

Rapport de mission de Emmanuel Parent à la Nouvelle-Orléans (15 avril-10 mai 2011) Avec Raphaël Imbert (21 avril-9 mai 2011)

ANR Improtech – technologies et musiques improvisées. Laboratoire LAHIC

La mission aux États-Unis dans le cadre de l'ANR Improtech s'est déroulée sur 4 semaines, à la Nouvelle-Orléans principalement, mais aussi dans deux autres états du Sud, la Géorgie et la Caroline du Nord.

Déroulement du séjour

New Orleans : 15 - 25 avril

Alabama (Tuskegee) : 25-26 avril

Géorgie (Athens, puis Atlanta) : 26-30 avril

Caroline du Nord (Winston Salem, puis Asheville) : 30 avril-2 mai

Trajet retour (Asheville-New Orleans en passant par Atlanta) : 2-3 mai

New Orleans : 3-10 mai

Contexte et contacts

La mission s'est déroulée un an après le premier séjour de Raphaël Imbert sur les mêmes lieux. Il avait noué de nombreux contacts qui ont été réactivés. Emmanuel Parent avait rencontré plusieurs musiciens du réseau Music Maker Relief Fondation lors de leurs tournées en France, ce qui a augmenté le carnet d'adresses. À partir du 1^{er} mai, le documentariste et caméraman Régis Michel (indépendant) nous a rejoint avec son matériel professionnel, pour filmer les rencontres musicales et les sessions auxquelles Raphaël Imbert participait en tant que musicien. Cela a permis de ramener du matériel vidéo de grande qualité qui servira à la mission. Régis Michel suivait parallèlement son propre objectif de réalisation d'une série documentaire sur la musique de tradition orale du Sud des États-Unis et le parcours de Raphaël Imbert. Par ailleurs, Emmanuel Parent a pris 1350 clichés (triés) et de nombreuses vidéos.

Objectifs de la mission

Réalités et actualité des musiques de traditions orales dans le Sud des États-Unis en 2011. Cet objectif se rapporte au cadre du programme de recherche IMPROTECH de différentes façons. La contribution du Lahic à IMPROTECH consiste à contextualiser anthropologiquement, sur le terrain du Sud des États-Unis, les hypothèses testées de façon expérimentale à Paris par le CAMS et l'IRCAM. Il s'agit de réfléchir aux liens entre les nouvelles technologies, la tradition et l'improvisation en musique, en questionnant les pratiques actuelles des détenteurs de la tradition musicale ayant donné naissance au jazz et aux musiques improvisées, qui nous intéressent plus particulièrement dans ce programme.

Questions plus spécifiquement abordées lors du voyage ethnographique

- **Place de la technologie dans les pratiques musicales acoustiques actuelles**

Il faut sans doute noter ici que les nouvelles technologies ne sont pas massivement présentes dans les pratiques traditionnelles que nous avons observées, alors même que ces pratiques sont omniprésentes sur le terrain, notamment à la Nouvelle-Orléans. Un des points importants à souligner est donc l'actualité des musiques de traditions orales, y compris dans leur rapport à la danse et donc au public qui les suit (voir plus bas). New Orleans, ville assez modeste (400 000 habitants depuis Katrina en 2006, alors qu'elle comptait plus d'un million de personnes il y a 50 ans) est un conservatoire des traditions populaires américaines. Les musiques écoutées, jouées et dansées recouvrent tout l'éventail de l'histoire musicale du pays. Citons les genres pratiqués par les musiciens que nous avons rencontrés, interviewés et enregistrés lors de la mission :

À la Nouvelle-Orléans : hard blues (Alabama Slim), blues électrique (Guitar Lightnin'), blues campagnard (Washboard Chaz trio), soul jazz (John Boutté au Db), jazz new orleans (Palmetto Bug Stompers), swing jazz (orchestre de rue de Sarah Quintana et sa danseuse classique), hard bop (Wendell Brunious au Snug harbor), free jazz (saxophoniste de rue filmé, groupe du spotted cat avec le musicien au sax midi), mardi gras indians chant (Big Chief Juan Pardo and his Golden Comanches), brass band (Stooges brass band lors de la second line et au Hiho Lounge), zydeco (soirée au Rock n' Bowl avec Bruce 'Sunpie' Barnes), chanson d'auteurs (Sarah Quintana et Leyla McCalla), improvisation libre (Hélène Gillet et Carl Leblanc), gospel (The City of Love, Greater Antioch Full Gospel Church, St-Augustine Catholic Church à Tremé).

En Géorgie : old time music (Ed Teague, Lavonia), bluegrass et country (jam session chez Art Rosenbaum, Athens), jazz-blues (Eddie Tigner, Atlanta), chicago blues (Frankie's blues mission, Atlanta)

En Caroline du Nord : rhythm 'n' blues (Pat Cohen & Big Ron Hunter), gospel (Big Ron Hunter, à la Methodist Church, Winston Salem), bluegrass (jam session chez Cary Fridley, Asheville), americana et country (itw Cary Fridley et Steve Trismen, Asheville)

- **y a-t-il osmose, porosité entre les pratiques traditionnelles ou d'autres pratiques plus expérimentales utilisant la technologie ? ou y a-t-il coexistence avec étanchéité ?**

Nous avons pu remarquer que les plus vieux musiciens rencontrés étaient moins ouverts aux croisements avec les nouvelles technologies. Refus de la technologie chez Alabama Slim, le vieux hard-bluesman de 73 ans qui joue seul avec sa guitare et se produit peu à New Orleans, mais davantage en Europe où cet ancien homme-à-tout-faire est valorisé comme un artiste. Il dit vouloir sonner « naturel ». Chez Eddie Tigner, bluesman claviériste de 85 ans qui possède sa carte du syndicat des musiciens de Atlanta depuis 1947, l'intérêt pour les nouvelles technologies est professionnel et pratique, sa lutherie étant électrique. Il ne ressent pas le besoin de jouer sur un piano acoustique lorsque cela est possible (tourné music maker en Europe par exemple), même de grande qualité, tant le synthétiseur qu'il peine à transporter dans sa voiture pour se rendre à son gig hebdomadaire du Fat Matt Rib Shack (payé au chapeau), lui convient parfaitement. Aucune trace d'artifices techniques chez les trois old timers des montagnes que nous avons enregistrés à Lavonia, Georgia, dans la maison de Ed Teague, perdue dans la montagne.

Les générations de 25 à 45 ans y sont plus ouvertes, car elles s'illustrent dans différents genres musicaux, pour des raisons professionnelles et esthétiques. Un exemple peut être approfondi : la performance d'improvisation libre des musiciens réunis autour de Hélène Gillet lors du festival off Chazfest (4 mai, New Orleans). Hélène Gillet est une violoncelliste belge-américaine installée depuis 9 ans à New Orleans. Elle est insérée dans la scène locale et a réuni ce jour (comme elle le fait une fois par an à l'occasion du Chazfest) des musiciens aux instruments peu communs (à New Orleans) : un vibraphoniste, un joueur de Cajon, Carl Leblanc au 4-strings banjo (musicien du très officiel et prestigieux Preservation Hall et ancien guitariste de Sun Ra) et Mark Southerland de Kansas City, aux saxophones modifiés par ses soins. Hélène Gillet utilise un sampler : LOOP STATION BOSS RC-50 et compose ses propres boucles en live avec son violoncelle. J'ai pu l'interviewer à la fin du concert (en français) :

« Oui, j'utilise une pédale de loop de temps en temps, mais souvent pas du tout, et aussi une *ecue [equalizer?] pedal* pour sonner comme une basse, et j'improvise régulièrement avec des musiciens de rock, de funk, de jazz, de pop, je chante en anglais et en français, je compose et je garde l'esprit ouvert, c'est important de jamais jouer le même morceau deux fois. Hier soir j'ai joué au Hiho Lounge avec pleins d'improvisateurs très connus, c'était complètement libre. *[moi : Au Hiho ? mais c'est un club avec dancefloor !? voir à ce sujet mon billet sur le hiho lounge]* Oui, mais souvent quand tu improvises à la Nouvelle-Orléans, les gens viennent à ce qui est du confort. Hier soir c'était libre mais le confort c'est souvent le funk. Nous en avons joué un peu. Y avait du funk, y avait du rock, y avait du pop, du rap, du hip hop, il y avait beaucoup de styles différents qui sont venus se présenter. Les gens ils écoutent ce qu'ils écoutent, ils aiment ce qu'ils aiment. Moi je suis une fan de George Brassens mais aussi de Prince. J'ai beaucoup d'influences qui ressortent dans ma musique. *[moi : Pas de séparation donc entre les répertoires ?]* C'est ce qui me touche, me forme comme une personne, et maintenant je suis à un niveau avec mon instrument que j'ai la faculté de jouer ce que je veux. C'est libre, c'est ouvert, c'est une interprétation de ce que tu vois autour de toi, si tu es artiste. »

Pour décrire le processus d'improvisation, Hélène Gillet prend l'image du bateau qui bouge dans une direction. Si le gouvernail incline dans un sens (c'est clairement elle qui le manipule), il faut que le reste de l'équipe ait compris que cette direction est la bonne.

De ce que nous avons pu observer, je serai donc enclin à dire qu'il y a **coexistence avec étanchéité**, même si l'exemple de la prestation de Hélène Gillet est celle d'une porosité entre les pratiques, mais cette porosité rend la performance elle-même expérimentale. Ce qui n'a pas empêché le public de connaisseurs réunis ce jour-là, dans ce petit festival off de la communauté de musiciens de la Nouvelle-Orléans, d'apprécier pleinement cette expérience musicale située au milieu d'autres propositions plus traditionnelles.

Plus largement, la rencontre avec Hélène Gillet montre que les outils numériques sont d'une manière toujours présents, toujours déjà intégrés au paysage, même chez les musiciens qui n'en usent pas : session bluegrass uniquement acoustique à Asheville le dimanche soir, doublé d'un bœuf entre voix, basse amplifiée, saxophone ténor et violon midi. On pense aussi à la messe baptiste de New Orleans avec ou sans laptop selon les dimanches, ou encore à Art Rosenbaum, qui l'utilise pour patrimonialiser la musique des old timers des montagnes de Géorgie. Pratique banale en apparence, mais qui modifie évidemment tout le rapport à la musique et son aura depuis un siècle, et qui soulève des questions au cœur de la problématique IMPROTECH. Ces technologies numériques font l'effet de ne pas être au centre des musiques de traditions orales rencontrées sur place, de leur être périphérique, mais en même temps de ne pas surprendre lorsqu'elles sont intégrées aux dispositifs de jeu. Le Nouveau est toujours déjà de l'Ancien pour

paraphraser Benjamin ou Baudelaire. Ce sont des outils pour jouer, qui sans être en avant, sont toujours sous le boisseau, prêt à sortir si besoin est. C'est peut-être simplement leur *possibilité* même, leur *être-en-puissance*, qui infuse les musiques populaires actuelles davantage que leur présence réelle. Comme une place de l'ombre qui n'en est pas moins efficiente.

On se dit également que leur introduction dans certaines musiques acoustiques va de pair finalement (ou se traduit par) avec une ouverture pour différents répertoires, pour un plus grand éclectisme, pour une plus grande circulation entre classique contemporain, bluegrass, jazz, blues etc. C'est ce que montre tout le travail que mène Raphaël Imbert avec Paul Elwood et Sarah Quintana depuis deux ans. Quand on rencontre la technique chez des musiciens acoustiques, c'est qu'ils sont ouverts à un très grand champ esthétique. Sa présence dans les musiques populaires improvisées consacre une sorte de fin de la légitimité culturelle (construite aux États-Unis depuis le milieu du XIX^e siècle (voir *Highbrow, Lowbrow*, de l'historien Lawrence Levine). Ce qui revient tout simplement à dire qu'un des effets de la technique (au-delà de la modifications de savoirs musicaux) est la diffusion des savoirs et des pratiques au-delà des barrières sociales. C'est aussi l'image que renvoie globalement la sociologie de la musique au XX^e siècle.

Comment les musiciens réagissent à des propositions technologiques qu'ils ne maîtrisent ou ne connaissent pas ?

Nous devions faire écouter des œuvres de musiques électro à Alabama Slim lors de notre première rencontre qui a été annulée. Cela ne s'est malheureusement pas présenté la deuxième fois, où il nous a emmené pour un bœuf en bas de chez lui.

- Quel rapport entre savant et populaire, comment les musiciens du Sud considèrent-ils le jazz ?

Les musiciens professionnels en cours de carrière sont ouverts à tous les styles, et en maîtrisent plusieurs. La distinction savant-populaire ne les intéresse pas, ils ont tendance à l'abolir dans leur pratique (spectre allant des musiques traditionnelles à expérimentales, la musique classique n'étant que très rarement évoquée, ou alors lorsqu'ils parlent de leur formation par exemple). Les vieux musiciens, eux, semblent plus cantonnés à leur répertoire de prédilection. Il me semble qu'une logique de distinction (à la Bourdieu) se fasse ressentir plus fortement chez les vieux musiciens du réseau Music maker. Alabama Slim dit par exemple aimer le jazz, mais il cite le jazz-musak de Kenny G. Pour les *oldtimers* des montagnes, la transgression ne semble pas aller plus loin que quelques vieux standards de jazz qui les font sourire.

Dans un autre registre (la distinction musiques traditionnelles/musiques amplifiées), les jeunes musiciens un peu bobos/hippies réunis dans la maison de Cary Fridley n'ont pas manifesté d'animosité lorsqu'ils ont été contraints d'arrêter provisoirement leur session parce qu'un groupe de rock s'était mis à jouer dans le jardin d'à côté. Ils avaient plutôt l'air d'apprécier le son qui émanait des grosses enceintes posées à côté. Du côté des Second line (parades dansées à New Orleans, voir plus bas), il y a une parfaite continuité (de danseurs et de pas de danse notamment) entre le son acoustique des brass band funk et le bounce rap amplifié.

- **voir le gospel dans les églises noires. Noter dans ces contextes la place de la technologie (orgues ou guitares électroniques, mais aussi boîte-à-rythmes ? ordinateurs ?)**

Nous avons pu observer trois situations de gospel assez différentes. Église baptiste : Greater Antioch Full Gospel Church, 24 avril (jour de Pâques) et 8 mai, [voir le billet de Parent](#). Église catholique noire au cœur du quartier noir Tremé, dans Saint-Augustine Church, 24 avril, [voir le billet de Imbert](#). Église méthodiste à Winston Salem avec Big Ron Hunter, le 1^{er} mai, voir le second billet de Parent. Dans le protestantisme noir américain, comme nous l'a rappelé l'ethnomusicologue Sunpie, chaque secte chrétienne américaine possède son propre rapport à la lutherie. Nous avons donc vu trois sortes de dispositifs bien distincts, qui se mariaient à des liturgies également très spécifiques. Mais à chaque fois, nous avons pu noter une sonorisation, et une batterie. Sur le plan du rapport à la technique, je pense que c'est chez les baptistes de Lester Love que l'attirail était le plus élaboré. Il faudrait peut-être relire à ce sujet ces belles pages de *Invisible Man*, dans lesquelles Ralph Ellison décrit le personnage de Rinehart, un pasteur/trickster prométhéen ayant introduit dans sa congrégation harlémitte les artifices de la technique (guitare électrique) pour mieux subjuguier ses ouailles et les manipuler. En effet, j'ai pu assister à deux cérémonies animées par Lester Love, pasteur et chef d'entreprise de The City of Love. La première, à Pâques, était la plus impressionnante musicalement. Plusieurs chanteurs présentés comme des guest stars se sont succédés devant un chœur mixte de trente chanteurs. Ambiance R'n'B de grande qualité. L'orchestre sur la gauche était constitué d'un piano électrique, d'un orgue, d'un synthé-guitare en bandoulière, d'une batterie et d'un laptop (Mac Book pro). Le laptop a servi sur deux morceaux pendant le service, pour diffuser un son de boîte à rythme façon rap sur lequel Lester Love fait des mélismes sirupeux. (Par ailleurs, l'improvisation, rythmique notamment, est bien présente dans l'interaction entre orchestre et prêche de Bishop Love, avec des *responses* incessantes du public.) Je m'étonne de ce dispositif, et vais à la rencontre de Torrey Fingal, pianiste d'une vingtaine d'année, youth pastor et apparemment, le chef d'orchestre. Il me donne sa carte. Mais malheureusement, aucune proposition de rendez-vous que je lui donnerai par mail ne fonctionnera. La période du jazzfest est assez peu propice car surchargée, comme il me l'expliquera la seconde fois que je le rencontrerai (la congrégation s'était produite effectivement le samedi 7 mai à 11h dans la Gospel Tent du Jazzfest).

Le 8 mai, de retour à New Orleans, je retourne donc voir la Greater Antioch Full Gospel Church et ses 500 fidèles (je suis encore l'unique Blanc de l'assistance). Cette fois, Torrey Fingal m'autorise à enregistrer avec mon zoom H4, « for scientific purpose ». La dernière fois, je n'ai pu capter qu'avec un petit dictaphone dans ma poche pour un maigre résultat. Or je vais me rendre compte que je ne pourrai capter ce qui m'intéressait la dernière fois : le rythme synthétique rap. Car aujourd'hui, à mon étonnement, plus de laptop, plus de chœur mixte de 30 chanteurs vêtus de blanc (mais 8 hommes en noirs). Voyant que je n'obtiendrai pas de rendez-vous avec Torrey Fingal, je vais interviewer rapidement son second. « *Il y a 15 jours [pour Pâques] vous aviez un laptop. Pourquoi vous n'en avez pas aujourd'hui ? We don't need it. Pourquoi ? Because two weeks ago, we needed it, but today we don't need it. Mais n'avez-vous pas joué un rythme de bounce rap la dernière fois ?* [Il me regarde avec des yeux écarquillés] *What ? Rap rhythm ? Oh yes, the drums probably* », me dit-il en montrant la batterie derrière son mur de plexiglas. Il est peu bavard. Il faudra approfondir cette question lors d'un prochain séjour. Je pense qu'avec de la persévérance, il doit être possible de travailler de

façon rigoureuse avec le Youth Pastor Torrey Fingal, qui a bien compris ma démarche, mais qui n'avait tout simplement pas de temps à m'accorder sur la période assez courte où nous sommes restés sur place. Je ressorts de la messe après avoir salué Lester Love et m'être procuré le CD de son sermon du jour, immédiatement enregistré et dupliqué en temps réel pour être vendu à la sortie de la messe. Les dimensions merchandising et d'artifices techniques sont particulièrement poussées dans cette secte baptiste haute en couleur, cette Greater Antioch Full Gospel Church que Sunpie m'avait recommandée quand je lui avais demandé un endroit où écouter du bon gospel en ville... (NB : Le Paster Love est assez afro-centriste, il se moquait pas mal de ma présence quand je l'ai salué, comme du reste l'ensemble des fidèles. Je ne faisais pas du tout tâche parmi tous ces croyants noirs, j'avais bien plutôt l'impression d'être invisible, sans doute en raison de ma couleur de peau.)

- **y a-t-il toujours de la musique dans les enterrements à la Nouvelle Orléans (musiques de fanfares) ?**

Oui, il y a toujours de la musique et de la danse dans les enterrements à la Nouvelle Orléans, c'est ce qu'on appelle les « jazz funerals ». Il y a toujours également des parades dansées dans la rue, les Second line, en référence aux « First line mourners » qui sont les proches du défunt dans les jazz funerals précisément. La second line est donc une parade dansée qui s'est émancipée de son origine dans les jazz funerals. La Second line est ainsi constituée de ces danseurs anonymes qui suivent le cortège pour le simple plaisir de la danse et de la musique. Tous les dimanches de fin août à la mi-mai, chaque quartier noir de la Nouvelle-Orléans organise sa propre parade Second line qui déambule sur 8-10 km de 13h à 18h sur un parcours bien précis, suivi par des vendeurs de bières, d'alcool et de soulfood. Tout le monde danse au son du Brass Band (aujourd'hui une musique funk improvisée depuis le renouveau des brass band dans les années 70). Le cortège s'arrête à chaque fois en 4 endroits différents et symboliques sur le parcours, afin de saluer les vivants (barbershop, épicerie, bar et club de jazz) et les morts (église et cimetière), et de se restaurer avec les fameux barbecue Ribs préparés dans des pick up qui suivent le cortège. Je renvoie au [billet écrit à ce sujet](#) pour la contextualisation.

- **place de la danse dans les musiques populaires, possibilité d'associer la danse à la technologie (boîte-à-rythmes ? platines de DJ ?)**

L'une des grandes lignes de force de l'expérience ethnographique menée à la Nouvelle Orléans lors de cette mission est la place centrale de la danse, en premier lieu dans le rituel carnavalesque de la Second line. Il existe une assez vaste littérature que j'ai commencé à explorer, notamment sur place (Hogan Jazz Archives de Tulane). J'ai pu aussi visionner des vidéos prises par Alan Lomax en 1982 qui montrent le même genre de rituel, et dont la littérature s'accorde à dire qu'ils sont sensiblement les mêmes depuis la période de la Reconstruction (1870). C'est à cette époque troublée que les parades des second line auraient débutées, prenant précisément la relève dominicale des sessions de danses nègres sur la fameuse place de Congo Square au XIX^e siècle (aujourd'hui Louis Armstrong Park, en bordure du quartier créole de Tremé). La danse est donc LA grande affaire de la Second line. La première fois où j'y assiste, j'entends un homme de 60 ans répéter à tue-tête et toute l'après-midi une petite ritournelle : « If you ain't gonna dance, get the fuck outta way. » Sunpie m'expliquera plus tard qu'il ne s'agit pas d'un simple rap ou d'une figure de style, mais de la formulation du cœur même du

rituel : il ne peut y avoir de spectateur dans une Second line. De fait, tout le monde danse, et les Blancs qui maîtrisent moins bien les pas (les Blancs de New Orleans les connaissent, mais pas les étrangers-touristes qui constituent peut-être 10 % du cortège). Lors de ces danses qui durent plusieurs heures, il y a des moments d'intensité où de véritables Ring shout se mettent en place : un individu se met en valeur au milieu du cercle pour accomplir une prouesse saluée par tous, avant de se fondre, anonyme, dans le cercle (voir par exemple les descriptions de Ring Shout dans les Sea Islands en Géorgie, ou bien les témoignages sur ce qui pouvait se passer à Congo Square même). Les gens montent sur les toits, dansent sur les terrasses des maisons du parcour, dans le tramway arrêté, entraînent des passants ou des policiers, dansent alors qu'ils sont en fauteuil roulant, obèses ou éclopés, hommes, femmes, jeunes et vieux.

Par rapport à IMPROTECH, on peut relever que la foule de 300 personnes environ est emmenée par un brass band d'une dizaine de musiciens : un orchestre qui se dilue dans le public au travers du groupe intermédiaire et mouvant des percussionnistes (sur des bouteilles en verre ou avec des sifflets par exemple). Mais devant le cortège se trouve un char (du moins les deux fois où j'ai pu y assister) qui crache du bounce rap, avec un DJ aux platines. La foule y est certes moins nombreuse, mais danse de la même façon, et est tout autant mélangée socialement. Car lors des Second line, on trouve tous les âges et les deux sexes dans des proportions similaires, ce qui en fait un événement social complet auquel toute la communauté participe. Cette continuité dansée entre le funk des années 1970 aux accents jazz et très improvisé (autour de refrains connus de tous comme le célèbre « I feel like funk' it up ») et le bounce rap (né au début des années 1990 à la Nouvelle Orléans et qui a culminé au tournant du siècle) est fascinante. Je la constaterai à nouveau lors d'une soirée au Hiho lounge où joue le Stooges brass Band, pour un parterre de danseurs noirs très expérimentés. À chaque fois que les danseurs s'arrêtent, la musique bounce reprend ses droits, comme la bande-son d'une génération. ([Voir le billet de Parent sur le Hi-Ho Lounge.](#))

Il y aurait toute une étude ethnomusicologique à mener sur le Bounce Rap (la littérature académique semble assez réduite). Nous avons commencé à investiguer, notamment auprès de l'ethnomusicologue et musicien multifacette Bruce Sunpie Barnes, qui maîtrise le sujet. J'ai pu me procurer certains disques essentiels du genre, sous le manteau, dans une rue parallèle à Saint-Claude avenue à la frontière du 7th et 9 ward (Ghetto noir). Voir aussi l'histoire du bounce par le rock critic Nik Cohn, [Triksa. Life and death and New Orleans Rap](#) (Random House, 2005). Tout en s'insérant dans la culture du rap dirty south (voir la scène d'Atlanta) et plus généralement du gangsta rap (scène West coast de Los Angeles), le bounce rap est propre à la Nouvelle Orléans par son rythme, qui remonte au moins aux années 1930, et à Congo Square au XIX^e si on en croit un Sunpie légèrement afro-centriste. Deux extraits d'interviews avec lui abordent le sujet, où il expose clairement le rythme bounce, nomme les principaux ténors de la scène, et réagit à des extraits vidéos de second line 'bounce' que je lui montre. Voilà en tous cas un beau sujet d'étude pour aborder les liens entre nouvelles technologies et persistance de valeurs musicales cardinales du continuum culturel afro-américain sur le territoire de la Nouvelle-Orléans.

- **quelle est l'importance de la « porosité » entre musiques noires et blanches ?**

Pour avoir récemment dirigé un numéro de revue sur la question (*Revue Volume !* 8-1, 2011, « Peut-on parler de musique noire ? »), je dirai rapidement qu'il n'y a pas de différences ontologiques entre musique noire et blanche et que tout est bien sûr affaire de porosité et de circulation. Les musiciens rencontrés passent tous d'un style à l'autre et ignorent la *color line*. Même les vieux bluesmen noirs nous disent avoir joué ou se délecter de bluegrass. En revanche, ce qui est bel et bien étanche le plus souvent, c'est la manière pour le public de vivre socialement ces musiques et de choisir les pairs avec qui la consommer. De ce point de vue, je dirai que les musiques traditionnelles noires, du jazz au blues, sont en général jouées par des orchestres mixtes à dominantes noires, mais pour un public généralement peu mixte, à grande dominante blanche. Voir par exemple le festival off de Washboard Chaz, lui-même figure noire respectée de la musique à NOLA, et organisée dans le 9th ward, avec un prix d'entrée raisonnable. Trois jours plus tard, nous interrogeons des gamins noirs à trois blocs de là sur Saint-Claude Avenue, et ils n'en avaient pas du tout entendu parler. Ils ignoraient jusqu'au nom de Washboard Chaz.

En ce qui concerne les brass band funk, dès qu'on s'éloigne des quartiers downtown de la Nouvelle Orléans (French Quarter, Marigny, Business District), on peut facilement retrouver des audiences entièrement noires, dans lesquels les Blancs sont tolérés pourvu qu'ils restent minoritaires. Pour ce qu'il m'a été donné d'en voir, j'ai eu 6 occasions de participer à ce qu'on appelle des « All-black crowds » : lors des deux parades Second line des 17 et 24 avril (Tremé et Uptown), lors des deux messes baptistes (24 avril et 8 mai), lors de la soirée au Hiho lounge le 21 avril, club funk sur Saint-Claude Avenue, et lors du concert de Mrs. Laureen Hill pendant le Jazzfest le 7 mai. Cette dernière expérience mérite d'être évoquée puisqu'elle offre un contrepoint révélateur à l'épisode du Chazfest, le festival off et alternatif auquel nous avons participé trois jours plus tôt (Raphaël Imbert y a même joué). Les deux événements paraissent se répondre en une sorte de chiasme. En plein Jazzfest, un festival réputé être plutôt réservé aux touristes aisés et aux classes moyennes blanches de New Orleans, avec un billet d'entrée assez cher (\$60), je me suis retrouvé au devant de la scène parmi une foule quasi intégralement noire. Il fallait venir une heure plus tôt pour pouvoir y accéder, ce n'était donc que les fans qui y étaient. (Laureen Hill est l'ancienne chanteuse des Fugees, on peut la considérer comme une sorte d'équivalent rap de Aretha Franklin, une diva du rap, R'n'B et reggae. Ses reprises de Bob Marley ont été particulièrement saluées. Sa prestation était précédée d'un set de la DJ locale Soul Sista, qui a quasiment plus fait danser la foule que le set de la superstar Laureen Hill, à mon grand étonnement.)

J'émettrai donc l'hypothèse suivante. Il m'a semblé, au cours de ce voyage ethnographique à la Nouvelle Orléans et dans quelques autres villes du Sud des USA, non pas que les musiques noires de tradition orale n'étaient plus consommées que par des Blancs, mais que lors d'occasions sociales de faire la fête où d'aller à la messe, les Noirs ont tendance à se retrouver entre eux, et à fuir les endroits où les Blancs pourraient se retrouver trop nombreux ou majoritaires, afin, probablement, de perpétuer plus aisément le lore noir, « derrière les volets clos du particularisme racial » (Gilroy, 2003).

Vidéos en ligne

http://www.dailymotion.com/video/xj5juu_balade-en-sax-majeur-teaser_music

http://www.dailymotion.com/video/xj1l3u_banjo_music

http://www.dailymotion.com/video/xiqtt1_j-attendrai_music

http://www.dailymotion.com/video/xjzzeb_katchina_music

Blog de Raphael Imbert dans lequel une dizaine de courts articles ethnographiques ont été postés : www.rafaelimberty.com