

Le Jazz : des bordels de la Nouvelle Orléans aux clubs branchés du quartier Latin

Par Fabrice Hatem

Introduction et résumé

Le cas du Jazz ne reflète que dans les premières phases de son histoire le « modèle de référence » exposé dans le [chapitre introductif](#) de ce livre. S'il trouve bien ses origines, comme la quasi-totalité des musiques afro-descendantes du nouveau monde, dans des milieux marginaux et stigmatisés, si son développement doit ensuite beaucoup au soutien de groupes mafieux, ce genre a par contre connu à l'époque contemporaine une évolution originale par rapport à celle de la plupart des musiques afro-latines, empruntant la voie d'une démarche de recherche et d'avant-garde plutôt que celle d'une musique de loisirs « grand public » parfois affadie et galvaudée.

Né d'un métissage entre les traditions musicales noires du sud des Etats-Unis et celles des populations créoles de la Nouvelle Orléans, le Jazz trouva en effet son principal berceau, au début du XXème siècle dans les bordels et les salles de danse du quartier réservé de Storyville.

Sa diffusion vers l'ensemble des Etats-Unis au cours des années 1920 bénéficia ensuite du soutien des mafias juives et siciliennes. Celles-ci ouvrirent en effet à New York et Chicago de très nombreux night-clubs où ils employèrent massivement des jazzmen noirs, permettant ainsi à leur inventivité artistique de s'épanouir et à leur talent de rayonner sur la scène nocturne.

Puis la crise des « big bands » au cours des années 1940 conduisit à une multiplication des petites formations de Jazz, dont beaucoup s'orientèrent, au cours des décennies suivantes, vers une musique de recherche, destinée davantage à des cercles restreints de mélomane avertis qu'à l'animation de bals populaires.



Table des matières

Introduction et résumé	1
L'enfance du Jazz : des rues chaudes de New-Orléans aux honky-tonks du sud	3
Un gosse des rues dans une ville dépravée	3
Une musique des marges stigmatisée	8
La mafia, mécène du Jazz	17
Comment la Mafia a-elle-investi la vie nocturne ?	17
Les conséquences pour le Jazz	20
La fin d'une époque	31
Le Jazz s'éloigne de ses origines populaires pour devenir élitiste	32
Concurrence de nouveaux styles musicaux et fin des big bands	32
Elitisation du Jazz et perte de contact avec le public populaire	32
Source bibliographiques et filmographiques	33

L'enfance du Jazz : des rues chaudes de New-Orléans aux honky-tonks du sud



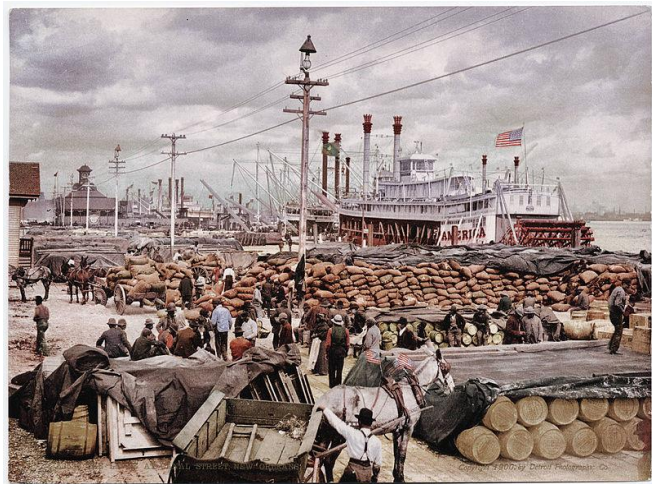
Ville violente, dépravée, follement éprise de musique, la Nouvelle-Orléans s'affirma, dans les premières années du XX^{ème} siècle, avec son fameux quartier réservé de Storyville, comme la capitale du sexe tarifé aux Etats-Unis (image ci-contre : vue aérienne du quartier de Storyville au début du siècle).

C'est aussi dans cette ville que se rencontrèrent la fin du XIX^{ème} siècle, les traditions musicales afro-américaines, d'origine souvent rurales, et celles, plus proches des Caraïbes, de la population créole de la ville. De ce mélange naquit le Jazz, dont la première enfance aura pour cadre les salles de danse et les maisons closes du quartier réservé. Et qui gardera longtemps aux yeux des milieux bien-pensants les stigmates de ces origines méprisables et de ces fréquentations honteuses.

Un gosse des rues dans une ville dépravée

Petite visite guidée dans la Nouvelle Orléans de la fin du XIX^{ème} siècle

La ville de Nouvelle-Orléans a longtemps joui aux Etats-Unis d'une situation originale¹. Fortement marquée par ses origines françaises et catholiques, elle constitua dès le XIX^{ème} siècle le creuset d'une culture métisse, associant apports européens et africains, qui avait au fond plus de traits communs avec celle des Caraïbes qu'avec le reste d'un continent nord-américain majoritairement protestant. Sa position de port maritime accentuait encore cet état des choses, permettant à l'influence des Caraïbes toutes proches de



s'exercer largement, via notamment la venue de musiciens d'origine cubaine. Quant à la ségrégation raciale et à la répression des formes d'expression typiquement africaines, elles étaient traditionnellement beaucoup moins marquée que dans le sud profond des Etats-Unis (photo ci-contre : vue de Canal Street au début du siècle, recolorisée).

¹ Cette section est largement inspirée du livre de Gary Krist, [*Empire of Sin, Sex, Jazz, murder and the battle for modern New Orleans*](#)



La ville, qui restait aussi, à la fin du XIX^{ème} l'une des plus arriérées économiquement des Etats-Unis, accueillait des populations d'origine très diverses. Au vieux fond créole, issu d'un long processus de coexistence et de métissage entre populations d'origine noire et latine, s'était progressivement ajoutée, au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, une bourgeoisie protestante anglo-saxonne, des familles souvent plus modestes d'origines irlandaise, et plus récemment, des italiens catholiques

venus pour la plupart du sud de l'Italie. Ceux-ci, surnommés péjorativement les « dagos », étaient l'objet d'une forte hostilité de la part de la population anglo-saxonne du fait de leur propension supposée à la délinquance (avec notamment l'existence d'une organisation criminelle, dite de la « main noire », préfigurant la mafia). Quant aux noirs libérés de l'esclavage, ils vivaient dans les quartiers pauvres de l'uptown une vie difficile et précaire, minée par la violence, la délinquance et l'alcoolisme, dont l'atmosphère a été plus tard reconstituée, de manière sans doute un peu romancée, dans le film [Porcy and Bess](#) (photo ci-dessus).

La musique est également omniprésente dans la ville, prenant toutes sortes de formes spontanées : musique de cabarets, souvent apportées par les marins de passage ; blues et work songs venus du folklore noir rural ; musique d'églises et fanfares de funérailles... ; « brass bands » de cuivres et de percussions – où se distinguera bientôt Buddy Bolden, le premier à avoir joué du blues pour la danse, et considéré par beaucoup comme le premier Jazzman – animant les défilés de

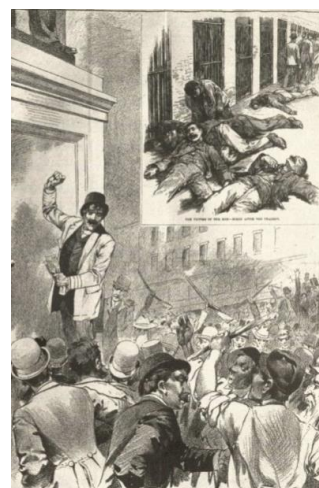


de rue qui se transforment régulièrement en gigantesques bagarres lorsque deux parades venues de quartiers différents se rencontrent. On trouve aussi des petits groupes de musiciens noirs misérables jouent d'oreille dans les rues une musique en grande partie improvisée sur des instruments de fortune, dans l'attente d'une possible embauche pour l'animation d'un bal populaire. Pendant ce temps, dans les maisons des bourgeois blancs et des artisans créoles, les enfants apprennent à lire la musique et à jouer d'un instrument. Même avant la création du fameux quartier réservé de Storyville, les prémisses du Jazz sont donc déjà largement présentes dans la ville (photo ci-contre : string band, Nouvelle-Orléans, vers 1900).



Peuplée depuis sa création des éléments les plus asociaux venus d'Europe (prostituées, forçats en rupture de ban, aventuriers, fils de famille prodigues...), La Nouvelle Orléans était également célèbre dans tous les Etats-Unis pour son libertinage, voire pour le dévergondage de ses mœurs. Des bals tout à fait légaux, les quadron ballrooms, y étaient organisés pour permettre à des hommes aisés, d'âge mur, et le plus souvent mariés, de rencontrer des jeunes femmes à la peau plus sombre (souvent accompagnées de leur maman) afin d'en faire leur maîtresse plus ou moins officielle. Quant à l'active vie nocturne – prostitution, alcool, danse et jeu – elle drainait vers cette métropole du vice des visiteurs venus de tous les Etats-Unis, peuplant les quartiers les plus respectables de tripots et de lupanars (photo ci-contre : article d'un journal conservateur dénonçant en 1892 l'expansion incontrôlée de la prostitution).

Cette situation est alors pour la société bien-pensante une source de craintes et de scandales permanents. Les bagarres et les meurtres sont monnaie courante. La présence de communautés mal intégrés et supposément criminogènes – Noirs, bien sur, mais aussi et surtout Italiens – est ressentie comme une menace pour l'ordre public. Ce climat délétère est insupportable aux yeux de tenants de l'ordre moral, souvent venus de la bourgeoisie anglo-saxonne, et regroupés dans l'association conservatrice YMDA. Ceux-ci vont alors réagir pour restaurer l'ordre, en matant les communautés jugées dangereuses (Noirs, Italiens...) par la peur et les lynchages, en renforçant la répression policière, en instaurant progressivement dans la ville un régime ségréguiste auquel elle avait jusque là échappé contrairement au reste du sud post-sécessionniste... Et en cherchant, en 1897, sur la proposition du conseiller municipal Alderman Sidney Story, à cantonner la prostitution dans quelques carrés d'immeubles situés entre la gare et le canal, juste à côté de ce que nous appelons aujourd'hui le carré français (illustrations ci-contre : lynchage de détenus italiens en 1891).



Mais, à la grande déception des moralistes et pour le plus grand bonheur des futurs amateurs de Jazz, cette mesure va avoir l'effet exactement inverse de celui recherché. En concentrant une offre surabondante de plaisirs et de loisirs nocturnes dans un périmètre bien identifié et entièrement dédié à cette activité, il va conférer à La Nouvelle Orléans le titre de capitale des plaisirs aux Etats-Unis, drainant

de ce fait vers les maisons closes de la ville une clientèle de mâles solitaires venus de tout le continent. Et le malheureux conseiller municipal Story, qui rêvait de mettre en coup d'arrêt à la dépravation de sa ville, va associer pour la postérité son nom au plus célèbre quartier de prostitution du XXème siècle : Storyville (photo ci-contre : scène de maison close dans le film *Pretty Baby*).

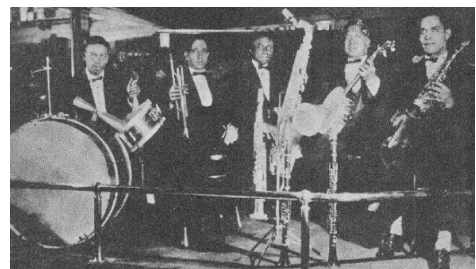


Un véritable caravansérail du plaisir tarifé, ce Storyville : des dizaines de maisons closes de toutes catégories, s'alignant par ordre de qualité décroissante selon un axe sud-est/nord-ouest, depuis les bordels de luxe de Basin Street jusqu'au Storyville noir avec ses centaines de petites chambres ouvertes sur la rue, les cribs, où les femmes proposent leurs charmes pour un prix modique, en passant par les maisons de catégorie intermédiaire de Franklin Street ou Liberty Street ; des cafés, des dancings, des restaurants qui servent également de lieux de rencontre. Ce sont alors près de 2000 femmes de toutes races et de tous niveaux professionnels qui travaillent dans le quartier, depuis la cocotte de haut vol jusqu'à la fille d'abattage (photo ci-contre : portrait d'une prostituée de Storyville par John Bellocq, 1907).

On trouve aussi dans le quartier toutes sortes de personnages hauts en couleur. Comme Tom Anderson, propriétaire du plus célèbre restaurant de Storyville, the Anderson Annex, organisateur de fêtes célèbres comme the *Ball of the two well-know gentlemen*, sorte de carnaval du demi-monde, et véritable parrain du quartier. Ou comme les célèbres tenancières de bordels de luxe à la somptueuse décoration art déco – Lulu White, Josie Arlington, Willie Plaza, Gypsy Shaeffer, Emma Johnson, bénie soit leur mémoire...

Le Jazz, fruit d'un processus de fusion musicale

Mais pour animer les nuits de tous ces lieux de plaisir, il faut des musiciens, beaucoup de musiciens : pianistes de bordel, comme le sera Jelly Roll Morton à ses débuts ; petites ou grandes formations qui rivalisent de dextérité et de puissance sonore dans les salles de danse et les restaurants. (photo ci-contre : un orchestre de Jazz à l'Anderson Annex). Celle-ci vont associer des musiciens provenant de deux origines différentes : d'un côté, de vieilles familles créoles éduquées et emplies de principe, comme celle dont vient Jelly Roll Morton ; de l'autre, un sous-prolétariat noir misérable, comme celui dont est issu Louis Armstrong, fils d'une jeune prostituée de Storyville (encadré1).



Un processus de fusion se met alors en route entre la musique des artisans créoles et celle des descendants d'esclaves noirs, aboutissant à la naissance d'une nouvelle forme musicale, le Jazz, dont l'influence s'étend alors rapidement au delà du sous-prolétariat noir. C'est dans cette atmosphère que s'épanouit le talent de la première génération des musiciens de Jazz, comme Freddy Keppard, Georges Baquet, Louis Nelson, Jelly Roll Morton, King Oliver, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Edward Ory ... Des artistes auxquels les saloons, bars, bordels, restaurants, et autres salles de danse du quartier vont offrir beaucoup de travail, surtout aux alentours de 1905, période de la plus grande gloire de Storyville (photo ci-contre : l'orchestre *Imperial Band* vers cette époque).

Encadré 1

Une vocation manquée de Souteneur à Storyville



Il ne faut faire que ce pourquoi on est vraiment doué : C'est la morale de l'histoire que je vais vous raconter maintenant.

Il y a un siècle, le quartier de Storyville, à la Nouvelle Orléans, était devenue la capitale du vice aux Etats- Unis. Là, dans un étroit espace constitué de 18 « Blocks », se succédaient bar, restaurants, salles de danse, maisons de jeu et, bien sûr, lieux de prostitution de toutes catégories. Dans le bas du quartier, vers Basin Street, c'étaient les luxueuses maisons closes de Josie Arlington, Gypsy Shaeffer ou Lulu White, avec son beau piano blanc où jouait souvent Jelly Roll Morton. Puis, en montant vers l'uptown noir, se succédaient des établissements de moins en moins luxueux, jusqu'aux « Cribes » du « black Storyville », petites pièces donnant sur la rue où officiaient des prostituées, la plupart noires, qui satisfaisaient leur clients pour des prix très modiques et par des prestations rapides.

C'est aussi là qu'habitait et travaillait la jeune Maryann, sur Perdido Street. Celle-ci, bonne mère avait gardé avec elle ses deux enfants, Louis et Beatrice (photo ci-dessus). Louis était un brave garçon assez joufflu extrêmement gentil et très doué pour la musique. Mais, pour les gamins noirs qui traînaient dans les rues du quartier, il était normal, en quelque sorte pour leur standing social, d'entamer une carrière de voyou et surtout de trouver dans les « cribes » du coin une « Sweet Mama » qui pourrait les entretenir, leur donnant un peu d'argent pour s'acheter des jolis vêtements, boire de la bière et aller jouer aux dés.

Et le petit Louis, malgré son jeune âge – il devait alors avoir entre 13 et 14 ans - en avait trouvé une !!! Ou plutôt, la jeune Nootsy, qui travaillait dans un crib situé à quelque distance de celui de Maryann, avait décidé que celui-ci pourrait peut-être faire un souteneur convenable (peut-être aimait-elle simplement la musique ?). Elle avait même demandé à l'heureux élu de rester dormir avec elle cette nuit-là. Mais celui-ci, un peu effrayé, selon ses propres aveux « de cette noire forte en gueule », lui avait répondu.... Qu'il devait rentrer dormir chez sa maman !!! Furieuse, Notsy s'était alors saisie d'un couteau et avait porté un coup à Louis, le blessant à l'épaule. Notre héros était alors rentré chez lui, un peu penaud, au essayant de cacher l'affaire. Mais rien d'échappe aux yeux attentifs d'une mère, et Maryann, découvrant la blessure, avait rapidement fait avouer toute l'histoire à Louis, de plus en plus inquiet de la tournure que prenait l'affaire.

Elle avait alors pris son fils par la main, et s'était précipitée, furieuse, vers le crib de Notsy. La prenant à la gorge, elle lui avait hurlé de ne plus jamais avoir aucun rapport avec son rejeton, qui n'avait rien à faire avec des sales petites trainées dans son genre. Elle l'aurait peut-être même étranglée, si le joueur de percussions Black Benny, qui vivait dans le quartier, n'avait réussi à la calmer. Puis elle était retournée chez elle, en sermonnant sévèrement son fils sur le chemin, devant les voisins attroupés pour l'occasion.

Inutile de vous dire que cet épisode avait laissé des marques assez douloureuses chez notre héros pour qu'un demi-siècle plus tard, il s'en souvienne parfaitement dans ses mémoires... Mais aussi, pourquoi avait-il essayé de faire quelque chose pour lequel il n'était visiblement pas doué ? Quand on est un gentil garçon joufflu, timide, inoffensif et manquant un peu de cran, on n'essaye pas de devenir souteneur dans le quartier le plus « chaud » des Etats-Unis !!! On reste tranquillement près de sa maman à jouer de la trompette, en attendant de devenir le plus grand jazzman de tous les temps !!!

(D'après les mémoires de Louis Armstrong, citées dans *Empire of Sin, Sex, Jazz murder and the battle for modern New Orleans*)

Une musique des marges stigmatisée

Une musique des bas-fonds jouée par des musicastres



La vie de ces musiciens de dancing était bien différente de celle de leurs collègues d'aujourd'hui. Tout d'abord, beaucoup n'étaient pas des artistes à temps complet, mais avaient un autre métier, souvent assez modeste (peintre, boucher, charretier...), qu'ils exerçaient en parallèle avec leurs activités nocturnes. Ce n'étaient pas non plus des enfants de chœur. Sydney Bechet était un bagarreur impulsif. Louis Armstrong passa près de deux ans dans une maison de redressement pour jeunes noirs délinquants, où on lui confia d'ailleurs la direction de la fanfare (photo ci-contre). Jelly Roll Morton était à la fois pianiste et joueur (pour ne pas dire tricheur) professionnel. Sans être nécessairement des proxénètes au sens où nous l'entendons aujourd'hui, la plupart ne voyaient aucun inconvénient à accepter les cadeaux et les pourboires des pensionnaires des maisons closes où eux-mêmes travaillaient souvent comme musiciens. Et comme les nuits de Storyville étaient dangereuses, mieux valait être armé et savoir se battre, voire tirer le premier pour éviter de finir entre quatre planches Avec pour conséquence que par certains aspects de leur comportements, les musiciens de Jazz pouvaient eux-mêmes être considérés comme des voyous, voire des délinquants en délicatesse avec la loi : maquereaux, bagarreurs, tricheurs, fraudeurs... !!! La situation était d'ailleurs alors exactement similaire dans toutes les villes du Sud de l'époque, de Memphis à Biloxi, comme en témoignent les souvenirs de Jelly Roll Morton.

L'exemple de Jelly Roll Morton

Jelly Roll Morton (de son vrai nom Ferdinand Joseph Lamenthe) fut l'un des créateurs du jazz à la Nouvelle Orléans, menant dans sa jeunesse une existence d'artiste marginal dans le quartier réservé de Storyville et les honky-tonks du Mississippi et de l'Alabama². Né en 1885 dans une famille créole de la Nouvelle-Orléans, il vécut profondément le drame de cette population métissée, issue de plusieurs siècles de mélanges entre Noirs et Blancs d'origine le plus souvent française, et alors exposée à une forme de régression sociale. Parvenue au milieu du XIX^{ème} siècle à une forme réelle d'intégration (petits artisans, domestiques au service de la bourgeoisie ...), cette population va en effet se trouver paradoxalement marginalisée et exposée à la discrimination raciale après la fin de la guerre de Sécession. Mise en concurrence avec la population noire libérée de l'esclavage pour l'accès aux tâches manuelles qui constituaient jusqu'alors leur gagne-pain, ces populations mulâtres – qui dans leur imaginaire s'assimilaient jusque-là aux Blancs – vont de plus être victimes des lois dites « Jim Crow » qui les rangent désormais dans la catégorie des Noirs, les exposant ainsi à une ségrégation raciale jusque-là inconnue à la Nouvelle Orléans (photo ci-contre : une famille créole à la Nouvelle-Orléans au début du siècle).



² Le paragraphe suivant est inspiré de l'ouvrage d'Alan Lomax, [Mister Jelly Roll](#).



Une blessure douloureuse et inavouée qui explique sans doute la manière dont Jelly Roll Morton travestit (y compris à ses propres yeux ?) la réalité de ses origines dans ses entretiens autobiographiques. Alors qu'il est lui-même apparemment, d'après les photos que j'ai pu voir, de type nettement mulâtre (photo ci-contre), il ne fait en effet dans ses témoignages référence qu'à ses origines supposément françaises, et surtout, manifeste un racisme latent vis-à-vis des Noirs. Et, dans ses souvenirs, sa famille modeste de domestiques et d'artisans créoles est présentée comme un milieu aisé et bourgeois. Bref, il procède à une sorte de reconstruction fictionnelle où la réalité de ses origines sociales et ethniques est niée au profit d'une représentation idéalisée faisant de lui – contre toute évidence - un rejeton légitime de la bourgeoisie blanche alors même qu'il est en fait issu d'un phénomène de métissage ethno-culturel, où la présence de l'influence africaine se manifeste de mille façons, comme par exemple une croyance très profonde dans les mythes et les rites de la sorcellerie vaudou.

Mais la rencontre entre cette classe créole en déclin et le prolétariat noir issu de l'esclavage va également jouer un rôle décisif dans la naissance du Jazz. Celui-ci est en effet essentiellement issu de la convergence de deux influences musicales : celle des créoles, davantage imprégnée d'influences européennes, relativement polissée, peu tournée vers l'improvisation et interprétée par des musiciens ayant un embryon de formation académique ;



et celle de la classe travailleuse des anciens esclaves noirs (blues rural, ragtime, chants de travail, godspels, funérailles ...), plus énergique, interprétée par des artistes jouant d'oreille, et fortement tournée vers l'improvisation... Des influences qui commencent à confluer, au cours des dernières décennies du XIX^{ème} siècle, avant même la création de Storyville, dans la musique des parades de carnaval, dans les fanfares appelées « brass band », dans les orchestres animant les différents lieux de danse de la région : parcs de la ville, salle de danse au bord du lac Pontchartrain... (photo ci-contre : l'orchestre de Buddy Bolden)



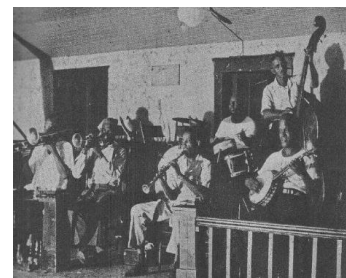
L'enfance de Jelly Roll Morton se déroule dans ce que nous appelons aujourd'hui le quartier français de la Nouvelle Orléans, et donc à deux pas de ce qui deviendra Storyville. Mais dès cette époque, la ville a déjà de solides dispositions pour la violence, la fête et la dépravation. Le jeune Ferdinand participe donc activement aux bagarres homériques et aux batailles musicales qui opposent les différents défilés dans les rues de la ville, à l'occasion par exemple du Mardi gras (photo ci-contre).

Tout en pratiquant toutes sortes de petits métiers mal rétribués chez des artisans amis de sa famille, il fréquente assidûment les « sportsmen », petite voyous vêtus de long manteaux bleus, de pantalons à rayures hyper-serrés et de bretelles pendantes sur leur sous-vêtements en flanelle rouge, et dont la démarche chaloupée leur permet de séduire une « sweet mama » (domestique ou prostituée noire ou créole) qui les nourrira de bons plats de viande aux haricots en leur donnant quelque pièces pour aller jouer aux dés.



Mais le petit Ferdinand est déjà beaucoup plus qu'un simple voyou. Faisant preuve de dons très précoces pour la musique, il hésite un peu sur le choix d'un instrument avant de porter son dévolu sur le piano, malgré la réputation efféminée qui s'attache à cet instrument. Après des progrès rapides, il commence à jouer – en cachette de sa grand-mère qui l'élève – dans les bordels des plus huppés de Storyville, comme celui de Willie Plaza avec son légendaire piano blanc. Le film de Louis Male, [Pretty Baby](#) (photo ci-contre), reconstitue l'atmosphère luxueuse, gaie et lascive de ces maisons closes, où le pianiste, appelé « le professeur », tenait une place éminente, bénéficiant de la bienveillance des pensionnaires et des pourboires généreux de leurs clients.

Pour animer l'intense activité nocturne du quartier réservé, il faut en effet de la musique « live ». Storyville offre de fait à l'époque d'immenses possibilités de travail aux artistes de la ville. Une situation qui va jouer un rôle déterminant dans l'éclosion de la première génération des Jazzmen noirs (photo ci-contre : orchestre de Jazz dans un restaurant de Storyville).



En fournissant à ceux-ci des sources de revenus plus abondantes et plus régulières qu'auparavant, le quartier réservé contribue en effet à donner aux musiciens un statut professionnel à part entière. Jusque-là, ceux-ci n'étaient souvent - surtout dans le cas des artistes d'origine créoles - que des amateurs jouant pour le plaisir en dehors de leurs heures de travail (ils sont peintres, charpentiers, tailleurs, bouchers, etc.). Quant aux musiciens noirs, c'étaient souvent des semi-vagabonds faméliques, jouant pour des rétributions misérables dans des bals miteux de campagne, voire sur des chantiers perdus de chemins de fer ou de bûcherons (photo ci-contre : musiciens noirs de campagne).

C'est dans cette atmosphère que Jelly Roll commence à élaborer une musique nouvelle, avec ses mélodies syncopées, ses riffs élaborés, ses breaks fréquents, qui apparaît comme l'une des premières formes du Jazz (avec l'improvisation en moins, puisque ses compositions sont entièrement écrites et qu'il insiste beaucoup pour que les instrumentistes les interprètent avec exactitude). Il commence même, à partir de 1905 à diriger ses propres formations, passant ainsi du statut de pianiste solitaire à celui, plus respecté, de directeur d'orchestre, avec un répertoire largement tiré de ses propres compositions.



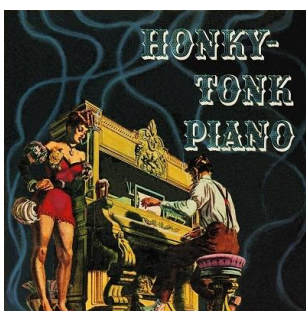


Mais Jelly Roll est aussi un aventurier. Et sa vie errante dans le Sud des Etats-Unis au cours des années 1910 fait irrésistiblement penser à une bande dessinée de Lucky Luke, avec ses pianistes de saloon se protégeant comme il le peuvent des tirs de revolvers, ses entraîneuses aux robes voyantes, ses tueurs psychopathes à la mine patibulaire, ses tricheurs professionnels tirés à quatre épingles, ses vendeurs d'élixirs miraculeux, ses bateaux à aube remontant le Mississipi, ses bourgades perdues somnolant au bord du fleuve où l'on se demande parfois si l'esclavage a bien été aboli, ses vagabonds voyageant clandestinement dans les trains à vapeur, ses durs-à-cuire se défiant verbalement avant la bagarre ou l'échange de coups

de feu... (photo ci-contre : descente de police dans une maison close).

Et le plus fascinant dans la vie de Jelly Roll Morton à l'époque, c'est qu'il joue en même temps le rôle de plusieurs de ces personnages. Bien sûr, il est d'abord musicien, et la première chose qu'il fait lorsqu'il arrive dans une nouvelle ville est de se rendre dans son quartier réservé pour y trouver un travail de pianiste. Parfois, il doit conquérir celui-ci de haute lutte, défiant verbalement le musicien local avant de l'affronter, non à coups de revolver, mais en s'asseyant devant le clavier. Comme lors de son homérique bagarre musicale avec Benny Frenchy à Memphis.

Quant aux vraies bagarres - au revolver, au couteau, à coups de poings ... - elles sont, bien sûr, monnaie courante (photo ci-dessus : scène du film *Come and get it*, 1936). Un jour, notre héros ne parvient à éviter que par une rapide esquive la balle destinée à un client assis près de lui, et qui tombe raide mort pour avoir marché par mégarde sur le pied d'un autre. Une autre fois, il répond en sortant son revolver aux menaces d'un joueur mécontent d'avoir perdu contre lui, qui quitte la table en maugréant. Le propriétaire du bar lui signale alors qu'il vient de défier le plus grand serial killer du sud, un tueur psychopathe nommé Aaron Harris qui a déjà 11 meurtres à son actif, qu'il a eu beaucoup de chance que l'autre ne se soit pas énervé, mais qu'il ferait mieux de quitter la ville immédiatement avant que son adversaire malchanceux ne change d'avis. Un conseil que notre héros, courageux mais pas téméraire, exécute d'ailleurs sur le champ en s'embarquant sur le premier steam-boat en partance...



Mais Il y a aussi des bons côtés dans ces petites villes, et notamment l'accueil toujours enthousiaste que réservent à notre aventurier les pensionnaires des différents bordels dans lesquels il poursuit sa carrière de pianiste vagabond. Des filles simples et généreuses, qui adorent danser le quadrille au son des morceaux interprétés par Jelly Roll sur un piano souvent désaccordé. Et qui le lui témoignent en incitant leurs clients à lui verser un généreux pourboire. A chaque étape, une (ou même plusieurs) d'entre elles sollicitent même une relations plus intime

avec lui, le couvrant de cadeaux en échange de sa compagnie : billets de cinq dollars, vêtements fins, et même diamants qu'il fait incruster dans ses dents...



Bref, Jelly Roll Morton est aussi ce que nous appellerions aujourd'hui un maquereau³. Mais attention, pas un maquereau selon l'image que nous nous en avons aujourd'hui, contraignant contre leur gré de pauvres victimes innocentes à une activité dégradante (même s'il lui arrive, tout de même, de les battre parfois un petit peu à l'occasion d'une dispute)... Plutôt un compagnon sollicité par ses partenaires, attirées par son élégance un peu criante et ses talents musicaux, pour jouer quelques temps à leurs côtés le rôle de « pimp » parfaitement admis par la société marginale où ils évoluent. Et qui constitue, d'une certaine manière, la condition même de sa survie et de la poursuite de son activité artistique (dessin ci-contre : la fameuse « madame » Lulu White entourée de ses filles).

Dire, avec l'œil égrillard, que Jelly Roll Morton a « aussi » été « un peu » maquereau donne donc une image en quelque sorte réductrice de la relation entre le Jazz naissant des années 1910 et le monde marginal des bordels. En fait, le lien est beaucoup plus profond, et plus noble aussi. Je dirai pour résumer ma pensée que les putes de Nouvelle-Orléans et de la vallée du Mississippi, ainsi que leurs clients auxquels il faut également rendre hommage, ont joué pendant environ une génération (durant la période 1895-1915 si l'on voulait être faussement précis), le rôle de mécènes volontaires, joyeux, généreux et enthousiastes du Jazz naissant. Sans eux, de grands musiciens comme Morton, Armstrong, Bechet ou Oliver auraient alors été tout simplement dévorés par la misère avant même de pouvoir connaître le succès et la gloire dans les night-clubs des villes du nord à partir des années 1920.

Mais Jelly Roll Morton n'était pas seulement un musicien de génie et un ami des putains. Il était aussi un joueur (ou plus exactement un tricheur) professionnel et un escroc occasionnel. Il a lui-même décrit la manière dont il s'y prenait pour plumer ses victimes. Il lui arriva par exemple de vendre, avec un complice nommé Jack the Bear, un faux élixir – mélange de coca-cola et de sel – à malades de la tuberculose en leur promettant ainsi une prompte guérison. A certaines étapes, faisant flèche de tout bois, il se livra aussi à des activités artisanales plus honnêtes, par exemple en ouvrant à Houston une petite boutique de ... tailleur - dont le fond de clientèle était d'ailleurs constitué des habitués du « quartier réservé » de la ville : prostituées et souteneurs (photo ci-contre tirée du film *Duel on the Mississippi*, 1955).



Quant aux moyens de transports, ils sont plus que pittoresques (Lucky Luke, je vous dis !!!) Une fois, Jelly Roll Morton tente de voyager clandestinement dans un train de marchandise. Repéré par les inspecteurs, il en est quitte pour sauter du train en marche en déchirant son beau pantalon. Finalement capturé, il est enchaîné dans une bande de bagnards condamnés aux travaux forcés, dont il s'évade après avoir fait sauter sa chaîne par un coup de pioche bien ajusté. Une autre fois, il emprunte un steam-boat sur le Mississippi pour y constater que le chef-mécanicien fouette ses employés noirs pour les inciter au travail comme si l'esclavage n'avait pas été aboli un demi-siècle plus tôt...

³ Le surnom « Jelly Roll » avec lequel il est rentré dans l'histoire est d'ailleurs un terme argotique faisant allusion à l'organe sexuel féminin.



En effet, ce sud haut en couleur reste également profondément raciste. Au cours de ses pérégrinations, Jelly Roll assiste ainsi à de nombreux lynchages, comme à Greenwood ou à Biloxi. Cette atmosphère de ségrégation haineuse, cependant, s'allège peu à peu à mesure qu'on remonte vers le nord : encore perceptible à Saint-Louis et même Kansas City, elle devient infiniment moins pesante dans les villes des grands lacs ou du nord-est, comme Chicago ou

New-York. C'est même là l'une des principales raisons – avec les opportunités de travail offertes dans l'industrie – qui explique la grande migration des populations noires du sud vers le nord des Etats-Unis à partir de 1890 (photo ci-contre : lynchage au début du XXème siècle dans le sud des Etats-Unis).

Enfin, Morton aussi parfois rejoint, au cours de ses années d'errance sudiste, quelques-unes de ces compagnies de music-hall ambulantes, à l'existence précaire et parfois misérables, où se côtoyaient musiciens, chanteurs, danseurs, clowns, acrobates, comiques de toutes sortes, et qui sillonnaient alors le sud des Etats-Unis sous de nom de Minstrel Shows, comme the Bendow circuit, le Mc Cabe 's Minstrell show... (dessin ci-contre : un music hall américain au début du siècle).



Anecdotes pittoresques, certes, mais aussi révélatrices du statut précaire du l'artiste de Jazz de l'époque. Un individu un peu en marge de la société, méprisé par les familles créoles bien pensantes (la grand-mère de Jelly l'a immédiatement chassé de chez elle lorsqu'elle a appris – il avait alors 15 ans – qu'il jouait la nuit dans les bordels de Storyville). Vivant une existence instable et errante, évoluant dans un monde de marginaux voire de délinquants en délicatesse constante avec la police, et exposé à tous les dangers d'une violence omniprésente, il recourt à toutes sortes d'expédients, légaux ou criminels, pour gagner sa vie. Beaucoup de ces musiciens à la vie un peu dérégés connaîtront d'ailleurs une fin tragique ou lamentable, mourant souvent alcooliques, drogués ou misérables, comme les pianistes Alfred Wilson, Albert Cahill, Tony Jackson (photo ci-contre)...

Cette atmosphère interlope, loin d'être anecdotique, est consubstantiellement liée l'esprit du Jazz naissant, musique rebelle, marginale, expression de la souffrance de populations opprimées. Un état des choses dont témoigne également un très beau souvenir de Sidnet Bechet (photo ci-contre). Celui-ci, dans ses mémoires, déclare avoir interprété le blues le plus émouvant de sa vie, accompagné par un chœur improvisé de détenus, dans une prison de Gaveston où il avait été injustement incarcéré vers 1910 après que son compagnon de route, un musicien d'origine mexicaine, ait été tabassé (et peut-être pire) par les policiers de la ville (cf. encadré 2)...



Encadré 2 Le plus beau blues de Sidney Bechet

Au début du siècle, les musiciens de Jazz de la Nouvelle-Orléans menaient une vie aventurière et dangereuse. Ils s'exposaient en particulier, lorsqu'ils sortaient des salles de danse et des bordels de Storyville pour partir en tournée dans les Etats du Sud voisins, à toutes sortes de mésaventures parfois très déplaisantes.

Car l'époque, quand un musicien de Jazz partait « en tournée », cela ne signifiait pas du tout se produire comme aujourd'hui sur une scène bien sonorisée, dans un lieu sécurisé et confortable, devant un public poli et attentif. C'était jouer des bordels et des honky-tonks à la clientèle tapageuse et souvent violente ; c'était se produire, avec une compagnie de music-hall minable et pour une rétribution misérable, dans des salles pouilleuses entre un dresseur de chiens et un clown ; c'était affronter le public inculte et irrespectueux des petites villes du Mississipi et de l'Alabama, où de plus le fait d'être un artiste noir de passage représentait un réel danger, les lynchages de « vagabonds nègres » étant fréquents. C'était encourir l'arbitraire et la violence d'une police raciste. Tout cela, Sidney Bechet allait le vivre à la fin 1916 en partant en tournée vers le Texas avec une troupe de Vaudeville. Et cette succession de mésaventures et de catastrophes allait le conduire à jouer le blues le plus émouvant de toute sa carrière.

Tout avait mal commencé : la troupe de Vaudeville se dissout faute d'engagements, et Bechet rejoint alors une troupe de carnaval itinérant. Celle-ci, arrivée à Plantersville, doit quitter immédiatement la ville en pleine nuit sur l'injonction d'un policier, abandonnant dans sa fuite notre malheureux Sidney seul et sans ressources. Il anime alors une soirée de danse dans les faubourgs de la ville qui se termine par une bagarre en pleine nuit où il blesse un blanc – ce qui pour un noir de passage, signifie alors un très probable lynchage. Il s'enfuit alors éperdument dans la campagne, puis grimpe dans un train où il voyage en passager clandestin après avoir réussi à amadouer le contrôleur et le mécanicien en jouant de la clarinette... pour finalement revenir à Galveston où il est accueilli dans la maison de son frère Joe.

Mais les mésaventures ne s'arrêtent pas là⁴. Quelques nuits plus tard, Sidney rencontre dans un honky-tonk de Galveston un guitariste mexicain avec lequel il fait le boeuf toute la nuit... Pour apprendre au petit matin que celui-ci n'a nulle part où dormir. Qu'à cela ne tienne, il l'invite à venir chez son frère. Mais en chemin, ils rencontrent une patrouille de policiers à laquelle il ne parvient pas, ne connaissant pas bien la ville, à indiquer clairement son adresse. Ils sont alors emmenés en prison pour vagabondage. L'un des policiers, qui hait les mexicains, commence alors à tabasser son compagnon jusqu'à rendre son visage méconnaissable... Quant à Sidney Bechet, miraculeusement épargné par la violence des policiers, il est jeté, indemne, dans une cellule de prison, toujours muni de sa précieuse clarinette, qui inexplicablement, ne lui a pas été confisquée.

Terrifié, traumatisé, Bechet se met alors à jouer sur sa clarinette pour se consoler. Et bientôt, il est accompagné par le chœur des se co-détenus, qui commencent à chanter leurs souffrances et leurs misères. « *Bon dieu, quel blues c'était, se souvient Bechet (...) la femme de l'un avait quitté la ville ; une autre était partie vivre avec un autre homme ...* ». Bref c'était l'essence même du Blues, cette musique qui exprime l'infinie tristesse de ce peuple noir pauvre du sud, confronté au cauchemar quotidien du racisme, de la violence, de la misère, de l'échec. Et Bechet comprit alors que le chanteur ou le joueur de blues « *n'est pas seulement un homme. Il incarne tous les hommes à qui on a fait du mal. En lui, il y toute la mémoire du mal qui a été fait à mon peuple.* »

⁴ Sidnet Bechet, en l'occurrence, n'est pas seulement victime du mauvais sort. Personnage un peu instable, susceptible d'accès de colère violents, il a en fait accumulé les embrouilles et les ennuis tout au long de sa carrière.

Le rejet moral de la bonne société



Le climat du quartier réservé de New Orleans suscitait de la part des milieux conservateurs de la ville un triple rejet, à la fois racial, moral et musical.

Moral, par ce que Storyville était considérée - il faut bien le dire, un peu à juste titre - comme une sorte d'abcès de fixation où venaient s'agglutiner toute sortes de comportements moralement répréhensibles et socialement dangereux : dépravation, violence, crime organisé,, désordres sur la voie publique.... (photo ci-contre : le percussionniste Black Benny pendant un défilé de Carnaval).

Racial, car l'un des aspects les plus dangereux de Storyville, aux yeux de la bourgeoisie blanche de l'époque, était l'encouragement qu'il donnait à la pratique des relations sexuelles interraciales, considérées alors comme un facteur de désordre et de destruction sociale

Enfin, *musical*, car le Jazz était clairement identifié, aux yeux de ces moralistes conservateurs, comme une musique dégénérée, aux paroles obscènes⁵, directement associée à toutes ces formes de débauche et d'amoralité, et dont la diffusion devait être donc être, autant que possible, découragée (photo ci-contre : pianiste de Jazz – peut-être Jelly Roll Morton lui-même - dans un bordel de Storyville).



Cette inquiétude prit encore de l'ampleur après 1907, lorsque Storyville, en quelque sorte victime de son succès, vit arriver de vrais gangsters venus du nord, comme les frères Parker. Ceux-ci, bien décidés à tailler leur part de gâteau dans cet empire du vice, contribuèrent à alimenter le climat de violence endémique du quartier en accentuant dangereusement la compétition entre les différents lieux nocturne pour l'attraction de la clientèle (photo ci-contre : page de couverture du Journal conservateur *The Picayune* sur une rixe mortelle à Storyville en 1913).

⁵ On verra affectivement, dans le [chapitre 9](#) de cet ouvrage, que les textes de nombreuses chansons de jazz évoquent des personnages marginaux, se consacrant à des activités peu recommandables : prostituées, filles légères, maquereaux, assassins de divers calibres...

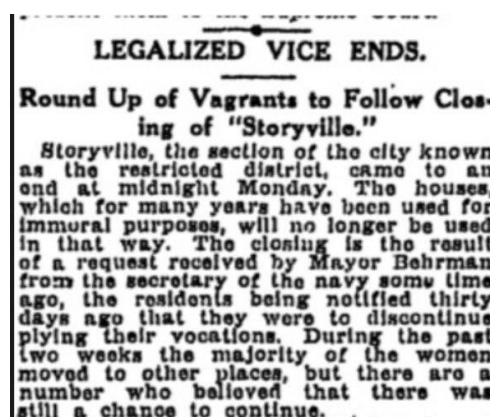


D'où une série d'offensives réformatrices, orientées dans trois directions complémentaires : les contraintes de plus en plus fortes portées à l'activité nocturne de Storyville, avec la fermeture de la plupart des maisons de danse à partir de 1907, ou encore les restrictions sur les ventes de boissons (loi Gay Shattuck) ; la mise en place d'une politique ségrégationniste qui jusque-là avait plus ou moins épargné la Nouvelle Orléans, avec notamment l'interdiction des relations sexuelles interraciales, qui va considérablement compliquer l'activité de maisons closes

employant de nombreuses mulâtresses au service d'une clientèle blanche ; et une offensive idéologique de la presse conservatrice contre le Jazz, présentée comme une musique dégénérée, incitant à la débauche... (photo ci-contre : un des débits de boisson les plus célèbres de Storyville, The Anderson annex).

A partir de 1910, l'activité de Storyville va de ce fait commencer à décliner, tandis que le carnaval perd, lui aussi, de sa force. Tout cela provoque un premier exode des musiciens de Jazz qui partent travailler dans les nouveaux night-clubs du nord (Chicago, New York...) ou en tournée avec des troupes de vaudeville...

Ce mouvement va brutalement s'accélérer lorsque la catastrophe finale s'abat sur tous les travailleurs (et les travailleuses) de Storyville : la municipalité conservatrice de la ville, soutenue pour l'occasion par les autorités militaires soucieuses de la santé des jeunes militaires prêts à partir pour le front européen et stationnés dans les environs, décrète en effet la fermeture de quartier réservé le 12 novembre 1917, à minuit (illustration ci-dessus). Du jour au lendemain, tout un peuple de cuisiniers, de domestiques, de serveurs, d'hommes de peine, de petits commerçants et bien sûr de prostituées sont privés de leur emploi ou priés d'aller l'exercer ailleurs. Et parmi eux, une catégorie qui nous intéresse particulièrement : celle des musiciens de Jazz, employés dans les maisons closes, les restaurants et les dancings du quartier, et qui perdent leur gagne-pain...



Voilà donc l'atmosphère première dans lequel le Jazz, sans y être tout à fait né (il était déjà présent à l'état latent dans l'ensemble de la ville), a trouvé son berceau : des maisons closes par centaines, des putes par milliers, des joueurs de tripots, des musiciens mi-amateurs mi-voyous, des bagarres, des coups de feu et des coups de couteau, des clients ivres-morts qu'une entraîneuse déleste de ses derniers dollars.... On est bien loin de l'atmosphère sage et cultivée du festival de Montreux !!! Reste à comprendre comment on est passé ainsi d'un monde à l'autre. Ce sera l'objet de la section suivante (photo ci-contre : portrait de prostituée de Storyville, par E.J.Bellocq).

La mafia, mécène du Jazz



Saviez-vous que les mobsters juifs et italiens ont joué au cours des années 1920 et 1930 un rôle très important dans l'épanouissement et la diffusion du Jazz ? En ouvrant à cette époque de très nombreux night-clubs à New-York, Chicago ou Kansas City, ils ont en effet permis aux musiciens noirs, longtemps réduits à l'état de semi-vagabonds, de travailler dans des conditions

artistiques et financières décentes, leur offrant ainsi la possibilité d'épanouir leur talent (photo ci-contre : l'orchestre Stompers Big Band à Chicago, 1927). Mais quelle était cette mafia ? Comment a-t-elle investi le monde de la nuit nocturne ? Avec quelles conséquences pour le Jazz ? Et jusqu'à quand cela a-t-il duré ?

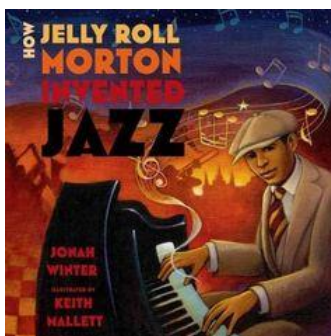
Comment la Mafia a-elle-investi la vie nocturne ?

La galère des musiciens noirs avant le Jazz

Rappelons-nous qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, les musiciens noirs du Sud sont le plus souvent des semi-vagabonds aux conditions de vie épouvantables : errant entre des chantiers perdus et des petites villes sinistres, exposés au racisme, à la violence, à la fréquente malhonnêteté de leurs employeurs d'un soir, ils jouaient la plupart du temps dans des lieux sordides, pour des rétributions lamentables. (photo ci-contre : musiciens noirs ruraux au début du XX^{ème} siècle).



Les artistes de variétés du circuit du music-hall noir - les « minstrel shows » - sont à peine mieux servis, avec leurs théâtres pouilleux et leur public inculte qui les expose à toutes sortes d'humiliations. Quant aux saloons – alors l'un des principaux types de lieux de distraction nocturne dans le sud et l'ouest des Etats-Unis – ils sont souvent aux mains de propriétaires irlandais qui ne s'intéressent pas à la musique des artistes noirs et recourent rarement à leurs services



Une première lueur d'espoir avait cependant commencé à briller au début du XX^{ème} siècle (voir section précédente). Dans les dancings et les bars du quartier réservé de Storyville, à la Nouvelle-Orléans, les musiciens noirs s'étaient en effet vu offrir des conditions de travail plus rémunératrices et moins précaires. Et c'est aussi là qu'ils entrèrent en contact avec des artistes issus de familles créoles de la ville, porteurs de leurs propres traditions musicales plus teintées d'influences européennes, comme Jelly Roll Morton (illustration ci-contre). Un rapprochement qui donna naissance, comme l'a vu plus haut, à ce nouveau style musical qu'est alors le Jazz.

La période d'or des grands night clubs mafieux



Si le déclin de Storyville, puis sa fermeture en 1917, assèchent cette source de travail à la fin des années 1910, de nouvelles opportunités s'ouvrent alors fort heureusement à la même époque pour les musiciens de Jazz dans le nord-est des Etats-Unis. C'est en effet à ce moment que les mafias italiennes et juives commencent monter en puissance autour de différentes activités liées notamment au racket, au jeu, à la prostitution, et, à partir de 1919, au trafic clandestin d'alcool⁶. Ces réseaux criminels vont être amenés à ouvrir des lieux où les consommateurs peuvent venir satisfaire leurs désirs et se livrer à toutes sortes d'activités festives : maisons closes, salons de jeu, restaurants, et – catégorie qui nous intéresse plus particulièrement ici – night-clubs. Ils vont ainsi révolutionner la vie nocturne, supplantant les anciens saloons irlandais, et embauchant massivement des Jazzman noirs venus du Sud (photo ci-contre : le Joe « King » Oliver's Creole jazz Band à Chicago en 1923, avec Louis Armstrong debout au centre à la trompette).

Les motivations de ces jeunes mobsters italiens et juifs pour ouvrir des night-clubs sont multiples : sentiment de prestige social lié à la possession d'un bel établissement nocturne, recherche d'une couverture ou d'un moyen de blanchiment pour les activités illicites, goût pour la vie nocturne et ses plaisirs, volonté de disposer d'un lieu de rencontre stable avec leurs relations du milieu, esprit d'entreprise et attrait pour les activités innovantes ...

Rappelons à ce sujet, qu'en dépit des clichés véhiculés par Hollywood, la plupart des mobsters ressemblaient davantage dans la vie quotidienne à de gros entrepreneurs - certes spécialisés dans des activités illicites mais ayant à part cela à affronter les problématiques ordinaires des affaires - qu'à des psychopathes sanguinaires réglant tous les problèmes à coups de mitraillettes. Or, les night-clubs, qui, dans les premières années du moins, ne pas trop difficiles à ouvrir, avec en plus des coûts d'entrée relativement faibles, permettent à ces hommes d'affaires de diversifier leurs activités vers des domaines plus licites que le racket, le trafic d'alcool ou le jeu clandestin... (photo ci-contre : l'entrée du Cotton Club à New York).



⁶ Les sections suivantes sont largement inspirées de l'ouvrage de Ronald Morris, [Le jazz et les gangsters](#).



Ces night-clubs vont complètement révolutionner la vie nocturne. Jusque-là, celle-ci avait été dominée par les saloons, contrôlés par des propriétaires irlandais. Ces lieux à l'atmosphère assez sordide accordaient peu d'importance à la musique. Lorsqu'elle était présente, il s'agissait surtout de styles d'influence européenne - mélange de quadrilles, de polkas et de valse - qui d'ailleurs intéressaient peu une clientèle masculine surtout préoccupée de boire et de se bagarrer. Or, les patrons des mafias juives et italiennes alors en plein essor font faire des choix différents dans deux domaines essentiels.

D'une part, les lieux qu'ils créent sont élégants et confortables. Les importants moyens de financement tirés de leurs activités illégales permettent à cet égard aux mobsters de voir les choses en grand, en ouvrant des établissements, souvent de grande taille, dont la décoration luxueuse de style art déco contraste avec le caractère pouilleux des anciens saloons (photo ci contre : intérieur d'un night-club de Harlem dans les années 1920).



Ils veulent aussi donner un rôle plus important au spectacle, à la danse et la musique. Et pour cela, ils vont faire appel massivement aux musiciens de Jazz – d'autant que celui-ci suscite à la même époque un intérêt croissant au sein du public « mainstream », comme en témoigne le succès des scènes de Harlem auprès du public new-yorkais avant même que la Mafia n'y ait ouvert ses propres cabarets (photo ci-dessus : l'orchestre de Duke Ellington au Cotton Club).

Là aussi, les causes de cette dilection sont multiples : proximités de destin entre les communautés juive, italienne et noire, victimes des mêmes difficultés d'intégration et du racisme de la société anglo-saxonne dominante ; goût de la pègre sicilienne et juive pour le Jazz, peut-être du fait de certaines similitudes entre la tristesse du blues, la mélancolie des mélodées Yiddish et la langueur des chansons napolitaines.... Beaucoup de mobsters avaient d'ailleurs pu apprécier, pendant leur enfance dans des quartiers pauvres racialement mêlés, le talent des artistes de rues noirs. Et plusieurs d'entre eux, parmi les plus célèbres, comme Larry Mangano et surtout Al Capone (illustration ci-contre), semblent avoir éprouvé un amour sincère pour le Jazz, écoutant souvent avec attention les orchestres de leurs propres clubs⁷.



⁷ Nombreux furent également les compositeurs juifs de l'époque, comme Harold Harlen, Irving Berlin, ou Georges et Ira Gershwin, qui s'intéressèrent au Jazz au point de lui donner une place centrale dans leur œuvre musicale.



d'offre de loisirs nocturnes incorporant la musique de Jazz.

Ce lien, d'ailleurs, est ancien : dès le début du siècle, à la Nouvelle-Orléans, des musiciens noirs comme Buddy Bolden collaboraient déjà avec des entrepreneurs italiens de spectacles, souvent proches du crime organisé (organisation dite de la « main noire »). Ceux-ci profitèrent alors du recul de la vieille garde sudiste des saloons irlandais pour développer un nouveau type

Mais c'est surtout à partir des années 1920 que les night-clubs de Jazz vont se développer, notamment dans quelques villes particulièrement accueillantes, du fait de la corruption des autorités locales, aux activités mafieuses. C'est ainsi Cicero (dans la banlieue de Chicago), New York (où le parti démocrate du « Tamany Hall » sait fermer les yeux sur certaines activités criminelles), ainsi, quelques années plus tard, que Kansas City, vont devenir des hauts lieux des activités de loisirs contrôlées par la mafia (photo ci-dessus : l'orchestre de King Oliver à Chicago en 1921).

Les conséquences pour le Jazz

Cette situation ouvre des opportunités inespérées à des musiciens jusque-là contraints de travailler dans des conditions très précaires, et pour des rémunérations misérables – mis à part le cas justement de quelques musiciens bien établis du défunt Storyville. Elle va donc enclencher une importante migration de musiciens de jazz vers le nord-est des Etats-Unis, d'autant que celle-ci accompagne en quelque sorte celle de leur public naturel – les populations noires du sud – qui elles aussi ont commencé à migrer massivement à partir de 1890 vers les banlieues ouvrières des villes du nord. C'est en particulier à cette époque que les promoteurs de Harlem, construit au départ pour accueillir la bourgeoisie new-yorkaise dans de riches demeures bourgeoises, se résignent à y accueillir, faute des riches clients initialement visés, des familles noires pauvres dans des appartements vides divisés pour cela en lots de plus petite taille.

Trois grandes capitales du Jazz : New York, Chicago, Kansas City

A New York, deux groupes ethniques vont jouer un rôle particulièrement important dans l'essor du jazz. D'une part, la communauté italienne, qui se forme progressivement au cours de la seconde moitié du XIXème siècle et où, dès 1885, la pègre sicilienne règne déjà sans partage sur les activités illicites. Et, d'autre part, la communauté noire, issue d'une importante immigration en provenance du sud des Etats-Unis, qui commence à se développer à partir de 1880-1890 dans les quartiers de Harlem, puis du Bronx, et qui constituera bientôt une force d'appel pour les musiciens de Jazz. D'autant qu'Harlem connaît à l'époque une période de prospérité et d'épanouissement intellectuel et artistique, dont la mémoire sera conservée sous le nom de « Harlem Renaissance » (photo ci-contre : salon de beauté à Harlem dans les années 1920).





La pègre italienne, épaulée par le talent des artistes noirs, va alors jouer un rôle majeur dans l'explosion des activités de loisirs nocturnes à New York à partir des années 1910. Vers 1920, on compte dans la ville pas moins de 800 cabarets et night-clubs, concentrés notamment dans les quartiers de Broadway, du Lower East Side, d'Harlem, et de Greenwich village. Des établissements de tous niveaux et de toutes tailles, depuis les plus somptueux, comme le Murray's ou l'International Casino, jusqu'aux speakeasies semi-clandestins et aux petits bars musicaux à la clientèle populaire. A Harlem, par exemple, on trouve des établissements aussi prestigieux que le Connie's Inn ou le Cotton club, dont les magnifiques revues sont animées par les orchestres de Duke Ellington et Cab Calloway (photo ci-contre et encadré 3).

Encadré 3 Le Cotton Club

Fondé à Harlem à la fin des années 1910 sous le nom de Club DeLuxe, animé à partir de 1920 par un ancien boxeur, Jack Johnson, repris en 1923 par les mobsters Ownee Maiden et Big Frenchy, le Cotton Club a joué jusqu'à sa disparition en 1940 le rôle d'un véritable découvreur de talent et d'un creuset pour l'invention de ce que l'on pourrait appeler le « jazz de spectacle ». Drainant un public de bals aisés venus de beaux quartiers de la ville, il accueillait régulièrement des célébrités du monde du spectacle et de la politique. Plusieurs revues différentes, avec troupe de danseuses, grand orchestre, danseurs de claquettes, chanteurs et chanteuses, se succédaient chaque année. Et le prestige du Club lui donnait un rôle important dans la promotion des artistes, ceux qui s'y étaient produits bénéficiant d'un prestige qui dopait ensuite leur carrière. C'est au Cotton Club que les orchestres de Duke Ellington et Cab Calloway ont trouvé leur premier épanouissement, c'est là qu'ont été découvertes les chanteuses Ethel Waters et Lena Horne, ainsi que les danseurs Nicolas Brothers. Une atmosphère immortalisée, entre autres, par le film de Francis Ford Coppola, [Cotton Club](#) (image ci-contre : publicité de 1937 pour le club).



Malgré quelques entorses assez fortes avec la loi sur la prohibition, malgré le fait que les danseuses de la troupe (photo ci-contre) n'étaient pas toujours des modèles de vertu, malgré la présence, parmi l'actionnariat, le management et le public du club de nombreux membres de la Mafia, celui-ci fonctionnait dans l'ensemble comme un établissement de spectacle parfaitement légal, avec fiches de paie, impôts, et autorisations diverses. Certaines anecdotes montrent toutefois qu'il restait marqué par ses origines un peu troubles. C'est ainsi que lorsque l'orchestre de Duke Ellington fut choisi pour jouer lors de la

revue d'inauguration du club, en décembre 1927, il était encore sous contrat à cette date avec le Gibson's Standard Theatre de Philadelphie. Or, le directeur de cet établissement refusait obstinément de se séparer de Duke avant la date officielle de fin de contrat, malgré d'alléchantes propositions des propriétaires du Cotton Club. Il fallut alors que ceux-ci envoient quelques-uns de leur amis lui expliquer qu'il ne pouvait absolument pas refuser leur offre pour que celui-ci s'exécute immédiatement.... et sans réclamer aucune indemnité...

Pour en savoir plus, voir [The Cotton Club](#), de Jim Haskins



La pègre noire y possède aussi ses propres clubs, comme le Monroe's Uptown House, le Preston's, le Kit kat, où ont régulièrement lieu des « bœufs » de musiciens de Jazz. Quant au Lower East Side, les témoins de l'époque se souviennent qu'une frénétique activité de danse et de musique y prenait place dès la tombée de la nuit, permettant à des

populations souvent modestes d'évacuer ainsi des tensions de la vie quotidienne.

Chicago s'affirme également comme une grande capitale du Jazz, avec ses magnifiques night-clubs tenus par la pègre, comme le Casino Gardens, le Lincoln Gardens, l'Apex club ou le club Deluxe, lieu de rendez-vous de nombreux gangsters. On trouve notamment de nombreux clubs de jazz dans la banlieue de Cicero, fief d'Al Capone, ainsi que dans le South Side. Un des endroits les plus animés se situe alors à l'angle de la 35^{ème} rue et de Calumet Street, où voisinent le Sunset Cafe, le Nest, ou le Plantation club, et où jouent à la fin des années 1920, quasiment porte à porte, Louis Armstrong et King Oliver (photo ci-dessus).

Enfin Kansas City s'éveille un peu plus tardivement à la vie nocturne grâce aux connexions mafieuses de son maire Tom Pendergast. Bénéficiant indirectement des difficultés alors rencontrées par la pègre des villes du Nord-Est, elle verra s'épanouir au cours des années 1930, l'activité de nombreux clubs de Jazz, à l'atmosphère moins luxueuse et plus décontractée que ceux de New-York et Chicago, regroupés sur quelques pâtés de maison près du quartier italien (photo ci-contre : l'orchestre de Benny Motens en 1930). C'est là que s'amorcera la marche vers la gloire pour l'orchestre de Count Basie, ainsi que pour un jeune joueur de saxophone nommé Charlie Parker.



L'activité jazzistique reste par contre plus limitée dans le reste des Etats-Unis, à l'exception de quelques clubs de la côte ouest ou de Memphis. C'est vrai en particulier dans le Sud, - qui constitue pourtant le berceau du Jazz - où celui-ci il est relégué depuis la fermeture de Storyville dans les honky-tonks miteux des quartiers les plus dangereux.

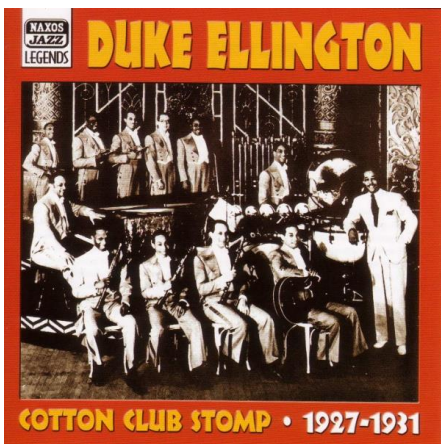
Un climat propice à l'épanouissement musical



Contrôlant à la fin des années 1920 les trois quarts environ des grands night-clubs, la pègre nord-américaine va considérablement contribuer à l'essor du Jazz pour quatre raisons principales :

- En jouant – surtout dans le cas des mobsters juifs – un rôle de découvreurs de talent et quasiment d'impresarios, allant dénicher des musiciens du sud pour leur offrir du travail à New-York, Chicago ou Kansas-City (photo ci-contre : musiciens de Jazz à Kansas City).

- En leur fournissant des perspectives d'emplois plus stables, assortis de bons salaires et de pourboires conséquents. Certains gangsters étaient par exemple très réputés pour leur générosité, comme Al Capone, ou encore Legs Diamond (photo ci-contre), qui offrit un jour, selon la légende, un



pourboire somptueux à Duke Ellington pour qu'il lui joue son thème favori, *Saint Louis Blues*

- En accordant aux artistes, surtout dans les premières années, une relative liberté de création, même si celle-ci se réduit par la suite (photo ci-dessus : pochette d'un disque de Duke Ellington).

- En leur offrant des scènes de qualité, avec de beaux décors et une atmosphère de sécurité. La violence physique et la petite délinquance étaient en effet, contrairement aux honky-tonks du sud, quasiment absentes des night-clubs du nord-est et de leurs alentours immédiats, les mobsters accordant une grande attention à la sécurité de leur clientèle aisée.

Quant au fait de jouer dans des lieux confortables et joliment décorés, revêtus d'habits somptueux et entourés de femmes élégantes, il constituait pour les artistes de Jazz, souvent eux-mêmes issus de familles modestes, un inappréciable signe de promotion et de prestige social (photo ci-contre : Cab Calloway au Cotton Club).





Dans son livre *Le jazz et les gangsters*, Ronald Morris insiste également sur l'attitude globalement bienveillante et amicale qu'auraient eu les mobsters vis-à-vis des musiciens. A l'appui de ses affirmations, il avance les arguments suivants :

- Le fait qu'ils aient parfois, comme dans les cas de Billie Holliday ou Charlie Parker (photo ci-contre), cherché à les aider à mettre de l'ordre dans leur vie déréglée, en leur offrant par exemple des cures de désintoxication afin de les débarrasser de leurs addictions à la drogue ou à l'alcool.

- L'extrême rareté des cas de violence physique exercés par les premiers (pourtant coutumiers du fait) sur les seconds.

- La générosité dont les gangsters auraient fait preuve envers les artistes en leur accordant volontiers, outre des pourboires importants, des avances et des prêts en cas de besoin.



Morris cite notamment plusieurs

témoignages de reconnaissance exprimés par les musiciens vis-à-vis des gangsters, depuis le fameux *Any Bootlegger is a pal of mine* (« Tous les trafiquants d'alcool sont mes potes ») de Bessie Smith (photo ci-dessus), jusqu'aux souvenirs chaleureux de la chanteuse Ethel Waters ou du pianiste Earl Hines sur Al Capone. Comme le dit ce dernier :



« Scarface s'entendait bien avec les musiciens. Il aimait arriver dans un club avec sa bande et demander ses morceaux favoris à l'orchestre. Il était très généreux, avec des pourboires de 100 dollars ».

Tout ceci créa un climat propice à l'innovation musicale et à l'épanouissement du Jazz, donnant un réel prestige artistique aux grands clubs. Ceux-ci, dont l'esthétique influença Broadway et Hollywood, contribuèrent ainsi puissamment à la propagation de la musique afro-américaine (photo ci-contre : les Dandridge Sisters, dont la carrière démarra au Cotton Club à la fin des années 1930).

Quand les gangsters violents deviennent des entrepreneurs de spectacle délicats



Une anecdote tirée du livre de Jim Haskins, *The Cotton Club*, et elle-même basée sur les mémoires de Dorothy Fields (photo ci-contre), montre que les mobsters propriétaires de night-clubs surent assez bien s'adapter à leur nouveau rôle d'entrepreneurs de spectacles, abandonnant pour l'occasion leur culture de la violence au profit d'une attitude plus amène vis-à-vis des artistes et de leur public.

Dorothy Fields était impatiente et nerveuse, ce soir du 4 décembre 1927. La nouvelle revue du Cotton Club de Harlem, qui donnait sa première ce soir-là, devait interpréter les nouvelles chansons qu'elle avait écrites à cette occasion, sur la musique de Jimmy McHugh. Et tout le New York des noctambules aisés et des esthètes passionnés de Jazz étaient là !!!

La jeune femme était d'autant plus émue que son propre père, Lew Fields, un directeur connu de revues de music-hall, était lui-même présent dans la salle. Elle avait en effet eu toutes les peines du monde à le convaincre de la laisser travailler pour le Cotton Club, dont tout le monde savait qu'il était la propriété de mobsters notoires : Sa fille allait y perdre sa réputation, si elle n'était pas tuée pas une balle perdue au cours d'un règlement de comptes ! Pour qu'il accepte d'abandonner ses préventions, il avait fallu lui expliquer longuement que le travail de Dorothy – écrire les paroles de chansons de Jazz – était parfaitement décent, et que le Cotton Club, justement parce qu'il était contrôlé par la mafia, était l'un des endroits les plus sûrs de New York pour une jeune femme de bonne famille.

Malheureusement, ce soir-là, les choses ne se passèrent pas exactement comme prévu. En effet, lorsque la chanteuse Edith Wilson (photo ci-contre) se mit à interpréter la première chanson de Dorothy, il apparut rapidement que ses paroles de balade romantique avaient été changées En une suite de couplet salaces, quand ils ne frôlaient pas l'obscénité pure et simple !!!





Dorothy effondré, osait à peine regarder son père furieux, dont le visage avait pris une teinte écarlate. Celui-ci n'attendit même pas la fin de la chanson pour se diriger vers l'un des propriétaires du Cotton Club, sans doute Georges « Big Frenchy » DeMange⁸, en lui mettant entre les mains un marché un peu spécial : ou bien il faisait immédiatement annoncer que sa fille Dorothy n'était *pas* l'auteur de cette chanson, ou bien il allait immédiatement, lui, Lew Fields, lui « exploser la gueule » (photo ci-contre : Lew Fields).

Or Big Frenchy, justement, n'était pas du tout le genre d'homme susceptible de se laisser « exploser la gueule » sans réagir. Ce colosse (photo ci-dessous) avait derrière lui un lourd - ou prestigieux, selon le point de vue - passé de mobster et de racketeer. Outre que les jeux clandestins et le trafic d'alcool n'avaient aucun secret pour lui, il avait aussi participé, plus ou moins directement, à l'élimination physique d'un certain

nombre de rivaux infiniment plus dangereux que le papa énervé de la jeune Dorothy. Et de plus, il disposait dans la salle une bonne dizaine d'hommes de mains prêt à réagir immédiatement sur un claquement de doigts.

Mais « Big frenchy » s'inclina pourtant devant les menaces de son adversaire, et fit effectivement annoncer sur le champ que les paroles de la chanson incriminée n'étaient pas de Dorothy Fields.

Au-delà de son caractère cocasse - un gangster dangereux cédant sur-le-champ aux menaces physiques d'un petit monsieur excité, inoffensif et inconscient des risques encourus -, cette anecdote révèle à mon sens d'un de ces moments de *rupture*, où la musique populaire – en l'occurrence ici le Jazz - passe d'un état social à l'autre. Issu de la confluence des traditions musicales des populations créoles et noires – ces dernières misérables - du sud des Etats-Unis, le Jazz naît dans cette ville dépravée qu'est alors la Nouvelle-Orléans, où il passe son enfance dans les bordels et les maisons closes du quartier de Storyville. Puis les mobsters juifs et italiens du Nord-est lui offrent la possibilité de conquérir les faveurs d'un public beaucoup plus large en ouvrant, notamment à New York et Chicago, de nombreux night-clubs qui embauchent alors les musiciens de Jazz par milliers.



⁸ Là je m'avance sur ce nom que Dorothy Fields ne mentionne pas dans ses mémoires. Mais, compte tenu de ce que je sais par ailleurs, c'était probablement lui, soit de toutes manières quelqu'un du même acabit.



Mais l'avènement de cette ère des night-clubs nordistes signifie aussi pour le Jazz un nouveau changement de public, et plus largement encore, de milieu et de statut social. Finis les chantiers de chemins de fer et les campements de bûcherons où les musiciens noirs itinérants jouaient pour un public clairsemé, violent et inculte. Finis les bordels de New-Orleans dont les pensionnaires incitaient leurs clients à donner un pourboire au « professor » (le pianiste de la maison) entre deux parties fines. Désormais, le public des night-clubs les plus huppés – comme justement le Cotton Club - est constitué du « gratin » de la bonne société blanche de New York ou Chicago : des hommes d'affaires, des professeurs, des médecins, des artistes en vue... Et ce public, s'il aime bien éprouver de temps à autres un frisson de dévergondage en écoutant une chanson polissonne ou en

buvant un verre de whisky prohibé, reste aussi profondément pétri de moralisme et de souci du qu'en dira-t-on.

Les mobsters propriétaires des ces night-clubs se trouvent alors confrontés à une sorte de contradiction, ou, plus exactement de défi : d'un côté, toute leur réussite *passée* est fondée sur la transgression de ces valeurs morales et de ces codes de comportement bourgeois : pratique d'activités illégales, recours à la violence physique, utilisation d'un langage typique des milieux marginaux dont ils sont issus.... D'un autre côté, leur réussite *future*, ou du moins celle du club dans lequel ils ont investi, passe par une appropriation des codes sociaux de leur nouvelle clientèle : politesse - notamment avec les femmes -, absence de violence physique et de grossièreté, distinction, élégance, etc. Il est d'ailleurs vraisemblable que pour beaucoup de mobsters venus de milieux très modestes, ce changement de comportement ait été considéré non comme une *contrainte*, mais comme l'*opportunité* tant désirée de parvenir enfin à un statut de respectabilité bourgeoise dont leur famille et eux-mêmes rêvaient depuis si longtemps.

Et lorsque Lew Fields somme, de manière un peu théâtrale, Big Frenchy, de respecter l'honneur « autoral » de sa fille, c'est exactement ce marché qu'il lui met dans les mains en lui disant en substance : « *ou bien tu continues à te comporter comme un mobster venu des bas-fonds en me cassant la gueule avec tes sbires, et tu ne sera jamais qu'un voyou parvenu déguisé en smoking (et accessoirement, le Jazz que tu fais jouer dans ton club restera lui aussi une musique des bas-fonds) ; ou bien tu te soumetts ostensiblement aux codes de la morale bourgeoise, tu renonces à l'utilisation de la violence physique, et tu peux alors franchir une étape décisive pour toi (et pour la musique de Jazz que tu aimes tant) dans l'ascension vers une forme de respectabilité.* »

Big Frenchy comprit parfaitement le message. Il fit ce que Lew Fields lui demandait. Dorothy Fields continua à écrire des paroles pour les magnifiques compositions de Jazz qui furent éternées au Cotton Club au cours des années suivante. Et le public distingué s'y pressa en masse, donnant au jazz un immense rayonnement sur la scène américaine et bientôt mondiale. Grâce à Lew Fields et Big Frenchy (sans oublier tout de même l'orchestre de Duke Ellington qui jouait cette nuit-là), il avait franchi une étape décisive, ce soir du 4 décembre 1927, dans son ascension depuis les bas-fonds de son enfance vers le statut d'expression artistique reconnue.

Pour ne pas idéaliser le rôle des mafieux



Le rôle des mobsters dans le développement du Jazz et dans la promotion de ses artistes ne doit cependant pas être trop idéalisé, et ce pour deux raisons principales.

Tout d'abord, même s'il est vrai que les mobsters ont parfois été caricaturés et noircis par le cinéma hollywoodien comme pour la presse conservatrice, ravie de flatter ainsi le racisme latent du public mainstream⁹, il me semble tout de même excessif de les transfigurer, comme le fait Ronald Morris [op.cit], en mécènes mélomanes aux manières délicates. Il s'agissait tout de même au départ d'individus brutaux, sans trop de scrupules ou d'esprit de nuance, Et ces traits de caractère s'exprimaient aussi avec les musiciens de Jazz. Pour ne citer qu'un exemple un peu postérieur à l'époque dont nous parlons ici, les mafieux amis de Frank Sinatra ont fréquemment traité Samy Davis Jr (photo ci-contre) avec une extrême grossièreté, multipliant les insultes racistes et les propos blessants à son encontre (voir à ce sujet le livre de Shawn Levy, [Sinatra Confidential](#)). Il ne devait pas en être différemment dans les années 1920-1930, et je suis convaincu que les musiciens de Jazz de l'époque ont certainement du avaler pas mal de couleuvres de la part de leurs tout-puissants employeurs et de leurs sbires pour pouvoir travailler avec eux.

En second lieu, l'émergence des night-clubs mafieux dans les années 1920 s'inscrit dans un mouvement plus général d'appropriation du Jazz en tant que source de profits commerciaux par l'industrie du spectacle - incluant, outre les night-clubs, les producteurs de musique, les éditeurs de partition, les radios, les salles de spectacle... (photo ci-contre : spectacle des danseurs Nicholas Brothers dans les années 1930).



Ce phénomène, s'il transforme quelques musiciens noirs – Armstrong, Ellington, Calloway – en vedettes, comporte aussi des aspects plus sombres : accaparement du talents de musiciens noirs par l'industrie des loisirs, dénaturation partielle de leurs formes d'expression pour en faire un produit adapté aux goûts du grand public, pillage des compositeurs pionniers mal protégés par les copyrights (concept inconnu à la Nouvelle Orléans du début du siècle)... Il est probable que ces mauvais côtés se soient également faits sentir dans les night-clubs sous diverses formes : contraintes imposées à l'expression artistique afin de répondre aux attentes du public, longueur extrême des journées et des



nuits de travail, contrats de travail restant tout de même précaires et de relativement courte durée (quelques mois au maximum). Et gare aux musiciens de Jazz faisait preuve de trop d'indépendance ou d'orgueil pour accepter les conditions offertes : ils risquaient d'être black-listés et empêchés de trouver du travail dans la plupart des établissements nocturnes, voyant de ce fait leur carrière compromise, comme ce fut par exemple le cas de Joe « King » Oliver ou de Jelly Roll Morton (photo ci-contre : l'orchestre « Red Hot Peppers » de Jelly Roll Morton, dissout au début des années 1930).

⁹ La plupart des mobsters étaient italiens ou juifs, plus rarement noirs.

Jelly Roll Morton : un génie irascible et blackisté par la mafia



Jelly Roll Morton fournit l'intéressant contre-exemple d'un grand musicien de Jazz Dixieland, monté vers le nord des Etats-Unis à la fin des années 1910, et qui, sans doute par manque d'habileté et de souplesse vis-à-vis de l'industrie musicale naissante comme des mobsters gérants de boîte de nuit, n'est pas totalement parvenu à y faire reconnaître son talent.

Notre héros entreprend dès le début des années 1910 quelques incursions dans le nord, se rendant par exemple vers 1912 à Saint Louis, Kansas City et Chicago, où il anime quelques temps un cabaret. Mais c'est à la fin des années 1910 que Jelly Roll Morton quitte vraiment le sud pour se rendre vers le nord des Etats-Unis, reflétant en cela un mouvement plus général affectant les musiciens de Jazz de la Nouvelle-Orléans. Il va alors jouer dans des night-clubs de plus haut vol que les honky-tonks sudistes qu'il fréquentait jusque-là, diriger des orchestres, continuer à écrire et commencer à faire publier sa musique, enregistrer des disques, et même gérer lui-même des night-clubs et des hôtels (photo ci-dessus : Jell Roll Morton pendant un enregistrement). Mais, même s'il connaît une grande période de succès et de prospérité jusqu'à la fin des années 1920, même s'il est reconnu comme l'un des maîtres et des inventeurs du Jazz, sa carrière artistique s'étiole par la suite. Il n'a pas su ou pas voulu, en effet, saisir certaines des opportunités qui s'offrent au cours des années 1920 aux Jazzmen.

Ainsi en est-il par exemple, de la création par les gangsters mafieux, accouinés à des politiciens corrompus, de très nombreux night-clubs et cabarets dans lesquels se produiront de nombreux musiciens de Jazz. A condition de ne pas entrer en conflit avec leurs employeurs, ceux-ci y trouveront des conditions de travail et de rémunération bien meilleures que celles existant jusque-là dans le sud, ainsi qu'une certaine liberté artistique leur permettant d'épanouir leur talent. Louis Armstrong, Duke Ellington, Cab

Calloway, Sidney Bechet trouveront ainsi les chemins de la gloire (photo ci-contre : Cab Calloway au Cotton Club dans les années 1930).

Mais ceux qui renâclent, pas contre, sont black-listés et ne trouvent plus de travail. Fletcher Henderson et surtout King Oliver (image ci-contre) – qui terminera misérablement sa vie dans la peau d'un gardien de nuit édenté - paieront ainsi très cher leur manque de docilité.



Jelly Roll Morton va rejoindre les rangs, surtout à partir de la fin des années 1920, de ces laissés-pour-compte, marginalisés par le système pour avoir manqué de sens du compromis et avoir été un peu trop regardant dans le choix de leurs amis.

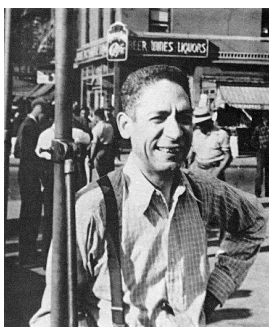


Comme par exemple à Los Angeles, où il arrive en 1917, et où il commence à faire preuve du caractère entier et irascible qui lui vaudra par la suite tant de déconvenues. Il se brouille violemment avec son premier club, le Cadillac, pour avoir dénoncé les vols commis par l'une des chanteuses au détriment des clients. Un peu plus tard, au début des années 1920, alors qu'il a commencé à animer avec succès différents night-clubs et dancing hall de la ville, où il a fait venir des musiciens de la Nouvelle-Orléans comme King Oliver, il est approché par un homme politique local, Georges Brown. Celui-ci lui propose une sorte d'alliance en vue de la conquête du pouvoir municipal et du partage des gains liés aux activités de loisirs nocturnes. Il refuse et se fera ainsi un ennemi mortel qui n'aura de cesse de ruiner ses affaires californiennes. Et quand la police corrompue et raciste de San Francisco où il va travailler un peu plus tard, lui cherche des ennuis, il répond maladroitement par le défi et la provocation au lieu de faire le dos rond et de chercher un accommodement discret.... (photo ci-contre : Jelly Roll Morton et son orchestre dans les années 1910).

Partant ensuite pour Chicago, il y connaît d'abord un grand succès avec son orchestre *Red Hot Peppers* (photo ci-contre). Mais cette période faste s'achève avec la fin des années 1920. D'un caractère difficile, entier et légèrement paranoïaque, il se brouille avec la principale maison de production musicale de Chicago, la MCA, et avec l'association des auteurs-compositeurs, l'ASCPA, qu'il rêve



de traîner en justice. Il a de plus en plus de mal à réunir un orchestre du fait, entre autres, de ses mauvaises relations avec les musiciens (noirs notamment) auxquels il reproche leur manque de rigueur dans l'exécution de ses partitions. Ses relations difficiles avec le monde des gérants (souvent mafieux) de night-clubs font qu'il trouve de plus en plus difficilement des engagements. Bref, il souffre de son côté « grande gueule » caractériel qui conduit à sa marginalisation dans le monde de l'industrie musicale et des loisirs qui se met alors en place. Une situation encore aggravée par la grande crise des années 1930 qui réduit les possibilités d'emploi pour les musiciens, et dont il subit l'impact de plein fouet. Il finit par échouer dans une petite boîte de nuit mal gérée de Washington, où il sera victime un soir d'une violente agression au couteau. Mal soignée, celle-ci entraînera des problèmes de santé de plus en plus graves qui le conduiront à la mort en 1941.



En fait, Jelly Roll n'a pas vraiment su s'adapter à la nouvelle époque du jazz apparue au cours des années 1920, lorsque cette musique se transforme un « business » sur grande échelle sous l'action à la fois des producteurs de musique (comme la fameuse maison « Victor »), des éditeurs de partitions (comme les frères Melrose, chez lesquels Jelly Roll publie ses compositions pour des rétributions dérisoires) et des propriétaires de night-clubs. Ceux-ci vont progressivement le « blacklister » à Chicago, le contraignant à partir pour New York, où il connaît dans les années 1930 une période de grande difficulté financière, s'enfonçant dans la paranoïa et la misanthropie, même si sa créativité artistique reste heureusement intacte (photo ci-contre : Jelly Roll Morton à Harlem).

La fin d'une époque



La période faste des night-clubs mafieux se termine de toutes manières avec le début des années 1930. Les clubs de Jazz n'ont jamais constitué une affaire très rentable et beaucoup d'entre eux même, au cours de la période d'or, n'ont eu qu'une existence éphémère. La révolution radiophonique et celle du gramophone, auxquelles les mobsters n'ont dans l'ensemble pas su participer, modifient les habitudes de loisir au détriment des clubs de musique « live ». La montée des coûts de fonctionnement - liée entre autre au racket et à la corruption -, la crise économique, les guerres des gangs, la concurrence exercée par les grands hôtels et leurs soirées dansantes, la fin de la prohibition qui prive la mafia d'une partie de ses revenus et surtout l'offensive des réformistes anti-mafia dans les années 1930 affaiblissent le crime organisé (photo ci-contre : un épisode de la « guerre de Castellammarese » à New York en 1933).

A New York, par exemple, le flambeau de la lutte anti-mafia est brandi par les républicains conservateurs sous la direction de Thomas E. Dewey - qui y voient également une occasion rêvée d'affaiblir les démocrates de Tammany Hall, dont les liens avec le crime organisés sont loin d'être inexistant. Ils parviennent à désorganiser les activités de la mafia, provoquant notamment la chute de son chef, Lucky Luciano. A Chicago, Al Capone est emprisonné pour fraude fiscale (photo ci-contre : Al Capone pendant son procès). Tout cela provoque un exode des gangsters d'un nord-est devenu trop malsain pour eux et une réduction de leurs activités, entraînant la fermeture de beaucoup de leurs night-clubs, comme le fameux Cotton club en 1940¹⁰. Et même à Kansas City, le démantèlement du système de corruption mis en place par le maire Tom Pendergast provoque après 1938 un ralentissement des activités nocturnes.



Ce départ des gangsters des grandes villes du nord marque la fin d'une époque glorieuse du Jazz. Quant aux musiciens noirs, dont les possibilités de travail se réduisent – les grands hôtels, en particulier, préférant embaucher des musiciens blancs – ils sont à nouveau guettés par le risque de la marginalisation.



Notons cependant que la relation entre musique populaire afro-américaine et mafia s'est poursuivie au-delà du déclin des grands night-clubs. En témoignent entre autre le rôle joué par le crime organisé dans l'essor de Las Vegas ou de la Havane au cours des années 1950, ou encore les relations étroites entretenues par la Mafia avec certains artistes du show-business, comme Frank Sinatra (photo ci-contre : le chanteur en compagnie de mafieux notoires).

Quant au Jazz, il a poursuivi, sous de nouvelles formes, son évolution après la fermeture des grands night-clubs, avec le Be bop, puis le Free jazz, aujourd'hui le Jazz fusion, comme nous allons le voir maintenant...

¹⁰ Il existe cependant quelques contre-exemples, comme le prestigieux Club Copacabana, fondé en 1940 à New York par Frank Costello, successeur de Lucky Luciano à la tête de la « Commission ».

Le Jazz s'éloigne de ses origines populaires pour devenir élitiste



Le Jazz s'est aujourd'hui replié sur un public élitiste de mélomanes avertis, tout en privilégiant des voies de recherche musicalement ambitieuses, accompagnées par une rupture totale avec le milieu des danseurs de loisirs. Il a donc suivi une évolution à rebours de beaucoup d'autres styles musicaux d'origine populaire, qui se sont plutôt transformés en produits de loisir de masse au détriment parfois de leur qualité artistique (photo ci-contre : le trompettiste Dizzie Gillespie, créateur du style Be bop).

Concurrence de nouveaux styles musicaux et fin des big bands

Aux Etats-Unis, le Jazz des Big bands traditionnels connaît à partir du milieu des années 1940 un relatif déclin. De nouvelles formes de musiques dansantes, comme le Jitterbug puis le Mambo, le supplantent progressivement. L'apparition du Rock'roll dans les années 1950 achèvent de détourner du Jazz les danseurs de la nouvelle génération. Les grands orchestres mythiques, comme celui de Count Basie puis de Duke Ellington, doivent alors cesser leur activité faute de public.

Elitisation du Jazz et perte de contact avec le public populaire

En perdant progressivement son statut de musique de diversion et de danse, ainsi que sa base de public populaire, le Jazz va aussi transformer au fil des ans, en une musique destinée essentiellement à l'écoute par un public relativement étroit voire élitiste de connaisseurs¹¹. Ce sera par exemple le cas du Be bop des années 1940, avec ses petites formations au tempo ultra rapide et à la virtuosité époustouflante, de nombreuses innovations harmoniques et rythmiques, et une tendance marquée vers une esthétisation / intellectualisation s'adressant de plus en plus ouvertement à un public restreint d'initiés ; puis du Free Jazz des années 1950, qui se libère des contraintes harmoniques, et met en valeur l'improvisation et l'énergie ; ainsi que du Hard bop apparu au milieu des années 1950, qui introduit des influences du Rhythm and blues, du Gospel et du Blues. Quelques années plus tard, apparaît le Jazz modal, qui utilise la gamme comme base de la structure musicale et de l'improvisation. Puis, dans les années 1960 et 1970, ce sera le Jazz fusion, qui combine le Jazz avec des rythmes rock et des instruments électroniques, et dont la forme commerciale, le Smooth jazz, connaît un réel succès dans les années 1980. Viennent ensuite des dizaines de sous-genres, comme le Jazz afro-cubain, le Jazz West Coast, le Ska-jazz, l'avant-garde Jazz, l'Indo-jazz, le Soul jazz, le Jazz de chambre, le Jazz-funk, le Loft Jazz, le Jazz punk, l'Acid jazz, le Jazz rap, le Nu jazz...

Mais, dans les boîtes de Jazz branchées de Greenwich Village ou du quartier latin, ou dans le festival chic de Montreux, on est désormais très loin des publics populaires, festifs et chahuteurs des honky-tonk du sud, des pianistes de bordel de Storyville ou des époustouflantes revues du Cotton Club... (photo ci-dessus : le « Petit journal » à Paris).



¹¹ Précisons toutefois que les apports esthétiques du Jazz ont également influencé la plupart des musiques populaires nord-américaines de la fin du 20^{ème} siècle, depuis la Pop jusqu'au Jazz Funk et le Hip hop en passant bien sûr par le Latin Jazz et son héritage contemporain (Salsa...).

Sources bibliographiques et filmographiques

Bibliographie

Haskins Jim, 1977, [*The Cotton Club*](#), éd. Random House, New York, 169 pages

Krist Gary, 2014, [*Empire of Sin, Sex, Jazz, murder and the battle for modern New Orleans*](#), éd. Crown Publishers, 416 pages

Levy Shawn, 1998, [*Sinatra Confidential*](#), Traduction Nicolas Guichard, éd. RivagesRouges, 2015, 364 pages

Lomax Alan, 1950, [*Mister Jelly Roll*](#), Rééd. University of California Press, 2001, 344 pages

Morris Ronald L., 1980, [*Le jazz et les gangsters*](#), traduction Jacques B. Hess, éditions Le Passage, 2002, 274 pages

Wikipedia, [Jazz](#)

Filmographie

[*Cotton Club*](#), film de fiction, mise en scène de Francis Ford Coppola, musique de John Barry, chorégraphie de Henry LeTang, avec Richard Gere, Gregory Hines, Diane Lane, Lonette McKee, Nicolas Cage, James Remar, Etats-Unis, 1984, 118 minutes.

[*Pretty Baby*](#), film de fiction, mis en scène de Louis Malle, musique de Gerald Wexler, avec Susan Sarandon, Brook Shields, France-Etats-Unis, 1978, 109 minutes.