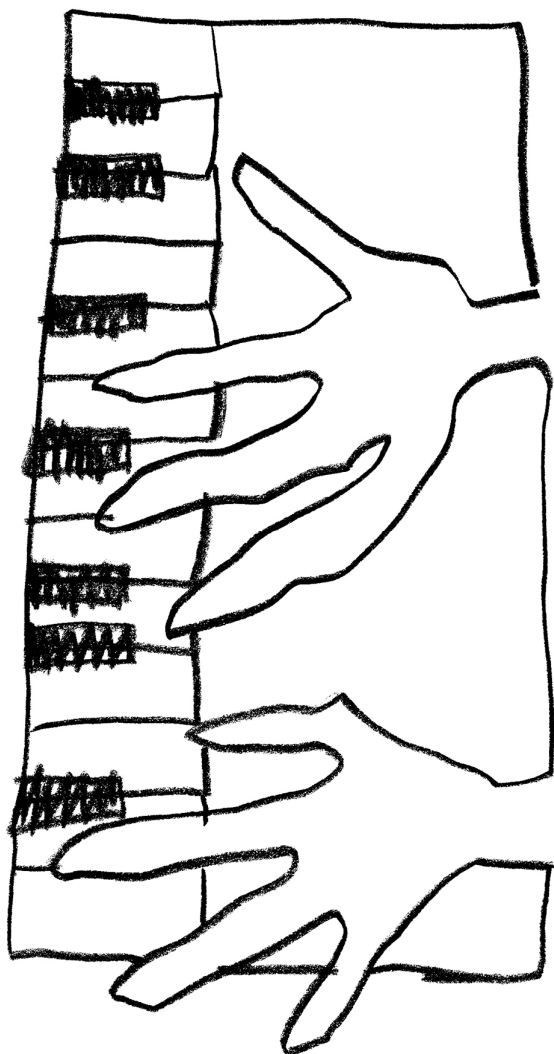
Trois captures d'écran de *Surprise-Boogie*
(Albert Pierru, 1957)

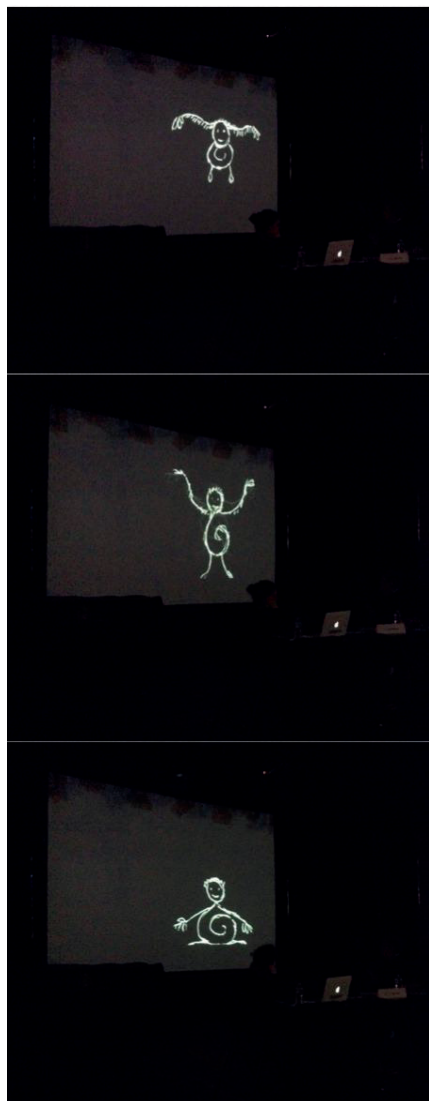
Mais une chose essentielle permet de penser ensemble *Begone Dull Care* et *Surprise-Boggie* : un goût commun pour la danse aussi évident dans le figuralisme de Pierru que dans les formes en mouvement de McLaren. Chaque film de McLaren répond aux impératifs du mouvement et de la danse, quelles

que soient les figures représentées. Il en est de même pour le Pierru de *Surprise-Boogie*, et la présence du jazz, cette musique qui n'a cessé de contribuer à remettre du corps dans l'art, n'a rien d'un bienheureux hasard. McLaren trouve dans la modernité du trio de Peterson la vivacité dont il a besoin pour explorer ce que l'on pourrait appeler une polyrythmie de formes animées, tandis que Pierru, plus modestement, se contente de figurer les sinuosités des confortables improvisations des musiciens de l'orchestre de son ami Cambier. Mais tous deux comprennent parfaitement que le jazz est la musique idéale pour faire découvrir à chaque spectateur à quel point, selon la belle formule de McLaren lui-même, « L'animation n'est pas l'art du dessin qui bouge, mais l'art du mouvement dessiné¹ ».

Gilles MOUËLLIC

¹ Norman McLaren, cité par Georges Sifianos, *Esthétique du cinéma d'animation*, Éditions Cerf-Corlet, 2012.





Nesmaco de Jean-Louis Bompont,
projection « Esthétique(s) jazz », novembre 2015, La Dynamo.

Cinéma expérimental et animation jazz



avec Jean-Louis Bompont

Elève de Norman McLaren qui lui enseignera les rudiments du film d'animation, il réalise son premier film dans les années 80 : « Histoire d'un Clown ». Dès 1985, il se spécialise dans le dessin animé, tout en continuant à réaliser des œuvres personnelles. Très vite, il passe du poste de monteur (Télé Hachette), à celui de directeur de post-production, puis superviseur (IDDH – DIC), pour ensuite réaliser deux séries d'animation : *Samba & Leuk Le Lièvre* et *Les Aventures du Père-Noël* (Marathon). Ces expériences le conduisent en Extrême- Orient (Chine, Corée du Sud), où il séjourne longuement. Il a enseigné aux Gobelins, sous la férule de Pierre Ayma, puis à La Fémis. En 1990, Jean-Louis Bompont restaure entièrement *L'Atalante* de Jean Vigo, qui fera, entre autres, l'ouverture du Festival de Cannes. Il a également réalisé des documentaires pour la télévision : *Jazz Paris / Shangai, For The Love Of Hamp* (consacré au jazzman Lionel Hampton), *Monsieur Raimu est un génie* et *Qui a peur de Michel Gondry ?* puis son film d'animation expérimental : *Nemasco*, diffusé sur Canal+ en avril 2010. Comme directeur de la photographie, il a fait le tour du monde et signé l'image de nombreux films publicitaires réalisés par Nico Beyer, Henri Barges, Henning Winkelmann, Olivier Baroux, etc., dont le spot « NESPRESSO » de Michel Gondry, avec George Clooney est le plus célèbre ! Directeur adjoint de l'ESRA Côte d'Azur à Nice où il enseigne depuis 2010, Jean-Louis Bompont s'est récemment engagé dans la recherche universitaire et prépare à Paris-Est, sous la direction de Sylvie Dallet, une thèse dont le sujet est « Dialogues entre sons et images ».

Bien sûr que j'ai subi l'influence du jazz par le dessin !

Tout a commencé lorsque j'étais enfant et que je découvrais à la télévision les dessins animés des Frères Fleischer, produits par la Paramount : *Minnie the Moocher* avec l'orchestre de Cab Calloway¹ ou *I'll be glad when you're Dead You Rascal You* avec l'orchestre de Louis Armstrong². Mais sans pour autant m'irriter, ces représentations du jazz par l'animation ne me satisfaisaient pas tant elles offraient une représentation imposée d'un univers cauchemardesque où toute autre liberté d'action imaginaire semblait être exclue. Ce n'est que beaucoup plus tard, à l'âge de douze ans, que je découvris l'œuvre de Norman Mac Laren, dont les compositions abstraites inspirées par le jazz, laissaient à mon esprit, un choix d'interprétation visuelle, en rapport direct avec la musique³. Ce style graphique rentrait en corrélation avec mon esprit, qui depuis longtemps, se livrait à ce genre de facéties.

En effet, étant enfant, fils de marin, je dormais dans une chambre, volets grands ouverts, qui donnait sur le port de La Pallice, (port de commerce de La Rochelle), et dont les lumières, comme les formes lumineuses et colorées qui étaient projetées dans les murs de ma chambre, en regard des différents bateaux qui manœuvraient et passaient dans le port, me donna l'idée d'un spectacle audiovisuel où des formes abstraites en mouvement seraient synchronisées avec de la musique.

Comme j'étais déjà fêru de jazz, je chantais dans ma tête des mélodies que je connaissais déjà par cœur et les associais à ce ballet portuaire, animé entre le rythme du phare et les scintillements des différentes sources lumineuses, colorées, en provenance des

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=HaZOXF83zBg>

² <https://www.youtube.com/watch?v=gPpOJv6998>

³ Voir : « Begone Dull Care » avec le trio d'Oscar Peterson :
<https://www.youtube.com/watch?v=0r2COvWPO4Y>

bateaux. C'est là, la première fois, où je pense avoir commencé à dessiner du jazz¹.

Par la suite, ayant grandi, j'ai réalisé pas mal de films sur le jazz, où ce dernier était en représentation graphique directement liée avec la musique. Tout en écoutant le morceau de musique que je devais illustrer, je me suis souvent amusé à dessiner des choses et des formes, en même temps, (donc en temps réel avec la musique), qui pourraient m'inspirer par la suite.



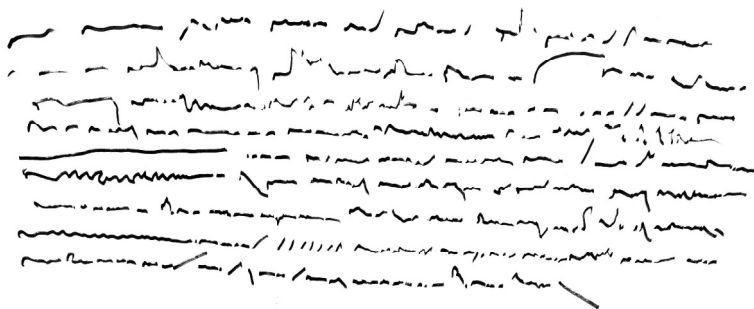
Dessin de Jean-Louis Bompont

¹ Voir interview RTS – 18/04/11 par Isabelle Carceles. Consultation : <https://soundcloud.com/jean-louis-bompont/isabelle-carceles-jl-bompont>



Partant du principe énoncé par Norman Mac Laren : « L'œil entend et l'oreille voit », je me suis livré à diverses expériences : *Mop Mop* (Michel Gondry – Pascal Savelon – Jean-Louis Bompont)¹, *Bleu Blanc Rouge* (Steel Band Famille Coquin)² et *Quadrille*³.

Mon expérience la plus osée fut un mime exécuté par moi même, sur un plan séquence qui n'admettait aucun montage. Pour orchestrer visuellement cette composition, je me suis basé sur des dessins que j'effectuais en synchronisme avec la musique :



Relevé synchrone de « Ring Dem Bells » - Lionel Hampton

Nanti de ces informations visuelles (Jazz dessiné), je pus construire mon mime d'une seule traite, sans aucune coupure⁴.

¹ <https://vimeo.com/165611453>

² <https://www.dailymotion.com/video/x150bjg>

³ <https://www.dailymotion.com/video/xkdsi8>

⁴ Voir le résultat sur : *Ring dem bells* (Lionel Hampton) :
<https://www.youtube.com/watch?v=Rmlrp2KYM2k>



Concernant mes recherches entre dessin et jazz, je suis allé plus loin encore, en demandant à certains musiciens, si les morceaux qu'ils jouaient racontaient une histoire.

La réponse fut positive si l'on en juge par ce *Blues du divorce*, intégralement conté par Lionel Hampton, et illustré par Julien Régnard¹. Enfin, mes recherches les plus profondes entre le dessin et le jazz ont été réunies dans le court-métrage : *Nemasco*².

Jean-Louis BOMPOINT³

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=RIVhQsSTwTI>

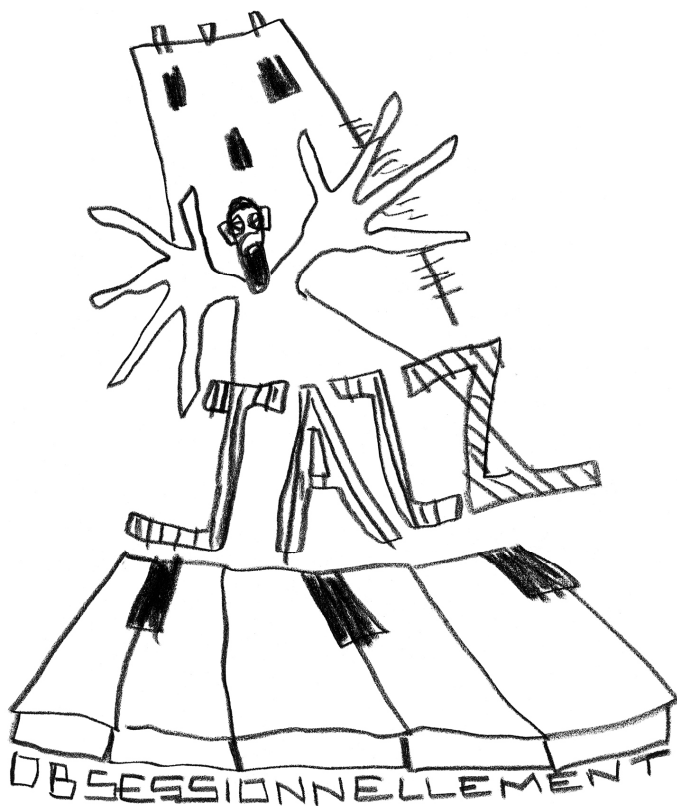
² <https://www.dailymotion.com/video/xjq9ie>

Sur *Nemasco*, voir aussi l'article d'Eric Thouvenel, « Avec ou sans jazz. De quelques stratégies d'improvisation dans le cinéma d'avant-garde », dans *Ecriture et improvisation – Le modèle jazz ?*, Sylvie Chalaye et Pierre Letessier (dir.), Passage(s), 2016, p. 53-66.

³ <http://www.jeanlouisbompoint.com>

Troisième partie

Performances jazz dessinées



Chapitre 10

À corps dansant, les performances dessinées d'Edmond Baudoin au Festival de jazz à Foix



Michèle Ginoulhiac Baudeigne

Durant quatre ans Willem a été le parrain du Festival de Jazz à Foix, outre l'affiche du festival il y réalisait des dessins qui sont la mémoire vivante des concerts¹. En 2013, il invite Edmond Baudoin, dessinateur qui a pour particularité de tenter, entre autres, des expériences publiques de mise en spectacle de ce mode d'expression plutôt confidentiel qu'est le dessin. Baudoin, au-delà des affiches, réalisera deux années consécutives pendant le festival de jazz, dans la programmation du IN, deux performances qui sont restées à ce jour confidentielles. Or, il nous paraît intéressant de s'interroger sur les particularités intermédiaires de ces interventions. Au cours des deux années 2013 et 2014, deux dispositifs différents sont proposés à Edmond Baudoin par l'association La Galerie qui encadre cet événement dessiné au sein du festival de musique. Pensé pour accompagner le geste du dessinateur, chaque dispositif est conçu pour répondre à une situation musicale différente : les deux groupes sont des trios, mais la configuration scénique et le registre musical présentent pour chacun ses propres spécificités. Dès lors, les questions

¹ Ces dessins ont donné lieu à une publication : « Jazz à deux, Willem, Baudoin », Concots, Édition Superloto, 2015

que posent ces deux performances seront entendues de manière complé-mentaire.

Rappelons que le propre de la performance, si nous la prenons dans son acception la plus commune, est d'être une « technique permissive, aussi flexible qu'ouverte »¹, qui décrit le corps comme étant le medium de l'œuvre – souvent celui du plasticien – qui de fait est partie prenante du message. Alors que le *happening* implique le spectateur, la performance reste de l'ordre de la représentation à l'instar du théâtre ou du spectacle vivant. Il n'est pas de notre propos ici de revenir sur l'histoire de l'art de la performance remettant en question la nature même de l'art, en rupture avec les conventions. Néanmoins, il faut remarquer que ce n'est pas tant la pluralité des médias qui fait l'intérêt de la performance que leur mise en relation. Effectivement, le propre de cette pratique plastique est d'être au confluent de plusieurs modes de communication, « les déployant dans toutes les combinaisons imaginables »². Elle va donc brouiller les frontières entre, dans le cas présent, la musique et le dessin (ou le son et l'image) mais aussi la danse, et proposer une configuration hybride. En conséquence, la situation de la performance trouble la frontière entre les sens, non seulement ceux des acteurs (les musiciens, le dessinateur) mais aussi les sens des récepteurs : les spectateurs³.

Les musiciens demeurant, quant à eux, dans une fonction habituelle, nous analyserons cette porosité du seul point de vue de la performance de Baudoin. Dans ce dispositif, ce dernier ne réalise pas seulement un dessin, il est aussi figuration et acteur. Nous soulignerons enfin les enjeux de l'action performative qui, à l'instar du moment d'improvisation jazzistique, tire son aura de son unicité.

À la question : Pourquoi le jazz se prêterait plus au dessin qu'une autre musique ? Willem répond :

¹ Roselee Goldberg, *La performance*, Paris, Thames et Hudson, 2001, p. 9.

² *Ibid.*, p. 9.

³ La scène à Foix est réservée traditionnellement aux seuls musiciens. C'est un festival fréquenté par un public de mélomanes puristes, l'apport de la performance n'allait pas de soi !

C'est de la musique libre. Tout n'est pas écrit. Ce sont des gens qui improvisent, qui découvrent ensemble, et rajoute : Ils sont comme nous, avec rien, eux leurs poumons, nous un crayon, ils font des choses. On les voyait au Festival de Foix, lors de la balance, ils essayaient, ils cherchaient des trucs ensemble. Nous aussi, quand on arrive sur un festival on n'a rien. Il faut regarder, chercher, recommencer. C'est de l'improvisation, pareil que le jazz. Les musiciens, ce sont des collègues !¹

Que ce soit Willem ou Baudoin, l'improvisation est ce qui intéresse les dessinateurs dans cette musique. Pourtant, Willem ne montre jamais un croquis pris sur le vif. Il retravaille ces notes afin de finaliser son idée. Quant à Baudoin, l'improvisation fait partie de sa démarche :

Quand le Jazz est improvisé, alors j'accède directement (aux) sensations (du musicien), ce qu'il dit avec l'intelligence de son corps et de sa tête. Dans ces cas, c'est comme si je dansais avec ce qui sort de son instrument et que j'accédais directement à ses sens. Alors mon pinceau n'a aucun problème pour dessiner et approcher quelque chose de sa musique. Cette liberté se prête à la performance².

Ainsi, tous les dessins réalisés dans le cadre du festival sont *en live*, ils ne sont jamais retouchés. En ce sens, le dessin est de l'ordre de la trace temporelle et mémorielle. La valeur de cet essai improvisé provient de l'enregistrement de l'émotion ressentie dans l'instant. Pour Baudoin, le dessin de jazz n'est pas de l'ordre de l'idée, cette musique lui ouvre le chemin pour accéder au plaisir du trait. Partant de l'intrication des médiums dans cette pratique performative et du caractère unique et improvisé du dessin conçu au cours du concert, un certain nombre de questions se posent. La première concerne la nature de la trace qui s'inscrit sur le papier et la nature des relations qu'elle entretient avec la musique. Dans un deuxième temps, nous verrons comment s'articule le rapport du trait et du son au corps en interrogeant le lien entre la posture du dessinateur et celle du danseur.

¹ Entretien mené par Michèle Ginoulhiac Baudeigne, *Jazz à deux, Willem Baudoin*, *ibid.*

² *Ibid.*



Edmond Baudoin à l'œuvre



Dispositif scénique rouleau, de 1000 x 150 cm, déroulé sur 3 mètres environ. Scène extérieure, Jazz à Foix le 22 juillet 2013. Edmond Baudoin avec le Hip Jazz trio (Abdou Salim, Tonton Salut, Akim Bournane)

Le 22 juillet 2013, un rouleau de 1000 x 150 cm, monté sur support et déployé sur environ trois mètres de large, occupe la moitié de la scène. Il sera déroulé par Baudoin au fur et à mesure des besoins durant le concert du Hip Jazz trio : Abdou Salim au sax, Akim Bournane à la contrebasse, Christian Tonton Salut à la batterie. Cette première performance a lieu en début de semaine de festival, elle est peu préparée. Baudoin ne connaît pas les musiciens. Ceux-ci ont accepté la présence du dessinateur, mais ils ne connaissent pas le dispositif. La place de chacun se définit lors de la balance : en plus du réglage du son on procède au réglage de l'image, c'est-à-dire à l'orientation du panneau et à sa distance des musiciens et des spectateurs. Edmond Baudoin a préparé son matériel : pinceau, encre de chine, chiffon, peinture noire. Il a pris des repères sur le rouleau de papier de l'ordre de l'espace-temps (marquage du milieu du rouleau), ce qu'il va dessiner lors du concert est de l'improvisation totale. Par le jeu de l'enroulement, le dessin réalisé fait place au suivant sans surcharge. À l'image du

concert où chaque morceau de musique succède à l'autre, le dessin est tour à tour montré puis masqué à l'auditeur-spectateur. Les formes tracées s'imbriquent les unes dans les autres pour réaliser des séquences successives. Néanmoins, ce déroulement séquentiel n'est pas forcément dépendant des morceaux musicaux. On en compte environ huit : les musiciens enfouis, le grand visage de femme, les visages entremêlés, la danse, le grand nu, le serpent, l'immense cheval, le trio des musiciens. Il n'y a pas non plus de déroulement narratif à proprement parler. Issue de l'action, cette trace vivante est du registre de l'empreinte et de la mémoire et non de celui de la représentation. Comme si ces figures étaient le prétexte à optimiser l'amplitude du geste, à recueillir les marques rythmées des outils traceurs.

Figures à suivre : Edmond Baudoin, séquences de I à VIII, extraits du rouleau, 22 juillet 2013, La Galerie, Foix.

















Ainsi, le son s'écrit par la ligne, plus ou moins longue, et surtout par la tache. Edmond Baudoin explore cette dernière dès son enfance :

J'ai commencé à dessiner vers 4 ans. Les premiers dessins que je me suis appliqué à faire, parce que ça me fascinait, c'était les charniers des camps de la mort. Les photos noir et blanc étaient mauvaises, les corps étaient entremêlés, je voyais des taches. De ces cadavres les uns sur les autres, je cherchais à comprendre ce qu'il se passait entre les noirs et les blancs. Mon frère lui cernait les choses, il dessinait des voitures, avec tous les boulons. Moi, ça ne m'intéressait pas, je cherchais par les taches pour que ça fasse un visage quand même¹.

Cette tache qui dans sa forme domestiquée est récurrente dans son œuvre dessinée est livrée dans sa brutalité lors de la performance. Elle constitue l'élément rythmique du dessin. Ainsi, même si le dessinateur s'attache toujours à la figure, il est dans une démarche abstraite finalement assez proche de l'abstraction lyrique d'un Pollock en ce que le son tracé n'est pas le fait de la main seule mais émane du corps tout entier. Le lien que ce plasticien américain entretient avec le jazz est clairement explicité par Jean-Pierre Criqui : Pollock invente cette technique du *dripping* pour répondre, dit-il, au besoin nouveau d'inscrire sur la toile : « *energy and motion made visible – memories arrested in space...* »² Semblablement, la tache pour Baudoin est l'en-deçà de la figure, elle évoque le mouvement qui l'a faite naître. Elle envahit le dessin comme les souvenirs d'enfant encombrant toujours sa mémoire. Mais cette mémoire vive transcende le passé et s'inscrit dans l'instant présent grâce à la musique, c'est-à-dire toujours dans le *plaisir du geste* pour Baudoin.

¹ *Ibid.*

² « Énergie et mouvement rendus visibles, souvenirs appréhendés dans l'espace », Jackson Pollock cité par Jean-Pierre Criqui, « Note (bleue) sur Pollock, la peinture et le jazz autour de 1950 », dans Daniel Soutif (dir) *Le siècle du Jazz*, Paris, Skira Flammarion, 2009, p. 236.

Jean-Luc Nancy développe ce concept de « plaisir au dessin »¹ qui n'est pas seulement lié au plaisir du dessinateur mais aussi à celui que l'œuvre prend à elle-même « tendue vers l'ouverture, vers sa propre possibilité »². Ainsi le geste de l'artiste n'est plus ordonné aux causes de la figure, « ce geste est avant tout ce qu'est le plus proprement un geste : une signifiante immanente, c'est-à-dire sans sortie du signe vers un signifié, mais un sens offert à même le corps, à même un corps qui se fait moins actif, efficient ou opératoire qu'il ne se prête à une motion – et à une émotion – qu'il accueille, venant de plus loin que de sa corporéité fonctionnelle³. » Nous pouvons comprendre en ce sens ce que dit Baudoin lorsqu'il précise que grâce à l'improvisation il approche « quelque chose de la musique » : la technique sonore du musicien et celle graphique du dessinateur fusionnent dans ce « corps gestuel »⁴ qui, dans sa précarité, rappelle sans doute le risque de l'existence même.



Dispositif scénique à Jazz à Foix le 25 juillet 2014, Edmond Baudoin et le trio Bernardo Sandoval, Antonio Ruiz, Serge Lopez.

¹ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009.

² Jean-Luc Nancy, *idid*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*

Dans sa seconde performance, le 25 juillet 2014, quatre supports fixes de 180 x 90 cm sont disposés sur scène de part et d'autre des chaises que vont occuper le trio flamenco jazz de Bernardo Sandoval, Antonio Ruiz et Serge Lopez. Contrairement à la précédente, cette performance est très préparée. Elle a lieu à la fin de la semaine du festival. Baudoin a le temps de rencontrer les musiciens. Notamment, il entend jouer Sandoval, il discute et sympathise avec lui. Il va alors concevoir un projet figuré en quatre croquis. En explicitant préalablement ce qu'il va dessiner sur scène, il ne se met pas autant « en danger », il n'est pas dans le risque d'une première fois, dans la situation tendue de l'improvisation par laquelle se constitue ce « lieu utopique »¹. Ces croquis posés près des supports le guident. Autre chose se dessine alors. Le projet est en lien avec l'histoire singulière du musicien, Sandoval. Il paraît anecdotique de faire remarquer que ce dernier est du signe du taureau et que son père était toréador. Néanmoins, c'est autour de ces confidences que s'établit la connivence du musicien et du dessinateur car Sandoval relate que pour entrer en scène il procède au même rituel que son père lorsqu'il entrait dans l'arène : il se prépare comme s'il s'agissait d'une dernière fois. Baudoin aime les histoires, c'est au travers de trames narratives qu'il défend les causes humanistes dans la plupart de ses bandes dessinées. Pourtant, le schéma de la narration classique reste un objet de questionnement depuis un certain concert de Miles Davis. Il réfléchit donc, pour ce dispositif en polyptique, à une stratégie de lecture différente de celle du rouleau puisque toutes les images vont pouvoir être vues simultanément durant tout le concert par les spectateurs. Il faut alors installer un suspens. Ce sera en quelque sorte la métamorphose du taureau en danseuse : les formes découleront l'une de l'autre. Cette figure de la danseuse, flottante, obtenue tantôt par le contour tantôt par la masse noire de l'encre, apparaît comme une allégorie de la

¹ Philippe Guisgand, « L'improvisation : corps démocratique/corps citoyen », dans Anne Boissière et Catherine Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006 p. 163.

musique elle-même. Pareillement à une danseuse qui transcrit le son par les mouvements de son corps, le dessinateur entre également dans le mouvement de la danse. Le dessin ne peut alors se considérer seul, il n'est pas la seule image qui s'inscrit sur l'écran blanc du papier. Par le jeu des lumières scéniques l'ombre du corps du dessinateur s'y trouve projetée. Dessin et ombre se fondent sur un même plan ainsi hybridé. Cette silhouette mouvante, par son immatérialité, rajoute au caractère fugace et unique de l'événement. Le corps propre du dessinateur, pied nu et habillé de noir, s'inscrit aussi dans le champ visuel, articulant un troisième niveau de matérialité.



Edmond Baudoin, Jazz à Foix, 25 juillet 2014.

Le dessin comme le jazz est pour Baudoin avant tout une libération du corps. C'est pourquoi cette musique lui inspire précisément des performances. Celles-ci font appel à un langage du corps, au « corps gestuel » dans son moment d'émotion ou de grâce, autrement dit d'équilibre entre son et mouvement dessiné et dansé. Cette musique est d'ailleurs liée pour lui à la danse dès les origines. « Quand j'étais jeune, narre-t-il, dans le village, on n'avait que des 45 tours. On les repassait plusieurs fois. La première fille que j'ai embrassée c'était sur *Petite fleur* de Sydney Bechet et peut-être que j'ai appris à danser le rock avec Armstrong¹. » Alors que cette pratique sociale se perdra avec le *bebop*², il faut noter que danse et jazz sont intimement liés dans les années 30, à l'ère du swing. Ainsi, Frankie Manning décrit l'interaction entre lui et Dizzy Gillespie : « il me donnait de l'inspiration pour danser et je lui en rendais pour jouer sa musique³. » Semblablement, corps dessinant, corps jouant et corps dessinés, s'inspirent-ils mutuellement ? Par la performance, dessinateur et musiciens jouent et improvisent ensemble, en confraternité, leurs gestes sont pareillement mis en spectacle. Même si la scène n'est pas sa place habituelle, le corps du dessinateur devient l'instrument du rythme et son geste vu, qui s'amplifie sans doute quelque peu, en est le prolongement. Son corps est tour à tour entièrement pris par le son, par le mouvement de la danse et par le geste qui dessine de telle sorte que ce qui se lit sur le support papier est proprement, comme une danse, l'empreinte de l'instant. Cette dernière se définit d'ailleurs ainsi : « expérience intensifiée du présent et construction immanente du temps (danser ce serait s'installer dans une sorte de présent absolu, sans écart ni hiatus, sans anticipation ni projet, par où le temps cesserait d'être le cadre abstrait et extérieur de la gesticulation et

¹ *Jazz à deux*, Willem, Baudoin, *ibid.*

² La revue *Jazz Hot* a consacré de nombreux articles au *Jazz Danse*, lire entre autre l'interview de Frankie Manning, « Lindy Hoppers Story », *Jazz Hot*, Hors série, numéro spécial 2004, p. 49-53.

³ *Jazz Hot*, *ibid.*, p. 51.

deviendrait l'objet même de l'expérience...)»¹. Ainsi pareillement, par l'improvisation propre à ces performances, où sons et images coexistent sollicitant une même attention entre écouter et voir, les spectateurs vivent une situation intermédiaire dont la particularité se joue sur le plan temporel.

À la question : Qu'est-ce que dessiner le jazz ? Baudoin répond : « On ne sait plus si on regarde ou si on entend. Pour moi, la musique c'est ça. J'attends ça aussi d'une peinture ou d'un dessin, de la danse, d'un livre, qu'ils me fassent traverser les murailles. » Il décrit bien ainsi un geste qui déborde la frontière des sens, à cet entrecroisement des pratiques du rythme et du dessin, de la danse et de la musique. De même, dans ce contexte de jazz, Willem semble faire l'expérience de l'intermédialité lorsqu'il précise à propos d'un dessin de Baudoin : « J'entends de la musique »², et représente ce dernier dansant plus que dessinant. Nous n'apercevons rien de tracé sur le support alors que les pieds du dessinateur bougent. Dessiner le jazz se traduit par un support vierge sans doute parce que le dessin expérimenté par Baudoin à chacune de ses performances doit être vu comme un processus, un devenir, et non comme un résultat. Précisément, les figures qui naissent sous son pinceau à ce moment là sont une synthèse vivante de sources diverses, réelles – telles que les musiciens, leur histoire, le rythme de la musique sur scène, la présence du public – mais sans doute tout autant un état en suspens des forces imaginaires qui le font exister.

Michèle GINOULHIAC BAUDEIGNE

¹ « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », Frédéric Pouillaude, dans Anne Boissière et Catherine Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, op.cit. p.147.

² *Jazz à deux*, op.cit.



Performance de Baudoin par Willem, 2013.

Chapitre 11

Le *street-art* et le jazz : tempo graphique, éclat musical. Une esthétique de la *percussion*



Stella Louis

À l'origine de toute création artistique, il faut une émotion. Très souvent, chez moi, elle est de nature politique, même quand je peins des Mickey, des musiciens de jazz, des voitures ou des stars de cinéma. Le journaliste et le photographe sont plus présents sur l'événement et plus rapides en communication. Mais le peintre a le temps pour lui, le temps de s'enfoncer dans la chair du temps. Cela s'appelle l'histoire¹.

Quand Bernard Rancillac prononce ces mots en 1991, il fait comprendre que ce n'est pas seulement « l'art pour l'art », l'esthétique, qui motive son travail et ses choix. Associant par la suite jazz et peinture, le peintre utilise une certaine « monstruosité sociale » pour en faire de l'art, un moyen de vivre avec le monde tel qu'il est, dans le temps... et dans l'espace. Cela qui s'appelle l'histoire. Histoire avec un petit h, il s'agit de raconter une histoire, de mobiliser l'imagination, Histoire avec un grand H, il s'agit d'inscrire le modèle, la représentation, et l'acte même de peindre

¹ Propos recueillis à Paris en 1991. Dans le catalogue d'exposition *Figurations critiques : 11 artistes des Figurations critiques 1965-1975*, Lyon, ELAC, 1992, p. 111.

dans un héritage, une généalogie commune, la *rencontre* de différentes cultures. C'est pour cela que j'ai souhaité m'interroger sur cette *rencontre* entre deux arts, *urbains*, au sens hugolien de ce « qui témoigne d'un grand usage du monde »¹ : le *street-art* et le jazz tels qu'ils ont trouvé une façon de se réconcilier avec le monde en en faisant de l'art.

Selon Michel Yves-Bonnet, le jazz est un écosystème influençant les autres arts et influencé par les autres arts. Il ne faut cependant pas généraliser. Le lien présent, qui existe dans l'essence même de ces deux arts, reste le fruit d'individualité se démarquant par cette association. Individualité qu'il faut noter selon Christophe Genin, qui pense que ce lien entre jazz et *street-art* n'émanerait que d'un effet de mode. Est-ce la raison pour laquelle il fallait que le dernier Festival de Jazz à Nice s'offre une palissade entièrement consacrée au *street-art* ? Effet de mode ? Besoin de mode ? D'être à la mode ? De se servir du jazz et de personnalités connues, aimées, adorées, vénérées pour rendre son art plus beau, plus grand, plus légitime, plus vendeur ?

À travers un échantillon d'entretiens, d'individualités, de jazzmen et de street-artistes qui ont représentés le jazz ou s'en sont inspirés, nous nous sommes demandé, et leur avons demandé, en quoi leur acte de peindre a-t-il un lien personnel, passionnel, intellectuel et historique avec le jazz. J'ai alors constaté qu'il était possible de réunir ces individualités qui entretiennent un rapport certes différent mais toujours originel – parfois même inconsciemment – au jazz. Partons pour commencer des années 1980 et d'une figure « ambassadrice » de ce lien effectif, d'une même esthétique de la percussion, d'une histoire parallèle entre jazz et *street-art* : Jean-Michel Basquiat.

¹ Victor Hugo, *Les Contemplations*, tome 3, Paris, Hachette et Cie, 1856, p. 20.

Une esthétique de la percussion

Peintre, musicien et écrivain, ses idoles sont Dizzie Gillespie, Miles Davis, John Coltrane, Lester Young mais surtout, royalement, Charlie Parker. De 1980 à 1983, Basquiat apparaît moins comme un « peintre » que comme un dessinateur en couleurs, qui superpose de multiples signes (hachures, biffures ou zigzags) et des fragments scripturaux, à la manière de son modèle Charlie Parker qui superposait en musique, remarque Jean-Luc Chalumeau¹, les enregistrements successifs d'un même thème avec un instrument différent, selon la technique du *re-recording* (nous pensons notamment à *Charles the First*, 1982 ou à *Horn Players*, 1983).



Selon Michel Yves-Bonnet, Basquiat est l'ambassadeur du lien entre *street-art* et jazz. Il a su dessiner le jazz sur les murs et dessiner jazz en rappelant à l'imaginaire du public que ses coups de pinceaux et ses peintures saccadées, dynamiques disent la liberté et l'affranchissement des jazzmen be-bop, improvisant en solo, détachés de toute discipline académique de groupe. Une musique qui coulait dans ses veines jusqu'à atteindre son âme. Cette passion pour le jazz est une pulsion continue traversant le corps de Basquiat à l'écoute de cette musique jusqu'à la faire transparaître en un prolongement érotique dans ses peintures, n'hésitant pas à enfreindre les lois et l'esthétique de l'harmonie en

¹ Jean-Luc Chalumeau, *Basquiat 1960-1988*, Paris, Cercle d'art, coll. Découvrons l'art du XX^e siècle, 2003, p. 5.

prônant l'esthétique de la percussion. Michel Yves-Bonnet insiste sur le fait que dans ce cas-là jazz et *street-art* jouent « en miroir » : « le geste instantané et en rebond du graffeur et du jazzman se renvoyant leurs intuitions métamorphosées en improvisations¹. »

Il y a toujours eu cependant une ambiguïté concernant l'appartenance de Basquiat au *street-art* dont il voulait se distinguer. Tagueur dans les rues de Manhattan, il le fut. Peintre dans la rue aussi. Christophe Genin remarquera que sa manière de faire porte tout de même plusieurs traits stylistiques et j'ajouterais musicaux du graffiti : « une vitesse d'exécution, un dessin à main levée, la répétition d'un mot ou d'un motif, la surimpression, la coulure, le mélange aléatoire de figures hétéroclites². » Et une écriture bâton rudimentaire, mais la sienne ! Des graffitis qui n'avaient rien à voir avec le style de graffs ou de tags de la culture *hip-hop* alors émergente. Serait-ce déjà le désir de se détacher d'une étiquette ? Il est tout de même question, chez Basquiat et les *street-artistes*, d'une appartenance à un passé (de représentations) : c'est le cri qui vient de la rue, hurlant le malaise social ; c'est le désir identitaire, par l'hymne au jazz.

Pour Michel Yves-Bonnet, le *street-art* c'est la révolte comme le jazz l'a été à une certaine époque. Le jazz est étroitement lié à l'histoire de l'esclavage et à la résistance des Noirs contre la réification. Leur univers, fait de sanctions, de souffrances, de frustrations, avait besoin d'une âme³. Ils inventeront ainsi l'art de s'évader. Le jazz n'est ni musique africaine, ni musique « classique », ni folklore : il est un entre-deux incertain, inactuel, intemporel ; pas d'étiquette donc, pas de clichés... seulement des notes qui s'improvisent. C'est cette même inactualité, cette hors-normalité du jazz que des artistes comme Dan 23, ou encore Jef Aérosol recherchent : un héritage de couleurs, de passions, non-académique et

¹ Michel Yves-Bonnet, *Jazz 'n' jazz*, éd. Paris, L'Instant, 1987.

² Christophe Génin, *Le street art au tournant*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. Réflexions fait, 2013, p. 131.

³ Michel Yves-Bonnet, *Jazz 'n' jazz*, Paris, éd. L'Instant, 1987, p. 34.

libre, d'où cette présence du jazz dans leur peinture même quand elle s'accompagne du *rock*, du *hip-hop*, du *rap*, ou de la *soul*.



Dan 23

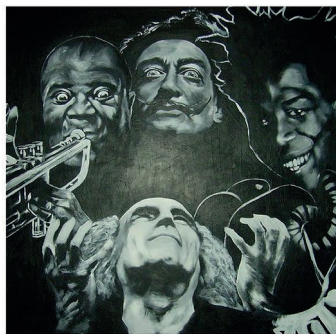
Akio Bouillon, un des fils de la célèbre Joséphine Baker, remarquera ce lien originel entre le *street-art* et le jazz, non pas en terme d'époque, de naissance, mais au sens intrinsèque qu'évoque l'origine, l'originel, l'originalité : le jazz est un art de la « rue », composé de cuivres permettant d'entendre la musique de très loin. Cela renvoie à l'*appel de l'œil* des artistes urbains ; c'est l'expression de l'art dans la rue – la rue qu'elle soit bétonnée ou qu'elle traverse les champs de coton. Il est né de la civilisation des esclaves, d'une *pulsation*, d'un désir à exprimer sa révolte et son désir de liberté dans la rue. Ce sont deux mouvements nés de contestation contre l'ordre établi. Le *street-art* est largement associé à un art politiquement, socialement et humanitairement engagé. C215 m'a dit, à l'occasion d'un bref échange lors d'une signature au Lavo//matik, que son goût pour le jazz vocal dépassait largement un intérêt divertissant et qu'il était un moyen de

s'éloigner, de se distinguer, au sein du *street-art*, de la masse *hip-hop* ou *punk-rock* inspirant majoritairement le milieu. Et pour un artiste qui peint la misère, l'exclusion, la pauvreté des Noirs surtout américains, des SDF, des orphelins, des laissés pour compte dans une humanité désincarnée, n'est-ce pas le plus bel hommage qu'on puisse faire au jazz sans qu'il ait besoin de le figurer ?

Les héros de Basquiat étaient des martyrs, victimes du mépris social ou de leur propre vie effrénée et sauvage¹. Comme le jazz, l'art urbain « donne une voix à tous ceux qui, dans nos communautés, en sont privés »² selon Russ Thorne. Les artistes de rue semblent incarner une certaine liberté d'œuvrer, de s'exprimer, en public : ils vivent dans le monde, ils vivent le monde, le quotidien, la réalité, la vérité, et s'interrogent sur les problèmes et les situations dont ils sont témoins. Chaque fois, il s'agit de percuter. Zapata dira qu'il associe son art à de la percussion. Percuter les esprits par des images percutantes.

Expressions graphiques et éclat musical

Il ne s'agit pas de dire que le jazz est la musique du *street-art* ou que le *street-art* en est sa meilleure figuration. Mais des liens originels existent, filant le temps à deux époques différentes mais semblant se renvoyer la balle l'un à l'autre. Nous sommes



¹ Leonhard Emmerling, *Jean-Michel Basquiat 1960-1988*, Paris, Tashen, Petite collection Art, 2003, p. 25.

² Russ Thorne, *Street-art*, Paris, Larousse, 2014, p. 87.

donc allés rencontrer ceux qui ont peint le jazz dans une complète osmose, dans son abstraction ou ses figures mais toujours dans une réflexion guidée par la musique : il ne s'agit pas de représenter Miles parmi d'autres, mais Miles pour Miles, pour ce qu'il a représenté et représente toujours, pour l'homme, le jazzman, le Noir, le trompettiste qui jouait en costard dos au public, Miles pour l'icône, pour le représentant d'une musique unique. Finalement, il ne s'agit plus de représenter mais de *présenter*.

Cette présentation, expressive, peut être soit en couleurs, soit en noir et blanc. Le noir et blanc revient particulièrement pour renvoyer à un passé, remis au présent par la couleur, la lumière, au sens où l'entend Jérôme Menasger : la lumière c'est le présent, le noir c'est l'éternité, le blanc c'est l'instant-présent. Il y a un désir plutôt nostalgique de faire ressusciter les morts, les idoles d'une jeunesse. Le noir et blanc renvoie à ce désir pour Andrew Wallas (voir photo ci-dessus), aux figures qui ont marqué l'histoire, à la rencontre du présent et de l'éternité. Alors que Marlène Ehrhard destinera le noir et le blanc pour leur épure sensorielle, leur graphisme enjoué pour la toile, le cadre, la couleur sera utilisée pour l'affiche jazz, destinée à la rue et accompagnée de quelques mots rebondissant sur l'actualité terrible des attentats du 13 novembre 2015 : les paroles des jazzmen résonnent pour apporter un peu de soleil, de bonheur dans les rues. Pour d'autres artistes, comme Tian ou Sara Chelou, la couleur sera le désir lumineux de réanimer de lointains souvenirs personnels : « les fils écoutent la musique de leur père ». Peindre des jazzmen pour Dan 23 constitue un rapport fusionnel avec l'être, avec l'icône, avec les idées d'une époque *actualisée*. Son but, sa façon de peindre, et ses peintures, sont toujours dans la perspective de retraduire l'énergie ressentie dans la musique. Comme Jérôme Mesnager et ses silhouettes blanches musiciennes, ces peintures de jazz se superposent à l'éclairage proche des concerts. Mais alors que pour l'un il s'agit de symboliser la lumière de la performance, de la musique par le clair-obscur, de faire émerger l'éternité

dans le présent ; pour l'autre, il s'agit de cibler le moment précis de l'éclat musical, d'où ces giclures, ces explosions de couleurs au point d'acmé de la représentation : le cri, venant des profondeurs organiques, inconscientes, mythologiques, du chanteur de jazz, cet énergie de l'artiste en transe ; un moment d'intensité vocale, de puissance, rendue par les « éclats-boussures » du peintre. C'est jouissif, libérateur, cathartique, exorcisant ; c'est un cri qui vient de loin, qu'il soit long ou bref, féminin ou masculin, noir ou blanc.



Dan 23

Ma première visite fut dans l'ancre de Pedrô ! au cœur de la rue Dénoyer. Accrochés sur les murs ou déposés au pied des

visiteurs, des pochoirs et leur rendu : un Thelonius Monk en très gros plan, lunettes noires dans lesquelles se reflètent les touches en noir et blanc de son piano. Monk est en activité et sa musicalité traverse la couleur : un bleu dominant inspiré par la *blue note*, c'est le bleu qui fait la note. Un Hendrix sur un carton pour dire ces artistes éternellement recyclés, même par le *street-art*. Un Hendrix sur une porte de micro-ondes : la technique se diversifie, il est toujours question de recyclage. Hendrix est partout, le Hendrix du jazz, le Hendrix dont les ondes nous resteront perpétuellement dans la peau, sa musique dans les oreilles, éternellement immortel. Un Hendrix en noir et blanc, toujours en noir et blanc : mélange ou superposition intemporelle d'une question raciale. Le pochoir semble être alors l'instrument de l'immortalité, du dérivé chromatique et de la surprise des supports. L'art urbain est par définition éphémère, alors parfois la toile est utilisée pour fixer les visages dont les couleurs et les mélanges peuvent varier à l'infini grâce aux pochoirs, ou ironiquement l'artiste utilise un vinyle renvoyant l'artiste de jazz à son support, imposant le lien. Une Billy Holiday émerge d'un fond fleuri : souvenir iconique, variation icônisante d'une *lady jazz* magnifique à la coiffure fleurie, femme aux gardenias, semblant nous dire dans une consonance passionnelle : « gardez-moi ». Il s'agit avec Pedrô ! de peindre des visages qui restent, et resteront.

Autre manière de *présenter* le jazz : la lettre musicale de Banga, qui rejoint le jazz et le *street-art* par le graffiti. Quand nous interrogeons Pierre, le saxophoniste qui l'accompagne souvent lors de performance jazz en binôme, alors que le graffeur parle d'hommage, lui parle poétiquement d'immortaliser la musique sur le mur, de faire couler le son via la peinture dans les fissures murales, comme si les murs allaient presque se réveiller, être animés. La musique est éphémère, un son, s'il est joué sans que personne ne l'entende, il est perdu à jamais. Idem pour la peinture du graffeur, le temps passe et fait son travail : le lien se trouve entre les deux dans un métissage temporel, cette fragilité et ce besoin d'écoute, de capture, de saisissement.

La mélodie rentre dans la peinture. Le support est très important, brute, fissuré, il renvoie aux fissures originelles d'un peuple orphelin de sa terre africaine ; d'une fêlure dans le cœur. C'est l'émotion de la *présentation*, l'alliance du fond et de la forme. Composition et mélanges apportant une certaine « liberté », imparfaite mais honnête. L'imperfection, au sens de non-conformisme esthétique, de non-conformisme au Beau kantien et à l'ordre de la mesure, est une marque de fabrique, identitaire unissant jazz et *street-art* vers l'ordre de la démesure, celui du Sublime kantien. C'est la possibilité du gigantisme (voir les œuvres de Tuopi & Taro notamment).

Tempo graphique, rythmes sensoriels

Le *street-art* c'est l'école du *live* disent Pierre et Banga. Dominique Decobecq définit le *street-art*, le vrai selon un principe d'antan caractéristique : le culte du « vite fait, bien fait », de l'improvisation et de l'urgence dans un contexte d'illégalité. La valeur créative de Nice Art émerge dans la rapidité rythmique du mouvement, de la performance, d'autant plus que ses jazzmen devaient être posés en série : spontanément. Les mouvements sont gouvernés par une énergie pulsionnelle, une dynamique, un *emportement* fusionnel. Il y a une prise de risque également, d'où cette nécessité du pochoir dont la technique permet d'agir vite, matrice qui, comme les standards de jazz, ne demande qu'à être dérivée sur des improvisations chromatiques, afin de leur donner plus de rythme : ce sont ces taches de peinture explosées ça et là sur le musicien figé, le mouvement est fait de couleurs vives. C'est dans le mouvement initial, le contexte de création que le lien se trouve remarque Médéric Collignon : on n'est plus assis sur une chaise, le corps du graffitiste a son corps en perpétuel mouvance, sollicité en permanence. La technique au fond est la même : comme il est probable de jouer à un concert sur l'eau, d'improviser dans la rue au milieu des passants. Il y a un

rapport avec le primaire, les ingrédients primaires, la nature, la matière, l'environnement. Il faut ne faire qu'un avec dans un rapport charnel : l'instrument devient prolongement du corps. Le rythme est désormais dans la peau, dans l'acte, intérieurement, extérieurement, passionnément. Il y a une richesse de sons (africains, américains, latinos...), de variations rythmiques qui intéresse des artistes comme Banga : il s'agit de faire corps avec le jazz pour que les doigts répondent aux mélodies. Pour Banga : le jazz c'est « un cri de douleur » qui traverse l'extension du bras et de la main par l'instrument utilisé sur la peinture : la bombe aérosol. Quel instrument violent ! Secoué, pressé, éparpillant des particules de peintures parfois nocives, jeté par terre dans l'urgence d'alterner les couleurs dans le rythme motivé et accéléré. Du bleu, du noir, du ciel, du blues dans ce graff : l'air mélancolique d'un saxo participe de ce corps. Les lettres dégoulinent comme la fluidité gestuelle. Électriques sur la grisaille d'un mur cimenté, elles ne font qu'un avec l'artiste et le musicien.



Pierre et Banga à l'œuvre.

Un mot qui revient quand on parle du jazz c'est la jouissance, l'excitation, la transe et l'extase : ainsi de la seule place qu'accorde Miss Tic au jazz, dans un prolongement rock,

celui des corps excités, séducteurs et séduisants, l'effet du musicien sur la femme (« Un sax / Divague / L'Amour / Resurgit / Et mes doutes / S'égarent / Dans / La beauté / D'une / Résonance » accompagne l'œuvre). Pour Jérôme Mesnager, jazz et *street-art* sont dans la même recherche de limite, le désir de faire avancer les choses : il s'agit à la fois d'exprimer un intérieur de pulsions, d'émotions, et de ressentir ce qui l'entoure. Il s'agira de jazzer le dessin jazz en faisant ressortir la lumière des ténèbres, mise en scène fantasmatique de la performance jazz où les corps sont en extases, déchainés. Plaisir cathartique en quelque sorte pour l'artiste, plaisir d'entendre et d'écouter, plaisir de voir pour le public. C'est l'heure du solo dans un concert, point d'acmé à la provocation : une masturbation jouissive pour le musicien, un orgasme visuel et auditif pour le public rejoignant ce même plaisir de voir l'œuvre finale. Comme pour un jazzman, il y a le frisson de se mettre en danger dans la « fragilité de l'improvisation ». Il y a un état d'urgence qui donne un côté sauvage à leur art nourri de sentiments profondément humains. Il est question d'unicité, une peinture unique faite sur un support unique comme un concert de jazz est unique. C'est fait, produit, posé et abandonné à tout jamais, seul l'instant précieux du moment de la performance compte commente Fred Zag. Dans le graff de Banga, les lignes blanches viennent s'ajouter aux lignes et mouvements : noir et blue(s). Entrelacements fantasmagoriques, électriques, sensoriels, pouvant être réinterprétés comme sur cette peinture d'un anonyme où le graffiti « jazz » sort progressivement d'un saxophone, dans un mouvement de libération : c'est la signature identitaire. Peut-être est-ce la meilleure façon d'interroger la transcription du jazz en tant que musique et non plus par la représentation (personnifiante du jazz) de jazzmen en mouvement ? Quand nous regardons ces graffitis où se dessine le mot *jazz*, dans chacune de ses lettres, semble s'inscrire une vibration : l'acte de dessiner s'accompagne d'une écoute *en direct* du jazz. Ainsi, pour l'occasion du dernier Nice Jazz Festival, Mr One Teas du collectif Los Gringos Crew a

graffé la *musique* dans le langage morse et dans le langage des signes sur une palissade dédiée, invitant ceux qui ne peuvent pas entendre la musique à l'écouter malgré tout. Il s'agit d'entrelacer le signe au rythme de la musique et de l'imaginaire musical du jazz.

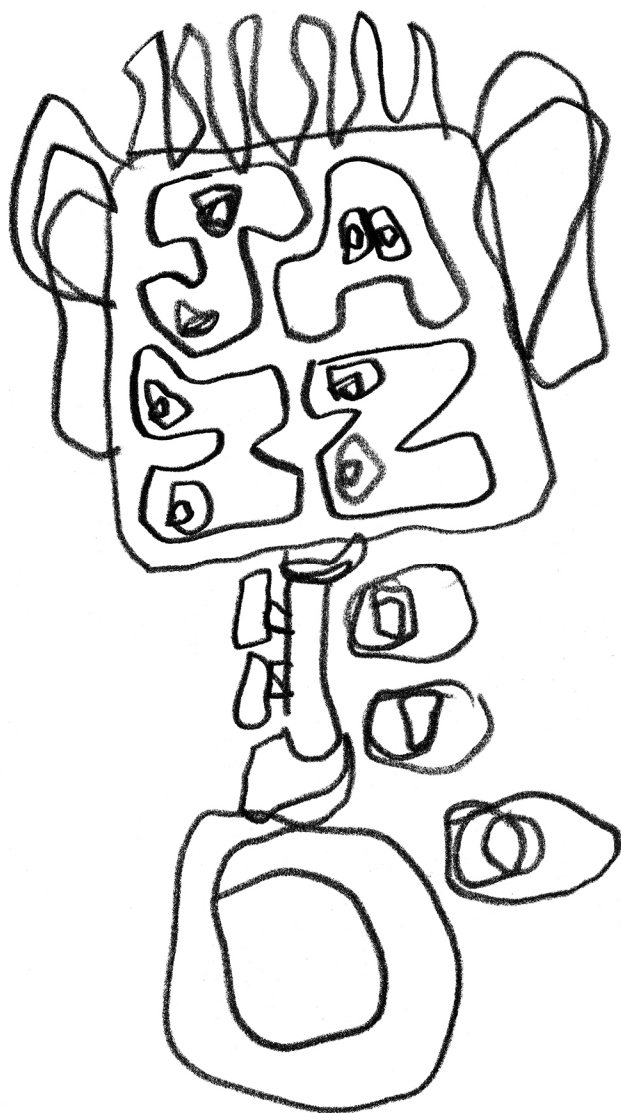
Serions-nous à ce moment où nous pourrions parler de la « couleur acoustique »¹ pour reprendre l'expression de Michel Yves-Bonnet ? Le jazz est un battement du cœur, une pulsion vitale, une pulsation ; perceptible physiquement comme un « mouvement vibratoire en forme d'*onde* de plus ou moins longue durée »², perceptible visuellement comme la lumière, que chorégraphient les street-artistes dans leur peinture. « Il fait toujours nuit, sinon on n'aurait pas besoin de lumière... » disait Thelonious Monk. Le jazz est une musique qui appelle et provoque le regard. On peut dire que ces street-artistes qui ont jazzé leur dessin ont dessiné pour nous aider à entendre ; ils ont graphiquement composé de la musique pour nous aider à voir : l'œil écoute. C'est l'appel de l'œil, une mise en lumière, éphémère, mais éternelle³.

Stella LOUIS

¹. Michel Yves-Bonnet, *op. cit.*, p. 32.

². *Ibid.*

³ Cet article est le fruit de rencontres et d'entretiens que m'ont accordés des street-artistes, notamment Banga, Pedrô !, Andrew Wallas, Dominique Decobecq, Jérôme Mesnager, Jef Aérosol, Mister One Teas, Dan 23, Sara Chelou, Tian, ME Paris, Fred Zag, Patrick Sebon et des musiciens (Michel Yves-Bonnet principalement), ainsi que le réalisateur Daniel Deleforges (dont le prochain documentaire sur le Bal Nègre sera lié au jazz) et le photographe Pierre Michel qui suit ces artistes depuis les années 1980.



Jazzier le dessin I

Guillaume Hazebrouck au piano
et Guillaume Carreau à la planche à dessin filmée
Compagnie Frasques

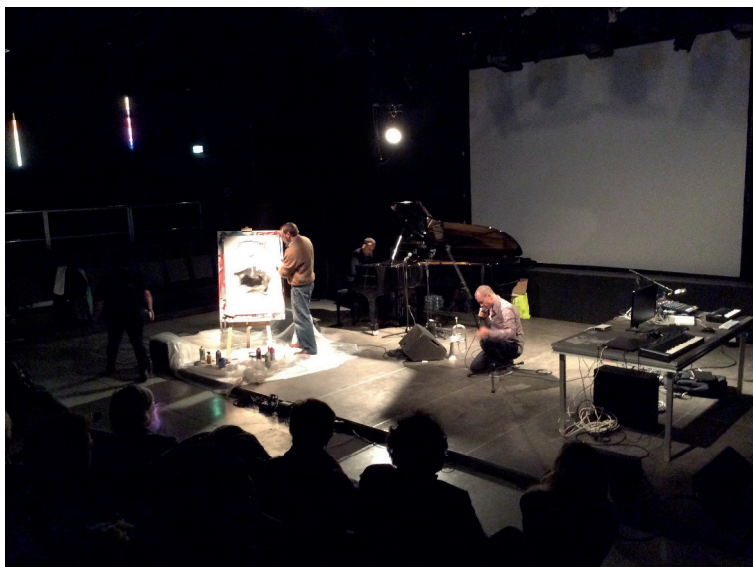
Une performance musicale dessinée
donnée à la Dynamo de Banlieue Bleue
le 20 novembre 2015
dans le cadre des rencontres
Esthétique(s) jazz : la scène et les images
3e édition



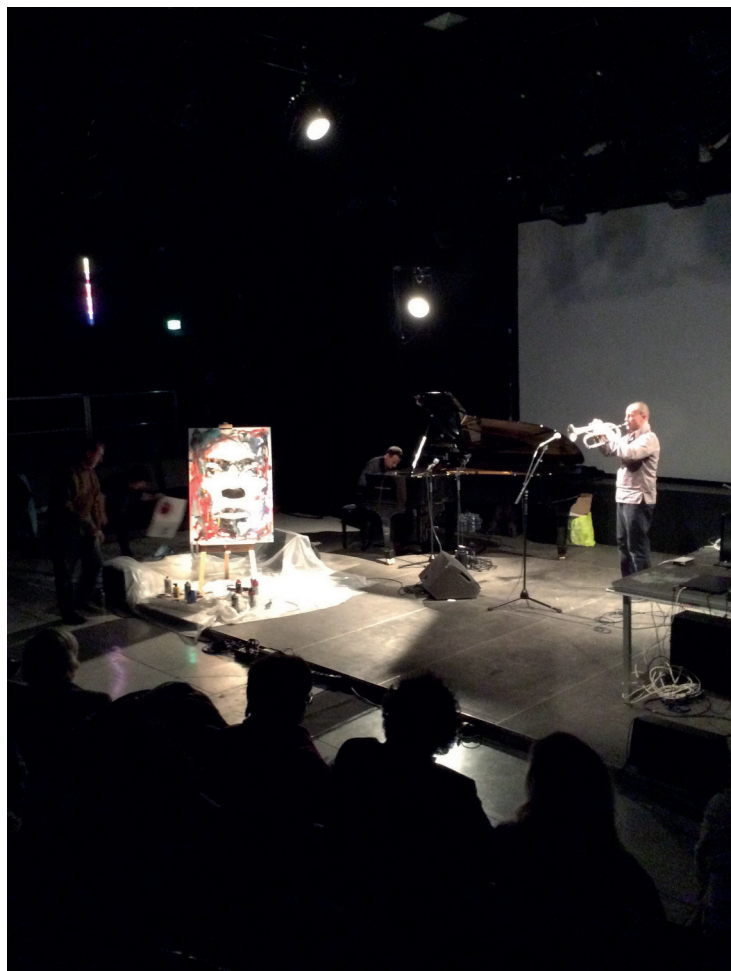
Jazzer le dessin II

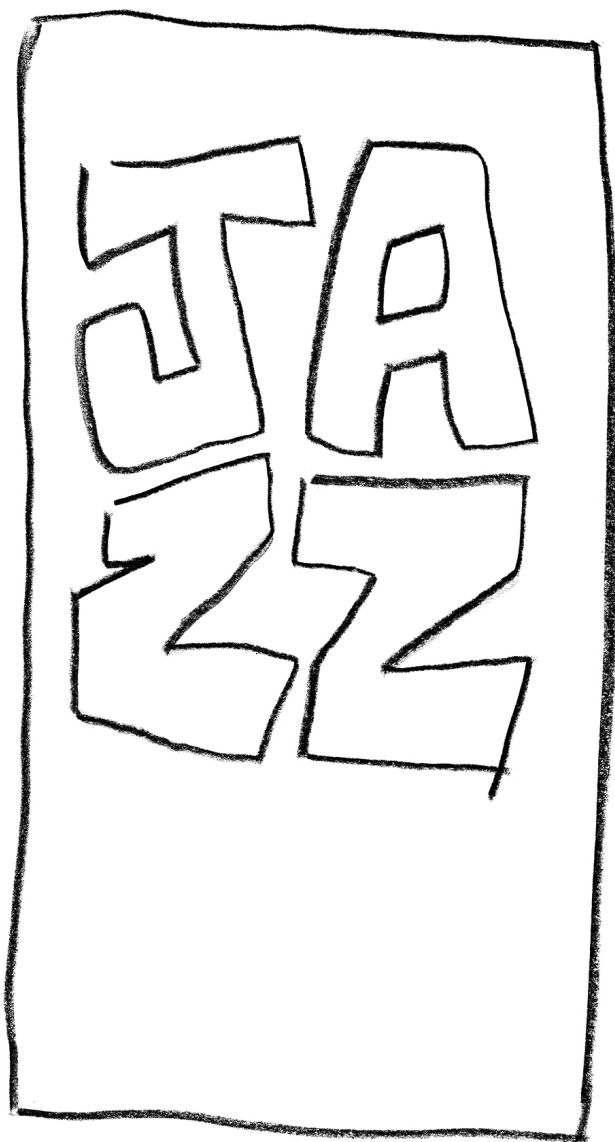
Médéric Collignon à la trompette,
Yvan Robillard au piano
et les pochoiristes de Nice Art :
Ariane Pasco et Dominique Decobecq

Une performance musicale dessinée
donnée à la Dynamo de Banlieue bleue
le 21 novembre 2015
dans le cadre des rencontres
Esthétique(s) jazz : la scène et les images
3e édition









CONTRIBUTEURS



Sylvie CHALAYE. Historienne des arts du spectacle, anthropologue des représentations coloniales et spécialiste des dramaturgies contemporaines afro-diasporiques, Sylvie Chalaye est professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) où elle co-dirige l'Institut de Recherche en Etudes Théâtrales. Au sein de l'IRET, elle anime le laboratoire de recherche « Scènes francophones et écritures de l'altérité » (SeFeA) dont le programme est consacré aux dramaturgies traversées par l'histoire coloniale et l'histoire des migrations. Elle a publié avec Pascal Blanchard *La France noire* aux éditions de la Découverte et fait partie de l'équipe des historiens qui ont contribué à la série « Artistes de France venus des quatre coins du monde » pour France Télévisions (www.serie-artistesdefrance.com). Elle s'intéresse aux liens entre théâtre et cinéma et a créé les rencontres transdisciplinaires « Esthétique(s) jazz : la scène et les images ». Elle a publié avec Gilles Mouëllic *La comédie musicale : les jeux du désir* aux PUR et dirige avec Pierre Letessier la collection « Esthétique(s) jazz » aux éditions Passage(s).

Michèle GINOULHIAC BAUDEIGNE. Agrégée d'Arts Plastiques, elle enseigne au lycée G. Fauré de Foix et est chargée de cours à l'ESPE Foix. Après un DNSEP aux Beaux-Arts de

Toulouse, elle poursuit un doctorat en Sciences de l'Art sur la « Muséalité de l'espace urbain » au laboratoire LLA de l'Université Toulouse 2. Présidente de l'association *La Galerie, une œuvre, un lieu, un événement*, elle est l'auteur de plusieurs publications, dont dernièrement : « Muséalité de l'espace urbain, La Défense à Paris », *Architecture muséale*, I. Alzieu (dir.), Figures de l'art n°21, PUPPA, 2012 et « Le projet artistique pour l'espace urbain est-il un acte gratuit ? L'appel d'idée pour une vision artistique de l'axe historique à l'ouest de la grande Arche à Paris. » Art et culture. *Le coût et la gratuité*, C. Naugrette (dir.) Tome 1, L'Harmattan, 2013.

Francis HOFSTEIN. Passionné depuis l'enfance par le jazz et le blues, Francis Hofstein est passé par la médecine, la batterie, la psychiatrie et L'École Freudienne de Paris, par le journalisme de jazz (*Jazz Magazine*) et de blues (*Soul Bag*), et par l'enseignement (Vincennes, Sainte-Anne, Paris V Descartes). Il est aujourd'hui psychanalyste. Il a publié dans diverses revues de jazz, blues, peinture, psychanalyse, théâtre..., édité *L'Ordinaire du Psychanalyste* de 1973 à 1978, collaboré au *Dictionnaire du jazz* (Robert Laffont), et participé à l'exposition « Le siècle du jazz » du musée du Quai Branly. Il a beaucoup écrit en compagnie de peintres et de musiciens, assuré la direction des deux volumes de *L'art du jazz* en 2009 et 2011 aux Éditions du Félin et il a publié *Au miroir du jazz* (1985), *Oakland blues* (1989), *Le rhythm and blues* (1991), *Muddy Waters* (1996-2010) en musique et, en psychanalyse, *Le poison de la dépendance* au Seuil en 2000, *L'amour du corps* chez Odile Jacob en 2005, et aux éditions du Félin : *Un psychanalyste ordinaire* en 2015 et *La passe de Lacan* en 2017.

Stella LOUIS. Doctorante et chargée de cours en études cinématographiques à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, elle a commencé une thèse sur le vampirisme (sujet : « Les vampires du cinéma contemporain. Nouvelles figures, nouvelles images : nouveau mythe ? ») sous la direction du Professeur Alain Kleinberger. Ses domaines de recherche sont

l'évolution des superstitions, croyances et mythologies dans les sociétés occidentales et contemporaines principalement, leurs représentations dans le cinéma fantastique et d'horreur ; les figures symboliques du monstre et, plus récemment, du super-héros.

Blodwenn MAUFFRET. Docteure en Études Théâtrales, Bloswenn Mauffret est rattachée au laboratoire SeFeA / IRET de la Sorbonne Nouvelle. Elle a soutenu une thèse sous la direction du Professeur Sylvie Chalaye (*Le carnaval de Cayenne : esthétique et subversion – Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial*) et ses travaux ont fait l'objet de publications, colloques, conférences et tables rondes. Elle a participé au programme de recherche du laboratoire SeFeA consacré au marronnage et s'intéresse actuellement aux formes esthétiques issues des cultures populaires.

Gilles MOUËLLIC. Professeur en Etudes cinématographiques et musique, co-directeur de la collection « Le Spectaculaire/cinéma » des Presses Universitaires de Rennes, Gilles Mouëllic enseigne le cinéma et le jazz à l'université Rennes 2. Outre de nombreux articles, conférences et directions d'ouvrages consacrés aux rapports entre la musique et le cinéma, il est l'auteur de *Jazz et cinéma* (Cahiers du cinéma, 2000), *Le jazz, une esthétique du XXème siècle* (Presses Universitaires de Rennes, 2000), *La Musique de film* (Cahiers du cinéma/SCEREN-CNDP, 2003), ainsi que d'un recueil d'entretiens : *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes* (Séguier/Archimbaud, 2006). Il a codirigé avec Jean-Pierre Criqui *Le cinéma surpris par les arts*, numéro 112/113 des Cahiers du Musée d'Art Moderne (Centre Pompidou). Ses travaux actuels portent sur les relations entre techniques et esthétiques ainsi que sur l'improvisation en tant que mode de création au cinéma, avec notamment la publication, aux éditions Yellow Now, d'un essai intitulé *Improviser le cinéma* (2011).

Jean-François PITET. Passionné de Jazz depuis l'adolescence, Jean-François Pitet a créé en 2006 le site internet

dédié à Cab Calloway, www.thehidehoblog.com qui compte, à ce jour, plus de 400 articles. Cette passion s'est concrétisée en 2010 par un documentaire de 54 mn, *Cab Calloway, le dandy de Harlem*, réalisé par Gail Levin, et diffusé sur Arte en Europe et sur PBS aux USA dans la prestigieuse série « American Masters ». Il a également signé le scénario d'une bande-dessinée mise en images par Cabu, *Cab Calloway* (BD Music/Arte éditions). Il a ensuite écrit un scénario pour une seconde bande-dessinée sur le chef d'orchestre et clarinettiste Woody Herman que Cabu a terminée peu de temps avant sa mort. Il est également le réalisateur de l'hommage à Cabu présenté lors de la 3e édition des rencontres "Esthétique(s) jazz".

Jérôme ROSSI. Maître de conférences à l'Université de Nantes, Jérôme Rossi est l'auteur de nombreux articles consacrés à la musique post-romantique – particulièrement la musique anglaise de la première moitié du XXe siècle – et aux liens qui unissent musique et cinéma. Son ouvrage sur l'œuvre du compositeur anglais Frederick Delius a obtenu le Prix des Muses de la biographie en 2011. Son activité de compositeur l'a amené à écrire de la musique de films : il a signé les partitions de nombreux courts-métrages et d'une quarantaine de documentaires pour la plupart des chaînes télévisées françaises.

Rosaria RUFFINI enseigne la théorie et la technique de la performance théâtrale, ainsi que l'histoire du théâtre à l'Université de Venise IUAV. Elle a soutenu un doctorat en Études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle, sous la direction du Professeur Georges Banu, avec une thèse intitulée *Les Afriques de Peter Brook*, écrite en collaboration avec les acteurs du CIRT, notamment de Sotigui Kouyaté. Elle a signé de nombreuses publications internationales sur le théâtre de Peter Brook. Critique théâtrale et journaliste, elle est également traductrice de l'œuvre théâtrale de Claudio Tolcachir de l'espagnol à l'italien.

Pierre SAUVANET. Agrégé de philosophie, ancien élève de l'ENS-LSH, Pierre Sauvanet est actuellement Professeur d'esthétique à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux-3, où il est responsable des Masters Recherche et de l'équipe ARTES (EA CLARE 4593). Ses recherches (qui s'appuient aussi sur une pratique) portent avant tout sur une approche philosophique des phénomènes rythmiques, dans des contextes aussi différents que la pensée grecque, l'histoire de l'esthétique, la survivance des images, les relations entre les arts, le jazz et les musiques improvisées. Parmi ses publications : *Le Rythme grec* (PUF, 1999), *Le Rythme et la Raison* (Kimé, 2000), *Jazzs*, avec Colas Duflo (MF, rééd. 2008), *L'Insu. Une pensée en suspens* (Arléa, 2011), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman* (co-dir. Thierry Davila, Les Presses du Réel, 2011).

BIBLIOGRAPHIE



Histoire et esthétique du jazz

- BAUDOIN PHILIPPE, *le jazz mode d'emploi*, Outre Mesure, 2005.
- BERGEROT FRANCK, *Le jazz dans tous ses états*, Paris, Larousse, 2011.
- BETHUNE Christian, *Adorno et le Jazz*, Klincksieck 2003.
- BETHUNE Christian, *Le Jazz et L'Occident*, Klincksieck, 2008.
- HOFSTEIN Francis, *L'art du jazz*, Volumes I et II, Felin, 2011.
- IMBERT Raphaël, *Jazz supreme. Initiés, mystiques & prophètes*, Editions de l'éclat, 2014.
- MEEKER David, *Jazz on the screen a jazz and blues filmography*, Washington DC, Library of Congress, 2015
- MOUËLLIC Gilles, *Le jazz, une esthétique du XXème siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- MOUËLLIC Gilles, *Jazz et cinéma*, Cahiers du cinéma, 2000.
- PARAIRE Philippe, *Philosophie du blues. Une éthique de l'errance solitaire*, Paris, Les Editions de l'épervier, 2012.
- PARENT Emmanuel, *Jazz Power. Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, CNRS Editions, 2015.
- PIERREPONT Alexandre, *Le champs jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002.

- SAMMOND Nicholas, *Birth of An Industry – Blackface minstrelsy and the Rise of American Animation*, Dunham, Duke University Press, 2015.
- SEITE Yannick, *Le jazz à la lettre*, Paris, PUF, 2010.
- SHIPTON Alyn, *Hi-De-Ho – The Life of Cab Calloway*, Oxford, Oxford University Press, 2010
- SOUTIF Daniel (dir.), *Le siècle du Jazz*, Paris, Skira Flammarion, 2009.
- YVES-BONNET Michel (textes) et Alain STOLTZ (dessins), *Jazz 'n' jazz*, Paris, éditions de L'Instant, coll. Jazz, 1987.
- YVES-BONNET Michel, « Jazz versus musiques actuelles » et « De quoi le jazz est-il le nom ? », pour www.citizenjazz.com, 2014.
- YVES-BONNET Michel, *Jazz et complexité : une compossible histoire du jazz*, coll. « Univers musical », Paris, L'Harmattan, 2010.

Dessin, cinéma et animation

- AUSTEN Jake, *Hidey Hidey Hidey Ho... Boop-Boop-A Doop ! The Fleischer Studio and Jazz Cartoons* dans Daniel Goldmark et Yuval Taylor, *The Cartoon Music Book*, Atlanta, A Cappella Books, 2002.
- CABARGA Lesli, *The Fleischer Story*, Boston, Da Capo Press, 1988
- CABU & PITET Jean-François, *Cab Calloway*, BDMusic, 2015.
- CALLOWAY Cab et Bryan Rollins, *Of Minnie The Moocher and Me*, New York, Crowell, 1976.
- CHALAYE Sylvie & MOUËLLIC Gilles, *La Comédie musicale : les jeux du désir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- GOLDMARK Daniel et KEIL Charlie, *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*, Berkeley, University of California Press, 2011

- GOLDMARK Daniel, *Tunes for 'Toons – Music and the Hollywood Cartoon*, Berkeley, University of California Press, 2005
- KEITH Grant Barry, *Jazz, Ideology and the Animated Cartoon*, dans Ian Conrich et Estella Tincknell, *Film's Musical Moments*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007
- LEHMAN Christopher P., *The Colored Cartoon – Black Representation in American Animated Short Films, 1907-1954*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2007
- MALTIN Leonard et Jerry Beck, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*, New York, Plume, 1987
- NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009.
- SAMPSON Henry T., *That's Enough, Folks – Black Images in Animated Cartoon, 1900-1960*, Lanham, The Scarecrow Press, 1998.
- SIFIANOS Georges, *Esthétique du cinéma d'animation*, Éditions Cerf-Corlet, 2012.
- VIGARELLO Georges, *La Silhouette du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2012.

Performance et street-art

- BAUDOIN Willem, *Jazz à deux*, Concots, Super Loto Édition, 2015.
- BOISSIERE Anne et Catherine Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2006.
- GOLDBERG Roselee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, 2001.
- GUEMY Christian, *Le street-art au tournant*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. Réflexions fait, 2013.
- THORNE Russ, *Street-art*, trad. Delphine Nègre, Paris, Larousse, 2014.

Membres du comité scientifique
des rencontres transdisciplinaires
« Esthétique(s) jazz : la scène et les images » :

Christian Béthune
Sylvie Chalaye
Pierre Letessier
Emmanuel Parent
Alexandre Pierrepont
Jean-François Pitet
Pierre Sauvanet
Yannick Sétit

Couverture : Bosko, *Sink'in the Bathtub*, réal. Hugh Harman
& Rudolf Ising, Warner Bros Pictures, 1930.

Le suivi éditorial de ce volume a été assuré par Sylvie Chalaye, Pierre Letessier, Dominique Lanni & Nicolas Pien.

Achévé d'imprimer par les éditions Passage(s), 14 allées du père Jamet, 14000 Caen, sur les presses de l'imprimerie Pulsio, 38 rue Durantin, 75018 Paris.

Second semestre 2018.
Imprimé en France.

Quand un standard de jazz comme *Singing in the Rain* est détourné en *Sinkin' in the Bathtub*, le premier cartoon de la Warner Bros Pictures, humour, caricature et stéréotype ne sont pas loin... Mais qu'entend-on du geste de Bosko faisant vibrer les cordes de sa douche ?

Dessiner le jazz, dessiner (le) jazz, dessiner jazz, jazzer le dessin, autrement dit quand la vibration du jazz passe par le trait et l'image... L'enjeu de ce livre est d'analyser le geste quand il ne consiste pas à capter l'ambiance du jazz et des clubs, des cabarets et des concerts, ou de croquer les jazzmen, mais bel et bien de se saisir de l'énergie et de la vibration du jazz d'un point de vue graphique et plastique.

Sylvie Chalaye est professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, où elle dirige le laboratoire « Scènes francophones et écritures de l'altérité » (SeFeA).

Pierre Letessier est maître de conférences et directeur de l'Institut d'Études Théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle. Il est également metteur en scène.

ISBN : 979-10-94898-52-9

12 €

