



## Jazz 34

*Jazz 34. Remembrances of Kansas City Swing*  
de Robert Altman

### Fiche technique

USA - 1996 - 1h12

Couleur

Réalisateur :

**Robert Altman**

Montage :

**Brent Carpenter**

**Dylan Tichenor**



Musiques :

**Tickle Toe**

(Lester Young)

**Indiana**

(Ballard McDonald, James F. Hanley)

**Moten Swing**

(Bennie & Buster Moten)

**Solitude**

(Eddie De Lange, Duke Ellington, Irving Mills)

**Blues in the dark**

(Count Basie, James Rushing)

**Harvard Blues**

(Count Basie, Tab Smith, George Frezier)

**Lafayette**

(Count Basie, Ed Durham)

...

### Résumé

De **Kansas City**, Robert Altman a tiré **Jazz 34**, une extension purement musicale du film de fiction. Ce qui nous est proposé ici, c'est l'intégralité des sessions filmées pour **Kansas City**. La musique est à l'avenant : un pur décalque de ce qui était censé se jouer dans les bouges et les boîtes des années 30...

### Critique

Dans le mouvement du projet de tournage de **Kansas City** - son film de fiction sur la ville en 1936, l'ambiance musicale et les manœuvres politiciennes et mafieuses -, Robert Altman, dans le but de répondre à une commande documentaire de la chaîne publique américaine PBS, décida d'enregistrer plus de musiques que celles nécessaires au développement de la fiction. Les musiciens étant réunis en costumes, dans le décor reconstitué en studio d'un cabaret de Kansas en 1936, le cinéaste filma en 35 mm plus d'une vingtaine de morceaux de l'époque Kansas City (du milieu des années 20 à la fin

L E F R A N C E



des années trente), les monta en vidéo pour constituer le documentaire destiné à la télévision, **Jazz 34', Remembrances of Kansas City Swing**. Aujourd'hui, à la demande de distributeurs de cinéma, le documentaire a été transféré sur support film, dans un étrange retour décalé au matériel original, pour pouvoir être exploité dans les salles de cinéma, notamment en France, où le film sort un an après celui de fiction, matrice de cette version uniquement musicale, à l'exception de quelques phrases de commentaires sur l'époque, l'atmosphère, les raisons de ces réunions permanentes de musiciens dans cette ville, qui, très vite, accueillit des musiciens de tous les États. Dans l'univers clos, enfumé, peu éclairé du cabaret, le transfert film-vidéo-film a apporté une étrange qualité. La lumière plus douce, la palette chromatique plus réduite renforcent le caractère nostalgique d'un monde isolé qui ne vit qu'à travers ses relations musicales.

Confrontations et révélations de musiciens sont quelques-uns des caractères de la période Kansas City Jazz. Charlie Parker y fait ses premières armes, les cuivres se livrent à des joutes qui enthousiasment les spectateurs et qui sont souvent, pour les leaders des grands orchestres qui dominent la ville, un moyen de s'affirmer, de proclamer leur supériorité musicale grâce à leurs solistes. Walter Page, Bennie Moten (jusqu'à sa mort en 1935, où Count Basie, un des musiciens, prend le relais), Andy Kirk, Mary Lou Williams sont ceux que l'on va écouter en spectateur ou pour éventuellement s'affronter à eux.

Les puristes de jazz vont sans doute crier au scandale en France, parce que **Jazz'34** n'est pas une reconstitution précise, et impossible, de cette époque. Les musiciens ne sont évidemment plus là, l'enregistrement sonore a changé, et le spectateur-auditeur des années 90 aurait sans doute du mal à accepter l'exacte reconstitution muséographique de ce qui se veut être un spectacle. Ce sont des musiciens de jazz parmi les meilleurs actuellement qui ont été réunis pour l'occasion par le producteur de jazz Hal Willner, dont certains, comme

James Carter, Joshua Redman, sont des vedettes des années 90. Soixante ans les séparent de cette musique qu'ils jouent avec respect. Robert Altman et Hal Willner ont grandi à l'écoute de cette musique, pas eux. Et si d'autres, comme Ron Carter, sont d'une génération différente, leur trajet musical s'est depuis longtemps radicalement différencié de la musique de Kansas City des années 30. James Carter, Joshua Redman, David Murray, Nicholas Payton, Don Byron prennent les grilles des mélodies de ceux qu'ils n'ont pas connus, et dans quelques morceaux s'en écartent très vite, pour apporter un son beaucoup plus moderne, qui serait à mi-chemin de l'époque Kansas City et de leurs préoccupations de jazzmen d'aujourd'hui. Cette liberté dans la relecture d'une époque passée, c'est aussi la démarche de Robert Altman, qui a toujours aimé donner des guides, des indications d'encadrement, des impulsions de départ, pour qu'ensuite, dans ses films de fiction, les acteurs développent la personnalité de leurs personnages tout en exprimant la leur propre. Robert Altman, maître de l'improvisation contrôlée, ne peut que savoir filmer le jazz qui dans ses meilleurs moments n'a jamais fait autre chose. Ce qui fait l'originalité du jazz sur toutes les autres musiques (et, disons-le, sa supériorité pour les passionnés), c'est qu'à partir d'un matériel préexistant (les fameuses grilles et les mélodies) les musiciens se mettent dans une situation de risque pour exprimer leur personnalité, afin d'enrichir, parfois transformer radicalement, le matériel de départ, ou bien le retrouver quelques secondes pour mieux s'échapper vers d'autres lignes créatrices. Les vrais musiciens de jazz n'ont de cesse de s'approprier ce qu'on leur confie, ce qu'ils ont choisi. Il n'y a pas d'appréciation du jazz s'il n'y a pas reconnaissance de leurs libertés à inventer. Alors quelle importance que, dans celui qui fut jadis le morceau d'empoignade des trompettistes de Bennie Moten et Count Basie, la version «Altman» soit celle d'un duel entre - à peu près - Coleman Hawkins et Lester Young, qui eut lieu sur d'autres morceaux; ce qui

nous reste, c'est l'affrontement James Carter, Joshua Redman ou David Murray, pour une énergie qui bouscule les lignes préétablies dans le but de nous communiquer le plaisir du jeu.

Le plaisir, c'est ce que Robert Altman sait nous transmettre par cette disposition libre des musiques et des musiciens, par la souplesse ou la rigueur de leurs échanges. Ses trois caméras savent se placer là où il faut, sans jamais trahir les interprètes, elles savent se déplacer ou échanger leurs points de vue pour nous communiquer la complicité de musiciens et de spectateurs réunis là pour célébrer la musique qu'ils aiment. Altman filme pour son plaisir et le nôtre. Et quelle importance que le sublime *Solitude* (dans le film de fiction **Kansas City**), ou *Back Home Again in Indiana* (dans le documentaire), viennent clore l'enregistrement cinématographique et soit joué par Ron Carter, qui n'a pas grand-chose à voir avec Kansas City. Les mélodies d'Eddie De Lange, Duke Ellington, Irving Mills pour le premier, ou Ballard McDonald et James Hanley sont magnifiques, et sont le reflet de l'époque qui les a produites. Le jeu sublime de Ron Carter est le sien. C'est sa lecture moderne de l'époque, accentuée par l'emploi d'un instrument, la petite contrebasse, qu'il est un des rares à utiliser, inconnu à Kansas City. Dans ces deux morceaux joués en quartet, qui chacun viennent clôturer fiction et documentaire, la beauté vient des choix, des interprètes, de l'espace de liberté qui leur est confié, et de celui qui filme simplement, efficacement, pour notre plaisir.

Hubert Niogret  
*Positif n°448 - Juin 1998*

Aimablement pédagogique, la voix de Harry Belafonte explique le dispositif : souhaitant donner un coup de borsalino au jazz tel qu'il s'épanouit en la bonne ville de Kansas City dans les années 30, Robert Altman eut l'idée de reconstituer le décor d'un club de l'époque, et de «demander à des musiciens d'aujourd'hui de jouer dans l'esprit (et les costumes) d' alors».

Dans le cadre du Hey-hey club, celui-là même où s'affrontèrent, saxo en main, Lester Young et Coleman Hawkins, une forte troupe de souffleurs, tappeurs et gratteurs se rassemble pour une succession de morceaux entrecoupés d'assez superflus intermèdes en voix *off* revenant dire qu'à ce moment-là, il s'est décidément passé quelque chose dans l'histoire du jazz à Kansas City. La *jam session* battait son plein lorsque, cessant un instant de marquer le rythme sur son accoudoir de fauteuil, on eut l'idée de consulter la Cour suprême du goût jazzistique, le tribunal des élégances du swing.

Le jugement tomba comme en place de grève : "Le Puy-du-Fou à Kansas City". Pris en flagrant délit de gogoterie touristique par une incontestable et incontestée autorité, on cessa de tapoter l'accoudoir. L'affaire était d'importance : foin de laïus sur la subjectivité et la faillibilité de la critique, il fallait comprendre les voies retorses de semblables malentendus.

Plaidoyer en trois points : pas une once de vérité dans cette évocation du passé ? D'accord, mais tant pis. On s'en passe. La rythmique tient chaud aux oreilles inexpertes (si elle chauffe les autres), l'enchaînement des mélodies ravit et le dialogue-affrontement des sonorités met de très excellente humeur.

Cette instinctive réaction se double d'un franc soulagement quant à l'état du sieur Altman Robert, bon cinéaste des années 70 (au temps de **John McCabe**, **Le Privé**, **Buffalo Bill et les Indiens**, **Un mariage**) qu'on a vu peu à peu atteint d'une étrange paralysie de la narration comme de la mise en scène - dans les laborieux exercices de virtuosité du genre **Short Cuts** ou les piètres expérimentations de réalisation à la **Prêt-à-porter**. Il n'est que de comparer ce film à l'indigeste **Kansas City**, fiction lourde du même Altman sur le même «sujet», pour voir qu'en renonçant aux histoires, aux explications et aux personnages pour se contenter d'enregistrer aussi discrètement que possible (les rares effets de mise en scène sont encore de trop) des musiciens en train de jouer, Altman réalise son meilleur

film depuis bien longtemps.

Troisième point : des petits bouts de rien. Le cigare énorme du guitariste Russell Malone près de son voisin à la cigarette narquoise, la manière de faire se dérouler le générique durant tout le film, à mesure que l'un(e) ou l'autre prend un chorus, la progressive construction de la sensation du nombre, jusqu'à l'instant indéfinissable où l'addition des joueurs fédère une communauté. L'air de rien, Altman parvient alors à ce bon vieux *climax* philosophique où le quantitatif se transforme en qualitatif et où la musique se fait foule.

Jean-Michel Frodon  
*Le Monde* - 23 Avril 1998

## Entretien avec le réalisateur

Télérama : *Votre première émotion de Jazz ?*

Robert Altman : C'était en 1933 ou 1934, j'avais 8 ans. Un jour, la gouvernante noire qui m'a élevé, Glendora Majors, m'a installé devant le poste de radio en me disant : «Ecoute, il n'y a pas de plus belle musique au monde.» C'était *Solitude*, de Duke Ellington, le premier morceau de jazz dont je me souviens vraiment. Je suis resté cloué sur ma chaise. Le morceau revient souvent dans **Kansas City**, et il clôt le film.

*Jazz 34 est né de ce film, Kansas City. Comment ?*

J'avais besoin de morceaux de Jazz pour lier tout le film. Alors, j'ai organisé un vrai concert que j'ai tourné, en direct, au Hey Hey Club de Kansas City. Ce «concert» a duré une grosse semaine. Et j'ai enregistré une vingtaine de morceaux avec un groupe de musiciens tout à fait extraordinaire. Jazz 34 est un album visuel que nous mettons en "musique de fond" quand nous recevons à la maison...

*La musique a souvent joué un rôle déterminant dans vos films...*

Je me laisse investir par la musique et conduire par elle. Elle peut conditionner ma mise en scène. Dans ce que j'appelle mes musicaux, **Nashville**, **A perfect couple**,

**Kansas City**, c'est une évidence, car la musique est intrinsèquement liée à l'histoire. Mais ça n'a jamais été aussi loin que sur ce dernier film. Pour moi, les acteurs étaient des instrumentistes improvisant librement autour d'un thème. Harry Belafonte était, disons, un instrument à vent - une trompette, peut-être-, Miranda Richardson et Jennifer Jason Leigh, deux saxophones ténor. Sur le tournage, je les dirigeais comme un arrangeur. Mes indications étaient celles d'un chef d'orchestre plus que d'un réalisateur : «On joue quelques mesures de ceci, puis la trompette entre pour tant de mesures. Vous, vous revenez, et nous allons terminer sur un léger duo...»

Propos recueillis par Henri Béhar  
*Télérama* n°2519 - 22 Avril 1998

## Le réalisateur

De tous les cinéastes américains de l'après-Hollywood, Altman est celui qui fait figure d'opposant le plus agressif. D'abord parce que sa position d'adversaire avoué n'a pas pour autant baillonné son œuvre en la rangeant parmi les productions spécialisées, et donc plus ou moins silencieuses, d'une certaine contre-culture. Les films de Robert Altman ont reçu des audiences extrêmement variables - de l'énorme succès commercial (**M.A.S.H**) au presque inaperçu (**Thieves like us** a eu 7000 spectateurs en exclusivité à Paris) - mais l'ensemble de ce qu'il a produit marque de façon irréversible le nouveau cinéma américain. De plus, chaque fois qu'Altman a pris la parole, il n'a jamais manqué d'affirmer et de réaffirmer son aversion pour Hollywood : pour Hollywood en tant que lieu où la vulgarité est reine ; pour Hollywood en tant que système de production miné par un ensemble de conventions absurdes, qu'il s'agisse de conformismes techniques ou moraux.

En décidant très tôt de se passer des bienfaits de ce système fructueux, en fondant la Lion's Gate, sa propre société de production, Altman a enfin défini, et avec arrogance, son image de rebelle. Il a consolidé sa place de champion anti-hollywoodien. Ce

refus a pour le moins eu des conséquences heureuses sur son travail ; en se démarquant, Altman a dû fortifier son credo, consolider son univers, l'armer d'une cohérence fondamentale qui s'est transmuée en style. Il ne tourne pas en studio, il ne respecte pas les conventions temporelles et matérielles du tournage, le scénario est ajustable à souhait, l'improvisation est favorisée, les choix techniques sans restrictions. Altman n'utilise que des acteurs qui pour la plupart n'ont souvent rien à voir avec le box office, et réapparaissent de film en film (comme c'est un peu le cas avec Truffaut), devenant avant tout les acteurs d'Altman : Shelley Duvall, Keith Carradine, Elliott Gould, Nina Van Pallandt et d'une certaine façon Geraldine Chaplin... Altman a mis au point des techniques qui lui permettent de bafouer les standards hollywoodiens, par exemple pour Nashville le "Lion's Gate eight-tracks-sound system" qui permet d'enregistrer sur huit pistes des dialogues et des sons simultanés, cela afin d'exploiter la vitalité du brouillage, de l'ubiquité, de la pluralité par opposition à la clarté et à la linéarité artificielles et fortement codées qui régentaient le cinéma américain.

L'anti-hollywoodisme d'Altman n'est pas soudain ou simplement dû au souffle d'une mode en fermentation, il est originel. A 22 ans il écrit fougueusement scénario sur scénario, frappe à toutes les portes pendant un an, en vain; il part s'installer à New York et plus tard revient à Los Angeles battre aux portes.

Démarches infructueuses. Après avoir réalisé quelques travaux publicitaires, en 1955, il écrit, produit et dirige avec un petit budget son premier long métrage, **The delinquents**, du type **Les anges aux figures sales** (Michael Curtiz, 1938), le film traite de délinquance juvénile ; on parle beaucoup de ce sujet délicat aux Etats-Unis, mais la manière d'Altman trop crue comparée aux approches officielles, ne plaît guère. Le film reste sans résonance.

Plus tard, après quelques courts-métrages - dont **The dirty rock boogie** -, on propose à Altman de réaliser un documentaire sur James Dean qui a été beaucoup remarqué

dans **Rebel without a cause** (Nicholas Ray, 1955). Curieusement, Altman n'aimait pas du tout James Dean, l'étoile montante ; il accepte pourtant ce tournage et, tout en explorant le mythe précoce, met en évidence le maniérisme du personnage, le caricature en quelque sorte. **The James Dean story** ne plaira pas. Après la diffusion télévisée du film, Altman va se trouver en prise directe avec les absurdités du système au milieu duquel il se meut ; avec quelques milliers de dollars **The James Dean story** ramènera seulement des fans de Dean en quête de boutons de chemises ou de mouchoirs souillés ayant appartenus à la jeune idole. Par contre, quelque temps plus tard, Hitchcock convoque Altman et l'engage pour réaliser plusieurs films de sa série **Alfred Hitchcock presents** ; évidemment la productrice de l'émission déteste immédiatement les deux premiers épisodes : **The younger** et **The tear**. Malgré cela Altman va encore beaucoup travailler pour la télévision avant de s'en retirer brusquement. En 1968, la Warner demande à Altman de réaliser **Countdown** d'après **The pilgrim project** de Hank Searle mais, au lieu de s'intéresser aux effets clinquants de la science-fiction, Altman s'attache surtout à faire parler ses personnages, il s'intéresse à des détails humanitaires qui n'ont vraiment pas grand-chose à voir avec la philosophie spectaculaire de Jack Warner. Altman et Warner se séparent avant la fin du tournage. L'histoire succincte des débuts de Robert Altman est donc émaillée d'événements qui indiquent déjà une nette incompatibilité avec les éminences hollywoodiennes. Dès lors, c'est seulement en 1969, avec **That cold day in the park**, qu'Altman commence sa véritable carrière. Une revue rapide de sa filmographie montrera l'avènement d'une tendance déjà bien affirmée : tous les genres qui ont fait la fortune du cinéma américain vont être impitoyablement subvertis. Le "long goodbye" d'Altman à Hollywood va même se généraliser en anti-américanisme amer.

Pierre Mareval  
Le cinématographe n°45 mars 79

## Filmographie

<b>The delinquents</b>	1957
<b>The James Dean story</b> L'histoire de James Dean	
<b>Countdown</b>	1968
<b>That cold day in the park</b>	1969
<b>M.A.S.H.</b>	1970
<b>Brewster McCCloud</b>	
<b>McCabe and Mrs. Miller</b> John McCabe	1971
<b>California split</b>	
<b>Images</b>	1972
<b>The long goodbye</b> Le privé	1973
<b>Thieves like us</b> Nous sommes tous des voleurs	1974
<b>Nashville</b>	1975
<b>Buffalo Bill and the Indians</b> Buffalo Bill et les Indiens	1976
<b>Three women</b> Trois femmes	1977
<b>A wedding</b> Un mariage	1978
<b>Quintet</b>	
<b>A perfect couple</b> Un couple parfait	1979
<b>Health</b>	
<b>Popeye</b>	1980
<b>Come back to the five and dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean</b> Reviens, Jimmy Dean, reviens	1982
<b>Streamers</b>	1983
<b>Secret honor</b>	1984
<b>The utterly monstrous mind roasting summer of O.C. and Stiggs</b>	
<b>Fool for love</b>	1986
<b>Beyond Therapy</b>	1987
<b>Aria</b> Un sketch	
<b>Vincent et Theo</b> Vincent et Théo	1990
<b>The Player</b>	1992
<b>Short cuts</b>	1993
<b>Prêt à porter</b>	1994
<b>Kansas City</b>	1996
<b>Jazz 34</b>	