

ÉCOUTEZ-MOI ÇA !

Textes recueillis et présentés
par Nat Shapiro et Nat Hentoff

ÉCOUTEZ-MOI ÇA !

*L'histoire du jazz
racontée par ceux qui l'ont faite*

Traduit de l'américain par François Mallet
Édition révisée par Guy Cosson

Avant-propos de Jacques Réda

BUCHET • CHASTEL

Malgré nos recherches, certains ayants droit n'ont pu être joints
dans les délais de publication.

L'éditeur les invite à se mettre en relation avec ses services.

Titre original : *Hear me talkin' to ya*
© 1955 by Nat Shapiro and Nat Hentoff

Et pour la traduction française :
© Libella, 2015
7, rue des Canettes, 75006 Paris

ISBN 978-2-283-02907-7

*Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays*

Il est frappant de constater que dans leurs moments les plus inspirés, quand ils partent, les musiciens noirs « parlent » sur leurs instruments... Un disque d'Armstrong s'intitule : Hear me talking to you (Tu entends ce que je te dis ?), probablement tiré d'un spiritual.

Marcel DUHAMEL
Postface à La Rage de vivre.

AVANT-PROPOS

Vous écouter ? Mais je ne fais que ça, ou presque, depuis plus de soixante-dix ans. Du moins quand vous le dites en musique. M'écoutez-vous, vous, quand je répondais ? Or je réponds depuis plus d'un demi-siècle, et bien sûr en français, ce qui limite mon audience déjà réduite. Aurais-je bien possédé l'anglais, j'aurais peut-être suivi la voie des deux rassembleurs de ce volume, qui ont poussé l'oubli de soi jusqu'à effacer leurs questions, ou celles que d'autres vous avaient posées.

Le résultat est un de ces documents qui, indispensables à l'histoire et à la connaissance de tous les phénomènes, n'en restent pas moins en général confinés dans des notes de bas de page ou des annexes. Ici, ce sont en somme les murmures et les apartés de l'histoire qui se tiennent au premier plan. S'ils ne font pas une obligation d'en avoir une notion élémentaire, ils aident à la mieux comprendre si on la détient, et ne peuvent que donner l'envie de l'approfondir et de l'étendre.

À l'époque où ce livre a paru pour la première fois, je m'étais déjà doté, en matière d'histoire et de musique, d'assez de rudiments qui n'appelaient qu'un peu de ce frémissement vital qu'apporte l'anecdote à certaine impassibilité de l'art. Les musiciens de jazz (on a compris que c'est à eux que mon préambule s'adresse) n'étaient encore alors pour moi que des entités, des noms accolés au son de tel piano, tel saxophone ou telle trompette.

Voilà qu'ils posaient un moment leur instrument pour parler un peu de leur métier, de leur existence et de leur façon de les concevoir. Tout à coup leurs visages, qui m'étaient souvent bien connus, mais figés dans le sourire obligatoire requis par la photographie, s'animaient dans le feu plus ou moins vif de la conversation.

Il convient d'ailleurs de noter que la même époque, pour le jazz, fut celle d'un bouleversement dont les échos ne nous apportent plus qu'une rumeur dont on s'étonne qu'elle ait paru celle d'une éruption volcanique. Les tenants du « bebop » et ceux des styles traditionnels, renouvelant l'éternel débat des classiques et des modernes, s'affrontèrent avec une violence amplifiée par ce qu'on appellerait aujourd'hui les médias, alimentée par les instances professionnelles.

Car il y avait aussi un véritable conflit d'intérêts : ce qui nous fait soupirer en présence des arts soumis à des nécessités économiques, les Américains en jugeaient plus brutalement avec leur réalisme du profit. *The show must go on* mais ne doit pas rapporter que des clopinettes. Philosophie que Jimmie Lunceford, dès 1934, avait clairement définie dans un titre-programme de son répertoire, *Rhythm is our business : Rhythm is what WE SELL* – c'est moi qui, sans nécessité, souligne.

Mais il y avait bien entendu des affaires de passages d'accords et de septièmes diminuées d'égale gravité. Songeons à la chance toute relative des peintres impressionnistes qui, s'ils avaient vécu à l'aise grâce à la vente de leurs tableaux, se seraient justement émus devant la vogue et les théories du cubisme.

Notre livre accorde donc à cette querelle une importance qu'elle n'a plus tout à fait, sinon en ce qu'elle marque une étape capitale dans l'évolution du jazz entre environ 1945 et 1950. Un Valéry de ce domaine particulier aurait pu dire : « nous autres, civilisations du rythme, savons maintenant que nous sommes mortelles ». Et ce fut peut-être, en profondeur, ce qui parut n'agiter que des idées d'harmonistes et des craintes d'imprésarios,

susciter l'éloquence combative des chroniqueurs de tous bords, ceux du conservatisme anxieux d'assister à une fin finale.

Soixante ans après, toutefois, on le constate : il y a des fins qui prennent leur temps et qui ne veulent jamais finir. Sur le modèle de cet ouvrage, il resterait donc à illustrer la part considérable d'une histoire qui se poursuit aujourd'hui, et dont seuls quelques rares premiers témoins et acteurs, parmi tous ceux dont Hentoff et Shapiro ont recueilli les propos, vivaient encore au début de notre siècle. Mais la première moitié du précédent est bien présente, et leur masse bien répartie en quatre chapitres qui permettent de suivre, à travers les réflexions des musiciens et l'anecdote, non seulement le parcours historique du jazz depuis ses origines largement louisianaises, mais son itinéraire géographique orienté vers le nord, avec pour principales étapes Kansas City, New York et Chicago.

On est évidemment tenté de se porter sans délai vers les déclarations des plus grandes figures qui ne manquent pas, encore que la part accordée à quelques-unes – Duke Ellington, par exemple, ou Fats Waller et Lester Young – reste assez congrue. Mais ce ne sont pas toujours les créateurs qui se révèlent à propos de leur art les plus prolixes, précisément parce qu'ils disent l'essentiel en créant.

En revanche, on appréciera les nombreuses contributions de Danny Barker, guitariste né à la Nouvelle-Orléans, actif dès les années 1920 mais voué, par le rôle alors encore essentiellement rythmique de son instrument, à attirer surtout l'attention des spécialistes, ensuite tout absorbés par la maîtrise de Charlie Christian et de sa postérité riche en solistes.

Barker, qui publierait vingt ans plus tard un livre de souvenirs, en avait déjà confié aux auteurs une bonne partie, et qui fait un des points d'intérêt constant de leur entreprise.

La présente édition répare quelques défauts qu'on avait pu reprocher à la première, comme la simple absence de table et d'index, et autres lacunes qui, aujourd'hui, à juste titre,

pourraient déconcerter, tant l'actualité qu'elle évoquait s'est éloignée de la nôtre. La restituer ainsi lui assure à son tour une place dans l'histoire des commentaires de toutes natures qu'a inspirés le jazz. Ceux de ses pères et de ses enfants, parfois prodiges, ne sont pas les moins instructifs, les moins durablement vivants.

JACQUES RÉDA

INTRODUCTION

Voici l'histoire du jazz, telle que la racontent les musiciens qui l'ont vécue. Ce livre ne saurait faire double emploi avec les ouvrages théoriques sur le jazz déjà publiés ou en préparation. Ceux-là sont toujours écrits par des gens qui n'ont pas participé à ce qu'ils racontent. Ici, ce sont les musiciens eux-mêmes qui vous livrent leur histoire et leurs histoires.

De leurs souvenirs rassemblés émergent les traits du véritable *jazzman*. Ce sont ceux d'un artiste authentique qui vit joyeusement sa musique tout en lui consacrant toutes ses forces. Ce portrait, heureusement, n'a rien de commun avec les caricatures qu'on trouve trop souvent dans les films, les quotidiens et même dans bien des revues et des livres d'autre part excellents. Comme vous le découvrirez petit à petit en les entendant parler, les musiciens de jazz sont animés d'une puissance créatrice originale qui obéit, en s'exprimant, à des traditions profondément ressenties et qui traduit une expérience extrêmement riche de la vie.

Notre seule contribution à ce livre a consisté à fournir à ces hommes et à ces femmes leur première occasion collective de raconter leur histoire à leur manière. Pour y parvenir, nous avons parlé à nombre de musiciens, depuis les membres des fanfares de la Nouvelle-Orléans jusqu'à ceux qui pratiquent la polytonalité à San Francisco. Nous avons été dans les boîtes de nuit, les bars, les bureaux, les coulisses entre deux sets et les domiciles privés. Il y a eu aussi des lettres, des enregistrements sur magnétophone

et des conversations téléphoniques. Nous avons vu des albums de souvenirs conservés depuis des années dans les familles. Des musiciens généreux nous ont même permis d'emprunter des éléments à leurs propres livres ou de voir les notes de ceux dont ils avaient le projet.

Nous avons également puisé dans des revues et des journaux pour trouver des témoignages de musiciens de jazz, enfouis au moment où les premières avaient cessé de paraître et où les seconds s'étaient transformés en volumes reliés dormant dans la poussière des bibliothèques. Nous avons utilisé, d'autre part, des articles tirés de revues trop spécialisées pour toucher le grand public. Enfin, nous avons eu recours à des publications anglaises et françaises que même les spécialistes américains de jazz ne connaissent souvent pas.

Cet ouvrage est « parlé » directement et beaucoup de gens y disent leur mot. Vous y trouverez donc sincérité, suffisance, chaleur, contradictions, amertume, regrets, plénitude et insatisfaction. Ces pages dévoilent bien des événements et des traits de caractère qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs, parce que dans le feu de la conversation se disent beaucoup de choses qui n'entrent pas habituellement dans les livres d'histoire. Pour la plupart des propos rapportés, il n'y a ni intervention de l'éditeur, ni corrections grammaticales. Par exemple, les souvenirs pittoresques de Louis Armstrong sur Storyville sont donnés tels que Louis les a lui-même rédigés.

Même un livre fait avec autant de liberté que celui-ci ne peut prétendre à être complet. Le monde du jazz se compose de plusieurs strates et il est très complexe. Pour faire une histoire exhaustive du jazz (dont une partie a déjà sombré dans le passé depuis la mort des musiciens), il faudrait plus d'un volume. Nous espérons qu'une telle histoire sera un jour publiée, grâce à l'aide apportée aux chercheurs par les fondations et l'œuvre extrêmement précieuse de l'Institut d'études de jazz de New

York, organisation bénévole que dirige le professeur Marshall, de l'Hunter College.

Nous n'avons pas pu nous entretenir avec tous les musiciens de jazz vivants, ni utiliser tous les Mémoires déjà publiés. Nous n'avons pas voulu épuiser en un seul ouvrage toutes les époques et tous les aspects du jazz. Nous avons préféré indiquer comment les musiciens eux-mêmes conçoivent le sens de l'évolution du jazz. Et nous nous sommes efforcés de donner le plus de détails possibles sur les époques importantes, mais encore mal comprises.

Par exemple, nous nous étendons longuement sur Bix Beiderbecke. Nous racontons en détail les débuts agités du jazz moderne. Nous essayons de ressusciter, à travers les comptes rendus à la première personne, la vie joyeuse de la Nouvelle-Orléans au moment de la naissance du jazz. Un chapitre entier est consacré à Kansas City et à l'extraordinaire esprit qui animait cette ville, à la fin des années 1920 et au début des années 1930.

En revanche, certains aspects du jazz sont traités avec moins de détails. Le blues d'abord, toujours présent dans cet ouvrage, mais qui demanderait à lui seul un livre spécial. Nous avons également dû laisser dans l'ombre, faute de place, certains grands orchestres de l'époque swing, quelques pionniers du jazz, les pianistes de boogie-woogie et plusieurs musiciens modernes. Manquent aussi les débuts et les développements du jazz dans le Sud-Est et le Sud-Ouest, l'histoire des spirituals, des chants de travail et du jeu du pré-jazz.

Nous avons à remercier des centaines de personnes : les musiciens qui nous ont consacré leur temps, les directeurs de revues qui nous ont permis de reproduire des documents, et tout particulièrement Norman Weiser, directeur de *Down Beat*, qui nous a ouvert la collection complète de cette publication.

Parmi les musiciens, nous citerons particulièrement Danny Barker dont la carrière retrace toute l'évolution du jazz. Comme d'autres musiciens, il écrit un livre sur le jazz et a déjà rassemblé

toute une série de documents sur les grands jazzmen du début du siècle. Ses recherches méritent encouragement et aide. Nous voulons aussi remercier « l'homme qui joue comme le vent », Jo Jones, pour nous avoir aidés à ressusciter l'ambiance de Kansas City.

Nous voudrions aussi exprimer notre reconnaissance à Joe Glaser, John Hammond, Bob Maltz, Frank Walter, Willard Alexander et Leonard Feather ; Sinclair Traill de *Jazz Journal*, Orrin Keepnews et Bill Grauer du *Record Changer* ; Mike Nevard et Max Jones de *Melody Maker* ; George Simon de *Metronome* ; Art Hodes et Bob Thiele, respectivement du regretté *Jazz Record* et de *Jazz* ; Charles Delaunay, de *Jazz Hot* ; le docteur Edmond Souchon du New Orleans Jazz Club ; Carl Haverlin, Russel Sanjek et Theodora Zavin de la Broadcast Music Inc. Nous aimerions aussi remercier tout spécialement Lilian Ross, du *New Yorker*, pour ses conseils et ses encouragements, et Mrs. Nat Shapiro (Dr. Vera Miller), pour ses excellents avis, sa patience et son café noir.

PREMIÈRE PARTIE

« *WAY DOWN YONDER IN NEW ORLEANS*¹ »

(Là-bas, dans le Sud, à La Nouvelle-Orléans)

1. Chanson populaire, créée en 1922, interprétée entre autres par Louis Armstrong.

CHAPITRE PREMIER

*C'était une ville toujours pleine de musique,
en particulier « Le District » : Storyville.*

DANNY BARKER

Voici l'un de mes meilleurs souvenirs de gosse qui a grandi à la Nouvelle-Orléans : souvent, quand on était en train de s'amuser, on entendait tout à coup de la musique. C'était aussi miraculeux qu'une aurore boréale. Pas une note ne nous échappait, mais impossible de savoir d'où elles venaient. Alors, on se mettait à galoper : « C'est par ici ! Non, c'est par là ! » Quelquefois, après avoir couru un bon moment, on s'apercevait qu'on n'arrivait à rien. La musique vous tombait dessus jour et nuit, à cette époque. La ville entière en était pleine...

CLARENCE WILLIAMS

C'est vrai, la Nouvelle-Orléans était une ville remplie de musique, une ville joyeuse. Le Mardi gras et à Noël, on mangeait à table ouverte dans toutes les maisons et on dansait partout. Il n'y avait qu'à entrer, s'asseoir et se mettre de la partie.

DANNY BARKER

Les musiciens travaillaient dans tous les endroits où l'on s'amusait. Mais on les demandait aussi dans les circonstances exceptionnelles, les bals, les soirées, les banquets, les mariages, les enterrements, les baptêmes, les premières communions

catholiques, les confirmations, les pique-niques au bord du lac, les parties de campagne et les défilés publicitaires. Au moment du carnaval du Mardi gras, la plus petite affaire tenait à s'assurer leurs services et chaque quartier engageait ses musiciens favoris. Ça pouvait être Joe Oliver, qui habitait dans le coin, ou Cheecky Sherman sur un piano emprunté, ou Sandpaper George, ou Hudson qui jouait de cette espèce de tuyau qu'on appelle maintenant un bazooka, ou Picou, avec son kazoo, enfoncé dans une vieille clarinette en mi bémol.

Il y avait des joutes entre les orchestres des Blancs et ceux des Noirs, qui s'affrontaient souvent d'une rive à l'autre du lac. Tous les dimanches d'été, on allait en famille ou entre copains faire des pique-niques, dans des coins comme Spanish Fort, West End, Milenberg, Birch Town et Seabrook. Canal Street partageait la ville en deux : le nord et le sud, territoire des créoles. Les gens qui arrivaient à la Nouvelle-Orléans – les joueurs et les ouvriers de Memphis, par exemple – disaient : « Tiens, si on descendait à Frenchtown », cela voulait dire au-dessous de Canal Street. C'était là que se trouvait Storyville. Mais tous les gens que je connaissais appelaient Storyville « le District ». Ce sont les types du Nord qui l'ont baptisé comme ça plus tard. Pour moi, ça n'a jamais été Storyville. C'était « le District », le district aux lanternes rouges.

LOUIS ARMSTRONG

On a joué tant de bonne musique à Storyville... et on en a tellement parlé, que le mot District a fini par s'user et par ne plus sonner aussi bien... On a discuté de Storyville dans les conservatoires et dans les grandes universités du monde... Pour ne pas dire partout... Et je suis persuadé que tous les jeunes fanatiques des Hot-Clubs qui entendent prononcer le nom de Storyville n'ont pas la moindre idée de ce que c'était : le rendez-vous des plus grandes prostituées de la planète... Sur le pas de leurs portes,

la nuit, dans de ravissants négligés, elles appelaient doucement les gars qui passaient devant leurs piaules.

Canal Street était la ligne de démarcation entre le nord et le sud... et juste derrière Canal Street, il y avait Storyville... et juste au bout de Canal Street, il y avait la fameuse Basin Street, qui rejoignait aussi Storyville. Quelque part dans les parages de Storyville se trouvait un tripot célèbre, le Twenty Five... C'était le rendez-vous de tous les maquereaux et arnaqueurs qui venaient y gagner ou y perdre beaucoup de fric au bonneteau... Ils y passaient le plus clair de leur temps en attendant que leurs filles aient fini leur turbin... Puis ils allaient les retrouver et relever les compteurs... Beaucoup de putains habitaient d'autres quartiers de la ville et venaient à Storyville comme si elles se rendaient à un travail normal... Elles avaient diverses combines... Parfois elles se mettaient à deux pour payer le loyer de la même chambre... L'une travaillait le jour et l'autre la nuit, et le boulot marchait si bien à cette époque, avec tous les marins et les équipages des gros bateaux qui arrivaient dans le Mississippi de tous les coins du monde, qu'elles ne chômaient vraiment jamais.

ALPHONSE PICOU

C'était une époque heureuse, une fameuse époque. On pouvait acheter un baril de bière pour un dollar et un panier plein de victuailles pour un autre. Les gars savent plus s'amuser aujourd'hui. Sont toujours en train d'parler. Y avait deux mille filles en carte et au moins dix mille clandestines. Par-dessus le marché, toutes folles des clarinettes !

DANNY BARKER

Jusque dans les années vingt, la Nouvelle-Orléans offrit à qui en avait besoin le refuge le plus sûr des trois Amériques. Il existait une loi contre les « D et S » (les dangereux et suspects) qui permettait à la police d'arrêter quiconque ne pouvait sur-le-champ

téléphoner à son patron pour faire la preuve qu'il avait un honnête gagne-pain, ou dont la mine n'inspirait pas confiance.

On arrêta surtout les nègres qui traînaient dans les bars et les tripots pendant les heures de travail.

Quant aux grandes maisons de passe du District, elles étaient réservées aux Blancs. Je n'étais pas encore né, mais on m'a raconté qu'un mulâtre pouvait y entrer en se faisant passer pour un Blanc. Dans toute la Louisiane, il y avait des fermiers, des sucriers et des patrons de « riverboats¹ » qui étaient mulâtres. Ils disaient qu'ils étaient blancs ou espagnols. On racontait d'ailleurs que Lulu White et la comtesse Willie Piazza étaient elles-mêmes créoles.

JELLY ROLL MORTON

C'était en 1902, j'avais dans les dix-sept ans et je suis venu par hasard habiter l'un des quartiers qui a vu naître le jazz : le Tenderloin District.

Toute la Nouvelle-Orléans était pleine de tripots à cette époque, et je crois bien que jamais il n'a cessé d'y avoir des courses, cent jours à City Park, cent jours aux Fair Grounds – et ainsi de suite tout le long de l'année.

Faut vous dire que ce Tenderloin District était un coin unique en son genre. Les saloons étaient toujours ouverts. Des centaines de gars baguenaudaient dans les rues nuit et jour, tandis que les filles fringuées dans des robes genre « petite fille » se tenaient à la porte de leur piaule en chantant des blues. La police était toujours en vue. Jamais moins de deux flics ensemble, pour veiller à la sécurité de tout le monde. Y avait des lumières de toutes les couleurs qui brillaient partout. De toutes les maisons, il sortait de la musique.

1. Vapeurs à aubes qui assuraient le transport des voyageurs sur les rivières de la Louisiane et sur le Mississippi.

On en croisait qui étaient gais, d'autres qui avaient le cafard, des gars qui voulaient en finir avec la vie, ou d'autres qui tout simplement voulaient se distraire et faire la foire. Chez les putains aussi on trouvait de tout : des grandes dames malgré leur déchéance, des soulardes invétérées et des enragées de la drogue (opium, cocaïne, héroïne, laudanum, morphine, etc.). J'ai souvent été envoyé au quartier chinois avec un pli fermé et un peu de fric pour ramener quelques sachets de came. Ça ne faisait jamais d'histoires. Suffisait d'entrer et de demander ce qu'on voulait.

Y en avait pour toutes les bourses au District. Des bouges à vous donner la chair de poule, des piaules à cinq dollars par jour, juste assez grandes pour contenir un lit, des maisons où la passe se payait de cinquante cents à un dollar, avec des danseuses nues, des numéros de cirque et de « jive¹ ». Puis, évidemment, des hôtels où tout était fastueux : les meubles, la décoration. Trois d'entre eux possédaient des salons couverts de tant de glaces qu'on n'arrivait pas à retrouver la porte. Celui de Lulu White avait coûté trente mille dollars. C'est dans ces hôtels que jouaient les meilleurs pianistes.

SPENCER WILLIAMS

Tout le long des rues à plaisir s'alignaient des dancings, des « honky tonks² » et des cabarets qui avaient tous leurs musiciens. Mon vieux copain Tony Jackson, le compositeur de *Pretty Baby* et de *Some Sweet Day*, jouait du piano dans une maison tenue par Miss Antonia Gonzales, elle-même chanteuse et cornettiste. Le plus grand cabaret de Basin Street s'appelait Mahogany Hall. Il appartenait à ma tante, Miss Lulu White, qui m'adopta après la mort de ma mère. Je m'endormais au son des ragtimes du piano mécanique et quand je me réveillais, le lendemain matin, il était

1. Argot poétique des Noirs américains. Voir Mezz Mezzrow, dans *La Rage de vivre*, p. 280 et suiv.

2. Bouge, assommer.

toujours en train de tourner. À cette époque, les « saloons » ne fermaient jamais et les gonds de leurs portes étaient couverts de rouille et de poussière. Gamins et hommes se baladaient le long des rues en roulant des hanches et en sifflant des airs de jazz.

BUNK JOHNSON

À ce moment-là, la Nouvelle-Orléans était grouillante de bars, de « honky tonks » et de « barrel houses¹ ». On appelait comme ça toute salle munie d'un piano. Y avait toujours quelqu'un pour en jouer. Quand j'étais gosse, j'entrais, je m'asseyais auprès du pianiste et je jouais avec lui jusqu'au petit matin. Rien que des blues.

Je connaissais vraiment bien Mamie Desdoumes. Et j'ai joué plus d'une fois avec elle ces mêmes blues. Elle était plutôt jolie, pas mal, vraiment, avec une belle touffe de cheveux. Elle arpenait le pavé : une pauvre fille qui chantait le blues. J'ai joué du piano plutôt pas mal dans toutes ces boîtes de Perdido Street.

Quand Hattie Rogers ou Lulu White annonçaient que Mamie venaient chanter, les Blancs débarquaient avec des bouquets, et à la fin, c'étaient les putains qui nettoyaient tout.

LOUIS ARMSTRONG

Lulu White était célèbre dans le monde du plaisir à Storyville... Elle avait une grande maison dans Basin Street qui s'appelait Mahogany Hall... Le morceau a été écrit au moment où son nom était connu partout... De tous les coins du monde venaient ceux qui en avaient les moyens pour baiser ses magnifiques prostituées créoles... et claquer beaucoup d'argent... Lulu White était une femme de couleur... Tout près de chez elle se trouvait le fameux cabaret de Tom Anderson. C'était le rendez-vous des turfistes à la saison des courses... À l'époque, un orchestre qui jouait dans ces boîtes n'avait pas à s'en faire question fric... Les musiciens

1. Bastringue.

recevaient de tels pourboires qu'ils ne s'occupaient même pas de toucher leurs cachets. D'ailleurs la plupart des établissements les payaient chaque soir au lieu d'attendre la fin de la semaine. Ils risquaient en effet toujours d'être fermés sur l'heure et personne ne voulait prendre de risques.

*
* *

BROCHURE SOUVENIR DE MAHOGANY HALL

LE NOUVEAU MAHOGANY HALL

L'établissement qu'on peut voir sur la couverture de cette brochure a été construit spécialement pour Miss Lulu White et il a coûté 40 000 dollars. La maison, haute de quatre étages, est en marbre. On y trouve cinq salons, tous meublés avec goût, et quinze chambres à coucher. Chaque chambre possède une salle de bain avec eau chaude et eau froide et des cabinets particuliers.

L'ascenseur, construit pour deux personnes, est à la dernière mode. Toute la maison a le chauffage central. C'est l'établissement le plus élégant en son genre. C'est le seul où l'on peut en avoir trois fois pour son argent :

Une fois à l'étage, une fois au rez-de-chaussée et une fois dans la chambre...

La fameuse octavone qui le dirige a vu le jour il y a trente et un ans aux Indes Occidentales. Arrivée dans ce pays à un âge assez tendre et comme elle était heureusement dotée d'une excellente éducation, elle n'a pas mis longtemps à comprendre ce que recherchent les personnes de l'autre sexe.

Pour décrire Miss Lulu, comme on l'appelle familièrement, il faut préciser qu'outre sa silhouette élégante, elle possède de très beaux cheveux noirs et des yeux bleus, qui lui ont valu très justement le titre de « Reine du demi-monde ».

Son établissement, situé en plein centre de la ville, est, sans aucun doute, la maison la mieux meublée de toute la Nouvelle-Orléans et, tout aussi certainement, l'un des endroits les plus élégants qu'on puisse trouver, dans ce pays ou à l'étranger.

Elle a mis sa fierté à n'accueillir chez elle que les plus belles pensionnaires, des femmes que la nature a dotées de tous les charmes.

Comme hôtesse, Miss Lulu White est inégalable, car elle a passé sa vie à étudier la musique et la littérature. Elle est très cultivée, a une conversation pleine d'attraits et sait faire d'une visite chez elle une succession infinie de plaisirs.

*

* *

ANNONCE DU « BLUE BOOK »
DE LA NOUVELLE-ORLÉANS

CHEZ LA COMTESSE WILLIE PIAZZA

C'est la maison du Tenderloin District que vous vous devez de connaître. La comtesse Willie Piazza se fait un devoir de rendre heureux tous ceux qui lui rendent visite. Si vous avez le cafard, la comtesse et ses pensionnaires pourront vous guérir. Elle a, sans aucun doute, les plus belles et les plus intelligentes octavones des États-Unis. Il faut aller les voir. Elles savent toutes recevoir un invité. S'il y a quelque nouveauté en matière de chansons ou de danse que vous ayez envie de voir ou d'entendre au cours de votre séjour à Storyville, c'est chez la comtesse Piazza qu'il faut aller, surtout si vous êtes avec des amis – et notamment des femmes.

La comtesse tient à faire savoir que sa maison étant irréprochable sous tous les rapports, elle ne sert à boire que du « liquide ambré ».

Dites seulement : « Chez Willie Piazza ».

Téléphone : 4832 Main.
317, Basin Street North.

DANNY BARKER

On trouvait toutes sortes de personnages et toutes sortes d'endroits dans « le District ». J'ai fait un album, composé de mes souvenirs et de ceux que m'ont racontés d'autres musiciens. En voici des extraits :

Définitions de différents types de boîtes

Whore house : Claque dirigé par une maquerelle au cœur impitoyable strictement « turbin ».

Brothel : Bordel avec des chambres à un lit.

Sporting house : Maison de passe avec des tas de stimulants, des femmes, de la musique. Un vieil homo ou un infirme fait le service.

Crib : Piaule où deux ou trois futures tenancières s'essayent aux affaires pour leur propre compte.

Clip joint : Boîte où l'on se fait tondre : pendant qu'une fille vous baratine, une autre s'amène en douce et vous fait les poches.

Voici les noms de quelques personnages bien connus de Crescent City :

Albertine McKay, la ravissante « sweetheart » de Lee Collins. Elle le faisait marcher droit avec un 38 spécial chargé de balles dum-dum.

Daisy Parker, pépée de Louis Armstrong, qui le recevait à coups de briques.

Kidneyfoot Rella, dont on dit qu'elle cracha sur le cadavre de Black Benny étendu dans son cercueil...

Et puis Flamin' Mamie, Crying Emma, Steel Arm Johnny, Gold Tooth Gussie, Big Butt Annie, Bird Leg Nora, Sneaky Pete, Coke Eyed Laura, Roody Doody, Big Bull Cora, Big Piggy, Bull Frog Sonny, Knock on the Wall, Sore Dick, Sugar Pie, Bad Blood,

Joe the Pimp, Raw Head, Smoke Stack, Stack O Dollars, Street Rabbit, Big Boo Boo, Three Finger Annie, Cold Blooded Annie, Jack the Bear.

CLARENCE WILLIAMS

C'étaient vraiment des trucs à voir, les maisons de passe. Imaginez les plus beaux salons du monde, pleins de glaces biseautées, de draperies, de tapis, de meubles précieux. Ça ressemblait à des palais de millionnaires. Et les filles qui descendaient là-dedans, vêtues comme des princesses se rendant à l'Opéra ! Elles étaient magnifiques. Croyez-moi, Ziegfeld n'en a jamais eu de mieux. Certaines avaient le type espagnol, d'autres étaient créoles, claires ou foncées, mais toutes avaient grande allure.

Ces endroits-là, c'était pour les riches, des Blancs surtout. Quelquefois un marin y faisait une apparition, mais c'était rare. Pourquoi ? Savez-vous qu'une bouteille de bière y coûtait un dollar ? D'ailleurs, les clients prenaient surtout du champagne et insistaient pour donner des pourboires aux musiciens. Quand le pianiste était fatigué, on glissait une pièce dans le piano mécanique – et ça nous faisait encore de l'argent. Ces maisons n'engageaient que ce qu'il y avait de mieux, mais seulement des pianistes, avec, parfois, une chanteuse. Et on ne jouait pas fort. Doux et mélodieux, comme dans un hôtel.

Évidemment l'ensemble était si impressionnant que des tas de gens n'osaient pas entrer. Mais dans le quartier, il y avait bien d'autres endroits où aller : le Red Onion, le Keystone et le Spanola's, qui était un des plus corsés. Le Spanola's se trouvait dans Basin Street, rendez-vous des prolos et des gars qui se tenaient plutôt dans le bas de l'échelle sociale, comme on dit. Là, un homme pouvait rencontrer une fille et faire son affaire en toute simplicité.

Vous parlez de vos jam-sessions ? Si vous aviez vu les nôtres ! Sur le coup de quatre heures du matin, les filles laissaient tomber

le business et venaient retrouver leur P.I. (c'est ainsi que nous appelions les maquereaux, *pimps*). Le cabaret de Pete Lala était leur quartier général : c'est là que débarquaient aussi tous les orchestres après le boulot. Ces dames retrouvaient l'homme de leur vie ; on buvait, on jouait, on mangeait un morceau, puis on rentrait chez soi se coucher.

La plupart des souteneurs étaient joueurs professionnels et pianistes. Lorsqu'ils avaient la poisse, ils pouvaient toujours dégouter du travail et rester près de leurs filles – ils jouaient pendant qu'elles travaillaient.

Certains maquereaux portaient des diamants de la taille d'une pièce de 10 cents, et savez-vous qu'on pouvait acheter presque ouvertement cocaïne, morphine, héroïne et tout l'opium qu'on désirait dans le quartier ? Mais je n'ai à peu près pas connu de musiciens qui se droguaient. C'étaient plutôt des filles qui cherchaient à se détruire à petit feu parce que leur jules les avait plaquées ou quelque chose comme ça. On ne voyait pas non plus de jeunes gens pratiquer ce genre de sport. Vous me direz qu'il y avait des tas de jeunes filles qui travaillaient dans les maisons de passe, d'accord. Mais ça, c'est autre chose. Tenez, encore un truc à propos du quartier : je n'y ai jamais entendu parler de « hold-up ». On pouvait boire sans craindre de se faire faucher son fric.

Voilà, on se retrouvait tous les soirs au Pete Lala's, on chantait et on dansait toute la nuit. Les pianistes du Sud entier étaient là, qui jouaient aux courses et qui se succédaient jusqu'au petit matin.

CHAPITRE II

*Dans toutes les grandes circonstances, bals, enterrements,
fêtes et défilés, on embauchait des orchestres
et il y avait une sacrée concurrence.*

LOUIS ARMSTRONG

Tu vois le nombre d'orchestres que l'on entendait, ils jouaient tous bien.

Être seconde trompette du Tuxedo Brass Band, c'était le paradis – et ils avaient des marches funéraires qui vous allaient droit au cœur, elles étaient tellement belles.

DANNY BARKER

Mon grand-père travaillait pour Émile Labat, la plus florissante des entreprises de pompes funèbres du quartier créole. Émile Labat possédait deux chevaux célèbres, les plus beaux de la Nouvelle-Orléans. C'était toujours eux qui tiraient le corbillard sous la conduite d'un vieux Noir, très foncé, très solennel, qui ne souriait jamais. On l'appelait d'ailleurs Joe « Never Smile ». Si le chagrin de la veuve était sincère, l'entrepreneur de pompes funèbres proposait de couvrir les chevaux d'une belle couverture brodée. Ça coûtait quinze ou vingt dollars de supplément et donnait au cortège une apparence très solennelle. Les spectateurs en ressentaient en général un surcroît de tristesse et disaient : « Sûr qu'ils font bien les choses pour ce pauvre un tel. »

Pour en revenir aux chevaux, tout le monde à la Nouvelle-Orléans et dans le pays savait qu'il leur arrivait de pleurer. Ces

larmes étaient un mystère pour tout le monde. Au cours d'une de mes visites à la Nouvelle-Orléans, j'ai demandé par hasard à Grand-Père quel était son « truc ». Il m'a dit que Joe Never Smile était rudement malin. Il portait toujours sur lui une petite bouteille pleine de jus d'oignon, qu'il préparait à ses moments perdus. Juste avant de partir pour un enterrement, il versait le liquide sur un chiffon et frottait en cachette les yeux des chevaux. Émile Labat l'aurait tué s'il l'avait appris, car il avait un cœur d'or et aimait beaucoup ses animaux.

Dans les jours qui précédèrent la fermeture du District (qui eut lieu en 1917), les meilleurs moments de musique qu'on ait connus, ce n'était pas les orchestres de jazz, mais les fanfares (*brass bands*) qui nous les donnèrent. Un battement de basse sur la grosse caisse, merveilleusement exécuté par Black Benny, imposait soudain le silence à la foule des quelque sept à huit cents types en quête de plaisir qui se trouvaient dans le coin. Toutes les oreilles se tendaient avec impatience en attendant que la trompette du chef joue les trois doubles croches, « ta-ta, ta-ta, ta-ta », pour donner le signal aux membres de l'orchestre, qui s'étaient dispersés dans la foule. Des musiciens, tels que Bunk Johnson, Buddy Petit, Kid Rena, Frankie Duson, Chris Kelly, étaient dans les bars les plus proches en train de faire du baratin aux entraîneuses et de boire à la santé de tout de monde, en ruinant la leur. D'autres, un peu plus disponibles, étaient entourés d'admirateurs et donnaient leur avis sur les mérites et les capacités des stars.

Pour un gosse de la Nouvelle-Orléans, il n'y avait rien de plus bouleversant au monde que de veiller sur l'instrument d'un musicien qu'il idolâtrait. La plus affreuse impression qu'il pouvait ressentir, en revanche, c'était d'être en classe en train de travailler et d'entendre approcher un brass band swingant à tout casser, de l'écouter passer devant les fenêtres, puis s'évanouir petit à petit dans le lointain. Si vous aviez vu nos figures ! À l'heure du déjeuner (nous étions libres de midi

à une heure) il y avait bien des chances que les sièges soient vides au moment de la cloche dans les écoles du quartier des « barrel houses ». Vous pouvez me croire, puisque celui qui a l'honneur de vous l'affirmer a été lui-même trois ou quatre fois dans les rangs des coupables. La musique nous excitait et nous remuait à tel point qu'avant de nous en être rendu compte, nous avions déjà mis dix ou vingt pâtés de maisons entre l'école et nous...

Il y avait beaucoup d'enterrements auxquels participaient trois ou quatre brass bands à la fois, parce que le défunt était membre de plusieurs associations – Masons, Odd Fellows, Tulane Club, Zulu Club, Vidalia, Veterans, Charity, etc. Neuf fois sur dix, c'était lui qui avait demandé qu'on l'enterre comme il avait vécu, au milieu de beaucoup d'animation et de musique. Comme Giles, le plus grand de tous, la grosse caisse de l'Excelsior Brass Band, et Black Benny. Chaque musicien de la Nouvelle-Orléans offrait alors ses services. Les deux fois, ce fut bien triste de voir les grosses caisses silencieuses sous un suaire noir, portées par un ami proche derrière le corbillard.

L'argent qu'on gagnait – trois ou quatre dollars – pour jouer à un enterrement était et est encore appelé « fun money ». D'habitude, les musiciens le dépensent à boire dès qu'ils ont fini de jouer.

WINGY MANONE

Sur la route qui menait au cimetière, ils marchaient tous, lentement, derrière le joueur de cornet qui conduisait l'orchestre. Quelquefois, ça leur prenait quatre heures d'aller au cimetière. Chemin faisant, ils se laissaient porter par la musique et se contentaient de gémir. Au cimetière, ils psalmodiaient des questions : « S'est-il bien baladé ? » « A-t-il joué ? » ou « A-t-il mené une bonne vie avant que la police le descende en plein St. James Street ? » Puis, une fois le cadavre enseveli, ils swinguaient de toutes leurs forces, à en casser leurs instruments. Ils jouaient la musique la plus hot qu'on ait jamais entendue.

NAT TOWLES

Ouais, c'est exactement comme ça que ça se passait à l'époque. Pour aller au cimetière, on jouait une marche très lente et très solennelle. Au retour, on se déchaînait, on cassait tout. Pas de partition naturellement, on ne savait pas lire une ligne de musique. Y avait cinq ou six morceaux, une demi-douzaine de types à les triturer tous ensemble, chacun à sa manière, mais en se débrouillant pour que ça colle avec ce que faisaient les autres. Ça devait marcher, et ça marchait, parce que ça venait du bon endroit.

C'est possible que les *brass bands* aient eu plus de monde, deux clarinettes peut-être ou deux cornets. Bolden avait Bunk Johnson comme second cornet, mais je n'ai jamais entendu cette formation. Oliver a fait venir Louis à Chicago, mais ç'a été une exception. D'habitude on était six dans l'orchestre : un clarinettiste, un trombone, un banjo, un batteur, un bassiste et un trompettiste (presque toujours le chef). De temps en temps, on pouvait s'adjoindre un pianiste, mais jamais de saxo ! L'un des fils Hall, pas Edmond, ni Robert, s'est mis à en jouer, mais il n'a jamais trouvé beaucoup de boulot.

KID ORY

Au Mardi Gras, c'est là qu'on s'en payait vraiment ! Jour et nuit, les orchestres défilaient dans les rues, en jouant de toutes leurs forces. Parfois on était embauché par une confrérie noire du coin et on marchait en tête du défilé.

Les Blancs faisaient jouer le rôle du roi à l'un d'eux. Il venait par Canal Street. Les Noirs avaient le roi des Zoulous, qui s'amenait par Basin Street, bizarrement vêtu de plumes et de paille ; c'était pas rien !

ZUTTY SINGLETON

Y avait un nombre invraisemblable d'orchestres à la Nouvelle-Orléans. Mais la plupart des musiciens travaillaient pendant la journée – vous comprenez, ils avaient un métier. Ils étaient maçons, charpentiers, cigarilliers, plâtriers. Certains tenaient de petits commerces – charbon, bois, légumes. D'autres travaillaient à la Bourse du coton, d'autres étaient concierges. Il fallait bien qu'ils se fassent de l'argent par ailleurs, il y avait tant de concurrence ! C'était certainement la ville des États-Unis qui comptait le plus de musiciens. Presque tous les gosses apprenaient la musique. C'est mon oncle, Willie Bontemps, qui m'a donné l'idée de jouer ; il était bassiste et guitariste dans l'orchestre de Jack Carey. J'ai commencé chez Steve Lewis par des surprises-parties et trucs de ce genre.

On jouait pour les gosses de la haute le samedi après-midi avec Papa Celestin et le Tuxedo Band. On se produisait aussi au New Orleans Country Club et au Louisiana Restaurant – un endroit très chic et de grande classe.

DANNY BARKER

À la Nouvelle-Orléans, jouer d'un instrument ne constituait pas, le plus souvent, un boulot à plein temps. Les musiciens avaient d'autres métiers. Ils étaient d'habiles artisans : maîtres maçons, plâtriers, ardoisiers, charpentiers, rouleurs de cigares, etc. Il y avait des familles d'ardoisiers. Des familles de plâtriers. On devenait apprenti avec son grand-père et on apprenait le métier de la famille.

Certaines familles étaient moitié françaises, moitié africaines. Et dans nombre d'entre elles, on roulait des cigares, ce qui témoignait de l'influence espagnole.

Donc, si on était musicien, on avait un travail régulier et le week-end ou certains soirs, on jouait de la musique.

ALPHONSE PICOU

Je suis né en 1879. Mon père était cigarillier, ma mère s'occupait de son intérieur. Dans mon enfance, le premier jazz que j'ai entendu était joué par un orchestre qui se trouvait à l'angle du St. Philips et de Claiborne : l'Excelsior Band. Le seul musicien de cet orchestre dont je me souviens est le trompettiste Fice Quiyrit. Il y a bien longtemps de ça.

Du ragtime ? Non, simplement des marches, de la fanfare, de la musique de défilé. Je crois que le premier orchestre de ragtime que j'aie jamais entendu, c'est celui du Boo Boo Fortunea. Ce type était le seul, à l'époque, à jouer du trombone à coulisse. C'était, si mes souvenirs sont exacts, avant 1900.

Il jouait du trombone et il était coiffeur. Il habitait tout près de chez moi. Un jour, il a frappé à notre porte. Ma mère est allée ouvrir et lui a demandé ce qu'il désirait. « Je voudrais voir le jeune homme qui est en train de jouer », a-t-il dit. Elle lui a répondu : « C'est mon fils. » Et il lui a dit : « Voudriez-vous lui dire de venir ? » Je me suis amené et il m'a dit : « C'est toi qui étais en train de jouer de la clarinette ? » Je lui ai répondu que oui. Il ajouta : « J'aimerais que tu viennes dans ma boutique, au coin de la rue. J'ai à te parler. » Donc je suis allé dans sa boutique, et nous avons causé. Il m'a dit : « Veux-tu venir ici ce soir à huit heures ? J'aimerais que tu joues dans mon orchestre. » Je lui ai dit « O.K. » C'était la première fois que je jouais dans un orchestre. J'avais seize ans.

Avant ça, j'avais pris des leçons. Pendant environ dix-huit mois. Mon prof se nommait Morand, c'était un créole.

Mais revenons-en à l'orchestre. J'étais donc invité à la répétition, ce soir-là. J'y suis allé et je lui ai demandé. « Que faut-il que je fasse ? Voulez-vous que je joue de mon instrument ? Est-ce que vous avez une partition ? » Il a dit. « Pourquoi faire ? Tu vas prendre les chœurs avec nous. » J'ai dit : « Entendu ! » Puis

on a accordé nos instruments. Il a dit que, lorsque je ne pourrais pas suivre, je m'arrête de jouer, et que j'écoute jusqu'à ce que je puisse m'y mettre. J'ai fait exactement ce qu'il m'avait dit : nous avons commencé et nous avons été jusqu'au bout et, à la fin, tout l'orchestre m'a serré la main en me disant que j'avais été épatant.

C'était un jeudi soir, cette répétition. Le samedi suivant, ils avaient un engagement pour un bal dans Liberty Street. Je suis arrivé vers huit heures. La salle était comble. Ce qui ne me plaisait guère, c'est que nous n'avions pas de partition, mais je me disais que j'essayerais tout de même de faire quelque chose. J'ai bu quelques verres et la première chose que vous devez savoir, eh bien, c'est que j'ai joué plus qu'eux !

Les gens applaudissaient tous les morceaux. Il fallait les leur jouer deux ou trois fois. Tels furent mes débuts dans un orchestre.

Cette manière particulière de jouer, sans partition, était très nouvelle pour moi. Je croyais que je n'y arriverais pas. C'était comme si on m'avait demandé de faire de la musique sans notes.

Quand nous avions un nouveau morceau, on commençait par l'étudier bien soigneusement, puis on oubliait la partition et on faisait ce qu'on voulait autour de la mélodie. C'était ça le ragtime.

JOHNNY ST. CYR

Un musicien de jazz doit être un gars travailleur, bien portant et robuste. Ce qui cloche aujourd'hui, c'est que les gars n'ont pas d'énergie. Ils n'aiment pas jouer toute la nuit ; ils s'imaginent qu'ils ne peuvent pas commencer s'ils n'ont pas leur plein d'alcool. Mais un ouvrier, lui, est capable de jouer hot, avec ou sans whisky. Vous comprenez, l'ouvrier moyen est très musicien. Faire de la musique, pour lui, c'est une détente. Ça l'excite autant de jouer que d'autres de danser. Plus l'auditoire est enthousiaste, plus il a d'inspiration. Dans ces conditions-là, on ne fait jamais

la même chose ; à chaque morceau, de nouvelles idées viennent à l'esprit et on les introduit dans sa musique.

DANNY BARKER

Il y avait toutes sortes de tarifs. À mon époque, pour une parade ou un enterrement, on gagnait environ 3 dollars. Ça dépendait des horaires. Si la parade durait de 9 heures du matin à 6 heures du soir, c'est-à-dire toute la journée, on pouvait espérer 8 ou 9 dollars.

À la Nouvelle-Orléans, tout était prétexte à compétitions. Les gens faisaient toujours des paris sur le meilleur et le plus grand dans tous les domaines. C'est là que les joutes musicales firent leur apparition.

Un tas d'orchestres ne savaient à peu près pas lire la musique. De sorte qu'ils embauchaient un violon pour jouer le thème – un violoniste sait déchiffrer – et pour se sentir un peu protégés. Le banjo était alors un instrument strictement rythmique. Buddy Bolden disait : « Du calme, laissez-moi écouter le bruit des pieds. » Les orchestres de la Nouvelle-Orléans ne jouaient pas tout sur le même plan ; ils donnaient du relief à leur musique. Après l'exposition d'ensemble à deux ou trois instruments, ils laissaient la place au rythme. C'est ce que Buddy Bolden voulait dire. C'était un rythme syncopé d'origine africaine et espagnole à la fois – avec une pulsation. Les gens pouvaient improviser à partir de là.

Les fanfares de défilé utilisaient plus d'instruments que les orchestres de danses. Et ces brass bands savaient jouer des marches officielles, celles-là mêmes que jouerait l'Orchestre militaire des États-Unis si le Président mourait. Ils savaient jouer de beaux hymnes et des marches comme *Plus près de Toi, mon Dieu* et *Maryland, My Maryland*. Mais lorsqu'ils revenaient de l'enterrement – à propos, l'orchestre n'entraît jamais au cimetière – eh bien, sur le chemin du retour, ils fourraient leurs partitions dans leur poche et chacun se mettait à faire gémir son instrument.

Je me souviens que l'Onward Brass Band eut à jouer des marches pour les francs-maçons ou les Odd Fellows. Ceux-ci engageaient l'orchestre pour la journée entière. À l'arrivée de chaque dignitaire de l'organisation, ils devaient jouer de la musique militaire. Mais ils restaient assis. Entre les arrivées, les marches et les évolutions, ils jouaient de la musique de danse, et alors ils swinguaient.

Ils marquaient une pulsation « shuffle » sur la caisse claire et généralement deux temps sur la grosse caisse. Au début, dans les orchestres, la caisse claire et la grosse caisse étaient tenues par deux types différents, comme dans les fanfares. Mais il y eut un gars de la Nouvelle-Orléans qui assembla les deux caisses et joua des deux à lui tout seul ; et c'est alors que fut inventée la pédale.

EDMOND HALL

Qu'il y ait eu tant de musiciens et tant d'orchestres à la Nouvelle-Orléans, cela tient, à mon avis, aux clubs. Il y en avait plein. Deux ou trois gars se réunissaient, fondaient un club, et celui-ci se développait. Quand un membre du club venait à mourir, les autres engageaient un orchestre pour jouer à l'enterrement, et si le club participait à un défilé, il leur fallait aussi un orchestre. Tous les clubs essayaient de se surpasser les uns les autres. Par exemple, chaque orchestre allait s'installer dans le coin qui lui était réservé sur les bords du lac, et commençait une bataille de musique avec celui du club voisin. On entendait très bien la musique au-dessus de l'eau, vous savez.

Il était toujours possible de vivre à la Nouvelle-Orléans en jouant des « gigs » : enterrements, parties de campagne, parades, etc. Buddy Petit, par exemple, n'a jamais eu de travail régulier. Il n'en avait pas besoin, et c'était vrai d'une flopée d'autres bons musiciens, dont on n'a jamais parlé dans les livres. Buddy Petit avait un carnet sur lequel il inscrivait ses engagements. Il était son propre impresario. Il aurait pu vous dire un an à l'avance où vous joueriez, s'il avait un boulot pour vous. Et il avait toujours

un acompte, même s'il s'agissait d'un engagement pour douze mois plus tard. Ce qui a finalement démoli sa réputation, c'est qu'il avait souvent deux ou trois boulots pour la même soirée, et comme il ne pouvait être partout à la fois, il était forcé d'envoyer d'autres orchestres, de sorte que les gens qui l'engageaient ne savaient jamais si c'était lui qui viendrait ou pas.

Louis Armstrong et Buddy ont joué ensemble dans quantité d'enterrements. Buddy est un type dont on n'a jamais beaucoup parlé. Pourtant, du côté de la Nouvelle-Orléans, c'était lui qui menait le train, comme on dit. Il savait diriger un orchestre et exerçait son influence sur beaucoup d'autres : quand ils entendaient Buddy jouer quelque chose, ils voulaient tous le jouer aussi. Si mes souvenirs sont exacts, il ne quitta la Nouvelle-Orléans qu'une fois : ce fut pour aller en Californie, avec Jelly Roll Morton, à Los Angeles. J'ignore ce qui arriva, mais il n'y resta pas longtemps. S'il avait quitté la Nouvelle-Orléans pour aller à Chicago, au moment du grand exode des musiciens, je suis convaincu qu'il se serait fait une réputation égale à la leur...

Tout à fait au début des *brass bands*, dans les années quatre-vingt-dix, et même avant, on jouait surtout de la musique écrite (par exemple, dans le genre d'orchestre où jouait mon père). Plus tard, on se mit à improviser davantage.

J'ai commencé par jouer de la guitare, et non de la clarinette, en 1917. J'avais dix-sept ans. Mon père était musicien. Il se nommait Edward Hall. Il fit partie de l'Onward Brass Band, qui alla de la Nouvelle-Orléans à New York en 1891. C'est un impresario qui amena l'orchestre à New York cette année-là. Je ne sais plus exactement à quelle occasion. Mon père m'a dit qu'ils étaient restés dix-huit jours à New York. Le dernier survivant de cet orchestre est mort il y a quelques mois. C'était le joueur de tuba, et il avait près de quatre-vingt-trois ans.

Dans les *brass bands*, ils avaient quatre sortes de clarinettes : une en mi bémol, une en ut, une en la et une en si bémol. Les musiciens devaient savoir jouer des quatre. Lorsque le morceau

était en mi bémol, on prenait la clarinette en mi bémol, lorsqu'il était en la, celle en la et ainsi de suite... On voit les progrès que nous avons faits en musique. Aujourd'hui, on prend une seule clarinette et l'on peut jouer n'importe quoi dessus. Mais à l'époque où il fallait en connaître quatre, la valeur du musicien était assez élevée...

On était cinq enfants dans ma famille, et quand nous avons atteint un âge convenable, mon père nous a donné des clarinettes. Aux quatre premiers, chacun une clarinette d'un ton différent ; le cinquième était trop jeune, mais il en a eu une aussi, plus tard. C'est Herbert Hall qui dirige aujourd'hui l'orchestre du Cinderella Club, à Greenwich Village...

High Society était une sorte de test pour le clarinettiste qui voulait jouer dans un orchestre de la Nouvelle-Orléans. Le chorus de Picou était le seul admis. C'était à l'origine, un solo de piccolo pour fanfare, mais Picou fut le premier à le jouer sur une clarinette. C'est du moins l'histoire qu'on m'a racontée. Bien sûr, chacun jouait ce chorus à sa façon. Personne ne le copiait note pour note. Chaque musicien utilisait des idées différentes, et je me rappelle, en particulier, la façon dont Barney Bigard le jouait. Mais c'est le chorus de Picou qui servait toujours de base, en particulier les quatre premières mesures.

ALPHONSE PICOU

J'ai composé tant de morceaux ! Comment en suis-je venu à jouer le fameux chorus de *High Society* ? Eh bien, j'avais dix-sept ans à l'époque. Je jouais avec John Robichaux, et auparavant j'avais joué dans l'orchestre de Manuel Perez, et on jouait toujours cette musique du bon vieux temps – qui est de nouveau à la mode aujourd'hui. Il m'acheta cet *High Society*. Nous jouions alors au Mahogany Hall. J'ai transcrit la partie de piccolo pour mon instrument et cela a merveilleusement rendu. Le lendemain soir, nous devons jouer dans une autre salle, où les créoles

faisaient toutes leurs réunions. À l'époque, ils ne permettaient pas aux Noirs d'entrer. On devait rester dehors. J'étais là, et Manuel Perez qui aimait la façon dont je jouais *High Society* me dit : « Entre donc. » (Il y avait foule.) « Viens jouer *High Society* », et ils me laissèrent prendre le solo sans soutien. J'eus un succès formidable. Ils jouèrent *High Society* toute la nuit...

J'ai joué dans des parades avec Manuel Perez et le Onward Brass Band, ainsi qu'avec Joe Oliver et Kid Rena. J'ai également joué aux enterrements.

KID ORY

J'avais également un *brass band*. Quand j'avais un engagement, je fournissais le nombre demandé de musiciens. Si je ne les avais pas, je les recrutais. J'avais une enseigne sur ma maison : « *Orchestra and Brass Band* ». Il était impossible de ne pas la voir. À l'époque, pour annoncer bals et pique-niques, on louait un chariot, on peignait une grande affiche sur les côtés et un orchestre s'installait dedans pour jouer. J'ai eu l'idée de faire de la réclame pour mon orchestre de cette façon. J'ai loué un chariot de déménagement et j'ai demandé à un copain de peindre un écriteau « Kid Ory », avec mon adresse et mon numéro de téléphone. Peu de temps après, j'ai commencé à recevoir des tas de demandes et je suis devenu vraiment célèbre...

Il y avait des joutes musicales, chaque fois qu'un orchestre se baladait dans la rue. Au début, l'orchestre de Freddie Keppard nous pilait toujours, car Freddie était bien meilleur trompettiste que celui que nous avons, puis, nous avons commencé à battre tout le monde. Le public s'est mis de mon côté. Quand l'autre orchestre avait fini, les gens attachaient les deux chariots ensemble, pour l'empêcher de ficher le camp.

GEORGE LEWIS

On allait au travail ou aux parades dans de grands chariots à chevaux, et lorsque deux chariots se rencontraient, il y avait une joute. Un jour, nous avons accroché Buddy Petit qui était saoul, et notre orchestre a eu nettement le dessus. Le dimanche suivant, nous sortons et nous apercevons Buddy assis, la tête pendante et les mains flasques. Bonne occasion pour l'attraper de nouveau. Alors quelqu'un de chez eux s'amène en douce et enchaîne les roues de nos deux chariots pour nous empêcher de partir. Buddy se redresse soudain : ce jour-là, c'est nous qui avons reçu une bonne correction !

WINGY MANONE

Descendant la rue arrivait un vieux chariot transportant l'orchestre de jazz d'un dancing et, la remontant, un autre chariot avec l'orchestre d'un autre dancing qui avait annoncé un bal pour le même soir, au même prix. Les musiciens se donnaient alors à fond, car l'orchestre qui plairait le plus au public était celui que la foule entière irait écouter dans son dancing, et y danser aussi, un peu plus tard.

À l'arrière du chariot se trouvaient les trombones, car ils ne pouvaient manœuvrer leurs coulisses que là. C'est pour ça qu'ils furent appelés « tailgate », les trombonistes du hayon arrière. Ils jouaient dans un style « vamp » Dixieland, c'est-à-dire un jeu de basses ponctué de glissandos, parce qu'il n'y avait pas de place dans la voiture pour des trucs de fantaisie.

MUTT CAREY

Si vous n'arriviez pas à dégringoler un gars en jouant sur votre instrument, vous aviez toujours la ressource de vous en servir pour le matraquer.