

Waiting for the Sun

BARNEY HOSKYNS

Waiting for the Sun

UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE À LOS ANGELES

Traduit de l'anglais par
HÉLOÏSE ESQUIÉ

&

FRANÇOIS DELMAS

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e

2010

TITRE ORIGINAL
Waiting for the Sun
The Story of the Los Angeles Music Scene

PROLOGUE

APOCALYPSE NOW ! (WE LOVE IT !)

Il n'y a pas de culture ici en Californie, que de la merde. La Côte Ouest n'a aucune tradition, aucune dignité, aucune morale – c'est là que ce monstre de Richard Nixon a grandi. On doit travailler avec la merde, la confronter à elle-même...

PHILIP K. DICK,
dans une lettre à Stanislaw Lem, septembre 1973

And if California slides into the ocean,
As the mystics and statistics say it will,
I predict this motel will be standing
Until I've paid my bill...¹

WARREN ZEVON, "Desperadoes Under the Eaves", 1976

LORSQUE Randy Newman proclama "I love LA !" en 1983, il ne faisait rien d'autre que ce qu'un millier de "supporters" de LA avaient fait tout au long du siècle : il célébrait le miracle doré et bêtifiant de la Californie du Sud. Pourtant, Newman étant Newman, il ne pouvait pas s'empêcher de placer "I Love LA" sur un album intitulé *Trouble in Paradise* (Des ennuis au paradis). Et, Newman étant Newman, il ne pouvait pas dissimuler une certaine ironie.

"I Love LA" reste un disque singulièrement euphorisant, ce qui s'est passé à Los Angeles durant les quinze années suivantes n'a rien enlevé à sa puissance. Je me rappelle avoir regardé le clip sur MTV lorsque j'habitais dans la ville à l'époque de sa sortie et m'être régalé de la façon dont la musique de Newman contredisait magnifiquement son message enthousiaste. Toute la relation d'amour-haine que m'inspirait l'endroit s'exprimait dans des vers de ce genre : "Everybody's very happy, coz the sun is shining all the time / Looks like another perfect day... I love LA !"². Étant moi-même l'un de ces milliers d'Anglais temporairement exilés en Californie, je n'étais que trop sensible à l'ironie du paradis

1. "Et si la Californie glisse dans l'océan / Ainsi que le disent les mystiques et les statistiques / Je prédis que ce motel restera debout / Tant que je n'aurai pas payé ma note..." (Sauf indication contraire, toutes les notes sont des traducteurs.)

2. "Tout le monde est très heureux, parce que le soleil brille tout le temps / On dirait que c'est parti pour un autre jour parfait... J'adore LA !"

La première édition de *Waiting for the Sun, the Story of the Los Angeles Music Scene* a paru en 1996 aux éditions Viking. Une seconde édition a été publiée en 1999 aux éditions St Martin's Press avec le sous-titre suivant : *Strange Days, weird scenes and the sound of Los Angeles* [Jours étranges, scènes inouïes et le son de Los Angeles]. C'est dans cette édition qu'apparaît le Post-scriptum consacré à Beck.

© Barney Hoskyns, 1996.

© Éditions Allia, Paris, 2004, 2010 pour la traduction française.

perturbé, et savourais l'enivrante ambivalence que colportait la chanson de Newman.

Dix ans plus tôt, un autre Anglais était venu à LA – pour faire un documentaire pour la BBC et endosser à son tour le rôle de champion de la ville. Le résultat fut *Reyner Banham Loves Los Angeles* (1972), un film prenant pour base l'étude universitaire d'un professeur barbu sur les immeubles de Californie du Sud, *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies* (Penguin, 1971). L'enthousiasme de Banham peut sembler aujourd'hui un peu facile et suranné, mais au fond il faisait la même chose que Newman, à savoir *célébrer ce qui avait été insulté*. En outre, son attirance pour Los Angeles rejoignait la mienne et celle d'innombrables Européens qui, fuyant le Vieux Continent, s'étaient retrouvés dans la ville.

“Je dois admettre que les rencontres fortuites qu'on a coutume de faire dans d'autres villes, au coin d'une rue avec des amis et des étrangers, me manquent”, avait écrit Banham dans *Los Angeles*. “Mais quel bonheur d'être soulagé des frustrations et des dangers des encombrements piétonniers d'Oxford Street.” Pour Banham, comme pour les Britanniques, d'Isherwood à Idol, LA (et la Californie du Sud en général) semblait offrir une échappatoire à la claustrophobie du vieux continent, trempé par la pluie et hanté par les inégalités. L'aridité même de l'air du semi-désert était comme une libération par rapport à l'humidité fétide de l'Angleterre.

Vingt ans plus tard, aimer LA parce que tout le monde est supposé le détester est beaucoup moins facile. Pour commencer, nous avons tous, à un moment ou à un autre, “aimé” LA, ce paradis artificiel où le rêve américain s'est le plus manifestement déchainé : il n'y a rien de terriblement radical dans la position pro-Mauvais Goût de Banham sur la question, quoi qu'aimeraient nous faire croire nos présentateurs de télévision pour jeunes. En effet, nous, Britanniques, avons fait plus que quiconque pour surdéterminer la signification culturelle de Los Angeles – “la ville la plus médiatisée d'Amérique”, comme l'a dit Michael Sorkin – recyclant ses mythologies rebattues jusqu'à se complaire dans la pure redondance.

De plus, les émeutes, les scandales et les catastrophes naturelles des années 90 ont rendu impossible de dissocier dans nos esprits

la réalité de Los Angeles de l'“hyper-réalité” du LA hollywoodien, quels que soient nos efforts pour faire de ces spectacles l'apogée quasi apocalyptique d'un quelconque film à grand spectacle. Los Angeles peut parfois ressembler à une superproduction estivale cyberpunk avec Ice Cube et Schwarzy, mais rien de commun là-dedans avec un squat tagué de Compton.

Néanmoins, j'aime encore suffisamment LA pour vouloir écrire sur cette ville – particulièrement sur son histoire en tant que ville de musique, et sur ce que la musique nous dit du phénomène qu'est le lieu proprement dit. Ce livre n'a cessé de germer en moi depuis que j'ai vécu là-bas il y a dix ans de cela, période durant laquelle je ponctuais de temps à autre une lutte débilante contre l'abus de drogues par des interviews d'artistes de LA aussi différents que Donna Summer et Black Flag. La séduisante folie de l'endroit commença à me fasciner à cette époque, et ne m'a jamais quitté. En effet, ce que Mike Davis avait décrit comme une dialectique soleil / noir* aurait pu se résumer par le gouffre qui sépare Donna Summer de Black Flag. Encore que cela même aurait été trop simpliste, comme on peut s'en rendre compte à l'écoute de “Sunset People” de Donna Summer.

Mon intention profonde avec *Waiting for the Sun*, c'est une étude de l'interaction typiquement californienne entre la lumière et l'obscurité, ou entre le bien et le mal. Si l'on peut tracer l'histoire de la scène musicale de LA de part et d'autre d'une ligne qui va de Doris Day à Charles Manson en passant par le fils de Day Terry Melcher et ses potes surfeurs occasionnels les Beach Boys, l'objet de ce livre est alors d'explorer les raisons qui peuvent expliquer qu'une chaîne aussi improbable de relations ait dû se déployer là. Il deviendra clair au fur et à mesure du récit que mes propres héros angeles sont ceux dont la musique combine de la façon la plus évidente la lumière et l'obscurité : tous les Brian Wilson, Phil Spector et Arthur Lee du monde. Si j'ai emprunté mon titre et mon sous-titre¹ aux Doors, on ne doit pas conclure que je place Jim Morrison au-dessus de tels personnages. Mais toutefois le vieux Jimbo avait assurément un certain talent pour les mots : “The west is the best / Get here and we'll do the rest...²” Peut-être que maintenant, la question est : si la contre-

* Les mots et expressions en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte.

1. Sous-titre de la seconde édition : “Stange Days, weird scenes and the sound of Los Angeles” (voir p. 6).

2. “L'Ouest c'est ce qu'il y a de mieux / viens par là, nous ferons le reste...”

utopie apocalyptique de Los Angeles est un *site mythologique* au même titre que l'utopie paradisiaque du LA de jadis – grâce à Nathanael West, Kenneth Anger, Joan Didion, James Ellroy et Niggaz With Attitude – qu'est-ce qu'on peut bien encore espérer y trouver ? Ou bien sommes-nous seulement en train de courir après davantage de violence et d'aliénation ?

Parmi les personnes qui ont réfléchi à ces questions avec moi – et donné de leur version de l'histoire de LA – je suis particulièrement redevable aux suivantes : Lou Adler, David Anderle, Peter Asher, Eve Babitz, Richard Berry, Rodney Bingenheimer, Dan Bourgoise, Jackson Browne, Denny Bruce, Peter Case, Ed Cobb, Buddy Collette, Stan Cornyn, Jim Dawson, Pamela Des Barres, Henry Diltz, Doctor Demento (Barry Hansen), Todd Everett, Donald Fagen, Perry Farrell, Art Fein, Kim Fowley, Pleasant Gehman, Rick Gershon, Jeff Gold, Carl Gottlieb, William Gibson, Sid Griffin, Matt Groening, Rick Harper, Richie Hayward, Bones Howe, Danny Hutton, Rickie Lee Jones, Bob Keane, Nick Kent, Martin Kibbee, Harvey Kubernik, Arthur Lee, Darlene Love, Michael McDonald, Maria McKee, Cyril Maitland, Joni Mitchell, Paul Moshay, Walter Mosley, Randy Newman, Gene Norman, Michael Ochs, Van Dyke Parks, Freddie Patterson, Bill Payne, John Platt, Iggy Pop, Kid Congo Powers, Cheryl Rixon-Davis, Elliot Roberts, Henry Rollins, Linda Ronstadt, Metal Mike Saunders, Greg Shaw, Kirk Silsbee, Pat Smear, Terry Southern, Ronnie Spector, Penelope Spheeris, Gary Stewart, Mike Stoller, Ron Stone, Donna Summer, Derek Taylor, Russ Titelman, Gregg Turner, Nik Venet, Tom Waits, Paul Wasserman, Bill Wasserzieher, Jimmy Webb, Ian Whitcomb et Bobby Womack.

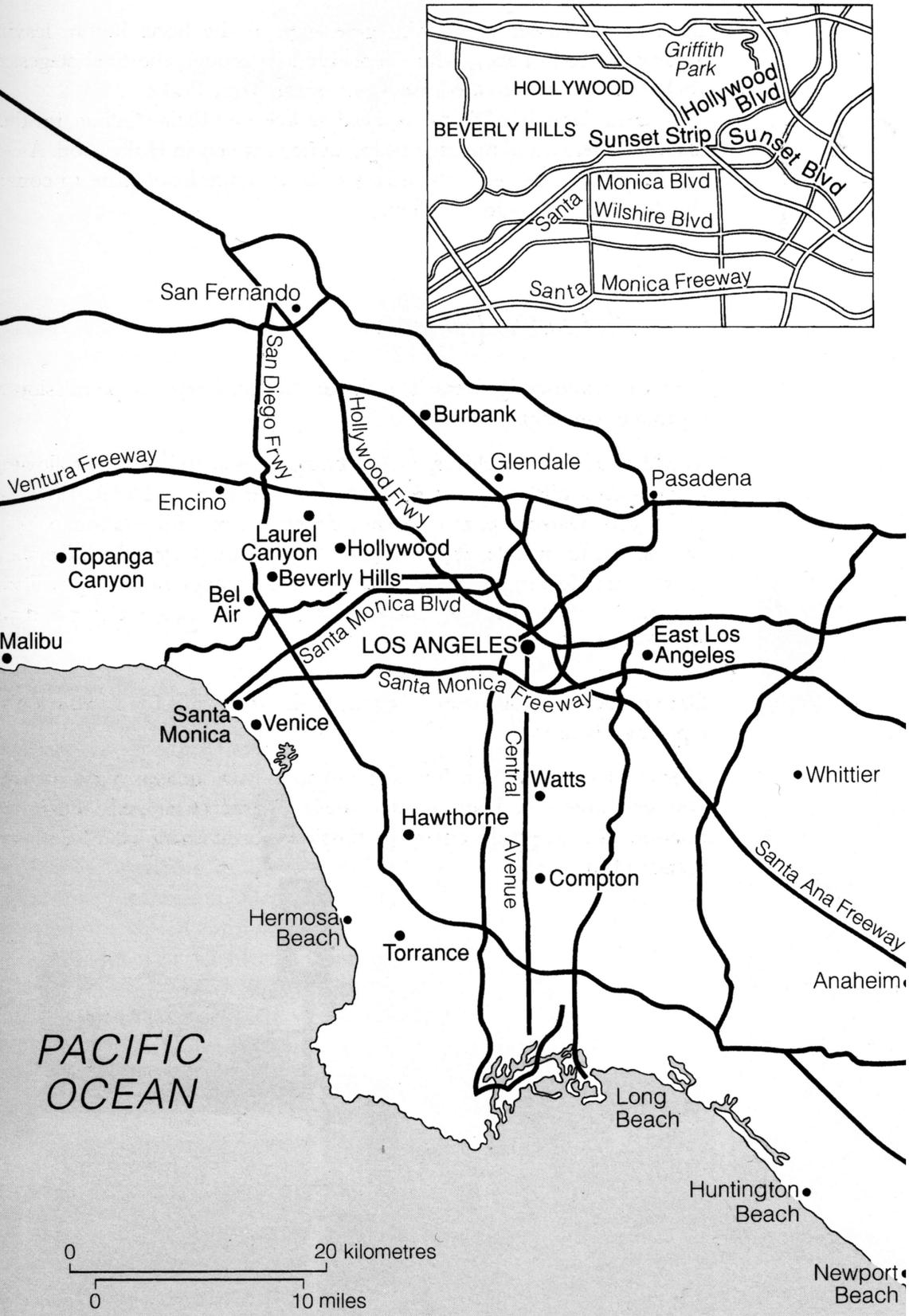
Pour les illustrations, je dois beaucoup à Michael Ochs, Helen Ashford, Jonathan Hymes et Robbi Seagal aux Michael Ochs Archives ; et à Harvey Kubernik, qui s'est chargé du travail héroïque de rassembler les photographies. De plus, j'aurais aimé remercier les personnes suivantes pour m'avoir aidé chacune à leur façon durant mes recherches : Barry Adamson, Robert Asher, Frank Beeson, Harold Bronson, Roy Carr, Barbara Charone, Alan Clayson, Anton Corbijn, John Crace et Jill Coleman, Chris et Steve Darrow, Paul Du Noyer, Mark Ellen, Pete Frame, Mick

Houghton, Mike Howard, Lindsay Hutton, Jim Irvin, Rayner Jesson, Laura Lamson, Andrew Lauder, Muir Mackean, Lee Ellen Newman, Philip Norman, Andy Preverser, Tom Reed, Sally Reeves, Johnny Rogan, Jon Savage, Steve Sheperd, Mat Snow, feu Derek Taylor, John Tobler et Rod Tootell. Pour d'autres services rendus passés et présents, je remercie Richard Gehr, Annene Kaye, Jim Scavunos et Davitt Sigerson. Merci à Jonathan Riley, qui a donné le feu vert au livre avant de quitter Viking ; à Tony Lacey, qui l'a soigné jusqu'aux étapes finales ; à Richard Duguid ; et bien sûr à mon agent, Tony Peake. Chez Bloomsbury, je remercie Matthew Hamilton, David Reynolds et Mike Jones.

J'ai une dette particulière envers Avik et Elaine Gilboa, pour leur patience infinie et pour avoir pris les messages durant mon séjour à Hollywood. En ce qui concerne l'appui de ma femme, Victoria, il n'y a pas de mots pour traduire la profondeur de ma gratitude envers elle.

REMERCIEMENTS

Sincères remerciements aux personnes suivantes pour avoir donné la permission de reproduire des paroles de chansons : "Desperadoes under the Eaves" de Warren Zevon. © 1996 Warner-Tamerlane, Dark Room Music. Warner/Chappell Music Ltd, London W1. Reproduit avec la permission d'International Music Publications Ltd. Sincères remerciements aux personnes suivantes pour avoir donné leur permission de reproduire des photographies : Les Michael Ochs Archives, Kirk Silsbee, Derek Taylor, Cyril Maitland, Jenny Lens, Ed Colver et Ken Sharp. Ce livre est dédié à mon fils, Fred.



INTRODUCTION

AFTER THE GOLDRUSH, OU
LOS ANGELES WITHOUT A STAR MAP ¹

Des millions de BLANCS laids. Sous un CIEL BLANC laid. Du sable blanc, un ciel blanc, des Blancs.

RICHARD MELTZER à propos de Newport Beach, 1980

LOS ANGELES n'a, à vrai dire, jamais connu de ruée vers l'or, mais on vous pardonnera peut-être de croire que seul l'or peut expliquer qu'un si grand nombre de gens aient été attirés dans le sud de la Californie à partir 1880. En réalité, ce fut une combinaison de pétrole, de chemins de fer, de soleil, de biens fonciers et d'un folklore bidon qui attira des millions d'Américains moyens sur la côte chatoyante de l'océan Pacifique – un folklore concocté par des promoteurs et des entrepreneurs dont les intérêts commerciaux auraient dû être assez clairs pour tout le monde.

Si la Californie du Sud fut présentée au monde comme un paradis de ciel bleu et d'orangers c'est en partie au prix d'une très grossière réécriture de l'Histoire. Une mythologie pittoresque de missions ecclésiastiques généreuses et d'Indiens dociles – dont on trouve tous les stéréotypes dans le roman extrêmement populaire d'Helen Hunt Jackson *Ramona* (1884) – occulta subtilement ce que furent l'éradication presque totale des Indiens d'Amérique dans la région et le traitement brutal réservé aux Mexicains indigènes. D'ailleurs, derrière ce culte des missions – et même derrière le culte du soleil –, se cachait un programme implicitement raciste de suprématie de la race blanche. Charles Fletcher Lummis, le rédacteur en chef du magazine *Out West (Land of Sunshine)*, croyait que le pouvoir du soleil allait "revigorer les énergies raciales des Anglo-Saxons", tandis qu'Abbot Kinney, qui bâtit la Venise californienne juste au sud de Santa Monica, lançait une croisade en faveur des Indiens convertis et de la pureté raciale à travers l'eugénisme. Surpassant les deux hommes, Joseph Widney, président de l'université

1. Après la ruée vers l'or, ou Los Angeles sans carte du ciel. Allusion à l'album de Neil Young *After the Goldrush* (1970) et à la saga de Richard Rayner, *Los Angeles Without a Map*.

de Californie du Sud, affirmait dans *The Race Life of the Aryan Peoples* (1907) que Los Angeles serait un jour “la capitale aryenne du monde” (si seulement il avait pu voir la ville en 1995...).

Tout ceci entre parfaitement dans la logique d’une *Californie über alles*, un pays promu – selon les mots de Mike Davis – “refuge ensoleillé de l’Amérique blanche protestante à une époque de crise de l’emploi et d’immigration massive des catholiques et juifs pauvres d’Europe de l’Est et du Sud”. C’est aussi ce que cache le culte des surfers à la peau dorée qui donna naissance aux Beach Boys et à une centaine d’autres groupes de surf au début des années 60. En effet, le phénomène de la pop à Los Angeles repose tout entier sur une certaine blancheur WASP¹, du “cool” jazz West Coast aux Beach Boys, aux Byrds et aux Eagles.

“La Californie est un lieu étrange, écrivait D. H. Lawrence. En un sens, elle a tourné le dos au monde pour contempler le vide du Pacifique.” Pour les protestants du Middle West qui investirent les plaines de LA dans les années 20, la ville représentait un nouveau départ, une rupture avec l’ancien monde de la Côte Est et de l’Europe. Le nabab Henry Huntington appelait le Pacifique “l’océan du futur” et, aux yeux des foules venues d’Iowa et du Nebraska pour réussir au milieu des palmiers, le futur semblait prometteur. Il était même prometteur aux yeux de quelques intellectuels européens exilés qui s’installèrent en ville dans les années 30 et 40. Comme pour Reyner Banham trente ans plus tard, Los Angeles fut pour Aldous Huxley et Christopher Isherwood un lieu de libération et de liberté, un lieu où chacun pouvait s’affranchir de son identité européenne. Même Thomas Mann, qui pensait que Hollywood n’était pas si éloigné que cela de la maladie de sa *Montagne Magique*, trouva en Santa Monica “ce qu’il avait toujours voulu : La lumière ; la chaleur, sèche et jamais étouffante ; les grands espaces, l’océan...”

Le problème, c’est que la “promotion” de Los Angeles marcha un peu trop bien : dès les années 30, l’afflux de migrants devint incessant. Désormais, tout le monde voulait sa part du rêve californien, y compris les fermiers ruinés par la Dépression, immortalisés dans *Les Raisins de la colère* de Steinbeck. Le dérèglement qui en résulta – divorces, suicides, violences urbaines – témoigna

1. WASP : “White Anglo-Saxon Protestant”, Anglo-Saxon blanc et protestant.

du fort sentiment de trahison éprouvé par ceux qui ne s’étaient déracinés que pour trouver la même pauvreté au bout du chemin.

C’était le revers de la médaille de ce fantasme de carte postale californien, qui ne donna pas seulement naissance au *LA noir** de Raymond Chandler et James M. Cain, mais également aux ruminations apocalyptiques de nombreux écrivains en dehors du polar. “La Californie redeviendra un désert silencieux, écrivait J. B. Priestley. Tout y est éphémère et fragile comme une bobine de film.” Hanns Eisler déclara que “si on arrêtait l’approvisionnement en eau pendant trois jours, les chacals réapparaîtraient”, tandis que son collaborateur Bertolt Brecht évoquait “des jardins luxuriants / avec des fleurs aussi grandes que des arbres, qui bien sûr se fanent / immédiatement si elles ne sont pas arrosées avec de l’eau très coûteuse”. “Dieu n’a jamais créé ces lieux pour que l’homme y vive”, tonna Thornton Wilder tel un prédicateur du feu de l’enfer. “L’homme est venu et a envahi un désert, et il a torturé ce désert pour obtenir vivres et cultures, et il a contrarié et perverti le dessein de Dieu.”

Cet état d’esprit apocalyptique – renforcé par les tremblements de terre, les feux de broussailles, les coulées de boue et les vents hurlants de Santa Ana – culmina avec le célèbre mais incontestablement surestimé *Incendie de Los Angeles* (1939) de Nathanael West, dans lequel “le soleil éternel, fatigant, ne suffisait pas” aux “bouffons” qui avaient atteint la terre promise. À l’instar de nombreux écrivains obligés de gagner leur vie dans le système des studios hollywoodiens, West nourrissait un profond désir de détruire LA, et fit peindre à son héros Todd Hackett, artiste de studio, une scène apocalyptique intitulée “L’Incendie de Los Angeles”. Et quand, à la fin du roman, une foule hystérique saccage les rues d’Hollywood, c’est comme si le tableau de Hackett prenait vie. La foule se compose de ceux qui ont été déçus et trahis – les hordes pour qui la vision fugace d’une star de cinéma se rendant à une première ne peut compenser le fait que la ville les a trompés.

Comme dans le roman de West, le cinéma était pour tous ces écrivains un élément clef du scénario apocalyptique. Le fait que Hollywood, tout en dissimulant sous sa surface clinquante toutes sortes de péchés et de perversions, balançait à tout va des fictions

réconfortantes sur la vie de l'Amérique moyenne, en faisait un irrésistible lieu de délitement. En dépit d'affirmations comme celles du chef de studio de la MGM Dore Schary, qui insistait sur le fait que "tout le personnel" de l'usine à rêves ne devait pas être mis dans le même sac qu'une poignée de dégénérés, le destin d'Hollywood a toujours été de servir de Sodome et Gomorrhe à une Amérique moyenne lascive, qui avait aussi peu besoin d'une Tinseltown (ville clinquante) "propre sur elle" que Kenneth Anger lorsqu'il entreprit d'écrire son classique *Hollywood Babylon*. La naissance de l'industrie du scandale au début des années 50 empêcha Hollywood d'affirmer plus longtemps qu'elle n'était pas désespérément immorale. "Voilà ce qui arrive quand on sort des parvenus du caniveau pour en faire des idoles", pour citer le petit ami de la victime de Fatty Arbuckle dans *Hollywood Babylon*, et ce jugement pourrait résumer l'histoire entière d'Hollywood comme celle de Babylone, un lieu où la maladie de la gloire détruit jusqu'à la plus noble des créatures de Dieu.

"J'aimais bien cette ville", songeait le Philip Marlowe de Chandler tandis qu'il roulait vers l'ouest sur Sunset Boulevard avec Dolores dans *Fais pas ta rosière !* (1949). "Los Angeles n'était qu'un grand endroit sec et ensoleillé, avec des maisons laides et dépourvues de style. Maintenant nous avons l'argent coulant à flot, des tireurs d'élite, des travailleurs au pourcentage, des parvenus, des truands venus de New York et Chicago... qui courent les restaurants et les night-clubs tape-à-l'œil... la racaille d'une grande ville dure-à-cuire qui n'a pas plus de personnalité qu'un gobelet en carton."

À l'époque où fut publié *Fais pas ta rosière !*, la "grande ville dure-à-cuire" était déjà, grâce aux dernières grandes migrations internes vers la Californie du Sud, une ville de musique dans le vent. Que sa personnalité fût aussi pauvre et sans âme que l'affirme Marlowe est, c'est le moins que l'on puisse dire, discutable.

CHAPITRE I

ON THE AVENUE : WEST COAST COOL, CALIFORNIA CRAZY ¹

Some call it the land of sunshine,
Some call it old Central Avenue.

I call it a big old country town,
Where the folks don't care what they do ².

CROWN PRINCE WATERFORD, "LA Blues" (1947)

La Californie était ouverte à toutes les possibilités – un environnement expérimental, novateur et exceptionnellement créatif. Les gens se sentaient libres d'explorer de nouvelles idées, n'importe quoi. Ce genre d'atmosphère charrie son lot de loufduques, d'hurluberlus et de psychopathes, mais produit aussi des concepts géniaux dans les domaines de la science, de l'art, des affaires, de l'éducation et des questions spirituelles... Libérés de leurs liens avec un passé conservateur et rationnel, les Californiens ont ouvert de nouvelles dimensions.

PAUL HORN, *Inside Paul Horn* (1990)

I

COMME l'a remarqué Mike Davis dans *City of Quartz* (1990), un livre qui fut salué à sa juste valeur, il est frappant que Bertolt Brecht, qui avait rêvé, depuis la lointaine Europe, d'une Amérique magique, n'ait jamais pris la peine d'explorer la "Mahogany grandeur nature" qui s'étalait sur le pas de sa porte lorsqu'il habitait à Los Angeles. Rejetant péremptoirement la ville, bien installé dans le confort de son jardin richement achalandé à Santa Monica, l'auteur dramatique et polémiste ne vit jamais les salles de danse de Boyle Heights, les bouges de Witmington et les boîtes de jazz de Central Avenue qui animaient sa foisonnante vie nocturne.

1. Le cool West Coast, la folie californienne.

2. "Certains l'appellent le pays du soleil / D'autres l'appellent cette bonne vieille Central Avenue / Pour moi, c'est une bonne grosse ville de province / Où les gens se fichent de ce qu'ils font."

1. Sorte de loterie clandestine.
2. *Bandleader* : musicien assurant la fonction de chef d'orchestre dans un big band.

Curieusement, c'est dans le ghetto noir qui s'était étendu tout le long de Central Avenue que l'on pouvait trouver la plus vibrante de ces sous-cultures musicales ; curieusement, oui, dans la mesure où LA n'avait cessé d'être un berceau du racisme et de la bigoterie depuis l'époque de son soutien aux Confédérés pendant la guerre de Sécession.

Les Noirs étaient arrivés en Californie du Sud avec la première vague de migration dans les années 1880, pourtant il n'y avait encore que 75 000 Afro-Américains dans le comté de LA en 1940. Watts (ou Mud Town [Cité de la boue]) était devenu un quartier noir semi-rural au début des années 20, lorsque les migrants venus du Sud profond s'y étaient installés et avaient monté des petits commerces sur Central Avenue – des hommes comme Elihu “Black Dot” McGhee qui arriva d'El Paso en 1926, ouvrit un salon de coiffure pour hommes et fut plus tard à la tête du lucratif “numbers racket 1” de tout le quartier. Les musiciens de jazz Kid Ory, Dink Johnson, Mutt Carey, Buddy Petit et le Black & Tan Band, la plupart originaires de La Nouvelle-Orléans, gagnaient également leur vie sur Central Avenue. Le légendaire Jelly Roll Morton jouait du piano dans un bordel du centre dès 1918, et il enregistra au début des années 20 pour le label local de Johnny et “Reb” Spikes Sunshine, première compagnie de disques noire conséquente à LA.

Le *bandleader*² Curt Mosby, qui possédait une boutique au coin de Central Avenue et de la 23^e Rue et fonda l'Apex Club, cœur de la vie nocturne noire, fut l'un des premiers pontes de Central Avenue. Dans les années 30, l'Apex fut rebaptisé Club Alabam et des files de Cadillac s'alignaient devant l'entrée tous les soirs. Ici la nouvelle bourgeoisie noire se mêlait à des gangsters et des truands, déployant une parade nocturne incessante de fourrures et de montres à gousset, de bagoues et de bananes – la fine fleur du chic du ghetto avec chemises à jabot. Juste à côté du fameux Dunbar Hotel, où descendaient les célébrités de passage, le boxeur Jack Johnson possédait un club nommé le Showboat. Même les idoles de films à l'eau de rose d'Hollywood faisaient des incursions à “darktown” (la ville sombre) pour assister à des spectacles mettant en scène le comédien Eddie “Rochester” Anderson, des danseurs comme les fabuleux Nicholas Brothers et les assortiments toujours voluptueux de “jolies filles

garanties d'origine créole”. Hampton, Basie et Lunceford passaient à LA au moins une fois par mois et la revue révolutionnaire d'Ellington *Jump for Joy* fit un tabac en ville. LA était en pleine ébullition.

Dans les années 40, la guerre correspondit à une explosion démographique, et toutes sortes de gens du Sud déferlèrent à LA. Les Blancs s'installèrent dans la vallée de San Fernando au nord de la ville (et aussi beaucoup plus au nord dans des villes de banlieue comme Bakersfield, où se développa une importante scène de musique country) ; les Noirs, au rythme de presque cinq mille par mois, suivirent leurs prédécesseurs dans les quartiers “sud-centraux” de Watts et Compton. Entre 1940 et 1945, quand la ville devint la fonderie principale de l'effort de guerre américain et que l'industrie de l'armement embauchait à tout va, la population noire de LA doubla. À la fin de la guerre, la ville abritait l'un des principaux groupes ethniques de Californie du Sud.

Plus cette population augmentait, et plus Central Avenue s'anima. La nuit, il était même difficile de se frayer un chemin parmi les groupes de gens qui se promenaient et faisaient la queue devant des clubs comme le Plantation, le Downbeat, le Savoy, le Lovejoy, le Memo, et le célèbre Chicken Shack d'Ivie Anderson, occasionnellement chanteur pour Ellington. Ici on trouvait toute la gamme de la vie nocturne, des théâtres vaudeville les plus huppés aux billards les plus miteux. Ici était la “mer d'opulence” qu'évoquait Art Pepper au souvenir de son adolescence dans le groupe maison de l'Alabam de Lee Young ; ici étaient aussi les gargotes chinoises à deux sous et les bouges grillagés où des hommes à la mine patibulaire complotaient hold-up et casses.

Quelque part entre les deux extrêmes, il y avait les innombrables “clubs de nuit” qui pullulaient sur l'avenue comme des trous à rats : des endroits comme le Brother's, le Turban Room, le Jack Basket's Room, le Johnny Cornish's Double V, le Stuff Crouch's Backstage. C'étaient des endroits ouverts à tous, où on amenait sa bouteille, laissait son revolver à l'entrée – on pouvait y entendre la meilleure des musiques ; des bruyants chanteurs de jump-blues



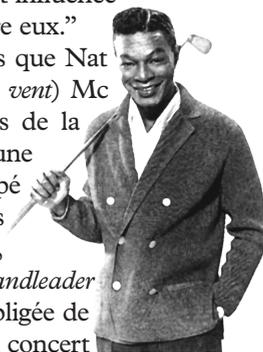
WARDELL GRAY
& DEXTER GORDON
EN PLEIN DUEL DE TÉNORS

comme Big Joe Turner, des 'cutting contests'¹ de haut niveau entre les jeunes lions au souffle puissant Wardell Gray et Dexter Gordon. Dans le premier des excellents romans de Walter Mosley avec Easy Rawlins, *Le Diable en robe bleue* (1990), les clubs de nuit sont décrits comme des endroits où "l'on pouvait venir de temps en temps pour se rappeler comment c'était de rêver de la Californie quand on était chez nous au Texas".

Ajoutons que les patrons de clubs noirs ne furent pas longs à investir le quartier de "Little Tokyo", d'où la communauté japonaise avait été si sommairement expulsée après l'attaque de Pearl Harbor. Là, au nord de la scène principale de l'Avenue, on trouvait des endroits comme le Rendezvous, le Cobra Room, et le Shepp's Playhouse, où un jeune Sammy Davis Jr chantait pour un public où l'on voyait parfois Howard Hughes. Au Club Finale sur la 1^{re} Rue, le New-Yorkais en exil Howard McGhee dirigeait le premier vrai groupe de bop de LA.

Le boom de la guerre ne signifiait pas que les Noirs étaient plus facilement acceptés par les Angelinos blancs. Dans une ville où le Ku Klux Klan était très actif, et où les Noirs étaient continuellement chassés des quartiers colonisés par les Blancs, il n'a jamais été aisé pour les Afro-Américains d'embrasser le rêve californien comme le faisaient les Blancs. "Le LA noir est un endroit où les gens sont venus pour réaliser leurs rêves", dit Walter Mosley, qui a grandi à Watts dans les années 50. "Nombre d'entre eux y sont effectivement parvenus, mais beaucoup sont restés prisonniers de l'image qu'ils amenaient du Sud avec eux, et tout cela était influencé par le racisme des Blancs, ou des Noirs entre eux."

Même des stars noires aussi conséquentes que Nat "King" Cole et Hattie (*Autant en emporte le vent*) Mc Daniel souffrirent de violentes persécutions de la part des Blancs. Après que Cole eut acheté une maison imitation Tudor dans le quartier huppé d'Hancock Park en 1948, ses riches voisins blancs, non contents de refuser de lui parler, brûlèrent des croix sur sa pelouse. Le *bandleader* Roy Porter raconta que la police avait été obligée de l'escorter chez lui à Pico Boulevard après un concert



1. Espèce de duels entre deux solistes, où les deux participants improvisaient chacun leur tour sur un morceau jusqu'à ce que l'un d'entre eux soit éliminé par les cris du public.

à Hollywood, et le pianiste et professeur de chant Eddie Beal fut prié de ne pas s'asseoir à la même table qu'un collègue blanc lorsqu'il alla écouter Count Basie au Cotton Club de Culver City en 1949. La police de Los Angeles (LAPD) était elle-même en croisade contre toute forme de mixité raciale en ville, particulièrement quand il s'agissait de filles blanches (ou du moins à la peau claire) traînant sur l'Avenue – comme la Velma de Moose Malloy dans *Adieu ma jolie*, de Raymond Chandler. Le pianiste Hampton Hawes se rappelait que "n'importe quel week-end sur Central Avenue dans les années 40", il n'était pas rare de voir l'équivalent de tout un club de couples mixtes traîné au poste de police de Newton Street pour un contrôle d'identité.

La rage de musiciens noirs comme Charlie Mingus – qui mit un jour en pièces les statuette de jockeys noirs sur les pelouses de Rossmore Avenue parce qu'il détestait leurs connotations esclavagistes – trouva un écho dans le virulent roman de Chester Himes publié en 1945 *S'il braille, lâche-le*, qui superposait le monde de Watts et celui de la bourgeoisie noire instruite. "Si on ne peut pas descendre Hollywood Boulevard en sachant que l'on en est, fulminait Obvert Jones, le héros de Himes, si l'on ne peut pas faire poliment du plat à Lana Turner au Ciro's sans se faire passer à tabac par les gendarmes pour être sorti de son rang ; si on ne peut pas s'offrir un dîner à trente dollars sans se faire agonir d'insultes, être un grand "Monsieur" nègre ne veut rien dire du tout." Himes lui-même fut confronté au racisme tenace d'Hollywood lorsque Jack Warner stipula qu'il "ne voulait pas de Nègres" dans l'équipe Warner Bros, même s'ils étaient bons scénaristes. "Soumis à la corrosion mentale des préjugés raciaux à LA, écrivait Himes, je devins amer et débordant de haine."

Parmi les nombreux clubs de jazz d'Hollywood dans les années 40 – l'Ubangi, le Century, le Shep Kelley's, le Swanee Inn, le Rum Boogie, le Jimmy Otto's Steak House – quelques-uns se faisaient un point d'honneur d'accueillir une clientèle mixte. Notamment le Billy Berg's, situé aux pieds d'un immeuble en stuc d'un étage au 1356 North Vine Street, où se trouve maintenant une station de cars Greyhound, amenant tous ces rêveurs éblouis et échappés de la cambrousse. C'est ici, significativement, que le jazz moderne atteignit pour la première fois Hollywood avec toute la force de la révolution be-bop de la Côte Est, fin 1945.



CHARLIE PARKER
AUX STUDIOS CAPITOL, 1946.

Quand Billy Berg demanda à Harry “The Hipster” Gibson de lui recommander quelques formations new-yorkaises pour le club, celui-ci n’hésita pas une seconde à le presser d’engager le All-Star Dizzy Gillespie Sextet, avec la tornade humaine Charlie ‘Bird’ Parker. Même s’il ne fit pas un très bon chiffre, déconcertant les clients habitués au Hipster et à Slim Gaillard, l’engagement de huit semaines du sextet chez Berg eut un impact immédiat sur des célébrités locales telles que Hampton Hawes et Teddy Edwards, qui avaient du mal à en croire leurs oreilles. “Tout le monde n’a pas marché, mais c’était incroyablement excitant pour quelqu’un de vingt-deux ans”, raconte Buddy Collette, l’un des rares musiciens de cette époque qui ait survécu à LA sain de corps et d’esprit. “Gillespie et Parker ont apporté une forme complètement neuve de narration – de nouvelles notes et de nouvelles mélodies, des neuvièmes bémol. Quand ces gammes et ces accords sont arrivés, ils étaient difficiles à entendre, il fallait savoir ce que c’était. C’est devenu plus technique, il ne suffisait plus de trouver quelques notes et d’improviser du blues à partir de là.”

Sans surprise, Charlie Parker était souvent aux abonnés absents à LA, s’éclipsant sans cesse à la recherche d’héroïne, bien plus coûteuse que dans l’Est, mais il était au moins assez en forme pour enregistrer quelques morceaux pour des petits labels comme Bel Tone. De plus, après que Dizzy fut retourné à New York, Parker resta, donnant un concert avec le groupe de Howard McGhee au Club Finale et enregistrant des morceaux légendaires comme “Night in Tunisia” et “Ornithology” pour Ross Russell, un ex-marine qui tenait un magasin de disques à Hollywood et en sortait sur son petit label Dial.

Les préoccupations majeures de Bird à LA transparaissent avec plus d’exactitude dans “Moose the Mooche” (Moose le refourgueur), titre inspiré d’un dealer estropié qui écoulait sa marchandise depuis un stand de cireur de chaussures sur Central Avenue. La dépendance à l’héroïne s’avéra de plus en plus handicapante : après la fermeture temporaire du Finale’s, Bird se retrouva à vivre dans un garage, dans la dèche la plus complète. En juillet, le soir où il enregistra la poignante ballade “Lover Man” au studio de C. P. MacGregor sur Western Avenue, il s’assoupit dans un hôtel et mit

le feu à son matelas – une histoire de junkie classique, mais qui le conduisit chez les dingues à l’hôpital d’Etat de Camarillo pour six mois. Ce séjour lui sauva probablement la vie. Il était assurément en meilleure condition quand il sortit en janvier 1947 pour entamer une résidence au Hi-De-Ho Club avec Howard McGhee et Hampton Hawes. Quand il rentra à New York en mars, il avait gravé d’autres sessions électrisantes pour Dial (dont “Relaxin’ at Camarillo”, au titre ironique) et laissé une marque pratiquement indélébile sur le jazz West Coast.

L’affirmation plus tardive de Bird, qui prétendit que personne sur la Côte n’avait compris ce qu’il faisait relevait peut-être simplement du mépris traditionnel de New York pour la Californie ; il peut difficilement avoir ignoré la portée des nombreuses influences, à la fois musicales et narcotiques, qu’il eut sur la scène de LA. De même, ses attaques contre Ross Russell – qui avait déplacé l’activité de Dial à New York après que Bird y fut retourné – relevaient probablement des traditionnelles râleries des musiciens. “Plus d’un prirent le parti opposé et déclarèrent que Ross Russell était un saint”, affirme l’historien de jazz Kirk Silsbee.

Il est sûr que Russell réussit à enregistrer plusieurs musiciens importants de LA avant de rejoindre la Côte Est. Dans le sillage des séminaux “duels de saxos” entre Lester Young et Coleman Hawkins (et Illinois Jacquet et Flip Phillips) Dial sortit des morceaux comme le classique de sept minutes “The Chase” de Dexter Gordon et Wardell Gray, et “The Duel” de Gordon et Teddy Edwards, des joutes bop renversantes entre des hommes que Hampton Hawes appelait “les gardiens du flambeau de Bird”. Gray, qui était arrivé à LA avec Earl “Fatha” Hines, et avait généralement l’avantage sur Gordon, se mesurait à ce dernier au Downbeat, puis finissait dans des boîtes comme le Jack Basket’s Room, où la musique devenait de plus en plus brutale et sauvage au fil de la nuit. Pour les vieux *bandleaders* de l’ère du swing, ils représentaient une franche menace, mais pour les musiciens de leur génération, ils étaient les nouveaux maîtres de la scène jazz.

À l’époque où Gray et Gordon s’affrontaient pour Ross Russell et les patrons des clubs de nuit, Central Avenue touchait déjà à la fin de sa période d’expansion. Russell lui-même écrivit que “le

point culminant fut atteint au printemps 1946, après que la prospérité de la période de guerre eut décliné et se fut traduite par des modes de vie plus sains et plus conventionnels”. Les flambeurs avaient disparu, et seuls les clubs bien établis subsistaient. Elihu “Black Dot” McGhee, patron du Downbeat, en tenait pour responsables les Noirs qui désertaient l’Avenue pour s’installer dans le LA blanc. Le *bandleader* Johnny Otis affirmait quant à lui que le retour de la guerre des soldats blancs avait privé les Noirs des emplois dont ils bénéficiaient. Quelles qu’en soient les raisons précises, le déclin s’amorça, et frappa les jazzmen de plein fouet. “All the hip cats on the corner / They don’t look so sharp no mo’ 1”, chantait Jimmy Witherspoon dans son morceau de 1947 “Skid Row Blues” (Blues du quartier de clochards) “Coz all the good times is over / And the squares don’t have no dough 2”.

II

Au début des années 50, l’Avenue était presque morte, ne laissant qu’à quelques increvables – Hampton Hawes, Sonny Criss, Harold Land, Curtis Counce – le soin de porter le flambeau dans la nouvelle décennie. La drogue mit Dexter Gordon sur la touche pendant près de dix ans, et tua Wardell Gray. Des hommes comme Mingus partirent pour l’Est et y restèrent. En même temps, un nouveau son West Coast prit racine parmi les musiciens blancs qui émergeaient après des passages dans les big bands de Stan Kenton, Woody Herman et Charlie Barnet. Finalement estampillé son “cool” de la Californie du Sud ensoleillée, il ne suivait pas les traces des envolées échevelées de Bird, mais celles du phrasé rêveur, mélancolique, de Lester Young et des constructions néo-classiques du pianiste Lennie Tristano. Par-dessus tout, il s’ancrait dans les sessions séminales de *Birth of the Cool* de 1949, où Miles Davis s’était associé à New York avec Gil Evans, Gerry Mulligan et d’autres, pour propulser le jazz au-delà du bop dans une nouvelle ère de la composition et des arrangements.

Bien que les sessions de *Birth of the Cool* ne soient pas sorties officiellement avant 1957, le nonette de Davis exerçait un attrait

certain sur les musiciens blancs techniquement au point qui s’étaient installés à LA à la fin des années 40 : des hommes comme Shorty Rogers, par exemple, qui était arrivé en 1946 et avait rejoint le groupe Innovations in Modern Music Orchestra de Kenton, basé à LA, deux ans plus tard. Dans l’Orchestra, Rogers écrivit pour les musiciens qui allaient constituer la source du jazz West Coast dans les années 50 – Art Pepper, Bud Shank, Bob Cooper, Shelly Manne – et se lia avec eux d’une solide amitié. Pour lui comme pour beaucoup d’entre eux, LA était synonyme de chaleur et confort, un endroit où s’enraciner et élever des enfants. De plus, en ajoutant le travail dans les studios de cinéma, on avait pour la première fois la possibilité réelle d’une sécurité financière à long terme.

Rogers, aidé de ses nouveaux acolytes, fit connaître concrètement le jazz West Coast en sortant *Modern Sounds* (1952), un album avec des instruments aussi “kentonesques” que le tuba et le cor de chasse, sons nouveaux aux antipodes de l’improvisation brute du bop. Au moment où il décida d’abandonner la route pour de bon et de monter un groupe “All-Stars” pour le club Lighthouse de Howard Rumsey, le jazz West Coast était d’ores et déjà une réalité. “Shorty m’a avoué que tous ses gamins étaient nés neuf mois après Noël, raconte Kirk Silsbee. C’était le seul moment où il parvenait à voir sa femme, et il en avait marre. Alors il a sauté sur l’occasion de jouer pour Rumsey. Financièrement, il se faisait avoir, mais cela aiguisa considérablement ses talents d’écriture, ce qui était très important.”

Le Lighthouse, au 30 Pier Avenue à Hermosa Beach, avec ses cent-quatre-vingt sièges et son décor polynésien d’opérette, devint rapidement le laboratoire du jazz blanc “cool”. L’ironie c’est que la crème des survivants de Central Avenue – Teddy Edwards, Sonny Criss, Hampton Hawes – figuraient parmi les premiers groupes que Rumsey engagea pour le club, et un racisme insidieux a pu jouer dans leur remplacement progressif par Rogers et ses compères de Kenton. Les musiciens noirs regardaient à coup sûr les “talents d’écriture” de Shorty Rogers avec scepticisme. “Shorty était un grand compositeur, dit Buddy Collette, mais je ne suis pas sûr qu’il était un grand compositeur de jazz, dans le sens de

SHORTY ROGERS,
LE PIVOT DU COOL WESTCOAST.



1. Tous les marlous du coin de la rue / Ils font plus tant les fiers maintenant.

2. Parce que c’est fini le bon temps / Et les coincés ont pas de blé.

quelqu'un qui expérimenterait de nouvelles sonorités ou encouragerait ses musiciens à en expérimenter."

La vision la plus répandue que les cercles *down beat* de New York avaient de la Côte Ouest tendait à calquer ce point de vue, caricaturant le son cool comme cérébral, saucissonné, exsangue. Même si c'était loin d'être aussi simple, dans la mesure où les célèbres *jam sessions* du dimanche après-midi au Lighthouse étaient souvent le théâtre d'improvisations exubérantes, il est vrai que Rogers et ses acolytes avaient tendance à délaisser de plus en plus le blues et les saxos au profit de flûtes et d'un néoclassicisme détourné. "En tant que musiciens de jazz, on brûlait de curiosité de découvrir comment on pouvait transformer quelque chose, se rappelait Bud Shank ; on relevait ces défis et puis on passait à autre chose." Le pianiste Lou Levy concéda que la scène West Coast était "un petit peu plus discrète", ajoutant qu'elle "était juste un petit peu plus blanche que noire", tout en soutenant "qu'il n'y avait aucun mal à ça".

De plus récents ressortissants de LA soutenaient le travail de Shorty Rogers. Le joueur de sax baryton émâcié Gerry Mulligan, déjà junkie endurci, traversa l'Amérique en stop en 1952 et décrocha un engagement pour jouer tous les lundis soir dans un bungalow aménagé, le Haig Club, sur Wilshire Boulevard. À ses côtés se tenait le trompettiste de vingt-deux ans Chet Baker, qui avait déjà fait parler de lui cette année-là en jouant avec Charlie Parker, plus une section rythmique comprenant le batteur Chico Hamilton et le bassiste Bob Whitlock. C'était le fameux quartette sans piano, tentative monophonique de Mulligan pour libérer le jazz des limites imposées par les accords. Il eut ses détracteurs, qui raillaient son son "néo-Dixieland", mais, comme le *Modern Sounds* de Rogers, il exerça une influence majeure sur le genre de "jazz de chambre" feutré qu'on entendrait plus tard dans l'œuvre du clarinetiste / sax ténor Jimmy Giuffrè et dans les groupes de Chico Hamilton lui-même. C'était du cool contrapuntique – la quintessence du West Coast.

Mulligan jouait toujours au Haig Club de John Bennett lorsque le brillant altoïste Lee Konitz – un autre ancien de la classe *Birth of the Cool* – rejoignit la formation, début 1953. Le traitement fascinant par le groupe de standards tels que "Lover Man", "These Foolish Things" et "Too Marvellous for Words", sortis par Pacific,



le label débutant de Richard Bock, donne encore aujourd'hui des exemples remarquables du son cool, captivants dans leur abstraction même. Mais après s'être fait serrer pour possession de stupéfiants cet été-là, Mulligan décida qu'il en avait assez de la Californie¹. Comme Charlie Parker et Howard McGhee avant lui, il renia la connexion West Coast une fois de retour à New York. "Mes groupes auraient eu du succès n'importe où, affirmait-il. J'avais très peu de contacts avec ce qui se passait là-bas."

Art Pepper, angelino de naissance, ne minauda pas ainsi – il n'avait pas le choix. "Pepper était un exemple rare de musicien ayant grandi à LA, raconte Kirk Silsbee. C'était un type dont la conception du sax s'était élaborée durant l'ère du swing, mais qui avait évolué indépendamment de toute influence new-yorkaise. Il devait faire avec le be-bop, comme tout le monde à l'époque, mais comme Chet Baker, il fit essentiellement l'impasse sur

1. Ce fut grâce à Gene Norman, un organisateur de concert et disc-jockey pour qui il avait enregistré quelques sessions en groupe de dix, que Mulligan fut relâché. "Il m'est souvent arrivé de faire sortir des musiciens du pénitencier d'Etat (Honour Farm)", raconte Norman, qui dirige toujours son entreprise GNP-Crescendo depuis un bureau situé au-dessus d'un hôtel de Sunset Boulevard. "Mulligan, Wardell Gray, Frank Morgan, Stan Getz, pour ne pas les nommer. J'avais de l'influence parce que parfois je passais des annonces pour le shérif dans mon émission de radio !" (N.d.A.)

Charlie Parker.” Pepper était l’une de ces stars authentiques du son West Coast, et tout le monde se disputait son lyrisme iridescent. “Pour moi, Art *était* le son du jazz West Coast, déclara l’arrangeur et *bandleader* Marty Paich. C’était un style mélodieux, à la différence du style new-yorkais sans complaisance qu’avaient adopté tant de musiciens.”

Malheureusement, Pepper succomba aux mêmes tentations narcotiques qui avaient séduit Gerry Mulligan et tant d’autres. Converti à l’héroïne durant une tournée de Stan Kenton en 1950, Pepper passa une bonne partie de la décennie suivante derrière les barreaux, sa vie tristement célèbre devenant une sorte de face B sordide du monde “cool” jazz de cocktails, de pantalons de sport, et de coupés européens. C’était la crasseuse réalité à la James Ellroy derrière la façade créée par les photos de William Claxton et les graphismes de Bob Guidi pour les pochettes des albums West Coast – en particulier ceux sortis sur Contemporary. En 1954, Art fut incarcéré dans le sordide et bien nommé Terminal Island, qui surplombait le San Pedro de son enfance misérable.

S’il y avait un directeur de label qui détenait la clef du son West Coast des années 50, c’était bien le vénéré Lester Koenig, de Contemporary, assistant de William Wyler à la Paramount avant d’avoir maille à partir avec la Commission des activités anti-américaines de McCarthy. Non content de garder foi en des junkies irrécupérables du genre d’Art Pepper, il laissa aux stars des groupes du Lighthouse une entière liberté quant à leurs expérimentations. “Nous étions immergés dans le jazz vingt-cinq heures par jour”, déclara Shorty Rogers. “Quand j’étais dans le groupe du Lighthouse avec des types comme Giuffre et Shank, on écrivait de la musique toute la journée puis on allait au club et on jouait toute la nuit.” Si beaucoup des enregistrements de l’All-Stars n’étaient pas précisément révolutionnaires, il y figurait toujours suffisamment de musiciens intéressants pour rendre les expérimentations dignes d’attention. En tant que forums dans lesquels ces musiciens pouvaient évoluer, les sessions Contemporary étaient sans égal.

À la vérité, on pouvait considérer que l’album *Flute’n’Oboe*, de Bob Shank et Bob Cooper, avait poussé trop loin la tendance cool, et lorsqu’André Previn, employé de la MGM, vendit en 1956 plus

d’un million d’exemplaires d’un album qui reprenait la B.O. de *My Fair Lady* en cool jazz, il y avait vraiment de quoi vouloir tout balancer dans la cuvette des toilettes. Quel que soit le nom qu’on veuille lui donner, ce truc était de la Muzak. Mais il était plus difficile d’écarter les enregistrements, du Chico Hamilton Quintet, par exemple qui avait intégré le violoncelle ondulant de Fred Katz à un ensemble qui comptait Buddy Collette et le guitariste Jim Hall. “Chico était le leader d’un groupe novateur”, écrivit Paul Horn, le remplaçant de Collette dans le quintet en 1956. “En un sens, il vivait à un étage intermédiaire, dans une espèce de *no man’s land* entre le jazz noir, qui jaillit du cœur de la culture noire américaine, et le jazz blanc, influencé par la musique classique européenne, particulièrement peut-être celle qu’écrivait Fred Katz. Chico dirigeait ce groupe parce qu’il *aimait* mêler du jazz pur jus avec de la musique classique.” Horn résume ici le charme qu’avait fini par exercer le jazz West Coast qui connaît aujourd’hui enfin une réhabilitation bien tardive. Autrefois décrié comme “une bande-son de la guerre froide à l’emballage aseptisé”, le style cool a maintenant des admirateurs honteux parmi ceux-là même qui auraient préféré mourir que d’être surpris à écouter un album de Shorty Rogers.

Chico Hamilton était l’un des nombreux artistes enregistrés par le principal rival de Lester Koenig, Dick Bock, l’homme qui signa Chet Baker peu après l’éviction sans ménagement du jeune trompettiste par Gerry Mulligan à l’été 1953. Les enregistrements de Baker en 1953 accompagné par des gens comme Shelly Manne, le pianiste Russ Freeman, et l’altiste Herb Geller, appartenaient au meilleur du jazz West Coast à l’époque, et l’année suivante Bock persuada même Baker de chanter, faisant ainsi de lui un membre honorifique de l’école “vo-cool”, sans vibrato, créée par Anita O’Day et June Christy. Si les pommettes de Chet Baker l’aiderent à devenir le Jimmy Dean du jazz, sa dépendance à l’héroïne fit de lui une icône junkie qui pouvait presque rivaliser avec Billie Holiday.

Il est intéressant de noter que, bien que ses classiques vo-cool soient emblématiques du style aérien du West Coast blanc, Chet Baker fut l’un des musiciens qui contribuèrent à fomenter la révolte contre ce son laid-back avec un groupe qu’il appela “The Crew”. L’inspiration de ce son ‘hard’ néo-bop né au milieu des années 50 venait de



CHET BAKER, ICÔNE JUNKIE
DU COOL WEST COAST.



ART PEPPER "POUR MOI, ART ÉTAIT LE SON MÊME DU JAZZ WEST COAST".

l'incroyable groupe créé à LA par Max Roach, lui-même venu de la Côte Est. Roach avait joué de la batterie avec les Lighthouse All-Stars pendant six mois, se délectant de l'atmosphère d'un club où les drogues étaient laissées de côté, mais au printemps 1954, il répondit à l'incessante demande de spectacles de Gene Norman en faisant venir le jeune et brillant trompettiste Clifford Brown de Philadelphie, et en l'associant avec des pratiquants du jazz "hard" comme Teddy Edwards, Harold Land, Herb Geller et Joe Maini – des musiciens qui restaient tous fermement attachés à l'esprit du bop. La splendeur furieuse du groupe Roach / Brown sur des morceaux comme "Parisian Thoroughfare" ou des reprises de standards comme "I Get a Kick Out of You" sortit presque la tête de l'eau à l'école cool.

L'année suivante vit des manifestations similaires du son "hard" avec le travail de Hampton Hawes, qui entendait conserver un certain "funk" à la barbe du jazz blanc cérébral. Dexter Gordon, une fois de plus, participa brièvement à cette même scène, rattrapant ses années perdues au pénitencier en enregistrant pour le label Bethlehem. Pourtant, la triste vérité est que la plupart des musiciens noirs qui choisirent de rester à LA furent négligés. "Si vous n'arriviez pas à percer dans l'Est, racontait Harol Land, vous étiez rayé des cadres." Ce qui ne signifie pas que Land ou Edwards, ou Hawes ou Sonny Criss auraient nécessairement eu plus de chance à New York ; seulement peut-être que s'ils avaient été aussi polyvalents qu'un Buddy Collette, ils auraient pu avoir plus de travail dans les studios. C'est bien l'envie qui suscita un certain mépris à l'égard de tous les Collette de la Terre. "Au début il jouait vraiment, mais le Blanc lui a foutu les jetons jusqu'à ce qu'il se sente blanc au fond de lui-même", écrivit Charles Mingus à propos de Collette dans *Moins qu'un chien*, même s'il poursuivait en conseillant à Lucky Thompson de ne pas essayer d' "enfoncer Buddy sur son propre terrain" : "Tous les requins de studio ont essayé. Il joue de la flûte, de la clarinette, de tout – exactement comme le Blanc dit qu'il faut jouer, et un petit peu mieux ¹."

Collette, qui savait que sa réputation dans le jazz palissait alors même qu'il remplissait ses coffres grâce aux travaux que lui confiaient les studios hollywoodiens, se rappelle que Charlie Parker lui dit en 1952 : "Je voudrais bien pouvoir être comme toi,

avec un joli appartement, une voiture flambant neuve et du poulet rôti à dîner tous les soirs." "Vous voyez, qui qu'on soit, dit aujourd'hui Collette, on se sent seul quand il n'y a pas de boulot pour nous. Parker ne faisait jamais les accompagnements, alors il n'avait pas autant de coups de fils des studios que moi. C'est pour ça que moi et une bande de types on est allés dans des écoles de musique et on a étudié les instruments à vent après la guerre. Je pensais à l'avenir, et je ne voyais pas de possibilité de gagner décemment ma vie dans les clubs. De toute façon, on ne pouvait pas nécessairement y jouer ce qu'on voulait. La moitié des mecs qui vous engageaient voulaient juste entendre 'Stardust' ou 'Over the Rainbow'." Buddy raconte que pendant que lui ramassait 130 dollars pour une session de trois heures en accompagnement du *Groucho Marx Show*, Bird s'estimait heureux s'il arrivait à se faire 200 dollars dans un club en une semaine.

C'est Collette qui, avec Mingus et d'autres, contribua à encourager les collaborations entre musiciens noirs et blancs à LA. "Cela prit près de trois ans de dur labeur, raconte-t-il. En vérité, c'est parti d'un concert que Mingus a donné avec Billy Eckstine au Million Dollar Theater, dans lequel il était le seul musicien noir du groupe. Il m'a emmené dans la salle pour leur montrer que je savais jouer, et le batteur blanc Milt Holland est venu nous trouver pour nous dire : 'J'ai entendu que vous autres, vous souhaitez une association – j'ai des amis qui ont la même envie'." Malgré l'opposition d'une faction noire séparatiste, qui pensait qu'ils ne parviendraient pas à une juste parité dans ses affaires, le Local 47 devint un syndicat mixte en 1953.

L'émergence des groupes mixtes ne changea pas de manière significative la disparité des chances en studio entre musiciens blancs et noirs. Les plus chanceux – comme Collette, Red Callender, Marl Young – trouvèrent du travail à la télé et au cinéma, mais, pour la plupart des musiciens noirs qui ne pouvaient pas "faire double emploi", c'était le temps des vaches maigres. "Disons juste que les gens faisaient travailler leurs amis, déclare Kirk Silsbee. C'est comme ça que fonctionne le système des studios. Il vous fallait être reconnu et introduit. Une fois que vous aviez fait vos preuves, vous étiez dedans. D'un autre côté, il y avait beaucoup de musiciens très capables à qui l'on ne donnait pas leur chance, et quand on considère



BUDDY COLETTE AVEC LA HARPISTE CORKY HALE (AU CENTRE) ET BILLIE HOLIDAY AU JAZZ CITY D'HOLLYWOOD, 1958.

1. Traduction de Jacques B. Hees, éd. Parenthèses, 1982.