

Gilles Mouëllic

La télévision comme dispositif d'enregistrement du jazz

Cette étude est née de la découverte dans les archives de l'INA d'une émission de télévision fort singulière, un épisode d'une série des années cinquante produite par Maurice Blettery et réalisée par Jean-Christophe Averty, série sobrement



Le générique de « On enregistre ».

intitulée *À la recherche du jazz*, et l'épisode qui m'intéresse, non moins sobrement « On enregistre ». Averty et son équipe filment l'enregistrement dans un studio parisien d'un disque du pianiste et compositeur Christian Chevallier, avec notamment Kenny Clarke à la batterie, Pierre Michelot à la contrebasse et Roger Guérin à la trompette. Cette émission m'a permis dans un premier temps de pointer la récurrence de cette mise en abîme de l'enregistrement – la télévision

enregistre l'enregistrement d'un disque de jazz – dans la représentation du jazz à l'écran, avant de me convaincre d'y consacrer une grande partie de ce texte.

Si l'on considère à juste titre que le jazz est né avec le xx^e siècle, la première trace concrète qui permet d'identifier avec quelques certitudes les qualités propres à cette musique est bien l'enregistrement le 26 février 1917 à New York de *Livery Stable Blues* par The Original Dixieland Jass Band, « Jass » s'écrivant ici avec deux « s ». L'histoire du jazz se confond ensuite avec celle de ses enregistrements, notamment les quelques performances incontournables qui semblent n'être gravées que pour servir ensuite de solides repères aux exégètes de tous ordres : *West End Blues* enregistré par Louis Armstrong à Chicago le 28 juin 1928, *Concerto for Cootie* par Duke Ellington toujours à Chicago le 15 mars 1940, *Ko-Ko* par Charlie

Parker à New York le 26 novembre 1945, ou encore *A Love Supreme* du quartet de John Coltrane dans le fameux studio de Rudy Van Gelder à Englewood Cliffs dans le New Jersey le 9 décembre 1964. Si la date est toujours précisée ici, c'est bien que chaque performance est unique et non réitérable, les occurrences citées étant jugées exceptionnelles pour des raisons esthétiques précises : ce n'est pas la mélodie et les quelques accords de *West End Blues* qui sont restés dans l'histoire, mais bien l'interprétation qu'en a donnée Louis Armstrong au début de l'été 1928 à Chicago.

Quelques dates donc, des empreintes peut-être, de ces quelques minutes de musique qui vont faire entrer des hommes du jazz à la postérité grâce à une séance de studio qui n'a sans doute été pour eux qu'un moment parmi d'autres dans une vie d'artiste bien remplie. Ils n'avaient guère le temps de songer sereinement à l'évolution de leur musique dont le destin se jouait tous les soirs dans les *honky tonks* ou devant les riches blancs des cabarets de la prohibition, dans les *jam sessions* des caves de Harlem ou plus tard dans les clubs et les salles de concert. « Les disques ont pris en charge la musique jouée et donné aux œuvres où la part d'écriture est faible – ou nulle – une possibilité d'existence perpétuée. Le jazz tout entier est aussi réel par ce prodige que les musiques à partitions, et les disques lui font, multiplié-multipliable, un corps indestructible », écrit Lucien Malson au tout début de l'introduction à la discographie qui accompagne en 1976 son *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*¹. On partage l'enthousiasme de Malson, qu'il faut cependant tempérer : ces enregistrements ne gardent la trace que d'une petite partie de ce qui s'est joué dans le jazz au cours de son siècle d'existence. Il y a là une contradiction majeure formulée avec justesse par l'anthropologue Patrick Williams dans un texte intitulé « De la discographie et de son usage » et sous-titré « L'œuvre ou la vie », contradiction entre deux affirmations : d'un côté « les enregistrements constituent le corps du jazz » et de l'autre « la part du jazz la plus véritable est celle que l'enregistrement n'a pas saisie² ». Cette possible frustration devant l'absence de traces de la naissance du *bebop* par exemple, absence due dans ce cas à une grève des enregistrements au début des années quarante, est sans doute une des raisons de la récente mise sur le marché du disque des « intégrales » de tel ou tel musicien ou orchestre, comprenant notamment ce que les spécialistes appellent les *alternate takes*, prises alternatives donc, qu'elles soient complètes ou interrompues pour des raisons musicales ou techniques. Si je ne partage pas à ce sujet la crainte de Williams qui interprète ce goût pour les brouillons comme une préférence donnée à « l'événement plutôt [qu'à] l'œuvre³ », ou les doutes du producteur de disques Jean Rochard pour qui « John Coltrane, Ornette

• 1 - Paris, Le Seuil, coll. « Solfèges », 1992 (1^{re} éd., UGE, 1976), p. 247.

• 2 - Patrick WILLIAMS, « De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie », *L'homme. Revue française d'anthropologie*, « Jazz et anthropologie » n° 158-159 (avril/septembre 2001), Paris, p. 198.

• 3 - *Ibid.*, p. 189.

Coleman, Jimi Hendrix et d'autres voient leurs œuvres dénaturées par leurs propres inédits⁴ », le débat est cependant loin d'être clos. Je préfère pour ma part considéré, avec Gérard Genette entre autres⁵, que ces éditions d'intégrales correspondent à un goût désormais très affirmé pour la genèse des œuvres.

Ces quelques rappels bien trop brefs suffisent cependant pour évaluer l'importance de l'enregistrement dans l'histoire, la diffusion et la compréhension d'une musique dans laquelle l'improvisation et l'appropriation du son au moment de la performance sont déterminants. Si l'on peut s'étonner de la rareté des partitions signées de la main des compositeurs majeurs de l'histoire du jazz, ce n'est pas tant qu'elles n'aient pas existées mais que l'importance donnée ici à l'écrit est toute relative. L'attachement exceptionnel des amoureux du jazz aux enregistrements et la multiplication de ces intégrales sont bien les conséquences de cette insuffisance de l'écrit. Avec l'avènement de la télévision, ce goût pour la collection s'est enrichi d'un nombre considérable d'images en tous genres, recensées dans un célèbre catalogue signé par l'anglais David Meeker sous le titre *Jazz in the Moovies*. La première édition date de 1977⁶, avec une ambition d'exhaustivité revendiquée, mais ce sont aujourd'hui les blogs d'internautes passionnés qui continuent ce travail de Sisyphe.

La série *À la recherche du jazz* réalisée par Jean-Christophe Averty, qui comprend le fameux « On enregistre », n'est pas présente parmi les centaines d'émissions, de courts, moyens ou longs métrages de toutes natures répertoriés très précisément par Meeker. Cette émission diffusée le 27 octobre 1957, dont la durée totale est exactement de quarante minutes et vingt et une secondes, permet de développer d'une autre manière les questions posées par l'enregistrement du jazz. Après un générique relatant avec humour l'invention d'étonnantes machines à enregistrer, le spectateur est accueilli dans un studio d'enregistrement très moderne par un guide très sérieux, accompagné dans un premier temps par le directeur de ce studio. Leur conversation, qui concerne aussi bien la description des techniques de prise de son qu'une tentative pour déterminer les qualités essentielles du jazz, est suivie d'un passage dans la cabine d'enregistrement, avant ce qui sera le cœur de l'émission : plusieurs moments de performances musicales, où l'on voit notamment la formation conduite par le batteur américain Kenny Clarke et le contrebassiste Pierre Michelot multiplier les prises du même morceau, les images permettant de découvrir le dispositif d'enregistrement. La fin de l'émission est consacrée à la fabrication du disque vinyle, longue séquence qui conclut fort logiquement « On enregistre ».

• 4 – Jean ROCHARD, « La belle indépendante », *Jazz magazine* n° 455 (janvier 1996), p. 65.

• 5 – Voir Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art*, Paris, Le seuil, coll. « Poétiques », 1994. Introduction de la première partie intitulée « Les régimes d'immanence ».

• 6 – David MEEKER, *Jazz in the Moovies. A Guide to Jazz Musicians 1917-1977*, Londres, Talisman Books, 1977.



Les images documentaires qui relatent les différentes étapes de l'enregistrement d'un disque ne manquent pas d'intérêt, et répondent parfaitement aux ambitions pédagogiques des premières années de la télévision, et à une forme d'intimité (ici, l'intimité de la création), affirmant ainsi les spécificités du nouveau média. Bien avant la mode des « intégrales » évoquées plus haut, il s'agit de filmer le travail des musiciens et celui des techniciens du studio, mais aussi, sans que les caméras ne soient visibles, le travail de la télévision qui enregistre avec beaucoup de professionnalisme ces hommes concentrés sur un projet commun. Ce sera là une des spécificités des nombreuses émissions de télévision consacrées au jazz : donner à voir autrement les musiciens, rendre compte avec un certain dépouillement d'une musique qui « n'a plus besoin des ornements esthétisants – silhouettes, scénographies – qui avaient caractérisé l'histoire de la mise en image : la performance du jazz, les musiciens et les instruments constituent désormais le spectacle à lui tout seul, un pur spectacle, sobre jusque dans son immédiateté⁷ ». Il suffit de revoir

• 7 – Franco MINGANTI, « Documenter le jazz... (Du documentaire à la télévision) », in Franco LA POLLA (dir.), *All That Jazz, un siècle d'accords et de désaccords avec le cinéma*, Cahiers du Cinéma/Festival international de Locarno, 2003, p. 180-81.

quelques images des années trente et quarante et de les comparer aux images des célèbres émissions de la télévision américaine pour découvrir qu'il s'agit bien ici de filmer le dispositif, de montrer l'enregistrement dans une « esthétique du direct » qu'André Bazin théorise au même moment à partir des images de la télévision française.

Le jazz est alors la musique idéale pour cette télévision, « médium conçu précisément pour capter les événements, écrit Dan Morgenstern, et chaque performance de jazz est en soi un événement. [...] Le secret tient à la spontanéité de la musique qui, unie à une haute qualité artistique, nous donne le sentiment d'assister à un moment créatif absolument unique⁸ ». La volonté de montrer la performance sans effets, sans autre mise en scène que le dispositif télévisuel révélé dans une apparente simplicité qui ne cache rien cependant de sa modernité technique, participe de cette impression d'assister à un véritable événement. Le studio d'enregistrement de l'émission d'Averty est bien une manière de montrer à la fois la fabrication d'un disque et la fabrication des images, de célébrer cette modernité figurée tout autant par la modernité du dispositif télévisuel que par la modernité du jazz, avec l'idéale caution de Kenny Clarke, acteur décisif de l'évolution de cette musique au-delà de l'*entertainment* des années trente. Le dispositif propre au studio d'enregistrement rend par ailleurs possible une haute définition du son, qualité non négligeable quand on connaît les problèmes posés par le son direct. « On enregistre » met ainsi en évidence deux éléments essentiels pour rendre compte d'un événement visuel et sonore, et ce n'est pas un hasard si le jazz est exemplairement ici l'objet de la captation. Premier élément : enregistrer *ensemble* les images et les sons, et exclure *a priori* toute postsynchronisation. Second élément : pouvoir laisser l'événement se dérouler dans la durée, sans l'interrompre pour des impératifs techniques liés à l'enregistrement. Ces deux conditions sont ici respectées grâce à l'enregistrement du son dans d'excellentes conditions et à l'enregistrement synchrone des images avec plusieurs caméras multipliant les angles de prises de vue. La technique n'impose plus, comme c'est le cas alors sur les tournages de cinéma, une fragmentation des événements qui prédétermine en grande partie le montage final, mais l'événement lui-même conditionne la nature du dispositif technique d'enregistrement. Ce renversement va permettre peu à peu de faire naître de nouveaux rapports à la réalité que certains cinéastes de fictions ne vont pas manquer d'expérimenter à leur tour, toujours avec l'aide précieuse du jazz. Les deux détectives amateurs dans le New York nocturne de *Deux hommes dans Manhattan* (Jean-Pierre Melville,

• 8 – DAN MORGENSTERN, « Jazz and Television: A Historical Survey », in *Jazz on Television*, New York, The Museum of Broadcasting, 1985, p. 8. « [Television] is a medium made for events, and every jazz performance is an event. [...] The secret is the music's spontaneity, which, when combined with high artistic quality, conveys the feeling of being present at a unique moment of creation. »



Jean-Pierre Melville, *Deux hommes dans Manhattan*, 1959.

numéro de *Jazz Memories*, autre émission de jazz plus tardive de Jean-Christophe Averty, consacrée ici à Maxim Saury et diffusée en direct à la télévision. Avec ce générique, c'est à la fois le modèle du jazz comme performance et la réactivité



Jacques Rozier, *Adieu Philippine*, 1962.

et mise en œuvre radicalement dans ses films suivants, quand les caméras légères et un dispositif sonore synchrone et bien plus maniable permettront enfin le filmage en extérieur et en son direct. Averty devant ces écrans, anticipant les mouvements de caméra et montant en temps réel l'émission diffusée en direct, est bien dans une position d'improvisateur, très proche de celle du musicien de jazz : ce sont de nouvelles formes de représentation qui sont en train de naître ici.

Ce chemin vers un cinéma léger et synchrone peut être parcouru lui aussi à partir des relations entre jazz et télévision. Le dispositif spécifique de la télévision permet très vite d'enregistrer, voire de diffuser en direct, des festivals de musique, et le jazz s'affirmera à nouveau comme *la* musique du petit écran. Un

1957) font une longue pause dans un studio où l'on assiste avec eux à l'enregistrement sur disque d'un morceau de jazz qui semble jouer le rôle de caution documentaire à un film qui inspirera le Godard d'*À bout de souffle*. Plus significativement, Jacques Rozier ouvre quelques années plus tard *Adieu Philippine* (1961), son premier long métrage, par une nouvelle mise en abîme : avec ses caméras 16 mm, il filme l'enregistrement d'un

de la télévision comme inspiratrice d'un nouvel appétit documentaire des jeunes cinéastes associés à la Nouvelle Vague qui sont célébrés en quelques plans. Chez Rozier, ce désir d'ancrer la fiction dans le documentaire est complémentaire d'une tentation de l'improvisation, évidente tout au long d'*Adieu Philippine*



John Coltrane à Comblain-la-Tour.

« le plus humain des arts mécaniques⁹ ». Il s'agit bien de trace ici tant ces images enregistrées à Comblain-la-Tour le 1^{er} août 1965 nous parviennent aujourd'hui dans un état de détérioration avancée. Si le dispositif est encore celui du concert avec les contraintes liées à la nécessité pour les musiciens de se tenir au plus près des micros, la captation de cette performance en plein air dans des conditions difficiles est une étape de plus vers la possibilité de faire corps avec l'événement. Le véritable corps à corps entre filmeur et filmé sera la dernière étape franchie en 1968



Charlotte Zwerin, *Straight, No Chaser*, 1988.

des exemples les plus étonnants de ces nouvelles rencontres entre jazz et télévision est sans aucun doute la captation par la télévision belge d'un des derniers concerts du quartet de John Coltrane, avec Jimmy Garrison, Elvin Jones et McCoy Tyner, formidable trace de ce qui a pu fasciner Bazin quand il parle de la « morale esthétique de la télévision [qui] est celle de la franchise et du risque », une télévision qu'il qualifie dans le titre du même article comme

avec les images de Thelonious Monk en tournée, captées une fois encore pour la télévision par l'opérateur Christian Blackwood, caméra à l'épaule. Ce sont ces images, restées longtemps inédites, qui constitueront le matériau du film *Straight, no Chaser*, réalisé en 1988 par Charlotte Zwerin et financé par Clint Eastwood. Parmi les séquences conservées dans le montage de Zwerin, l'une des plus belles est tournée dans un studio d'enregistrement, où Monk

prépare un disque produit par Teo Macero. Au tout début de la séance, Monk, accompagné de ses musiciens, prend contact avec le piano. À la fin du morceau, il se met très sérieusement en colère en constatant que la prise n'a pas été enregistrée, les techniciens se contentant alors de régler les niveaux sonores. L'attitude de Monk, signale l'imprévisibilité de la « bonne prise », celle qui restera gravée sur le

• 9 – « L'avenir esthétique de la télévision. La TV est le plus humain des arts mécaniques », *Réforme* n° 548 (17 septembre 1955), repris dans *Les cahiers du cinéma* n° 631 (février 2008), p. 80-82.

disque. Le dispositif de filmage est très voisin de celui de « On enregistre », moins de dix années plus tôt, mais la réactivité de l'opérateur et les audaces d'un montage inventé à partir des rushes sans aucune prédétermination accentue l'impression de saisie sur le vif, du tournage comme aventure aussi incertaine que celle de l'enregistrement du disque lui-même, la personnalité de Monk participant bien sûr de cette incertitude. Ce n'est plus « On enregistre » mais « On improvise ».

Rappelons, pour conclure, une des dernières occurrences de cette rencontre entre jazz et télévision mise en scène dans un studio d'enregistrement. En 2001, la cinéaste Pascale Ferran filme pour la télévision les quatre jours d'enregistrement d'un disque d'un duo composé par le pianiste Tony Hymas et le saxophoniste Sam Rivers dans un studio à Ocoee en Floride. Ferran voit dans ce huis-clos « un précipité du processus de création collective, une occasion exceptionnelle de raconter quelque chose du travail à plusieurs, les rapports humains, l'expérience vécue par chacun, le climat sur le plateau, la technique¹⁰ ». Filmer un enregistrement de jazz pour documenter l'acte de création en cinéma, les corps au travail, le collectif : la boucle est bouclée en quelque sorte. Les premières images de la télévision permettaient de comprendre quelque chose de la création en jazz, avec Pascale Ferran, c'est le jazz qui devient un possible modèle d'une part minoritaire mais bien vivante de la création cinématographique, celle qui entend encore enregistrer le possible surgissement d'un inattendu, en dehors d'un programme trop bien établi. C'est dans cette capacité commune à faire confiance à l'improvisation que le cinéma et le jazz se rencontrent, quand les cinéastes, en filmant l'enregistrement d'un disque de jazz, s'aperçoivent qu'ils peuvent résoudre pour leur compte et avec leurs moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi pour les musiciens au travail. Cette idée peut je crois expliquer, au moins en partie, la récurrence depuis les années cinquante de cette mise en abîme de l'enregistrement.

J'ai conscience, bien sûr, d'avoir exclu de ma réflexion des problématiques importantes, notamment les possibilités liées au travail de studio, décuplées avec le numérique qui permet désormais toutes les répétitions, les manipulations, les altérations. Le jazz résiste partiellement à ces tentations de la technique toute puissante, et les amoureux du jazz se plaisent à penser que quand ils écoutent un enregistrement, il s'agit toujours de quelques musiciens qui jouent vraiment ensemble dans un studio, avec cette conscience un peu trouble que quelle que soit la part de nostalgie, cette écoute affirme encore le jazz comme un art de la performance unique et singulière. Si Walter Benjamin, théorisant une « époque de la reproduction » à partir notamment de l'avènement de la photographie

• 10 – « Quatre jours à Ocoee », entretien de l'auteur avec Pascale Ferran, *Jazz Magazine* n° 513 (mars 2001), repris dans Gilles MOUËLLIC, *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes*, Séguier/Archimbaud, 2006, p. 112.

puis du cinéma¹¹, constatait déjà la dépréciation du rapport à l'œuvre comme partage d'une expérience, d'un « ici et maintenant », l'enregistrement d'une véritable improvisation collective comme trace d'un événement peut être analysé comme une forme de résistance à cette « perte d'aura » qui serait inhérente à la reproduction technique¹².

-
- 11 – Voir à ce sujet Pierre-Damien HUYGHE, « Le monde des enregistrements », in *Le Cinéma avant après*, Paris, De l'incidence éditeur, 2012, p. 166. Huyghe cite notamment cette phrase de Benjamin à propos de « l'époque de la reproduction » : « Le cours de l'expérience a chuté » (*Expérience et pauvreté*, 1933, trad. Pierre Rush, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard-Folio, 2000, p. 365).
 - 12 – Remerciements à l'INA et particulièrement à la délégation INA Atlantique.