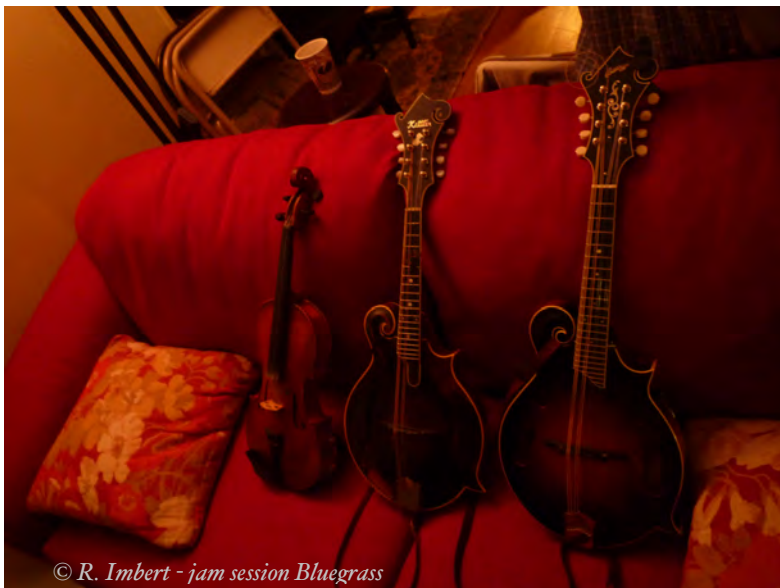


OMAX AT LOMAX



© R. Imbert - jam session Bluegrass

Rapport de terrain dans le Dixieland

Raphaël Imbert
Printemps 2010 - première phase

Document de travail
Confidentiel

TABLE DES MATIERES

Description introductive.....	3
Les lieux et les hommes	5
Itinéraire.....	5
Personnalités	7
New Orleans, capitale.....	12
Winston-Salem, le mythe du Drink House	14
Asheville étude de cas bluegrass.....	17
Knoxville, University Dilemna.....	19
Athens, Black & White drawing.....	21
Eunice, possibilité d'un malentendu Cajun.....	22
Taos, Desert Blues	27
L'esprit du Sud et sa musique	30
1. Oralité et improvisation	31
2. Accueil & Transmission	33
3. Communauté musicale, communauté de musiciens.....	34
Technologies, tradition, modernité & patrimoine.....	37
Perspectives & enjeux pour la deuxième phase de projet	46
Conclusion : l'acteur observé - l'observateur actif.....	47
Remerciements.....	48
Annexes	50
1. "Musical journey in USA" – Journal de bord	50
2. "Omax at Lomax" - A journey among musical's roots in USA and their technical developments - présentation du pré-projet	77
Bibliographie sélective.....	Erreur ! Signet non défini.

OMAX AT LOMAX

Rapport de terrain dans le Dixieland

Raphaël Imbert

Printemps 2010 - première phase

“Omax at Lomax” : projet de recherche sur improvisation, oralité, tradition et nouvelles technologies dans les musiques populaires du Sud des États-Unis par Raphaël Imbert, sous la direction de Jean Jamin - LAHIC / EHESS, dans le cadre du projet “IMPROTECH”



© Raphaël Imbert

“IMPROTECH” - Technologies et musiques improvisées - projet ANR “Sciences, technologies et savoir en société” - sous la responsabilité administrative de Marc Chemillier, en partenariat avec le CNRS, le LAHIC, l’EHESS, l’IRCAM, le CAMS, le CREM, l’ENS-LSH.

Description introductive

Le Jazz est la musique du terrain et du terreau. Cette musique que je pratique depuis 20 ans maintenant constitue la meilleure entrée en matière pour une compréhension pratique, scientifique et directe du geste musical improvisé dans son ensemble. Pourtant, en France particulièrement, le Jazz n’est ni un sujet de recherche privilégié, ni l’objet d’enquêtes de terrain conséquentes, notamment sur son territoire de naissance, les USA. Le projet “Omax at Lomax” que je soumetts à votre réflexion - répondant à l’invitation de Jean Jamin d’intégrer le LAHIC dans le cadre du projet IMPROTECH - est une enquête de terrain qui repose sur une double appartenance de musicien professionnel et de chercheur. Directeur de la Compagnie Nine Spirit, saxophoniste, compositeur, étudiant en anthropologie à l’EHESS-Paris, improvisateur, mon parcours personnel pouvait tout autant illustrer une démarche intégrant les statuts d’acteur et d’observateur, que, pour les mêmes raisons, représenter un handicap. Il est néanmoins intéressant de pouvoir solliciter l’artiste en tant qu’objet d’observation ethnographique sur son propre terrain, l’action d’observation étant le premier acte du musicien improvisateur. Dans mon projet de présentation du projet “Omax at Lomax” (voir annexe), je proposais donc de confronter nos connaissances scientifiques à l’actualité des musiques américaines populaires, dites “de tradition”, par l’observation, la rencontre et ma participation artistique personnelle d’improvisateur. Car il s’agit bien de postuler sur la capacité ou non de rencontrer l’autre par l’improvisation, dans un terrain musical qui stipule la nécessité de l’oralité, et de constater l’existence, la disparition, la persistance ou la paralysie d’une tradition de l’altérité, dans un champs musical qui ne se limite pas au Jazz et musiques dites improvisées, mais bien à un ensemble, nous le constaterons, de musiques populaires de traditions orales (Blues, Country, Bluegrass, Folk, Old Time, Spirituals, Hymns, etc...). Ce faisant, la rencontre avec les musiciens

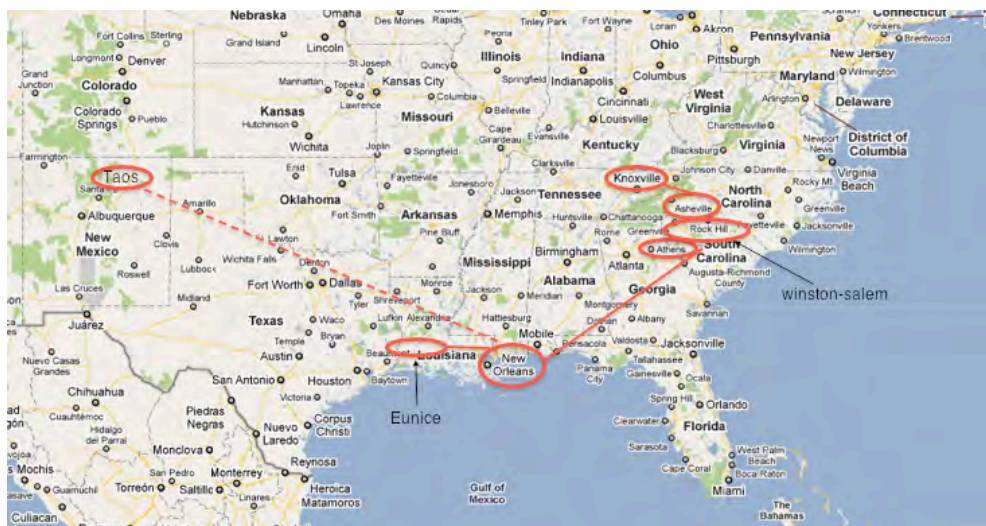
sudistes sera l'occasion d'observer leur relation à la technologie, aux médias numériques, aux nouvelles lutheries, de comprendre leur évolution ou leur méfiance vis-à-vis du monde technologique. Les problématiques posées par la création du logiciel de l'IRCAM "OMAX" seront alors les clefs d'une réflexion sur les réciprocités effectives entre improvisation et technologie. La rencontre entre OMAX et le bluesman d'Alabama peut-elle avoir lieu? Mais plus encore, OMAX - fruit d'un labeur scientifique et savant, logique cognitive efficiente dans le domaine de l'avant garde musicale, à priori rétif à la structure harmonique idiomatique et à la pulsation - peut-il apprendre et évoluer par sa confrontation au monde traditionnelle de l'oralité musicale sudiste?



Les lieux et les hommes

Nous nous attacherons ici à décrire les lieux d'investigation et les personnalités que nous avons rencontrées, pour en retirer les informations nécessaires à notre réflexion et notre étude. Nous précisons ensuite les caractéristiques locales de chaque lieu étudié, pour mieux comprendre les particularités et les convergences d'un territoire musical méconnu.

Itinéraire



Carte des sites de l'enquête - juin 2010

Le parcours géographique prévisionnel de ce premier voyage reposait sur un paysage musical qui se voulait complet quant aux musiques populaires américaines issues du Delta (Mississippi) et des Montagnes (Appalaches), sur le principe d'une prégnance de ces deux zones géomusicales dans l'histoire et la préhistoire de "l'Americana"¹, terme générique au départ décrivant les nouvelles musiques folk, mais que nous pourrions assimiler à l'ensemble de ces musiques. Deux éléments m'ont fait abandonner quelques sites qui me semblaient essentiels à priori.

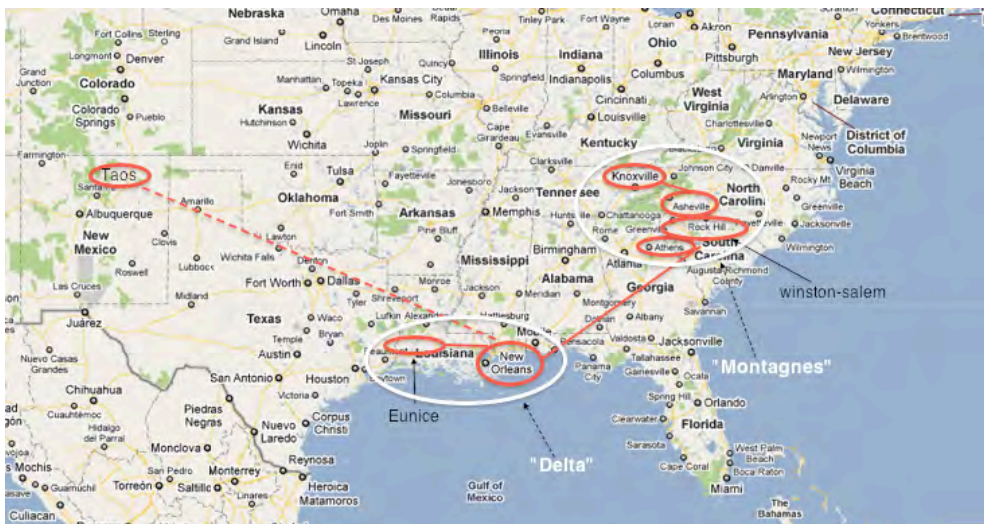
Les distances véritablement infinies de l'espace américain rendent la conduite et le déplacement sur ce territoire chronophage et périlleux, renonçant ainsi à la descente du Mississippi pour retourner, depuis Knoxville, sur la Louisiane. Ajoutons le hasard des rencontres, notam-

¹ Gerard Herzhaft "AMERICANA"/ Histoire des musiques de l'Amérique du Nord (Fayard, 2005)

ment un séjour chez l'ethnomusicologue Art Rosebaum en Géorgie, qui m'a fait sans regret prioritairement stationner sur le côté Est du territoire.

La précision des informations que j'ai collecté auprès des artistes concernant la nature de la musique populaire américaine m'a rendu la nécessité d'un déplacement lointain vers Nashville (Tennessee) dispensable. En effet, la plupart de mes interlocuteurs, quel que soit leur style, me déconseillaient un séjour dans ce qui était devenu une sorte de "Disneyland" de la country. Asheville, Knoxville, Athens, New Orleans regorge d'artistes et de musiques orales vivantes, alors que Nashville repose avant tout sur une industrie. Non pas que l'industrie musicale soit à négligé dans mon enquête, bien au contraire nous constaterons que la confrontation entre musiques populaires et musiques commerciales est essentielle à la compréhension de notre sujet. Mais dans le temps imparti, il semblait bien évident qu'il fallait se concentrer sur les possibilités humaines qu'offrait un territoire plus restreint et plus secret.

Malgré cela, les objectifs géo-musicaux prévisionnels concernant le Delta (New Orleans, Eunice) et les Montagnes (Knoxville, Asheville, Winston-Salem, Athens) ont été respectés, et ont permis non seulement la collecte d'informations intéressantes, mais aussi la découverte de territoires musicaux et esthétiques moins évidents de prime abord (Winston-Salem, Caroline du Nord, pourtant chef-lieu du phénomène "Drink House", et son blues montagnard éloigné du type "Blues du Delta" popularisé notamment par les productions cinématographiques de Martin Scorsese).



Le détour par Taos, Nouveau Mexique, à l'invitation du banjoïste Paul Elwood pour jouer ses œuvres, m'a permis de constater la diffusion des musiques traditionnelles orales et leurs évolutions. En effet, loin du territoire natif du bluegrass, du blues et du jazz, les musiciens au service du travail de Paul sont représentatifs d'une double culture : soit musiciens savants et classiques adeptes des musiques américaines de tradition orale (cf. Susan Mayo) ou musiciens tradition-

nels ouverts à l'expérimentation (cf. Paul Elwood lui-même, bluegrassman et électro-acousticien). Ainsi, à travers ce parcours de quatre semaines, un paysage solide et original des musiques américaines contemporaines de tradition orale est dressé, pour une compréhension de leurs approches de la modernité, de l'improvisation, de la mondialisation et des nouvelles technologies.

La chronologie des étapes de mon séjour :

New Orleans - Louisiana : 2 au 8 juin

Winston-Salem - North Carolina (via Atlanta) : 9 au 11 juin

Knoxville - Tennessee : 11 au 13 juin

Asheville - North Carolina : 13 au 15 juin

Athens - Georgia : 16 au 18 juin

Eunice - Louisiana (via Bâton Rouge) : 18 au 20 juin

Taos - Nouveau Mexique : 21 au 24 juin

Personnalités

Toute musique orale et d'improvisation est affaire de rencontre et de personnalité. J'ai pu, dès mon arrivée à New Orleans, et durant tout mon séjour (à l'exception peut être du "malentendu Cajun" cf. Eunice) constaté l'incroyable tradition d'accueil musical des artistes du Sud, à l'opposé de mon expérience new-yorkaise et européenne. Le musicien est ici pour jouer, quelque soit son origine, et même armé d'un instrument peu usité généralement dans les styles concernés (mon saxophone Selmer faisant à priori un peu "tâche" au milieu des string bands du bluegrass, du folk ou du cajun). C'est ainsi - aussitôt invité à jouer avec la plupart des orchestres que je rencontrais, ou introduit par des personnes ressources tels que Paul Elwood, banjoïste et professeur, Tim Duffy, le leader de Music Maker, Philippe Langlois, de DixieFrog, ou Sarah Quintana, chanteuse de la Nouvelle Orleans - que j'ai pu approcher des personnalités musicales de générations, de pratiques et de styles différents, jouer avec elles, et les interroger sur leur pratique musicale, leur parcours, leur utilisation de l'improvisation, et leur relation à la tradition et aux nouvelles technologies.

En excluant arbitrairement les musiciens nombreux avec qui j'ai pu jouer de manière impromptue durant mon séjour, mais avec qui je n'ai pas forcément lié de dialogue construit sur mes recherches (plus d'une centaine) soit du fait de la spontanéité de la situation, soit du fait du nombre parfois important de musiciens en présence, je peux établir une liste de trente et un musiciens présentés dans le tableau suivant, avec qui j'ai noué au-delà du jeu musical une relation durable quant à la problématique qui nous intéresse :

Nom	Groupes	Lu-therie	prat. impro.	esthétique	Web	New Tech/OM AX	Localisa-tion	enseigne-ment/trans mission
Sarah Quintana	own group (trio-quintet)	voix-guitare (jazz acou.)	Oui (ap-prent. oral des stand.)	Jazz - Folk	myspace - facebook	recherche acoustique patrimoniale	NOLA	enseigne le yoga
Matt Johnson	Hot Club de NO-Sarah-sideman	guitare jazz - sax	oui	Jazz	facebook	recherche acoustique patrimoniale	NOLA	cours parti-culiers
Jonathan Freilich	Naked Orch-Tom Paine-NO Klezmer all star	Guitare électrique & acoust. voix	Oui toutes pratiques	Jazz - World - Folk - Xp	facebook myspace website	exp. noisy & avant-garde - très intér. par Omax	NOLA	?
Carl Le-blanc	Pres. Hall Jazz Band - own band - sideman	Guitare électrique & acoust. voix	Oui (ancien guit. de Sun Ra)	Jazz - Blues	myspace	Dix ans guitariste de Sun Ra!	NOLA	cours parti-culiers
Paul Ro-berston	co-leader et sideman	trombo-ne	oui	Jazz - Brass Band	facebook	?	NOLA	?
Alex McMurray	Tom Paine	guitare acousti-que & voix	pratique orale	Folk-Blues	website	recherche acoustique patrimoniale	NOLA	?
Chaz Washboar	sidemen-own group	Was-board-voix	oui	Jazz - Folk	facebook twitter website	propre lutherie acoustique	NOLA	master class
Dr Mi-chael White	Prof. - own groups	Clarinet-te	oui (cadre trad. jazz NO)	Jazz historique	peu pré-sent (fan grup FB)	?	NOLA	professeur à l'université
Tim Sul-livan	Prof. (NYC) sideman	sax	Oui toutes pratiques	Jazz-XP	facebook	expéri-mentateur - très int OMAX	NOLA	professeur au Lincoln Center NYC
Bruce "Sunpie" Barnes	Ranger (guide) national park - Clubs & parades	voix-harmo-nica-perc - accordéon	oui	Jazz - Blues - Gospel - Zydeco	Facebook	Why not mais non pratiquant	NOLA	Ranger guide au national park - nombreux projets péda.

Nom	Groupes	Lu- therie	prat. impro.	esthét- ique	Web	New Tech/OM AX	Localisa- tion	enseigne- ment/trans mission
Big Ron Hunter	Own group & solo	voix - guitare	oui	Blues - Folk - Gospel	non (présent sur le site musicmaker)	Aime les effets guit. int. par OMAX	Winston-Salem	non
Capt Luke	Solo et guest star	voix	oralité du chant	blues - Folk - Gospel	Non (présent sur le site musicmaker)	Why not mais pas pratiquant!	Winston-Salem	non
Courtney Winter	N'est plus professionnel (Carla Bley et Muhal Richard Abrams 1980)	sax	oui	Jazz	non	?	Winston-Salem	non
Marc Bolling	Prof. sideman & own groups	guitare	oui	Jazz	?	Int. par OMAX	Knoxville	professeur à l'université
Vance Thompson	direct. du Knoxville big band	trompette	oui	Jazz	facebook	int. par OMAX	Knoxville	oui
Kelle Jolly	Own group & sideman	chant	oui	Jazz - Soul	facebook	why not	Knoxville	?
Will Boyd	Own group & sideman	sax	oui	Jazz	facebook	int. par OMAX	Knoxville	?
Emily Mathis	Own group & sideman	keyboards	oui (apprent. oral des stand.)	Jazz	facebook	?	Knoxville	étudiante
Cary Fridley	own group & prof.	voix-basse	oui (oralité du chant)	country-blue-grass-old time-blues	facebook myspace	why not mais pas pratiquant!	Asheville	professeur à l'université (bluegrass)
Steve Trismen	sideman	violon - chant	oui	country-blue-grass-old time-cajun	facebook	utilise violon midi - octaver - effets	Asheville	non
John ?	sideman	guitare chant	oui	country-blue-grass-old time-	?	?	Asheville	non

Nom	Groupes	Lu- therie	prat. impro.	esthéti- que	Web	New Tech/OM AX	Localisa- tion	enseigne- ment/trans mission
Art Ro- sem- baum	ethnomusi- cologue- prof. - si- deman	banjo - voix	oui (orali- té)	Folk- Blues - old time - country	website	why not mais pas pratiquant!	Athens	professeur à l'université retraite beaux arts
Earl Mur- phy	93 ans! guest	violon	Oui!	old time - jazz - country - bluegrass	non	why not mais pas pratiquant!	Athens	non
Nancy Hartness	own group et sidewo- man	guitare- voix	oralité de la prati- que	old time	website	non!	Athens	cours parti- culiers
Paul Elwood	Own group & sideman	banjo - voix	oui	bluegrass - jazz - folk - electroa- coustique - XP	website	Oui! MAX MSP sur MAC, effets. int. par OMAX	Greeley, Colorado (originaire de Asheville)	professeur à l'université
Marc Savoy	Own group	accor- déon- voix	oui	Cajun	website du magazin Savoy	?	Eunice	activité péda au magasin
Wilson Savoy	own group (trio-quintet)	accor- déon- voix - piano- violon	oui	cajun - zydeco - rock - folk	facebook	Why not mais pas pratiquant!	Eunice	?
Kelly Werts	Own group & sideman	guitare chant	oui	Folk- Blues - old time - country	website	intéressé	Wichita	oui
Chipper Thomp- son	Own group & sideman	guitare chant - Zarb	oui	Folk- Blues - old time - country - Oriental	website	Why not mais pas pratiquant!	Taos (ori- gin. Ala- bama)	oui
Susan Mayo	own group et sidewo- man - or- chestra	Cello	oui	Classic- XP-Folk	facebook	Oui	Wichita	professeur à l'université
Slewfoot	Solo	guitare chant harmo- nica	oui - au- todidacte	Folk- Blues	non (pré- sent sur le site mu- sicmaker)	?	NOLA	non ou la rue!

Que pouvons retirer de déterminant de ce tableau pour notre étude?

Quelques éléments statistiques d'abord :

- La totalité des musiciens interrogés et rencontrés sont des improvisateurs, de l'oralité de la pratique populaire à l'expérimentation spontanée. Nous pourrions juger partial le regard de l'enquête, et stipuler qu'il n'y a rien d'anormal à trouver des improvisateurs dans les musiques populaires américaines, par définition de nature orales. Néanmoins le parcours pluridisciplinaire et pluri-esthétique de nombreux interlocuteurs, ainsi que la diversité des styles rencontrés auprès de ces artistes nuancent le propos, et rendent le constat intéressant. Lors de la rencontre à Taos sous l'autorité de Paul Elwood, de nombreux musiciens étaient des "chambristes" classiques et pratiquaient efficacement l'improvisation, expérimentale, jazz ou folk (cf. Susan Mayo). A l'inverse, de nombreux musiciens "traditionnels" révèlent une formation et/ou un intérêt pour les musiques savantes (telle Cary Fridley, étudiante flûtiste avant de bifurquer vers le Bluegrass). Si j'en crois mon expérience personnelle et professionnelle suite à de nombreux voyages (Israël, Europe, New York, Namibie, Guinée, etc...), ainsi que ma pratique de l'improvisation pour les musiciens classiques français et européens, je n'ai jamais rencontré un partage aussi généralisé de la pratique d'improvisation musicale que dans le sud des USA.
- 23 musiciens sur 31 (74%) sont connectés, actifs et représentés sur le WEB, avec une réelle prédilection pour les réseaux sociaux, et une vraie hégémonie du réseau Facebook. Si nous prenons la connectivité, l'utilisation et la présence sur le WEB comme un signe d'intérêt pour les technologies contemporaines et l'innovation numérique, nous pouvons en tirer une conclusion ambiguë : une importante connectivité, un souci du réseau mais aussi, pour un pays supposé de très haute technologie, une relative importance d'artistes peu ou pas connecté au WEB (26%). Parmi ces "absents", des allergiques pour convenances personnelles ou philosophie nostalgique d'un passé glorieux, autant musicalement que médiatiquement, mais aussi des personnes de générations pré-internet (Capt Luke 84 ans - Earl Murphy 93 ans), certains n'ayant même pas de mail ou d'ordinateur. Ajoutons à cela une réelle et parfois dramatique précarité du musicien qui rend, comme dans le cas de Slewfoot, toute possibilité de connectivité immatérielle impossible. Précisons également que le style musical ne crée pas automatiquement de parallèle technologique. Tel musicien Old Time, Folk ou Blues, versé donc dans un style supposé archaïque technologiquement, peut se révéler très actif sur le WEB (Chaz Washboard sur twitter, facebook, et sur son propre website), alors qu'une artiste comme Susan Mayo semble peu présente sur la toile pour une pédagogue et expérimentatrice aussi active.
- Une prépondérance territoriale quasi systématique des instruments des String Bands (violin-guitare-banjo-accordéon-basse), prépondérance qui s'estompe sans s'effacer à la Nouvelle Orléans, ville du Brass Band. Plus de 70% des musiciens interrogés jouent d'un ou de plusieurs instruments "String Band".
- 62% des musiciens chantent "officiellement", soit principalement, soit par nécessité, souvent en agrément et complément de leur instrument. J'ajouterais volontiers que j'ai pu

entendre la voix de la quasi-totalité des musiciens que j'ai entendu durant un mois. La voix est le premier instrument du Dixieland.

- Majoritairement, les musiciens rencontrés sont polyvalents quant à leur statut professionnel, leader de leur propre groupe et sideman pour les autres. Rares sont ceux qui font le choix exclusif d'une des deux positions, souvent par nécessité professionnelle : la polyvalence offre la possibilité de remplir son agenda plus efficacement, dans un pays sans assurance chômage ni indemnité compensatoire pour les artistes. Soulignons qu'il n'est pas rare que cette polyvalence se confirme hors du cercle musical : petits boulots, carrière non musicales, commerces permettent souvent, provisoirement ou définitivement, de subsister et d'assurer la vie de la famille. L'exemple le plus frappant : Courtney Winter, immense saxophoniste chez Marvin Gaye, Carla Bley ou Muhal Richard Abrams, contraint d'ouvrir une boutique de liqueur à Winston-Salem pour subvenir aux besoins de la famille. Remarquons enfin que cette précarité n'empêche pas le bénévolat musical dans de nombreux cas : église, fête communautaire, événement caritatif, jam session, etc... C'est donc tout autant l'envie de participer activement à la vie de la communauté, d'être "présent" que le souci de précarité qui rend le musicien si avare de temps mort et de vacances musicales.
- Reste la question délicate de leur vision et de leur approche des nouvelles technologies. Nous pouvons d'ores et déjà établir une base de travail générale qui nous servira de fil conducteur : l'approche musicale envers les nouvelles technologies va de l'ignorance totale à une réelle intégration dans le langage musical, sans réellement rencontrer de défiance philosophique "archaïsante" incluant un refus catégorique de toutes intrusions technologiques contemporaines, exceptés quelques groupes de la Nouvelle Orleans qui travaillent dans un contexte de préservation, refusant même la présence des micros. La tendance majoritaire consiste, même pour des musiciens traditionnels, à intégrer les possibilités d'amplification et de transformation du son acoustique comme outil pragmatique facilitant la communication musicale mais aussi la créativité des échanges, sans pourtant, du moins très rarement, s'impliquer dans la conception technologique ou l'invention d'un langage constitué selon les innovations technologiques. La présentation du logiciel OMAX provoque alors généralement une réaction intéressante : la plupart des interlocuteurs témoignent une curiosité certaine, peut être distante dans un premier temps, mais sincères, particulièrement lorsqu'il y a compréhension du système d'échange basé sur la mémoire et l'improvisation. L'appréhension d'un système d'avant-garde se transforme alors dans la possibilité d'une rencontre qui use d'un procédé parfaitement connu de nos interlocuteurs : l'improvisation. D'autant que l'improvisation est vue par tous comme l'élément moteur de leur propre créativité, la source d'énergie de leur innovation. Il y a donc souvent un intérêt pour OMAX pour ce qu'il représente en tant qu'interlocuteur improvisateur, plus qu'en tant qu'élément technologique.

New Orleans, capitale

Dans les sections suivantes, en complément du journal de bord que vous trouverez en annexe, nous allons détailler les caractéristiques de chaque lieu étape de notre voyage, dans un souci de précision et de définition de chaque langage musical rencontré. Car il s'agit de définir les lieux comme représentatif à la fois d'une identité musicale parfaitement assumée et en même temps

comme le terrain d'une certaine ouverture d'esprit (Asheville, North Carolina, capitale du bluegrass mais accueillant aussi des musiciens comme Jonathan Scales, performer du Steel Drums).



Quel meilleur exemple que New Orleans pour illustrer et démarrer notre état des lieux de la musique dans le Sud des USA? Tout autant lieu mythique de la naissance du Jazz et perpétuel phénix renaissant de ses cendres pour mieux féconder régulièrement de sa créativité l'ensemble des musiques américaines, New Orleans peut se voir selon une image positive de ville particulière d'artistes et de tradition, ou selon son négatif de tourisme de pacotille et de cité beuverie de l'Amérique. Il y a un risque effectivement de passer à côté de New Orleans. J'avais eu de nombreux échos concernant la ville, de la part de quelques uns qui étaient passé par là, ou qui s'y étaient rendu avec un espoir de paradis perdu, et qui en sont tous revenus déçus. Forcément. D'autres échos aussi d'une ville en déperdition après Katrina, situation encore aggravée par le BP Oil Spill, événement titanesque qui trouvait son point culminant lorsque je mettais les pieds en Louisiane. Il faut avoir la chance, que j'ai eue, d'être tout de suite introduit dans le milieu secret et pourtant visible et émergé des musiciens et artistes de la ville. New Orleans n'est pas la ville des pantonymes sinistres et ridicules d'un pseudo-légitime vodouisant et fantomatique que l'on voit à l'œuvre pour les touristes sur Bourbon Street, mais bien une ville du secret et du dissimulé, telle que j'avais pu déjà l'étudier dans mes travaux sur la franc-maçonnerie dans le jazz². Mieux vaut être introduit ou initié. Sarah Quintana, chanteuse et amie que j'avais rencontrée à Marseille, me louait son appartement en plein French Quarter, et me présentait immédiatement les lieux et les personnes à voir et à entendre, et ce faisant, j'ai pu dès le premier jour vérifier une véritable tradition d'accueil de l'étranger musicien, en participant activement à trois-quatre "bœufs" par sortie quotidienne. Etrange paradoxe d'une ville à la fois secrète et accueillante, à l'opposé de la morgue savante du jazz new-yorkais³ ou la méfiance atavique du milieu jazzistique français. Mais c'est un paradoxe qui vit, survit et se développe grâce à une alchimie exemplaire, que nous découvrirons sur l'essentiel de notre voyage et que nous détaillerons plus loin, et qui repose sur trois notions vitales : **oralité - communauté - tradition**. L'oralité est affaire de transmission et de créativité, la communauté d'une certaine solidarité, la tradition d'un sens de l'histoire, le tout créant un esprit de mission et d'une responsabilité vis-à-vis du passé, du présent et de l'avenir, sans pour autant qu'une mystique musicale particulière vienne s'épanouir sur ce terreau pourtant idéal, la situation de forte précarité

² L'article "Jazz et franc-maçonnerie : une affaire d'initié" paru d'abord sur Jazzmagazine est lisible en version longue et annotée sur mon site www.raphaelimbert.com

³ Lire à ce propos mon rapport de séjour pour la Villa Médicis Hors les Murs 2004 sur mon site www.raphaelimbert.com section textes.

professionnelle gardant les musiciens dans un pragmatisme parfaitement ancré. Il est rare que les musiciens se définissent comme artistes, plutôt comme artisans, au service d'un public spécifique, soit de danse, soit de manifestations publiques particulières. Mais ce sont ces manifestations publiques, dont la plupart sont biens vivantes et représentes sans doute l'un des rares exemples de rituels spécifiques au Jazz (funérailles, parades de clubs, événements extérieures populaires), qui préservent ici la musique de toute inertie nostalgique et passéiste. De plus, ces manifestations préservent l'esprit de transmission d'une musique qui reste ainsi parfaitement vivante et populaire. La rue comme l'église, en plus du club, demeurent le lieu gratuit de diffusion, d'expérimentation et de transmission d'une musique ancestrale et moderne, qui se joue sans support écrit, sans technologie extérieure, sans nostalgie, pour un public populaire, au sens premier du terme, pour l'ensemble des classes pourtant encore parfaitement compartimentées de la Nouvelle Orléans. A la question "qu'est ce qui différencie une ville américaine comme New York d'une autre ville américaine comme New Orleans?", le chanteur et ranger Bruce Sunpie me répondit : *"le prix des cours de musique : très cher à NYC dans les schools of music, gratuit à NOLA dans la rue"*, à quoi il ajoutait volontiers le travail bénévole de nombreux musiciens envers la jeunesse, soit d'une manière ancestrale par l'affiliation aux clubs (dans son cas, les fameux "Black Men of Labours" affiliés au "Social and Pleasure Club", connu pour avoir admis Louis Armstrong parmi ses membres) qui organisent les parades et les brass-bands - irremplaçables outils de transmission musicale dans le monde entier, qui disparaissent un peu partout sauf aux USA - soit par esprit de solidarité et d'activisme social et culturel après le drame de Katrina. C'est aussi Katrina qui a sans doute définitivement fait basculer New Orleans dans un esprit de fronde et d'indépendance non seulement vis-à-vis du gouvernement fédérale (c'est une posture largement partagée dans l'ensemble du Dixieland) mais aussi vis-à-vis de la nation américaine dans son ensemble, dans un a-patriotisme plus rare aux USA, mais familier pour le natif de Marseille que je suis. Le guitariste Matt Johnson m'avouait : *"Avoir passé trois jours dans l'eau et parmi les cadavres, sans aucune nouvelle du gouvernement ou de toutes instances nationales, ne nous aide pas à se sentir pleinement américain"*. C'est pourtant bien cette ville qui, en quelque sorte, précipita, au sens chimique du terme, un ensemble des musiques populaires en construction aux USA, pour donner au monde un nouveau langage, à la fois spécifiquement américain et, par la même, mondialisant. D'ailleurs, pour le voyageur pressé, ou pour le curieux paresseux, New Orleans représente encore une manière de résumé des musiques populaires américaines, puisque, circonscrit dans l'espace (French Quarter et surtout Frenchmen Street dans Marigny) et dans le temps, vous pouvez écouter un échantillon très représentatif des musiques anciennes et actuelles : Blues, country, Bluegrass, Rap, Brass-Band, Jazz ancien et moderne, Metal, Hard Rock, Rock n' Roll, Gospel, etc... New Orleans conserve son statut de vitrine musicale, carrefour toujours actif pour le musicien de passage ou le mélomane curieux qui sait chercher et écouter, mais aussi de pépinière si l'on en croit l'émergence sur la scène internationale de Brian Blade, ou plus récemment de Trombone Shorty, aidé en cela par l'excellente série TV à succès "Treme".

Winston-Salem, le mythe du Drink House

Il y a un contraste frappant pour le voyageur qui, comme moi, aurait l'occasion de passer directement de la frénésie triomphale et historique de New Orleans à l'anonymat provincial de Winston-Salem, ville de 200 000 habitants de Caroline du Nord. Je ne pense pas qu'il existe aucune relation d'importance sur le rôle de cette ville dans l'histoire de la musique américaine.

Maya Angelou s'y est établie dans les années 80 pour établir une chaire d'étude américaine à la Wake Forest University, mettant Winston-Salem en lumière sur le plan des études afro-américaines, mais rien concernant une quelconque particularité musicale ne permet de la situer sur la carte des grandes villes de la musique américaine. N'est-ce pas là justement la raison de son intérêt particulier, d'une part comme zone d'étude plus ou moins vierge, et d'autre part comme une promesse de découverte et de réhabilitation d'un secteur méconnu du paysage musical? Car Winston-Salem bénéficie non seulement d'un emplacement stratégique entre montagnes à l'ouest, côte atlantique à l'est et bassin fluvial au sud - autant de secteurs géographiques d'influences musicales majeures - que d'une démographie amalgamant noirs et blancs ainsi que ruraux et urbains. Tim Duffy ne s'y est pas trompé en installant sa fondation Music Maker en Caroline du Nord non loin de Winston-Salem, et en donnant la parole à des artistes méconnus de la ville comme Preston Fulp, Whistlin' Britches, Capt Luke, Big Ron Hunter. La fondation de Tim Duffy avait commencé sa carrière en enregistrant le légendaire Guitar Gabriel, père spirituel de tous ces artistes de Winston-Salem, dans le but, à terme, de venir en aide, financièrement et artistiquement, à de nombreux musiciens âgés de blues, de country, de gospel vivant dans une précarité inacceptable. Mission réussie jusque là, c'est presque une centaine de personnes que Tim Duffy a aidé et produit, certains réalisant un véritable come-back, en mettant en valeur le patrimoine collectif de la mémoire musicale américaine par une somme d'individualités aussi diverses et différentes les unes que les autres. Tim Duffy, prenant connaissance de mon projet, m'avait conseillé de faire une halte à Winston-Salem, plus précisément pour faire connaissance avec le guitariste et chanteur Big Ron Hunter. Quelque peu déconcerté, voire sceptique au départ, je n'ai pas eu à regretter mon détour par Winston-Salem, qui, par l'accueil chaleureux de Big Ron, s'est prolongé durant deux jours, pour mon plus grand plaisir et surtout pour ma plus grande édification.

Car il y a bien un son spécifique à Winston-Salem, méconnu et passionnant, un blues qui tend son oreille plus vers la montagne que vers le fleuve. Big Ron m'en a fait rapidement la démonstration, en illustrant son propos et son chant blues d'un jeu de picking contrapuntique caractéristique des Appalaches, qu'il dit détenir d'un joueur de banjo blanc. Cela donne un répertoire de blues parfaitement adapté à la couleur locale, mélange savant de spirituals, de country (nous sommes proche de Mount Airy, capitale du Old Time Music), de oldies, d'hymnes et de chants populaires illustrant à merveille la perméabilité musicale interr raciale du Sud qu'Art Rosenbaum me démontrera plus tard (cf. Athens). Big Ron Hunter est aussi auteur-compositeur, dans une veine qui doit autant au blues traditionnel qu'aux song writers folk et aux chants méthodistes qu'il pratique chaque dimanche depuis 30 ans, avec un esprit jovial et optimiste qui lui vaudra le titre de "world's happiest bluesman".



Big Ron Hunter & Capt Luke at Drink House © R. Imbert

Ainsi, grâce à l'introduction de Tim Duffy et la rencontre avec Big Ron Hunter, je découvre un univers musical méconnu, à travers les personnes de Courtney Winter (le saxophoniste de Carla Bley dont j'ai déjà parlé) et surtout Capt Luke, 83 ans, chanteur basse truculent et majestueux. Il est l'incarnation vivante de la tradition des Songsters, qui prend racine chez les minstrels, les spirituals, les chants de travail et le blues, et qu'il a apprise auprès de Guitar Gabriel, avec qui il avait même créé un quartet vocal. Chants religieux, chansons paillardes, chants épiques et narratifs constituaient alors un répertoire hétéroclite qui faisait peu de cas d'une quelconque séparation entre sacré et profane, réalisme et mythologie, dans une veine et une fonction sociale qui n'est pas sans rappeler les troubadours et les bardes de nos anciennes campagnes françaises. Passant de portes en portes, de rues en rues, d'églises en clubs, le quartet de Guitar Gabriel et Capt Luke diffusait un savoir-faire musical empirique et les histoires de la communauté, donnant au répertoire de ce dernier une dimension plus large et plus populaire, voire pop actuellement, que le strict blues urbain.

Mais la véritable révélation de ce voyage à Winston-Salem fût mon introduction par Capt Luke et Big Ron Hunter dans un "Drink House". "Si tu veux savoir d'où je viens, il faut t'emmener au Drink House" m'avait signifié Capt Luke après quelques minutes d'interview dans son minuscule appartement. Le "Drink House" peut être vu comme l'équivalent du fameux Juke Joint du Delta, ces petites maisons qui diffusent boissons et musiques pour pas cher, à la différence près que le Drink House est encore moins officiel, puisqu'il s'agit généralement de l'arrière-salle d'un particulier qui propose clandestinement des bières à prix quasi coûtant. Ici, toutes sortes de personnes, en majorité noires et masculines, viennent trouver réconfort, dialogues, voire, selon Capt Luke et Tim Duffy, travail et prêt d'argent officieux. C'est un lieu social d'importance qui sert également de lieu de diffusion et d'expérimentation pour les musiciens de la ville, jouant à la demande ou accompagnant les événements et les jam du moment. Comme le Juke Joint, le "Drink House" est un lieu et un lien de transmission non académique et non éducatif (au sens spontané de la démarche de transmission, sans objectif conscient de transmettre) des musiques orales afro-américaines, à la différence que le "Drink House" tel que je l'ai observé à Winston-Salem semble proposer une proximité qui favorise une certaine diversité musicale et esthétique.

Asheville, étude de cas bluegrass

Avoir l'occasion de passer de Winston-Salem à Asheville, deux villes de Caroline du Nord à l'esprit provincial et nonchalant, permet de se rendre compte des éléments communs comme des particularités de chaque musique populaire américaine. Asheville, ville à la lisière des fameuses Appalaches, est à la fois une cité "radieuse" pour retraités et ce que l'on pourrait en France les Bobo en mal de tranquillité civilisée, mais aussi la récente capitale des musiciens bluegrass. Fuyant l'industrie touristique abrutissante de Nashville, Tennessee, de nombreux musiciens ont trouvé là un parfait compromis entre havre de paix et possibilité de travail correcte. C'est Steve Trismen, violoniste présenté par mon ami banjoïste Paul Elwood, qui me sert de guide dans un secteur qui ne dévoile pas ses potentialités de prime abord. Steve est l'archétype de ce qu'on appelle ici le "sideman", le musicien qui répond à la demande, pour des occasions plus ou moins diverses, des groupes plus ou moins constitués. L'interview qu'il m'accorde, dans son petit bungalow où il m'invitera chaleureusement pour rester dormir, ressemble tout d'un coup aux propos désabusés que j'ai pu si souvent entendre en France de la part de sidemen hexagonaux. Difficulté de trouver du travail stable, problèmes de compréhension entre le public et les aspirations des artistes, prétention de certains artistes de "faire de l'Art", la panoplie complète des récriminations conservatrices du sideman étaient présentes dans les propos de Steve, ce que venait pourtant contredire totalement la séance d'improvisation qui succéda l'interview : innovante, ludique, créative, à l'écoute. De plus, pour couronner le tout, peut être la confiance aidant, je découvris ensuite un Steve plus secrètement adepte de nouvelles technologies, de pédales d'effets, de violon midi.

C'est grâce à Steve que j'ai découvert le Bluegrass sous un jour à la fois familier et inédit. Familier car en tant que jazzman, je suis un habitué des jam-sessions; inédit car je ne connaissais pas forcément cette musique - que l'on a souvent tendance à considérer avec mépris en France - sous ce jour créatif, compétitif, ludique. Effectivement, Steve me convia à une jam-session bluegrass hebdomadaire privée et "secrète", à la fois curieux du résultat et sceptique de l'introduction d'un instrument à vent dans ce cénacle des String Bands. C'est le cabinet d'un architecte qui accueille ce rendez-vous d'initiés. Dès 22h, les musiciens défilent pour confronter leur savoir-faire, sur l'ensemble des instruments du String Band (violon-guitare-mandoline-banjo-contrebasse-parfois piano et harmonica) et souvent en maniant l'un et l'autre avec la même virtuosité poly-instrumentale. Ainsi, l'arrivée d'un français saxophoniste a bien été au départ vu comme une incongruité (deux-trois prétextant un autre meeting pour partir et éviter d'assister à un crime de lèse-majesté) mais rapidement c'est le sens de la répartie musicale qui prévaut, au service de l'échange et de la prolixité instrumentale.

Raphael Imbert 10/1/11 02:50

Commentaire: Reprendre correction ici



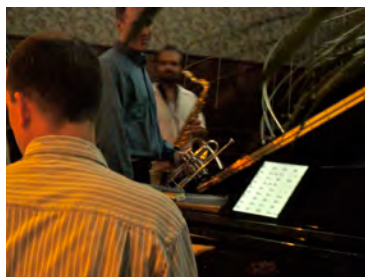
Bluegrass Jam at architect's office © R. Imbert

Il y a en fait de véritables similitudes d'un point de vue historique, esthétique et musical entre l'émergence du Bluegrass et l'apparition du Be Bop. Révélés à la même époque, les années quarante, Bluegrass et Be Bop répondent à une même nécessité de lutter contre les récupérations commerciales d'un discours authentique, d'inventer une virtuosité propre à préserver une communauté de la médiocrité, d'associer préservation d'un esprit naturel de la musique et modernisation du langage musical. Ainsi, une jam session Bluegrass ne s'éloigne pas fondamentalement de ce que l'on peut observer dans une jam session de jazz moderne, bop ou post-bop : improvisation des solistes sur le modèle thème-solos (X fois)-thème, mise en valeur du soliste par sa virtuosité et son inventivité, tempo exacerbés, espace-temps rallongé. A deux différences près : la polyvalence instrumentale et l'apprentissage non-académique des musiciens bluegrass (cf. Accueil et Transmission). Nous pourrions également ajouté une certaine réserve des musiciens bluegrass à utiliser d'autres tonalités que les String Band Tones (Ré -Mi-La-Sol), mais nous pourrions tout autant observer une généralisation des Brass Band Tones (Mib-Sib-Fa-Ab) dans les jam sessions jazz, du fait de l'importance instrumentale des vents dans l'histoire de cette musique. D'ailleurs, un mandoliniste de Caroline du Nord aura sans doute la même impression dans un club de jazz de Harlem que celle d'un saxophoniste français dans un bureau d'architecte consacré pour un soir à la musique de Bill Monroe! Mais il comprendra rapidement que les us et coutumes sont à peu près les mêmes des deux côtés de la barrière. Lors de ma longue soirée Bluegrass à Asheville, j'ai constaté avec surprise et bonheur l'utilisation par le mandoliniste-maison, un peu le chef de fil de la soirée ("il a le pedigree, il est de Mt Airy" me confia Steve le soir-même, insinuant ainsi qu'il était malgré-tout plus aisé de faire son trou si l'on a les bonnes origines) de procédés d'improvisation aptes à dynamiser l'échange collectif tout en le mettant en valeur individuellement, par l'inventivité du procédé. Notamment, il terminait quasi-systématiquement son dernier chorus par une équivalence rythmique 3 sur 2 sur la sensible de la tonalité, et inévitablement lançait à la cantonade une fois le morceau fini "I love dat song!". Chromatisme, équivalence, prise de risque, inventivité mélodique et harmonique sont autant de procédés, de "trucs" qu'utilisent invariablement jazzmen et bluegrassmen pour accentuer leur propos musical. Improvisation, oralité, jeux collectifs, compétitions sont les éléments moteurs communs à ces langages musicaux. Mais l'étape suivante nous révélera les différences qui subsistent en terme de transmission académique ou non d'un savoir-faire oral.

Knoxville, University Dilemma



Après les tribulations louisianaises et appalachiennes, la découverte de Knoxville est d'un contraste saisissant. Invité par mon amie anthropologue Rosalind Hackett, responsable du département des "religions studies" à l'université de Knoxville, présidente de l'IAHR (International Association of History of Religion), et activiste culturelle reconnue (j'avais fait sa connaissance lors de mes concerts avec le saxophoniste sud-africain Zim Ngqawana), je ne me doutais pas à quel point un même territoire pouvait accueillir deux visions si différentes de l'activité artistique et musicale. Ville universitaire, Knoxville possède un département musique avec un "Jazz Program" conséquent, dirigé par Marc Bolling, fils d'un ancien directeur de l'université. La présence importante d'étudiants notamment musiciens rend la ville attractive en terme de proposition culturelle, avec festivals, clubs et le Knoxville Orchestra, codirigé par le fabuleux trompettiste Vance Thompson et le pianiste légendaire Donald Brown, pianiste des Jazz Messengers d'Art Blakey. Ainsi, les jam sessions nombreuses dans les cafés et clubs des alentours pourraient parfois donner des airs de petit New York ou petit Paris à cette ville du Tennessee. C'est pourtant cette particularité qui fait de Knoxville un contre-exemple significatif pour notre étude. Alors que nous n'avons pas vu une seule partition durant tout le reste de notre voyage, que nous avons assisté et participé activement, à l'invitation des musiciens, aux saines et fraternelles compétitions d'improvisations et joutes musicales, nous avons observé à Knoxville ce respect froid de l'autre, la présence inévitable des Real Books (voire même des E-Real Books sur Ipad cf. photo), ce discours musical académique que l'on rencontre désormais de part le monde, langage uniformisé par la méthode et le II/V/I systématisé. Parmi ces musiciens, il y en a d'excellents évidemment, on aimerait juste leur conseiller de faire quelques kilomètres pour voir comment ça se passe chez leurs amis des montagnes, du delta, de Louisiane. Les autres sont invariablement victimes de ce même schéma pédagogique qui a transformé l'improvisation en exercice. En les écoutant, vous aurez l'étrange impression de pouvoir écouter la même chose partout où la méthode est venue imposer son point de vue, d'observer les mêmes regards interrogateurs, de constater les mêmes questionnements existentiels dont leurs collègues des musiques orales traditionnelles et improvisées sont semblé-t-il dépourvus.



Jam sur Ipad! © R. Hackett

Knoxville fut pour moi le contraste qui, comme l'ombre sur la lumière, permet de mieux cerner les perspectives et les caractéristiques d'une musique qui a su, hors du contexte académique, garder ses particularités tout en évoluant avec le temps et les événements. Les attraits de l'université et de l'enseignement global du Jazz et des musiques improvisées doivent donc nous garder des écueils qui désormais semblent nous faire entendre le même son partout. Tendons l'oreille donc vers les montagnes et les campagnes.

Athens, Black & White drawing



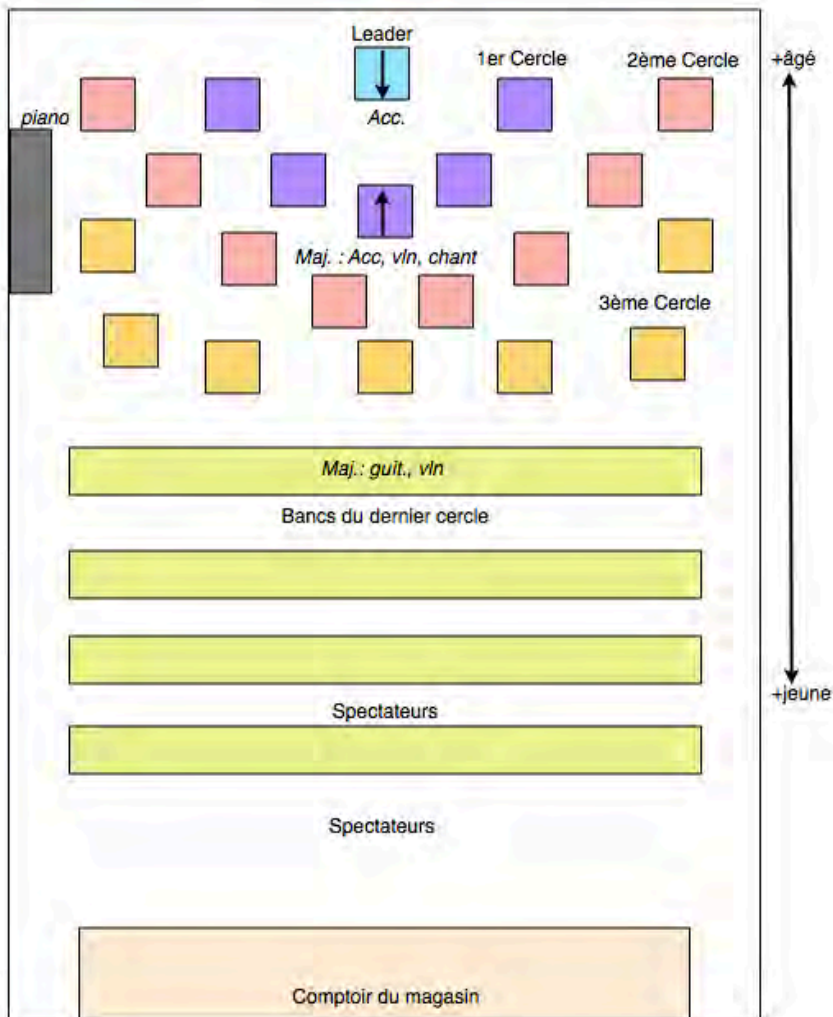
Art devant quelques exemplaires de sa collection © R. Imbert

La rencontre fortuite et imprévue avec Art Rosenbaum fut sans aucun doute l'une des plus belles surprises de ce voyage. Sur les conseils de Philippe Langlois, directeur du label Dixiefrog, j'avais fait une halte à Athens, Georgia, en redescendant vers la Louisiane, pour rencontrer cet Alan Lomax des temps modernes, comparaison qui ne rend pas justice à la modestie et à la discrétion du personnage, mais rend compte du travail incroyable qu'il a effectué. Pendant une cinquantaine d'année, ce peintre professeur aux Beaux-Arts d'Athens a enregistré des centaines d'heure de musiciens en très grande majorité amateurs (non pas au sens de musiciens qui jouent par loisir, mais au sens d'artistes qui ne gagnent pas leur vie avec la musique), donnant ainsi à entendre un paysage sonore des masses populaires de la Géorgie et du sud américain particulièrement original. Il a souligné entre autre l'importance des chants marins irlandais pour l'émergence des musiques populaires afro-américaines et américaines, et redécouvert l'existence d'une tradition ancestrale que l'on croyait perdue, les Ring Shout, avec les McIntosh Shouters, communauté noire de la côte atlantique de Géorgie qui continue de perpétuer cette tradition de chants extatiques qui remontent au début de l'esclavage. Mais surtout, le travail colossal d'Art Rosenbaum a consisté à démontrer l'incroyable perméabilité entre communauté noire et blanche à travers la musique, et la persistance d'une pratique musicale familiale, sociale, amateur au service de la communauté, malgré les médias de masse, et les évolutions des outils de communication et de renseignement. Un exemple illustre parfaitement le travail d'Art Rosenbaum à ce sujet : la découverte dans les montagnes de Géorgie de Mary Lomax (aucun lien de parenté avec le musicologue), vénérable femme de 82 ans, qui a fait son premier concert public il y a à peine deux ans, mais qui a à son actif de très nombreux chants anglais qu'elle a appris de son père, et qui remontent à plusieurs générations. A tel point que certains de ces chants ne sont même plus connus en Angleterre, et Mary les chante avec sincérité et musicalité, durant plusieurs décennies simplement au sein de la cellule familiale. Art m'a également permis de vivre une expérience musicale hors du commun : lui-même musicien (et collectionneur de banjos, dont l'un date du 19ème siècle), il m'a convié à une rencontre musicale avec Earl Murphy, 92 ans. L'un des plus jeunes violonistes lauréat des concours de western swing des années 1940 (il a même eu un petit moment de gloire en chanteur "cow-boy"), Earl a

eu aussi les mêmes problèmes que de nombreux artistes que l'on peut rencontrer aux USA : subvenir aux besoins de la famille. Earl a longtemps été gardien de nuit, avant de revenir sur le devant de la scène à la demande de la nouvelle génération du Old Time Music revival, devenant une caution canonique pour les jeunes en mal de légitimité. Pourtant, yankee de souche, Earl ne se contente pas du catéchisme old timer sudiste et montagnard et aime jouer toutes sortes de musiques : jazz, country, western swing, swing, bluegrass, blues, etc... J'ai été dans cette perspective très bien accueilli par ce respectable nonagénaire, qui voyait là une belle occasion de croiser le fer avec un jazzman saxophoniste. Au delà de la cure de swing et de jouvence, j'ai été particulièrement surpris par la manière d'appréhender l'improvisation. Accompagné pour l'occasion par Art, sa femme Margo et une guitariste old timer respectable mais peu aventureuse, Earl montrait une conception très individuelle du jeu collectif, héritée par la pratique en soliste dans les concours et music contests de sa jeunesse : un solo permanent, apte à dynamiser tout un orchestre et un parterre de danse, développé à l'écoute des maîtres plus ou moins connus (Eddie South et Grappelli ne sont pas loin!). Il faut s'imposer dans le flot du leader, et ainsi gagner, par des signes évidents de satisfaction, son approbation. Élément notable : tout morceau est introduit par deux coup d'archet rageur fortement appuyés sur les cordes, donnés toujours dans le même débit, quel que soit le tempo du morceau qui suit. C'est une pratique que l'on retrouve dans beaucoup de musique orale de danse, comme si dans le cadre d'une musique de fonction corporelle apprise oralement, c'était le départ qui comptait, pour un débit continu où le cycle compte moins que la cadence. On retrouve cela dans certaines recensions de bourrées du Centre de la France. Un duo sur "Sweet Georgia Brown" laissa nos accompagnateurs sur le carreau, prouvant l'ouverture et la dynamique d'un esprit musical toujours jeune.

Eunice, possibilité d'un malentendu Cajun

La plupart des expériences d'improvisations que j'ai effectuées durant mon voyage se sont passées sous des auspices généreux et accueillants. Rentrer dans l'univers de répertoire inconnu, de pratique mystérieuse, d'empirisme personnel fut à la fois excitant et périlleux, mais ont toujours été l'occasion de rencontres mémorables. L'expérience Cajun à Eunice, conclusion de mon voyage dans le Dixieland, a bien failli devenir l'exception qui confirme la règle. J'ai longuement décrits dans mon journal de bord le moment fatidique de la jam session Cajun au magasin de Marc Savoy, et de quelle manière il fut un révélateur de ma propre démarche. Nous n'allons pas ressasser les détails de l'événement, je renvoie le lecteur à la lecture du journal de bord (cf. annexes), mais il convient désormais de décrire la scénarisation de cette jam session pour en retirer des enseignements indispensables à notre réflexion, notamment sur les problématiques de mon double statut observateur/acteur, et également sur la manière de transmettre un langage musical empiriquement. Vous remarquerez que j'emploie le terme "scénarisation" plutôt que "rituel" - impropre anthropologiquement, même si les problématiques de communautés développer par Turner peuvent trouver des résonances dans notre cadre - ou "théâtralisation" - tant la manière fixe et statique de développer l'événement musical ne peut se comparer d'une manière ou d'une autre à un drame au sens scénique du terme. C'est donc bien un scénario, une narration chronologique qui est à l'œuvre ici, et pour nous aider à mieux visualiser l'événement, je vous propose le schéma suivant, notre guide géographique d'un moment cajun en quelque sorte :



Nous pouvons visualiser le schéma sur la photo suivante :



L'observation et la schématisation du scénario permettent quelques remarques sur des notions qui régissent la situation et sont interdépendantes :

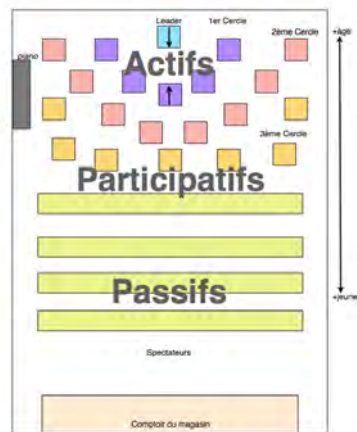
Espace et localisation : durant la totalité de l'événement, qui prend une matinée de 9h à 12h, l'emplacement des musiciens selon leur rôle reste la même : un **leader**, systématiquement accordéoniste diatonique et souvent chanteur, tourné vers le public et les autres musiciens, dans une situation que nous qualifierons d'olympienne. Autour de lui, sont disposés plusieurs niveaux concentriques et circulaires de musiciens : un **premier cercle** proche, expérimenté, réactif, constitué majoritairement d'autres accordéonistes, de guitaristes, de violonistes, de chanteurs, qui reprennent les refrains du leader, lancent les imprécations vocales typiques de la musique cajun (les yodles et "yaouh" qui finissent à la quinte au dessus), et même souvent dans lequel on trouve un chanteur leader quand le leader "olympien" ne chante pas, ce qui peut arriver, particulièrement dans le cas de leaders plus jeunes. Le **deuxième cercle**, qui se trouve juste derrière le premier, essentiellement constitué de violonistes et guitaristes, mais dépourvu, jusqu'au dernier cercle, de chanteur et d'accordéoniste, reste malgré tout expérimenté, en terme de connaissance des morceaux et participation active à l'ensemble du répertoire. Enfin, le 3ème et **dernier cercle**, qui se répartit entre les chaises et les bancs qui restent, est constitué de guitaristes et de violonistes qui accompagnent succinctement les refrains chantés, et parti-

cipent simplement aux réponses instrumentales, dans un effet perpétuel de “Call & Respons”, le refrain chanté étant le “Call », et les répétitions instrumentales les “Respons”.

Généralités : notre schéma pourrait illustrer parfaitement l'importance de l'âge des intervenants dans l'expérience, la connaissance et la compétence mises en avant dans le cadre des musiques orales. Le leader est un musicien confirmé, expérimenté, et durant une période importante de l'événement, d'un âge respectable. Il est secondé activement par le premier cercle, qui affiche encore plus durablement une moyenne d'âge vénérable. Les deuxièmes et troisièmes cercles se rajeunissent sans exclusive, ils représentent l'effectif de ceux qui participent et apprennent. Néanmoins, il n'est pas exclu que l'on accueille près du leader, au sein du premier cercle, un enfant qui figurait au banc du 3ème cercle, dans un geste évident de transmission, donnant à l'enfant une preuve de confiance et d'importance (voir photo suivante). Les enfants sont sollicités activement, par leur simple présence, ou avec un instrument dans les mains - j'ai vu un enfant de 8 ans jouer avec attention un sol à vide en rythme sur son petit violon durant 2 heures - pour les imprégner de cette musique, et évidemment de la langue. A ce sujet, j'ai pu observer un lien évident entre l'âge de mon interlocuteur et sa pratique du français cajun : les anciens me parlaient et me comprenaient sans handicap, et je les comprenais aussi distinctement, les jeunes étaient la plupart anglophones, souvent incapables de converser en français, même de le chanter. Ceci explique le rôle vital du premier cercle qui est capable de chanter en français, parfois en supplétif du leader plus jeune qui, excellent musicien, ne peut pas forcément assurer cette fonction.

Temporalité, fonction, transmission : Le déroulé de la matinée défile selon une immuabilité presque parfaite. Les morceaux (two-steps, valse, chansons, ballades) s'enchaînent et chacun reste à sa place, si ce n'est évidemment quelques retardataires et chacun qui va inmanquablement se servir de café et de boudin (pour les amateurs à 9h du matin). Reste l'exception notable de la place de leader “olympien”, qui change régulièrement de personne. Débutant avec un leader du même âge que le premier cercle, la matinée voit défiler des leaders de plus en plus jeunes au fur et à mesure que le temps passe, avec comme conséquence, nous l'avons vu, que ceux-ci chantent de moins en moins, laissant cela à un membre du premier cercle expérimenté. Ces leaders étaient auparavant présents dans le deuxième cercle, rarement dans le premier en ce qui concerne les jeunes, celui-ci étant occupé, nous l'avons vu, par les anciens, qui officient en quelque sorte comme un “conseil des sages” de la connaissance des us, coutumes et racines de cette musique. Quel est le rôle exact de ce leader “olympien”, qui fait face au public et aux autres musiciens? Remarquons d'abord qu'il est systématiquement accordéoniste diatonique de facture cajun. Instrument roi de la musique cajun - particulièrement mis en valeur dans notre cas puisque la jam se passe chez le plus célèbre fabricant d'accordéon cajun - l'accordéon cajun émerge de la nomenclature instrumentale américaine comme signant définitivement l'origine d'un orchestre et d'une musique du fait de sa quasi-inexistence dans les autres genres de musiques populaires américaines. Il affiche aussi clairement les origines européennes et françaises d'une culture particulière. Le leader “olympien” accordéoniste fait office en quelque sorte de “porte-drapeau” du moment musical cajun. De plus, l'accordéon cajun a modelé la typologie musicale cajun, imposant ces tonalités les plus usitées, ces harmonies (I-IV-V), ces intonations, ces rythmes (valse, two-steps, même si l'invention et la créativité rythmique semble un moyen pour le musicien de compenser les obligations harmoniques et mélodiques de

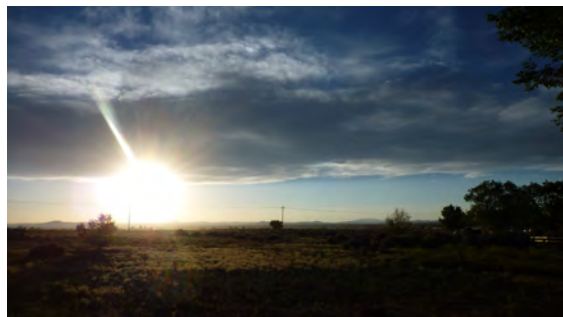
l'instrument-modèle). Il est notable de constater par ailleurs que l'équivalent afro-américain de la musique cajun, le zydeco, a adopté également l'accordéon comme instrument phare, avec un peu plus de souplesse sur l'organologie, puisque l'accordéon chromatique à claviers piano a autant sa place que le diatonique - nous reviendrons plus loin sur les particularités plus ou moins ténues entre les deux styles. Notre leader "olympien" accordéoniste face à son public et ses acolytes, réceptacle des experts et transmetteur du geste juste, décrit donc un organe de transmission efficace qui repose sur trois statuts communautaires : les actifs (1er et 2ème cercles), les participatifs (2ème et 3ème cercle) et les passifs (le public) :



Cette structure de transmission se révèle, grâce à cette expérience cajun qui pourtant avait mal commencé (cf. annexes), illustrer parfaitement les rapports à l'œuvre dans les musiques populaires américaines de tradition orale, d'abord dans le rapport d'apprentissage - et aussi dans la manière dont on peut passer d'un statut à un autre - mais aussi dans la diffusion qui suit la transmission (concerts, radios, enregistrements) avec un public qui peut aussi, et particulièrement ici, devenir participatif, voire actif, pour l'édification du discours musical.

Il reste à préciser la problématique de mon vécu particulier face à cet événement, dans toute l'ambiguïté de l'observateur-acteur. Je développerai un peu plus ce sujet dans le bilan de ce séjour (cf. bilan de la 1ère phase) mais je peux conclure cette partie par une certitude : Je n'aurai pas eu la même lecture de cet événement en tant que simple observateur qu'avec un saxophone dans les mains, malgré les questionnements que cela a pu me provoquer sur le moment.

Taos, Desert Blues



La conclusion de mon séjour par un détour vers l'Ouest américain, pour incongru qu'il puisse paraître, a eu de nombreux aspects positifs quant à la réflexion sur les problématiques qui nous intéressent. Répondant à l'invitation de mon ami Paul Elwood de participer à la création d'une de ses œuvres pour le Hartwood Museum de Taos (New Mexico) dans le cadre caritatif de l'aide artistique pour les enfants, je savais que j'allais y trouver une vingtaine d'artistes et musiciens, certains venant du blues, du bluegrass, du jazz, d'autres de la musique contemporaine et savante. Un véritable condensé de l'Amérique musicale, preuve parfaite de la capacité de ces musiciens à dépasser les frontières des styles, des traditions, des expérimentations. Paul Elwood lui-même en est l'exemple le plus frappant : percussionniste classique, il étudie également le banjo et devient rapidement un des musiciens bluegrass les plus demandés du Kansas et de Caroline du Nord, où il s'installe. Il mène de front pédagogie, musiques populaires et compositions contemporaines, lauréat de la fondation Camargo à Cassis et invité à Darmstadt. Il excelle tout autant dans le répertoire des Appalaches que dans la maîtrise de l'électro-acoustique expérimentale de logiciel comme MAX MSP. Autant dire que la rencontre avec Omax ne lui fait pas peur, et qu'il saura associer ses différentes compétences pour proposer des pistes nouvelles.

L'œuvre en question, "Strange Angels", est un répertoire de moments musicaux consacrés à la présence du paranormal dans la culture américaine, un sujet passionnant à mon sens, en terme d'imaginaire. L'orchestre sollicité est donc hétéroclite, mais cohérent par rapport à l'écriture, qui pourrait ressembler à un oratorio contemporain qui laisserait s'exprimer les personnages à travers des spécialistes vocaux des musiques populaires, soutenus par un effectif de 8 musiciens "de chambres", classiques et jazz. En ce sens, nous nous retrouvons parfaitement dans une tradition ancestrale de la musique savante américaine qui, de Charles Ives à Aaron Copland, a toujours eu soin de marier l'écriture aux thèmes folkloriques de leurs époques. Le ton avait été

donné par Anton Dvorak avec la “Symphonie du Nouveau Monde”, mais l’on peut estimer que l’expérience a bien eu des répercussions originales et positives, si l’on pense à Pete Seeger qui, à la suite de son père Charles Seeger - compositeur dodécaphonique qui stipulait que “tout compositeur devait pouvoir s’accompagner au banjo” - a donné le coup d’envoi du renouveau folk et du songwriting aux USA.



En parlant d’écriture, j’avoue mon dépaysement, après plusieurs semaines sans avoir vu une seule partition (quelques Real Book à Knoxville éventuellement), de me retrouver devant une assez complexe. Mais comme d’habitude, une large place est laissée à l’interprétation et l’improvisation. Ceci semble parfaitement convenir aux musiciens classiques présents, pas le moins du monde perturbés par cette possibilité. Les musiciens “populaires” quant à eux, continuent souvent de reformer “le cercle” de transmission, en s’isolant face à face soit pour s’entraîner à jouer les parties demandés, soit pour s’échanger des morceaux traditionnels, dans l’espoir d’en trouver un que l’autre ne connaîtrait pas, non pas dans un esprit de compétition, mais plutôt pour élargir “le cercle”. Ainsi, c’est un plaisir de voir Chipper Thompson et Kelly Werts, respectivement chanteur mandoliniste de l’Alabama et guitariste du Kansas, comparer leur savoir respectif.



Quel étonnement aussi de voir une artiste comme Susan Mayo, violoncelliste, membre d’un quatuor professionnel du Kansas, professeur de violoncelle au conservatoire de Wichita, participer activement aux improvisations, et jouer sans hésitations tout le répertoire “Americana”. Elle a d’ailleurs un trio de New Bluegrass avec Paul Elwood et Kelly Werts. Bela Bartok et Hank Williams, même combat!

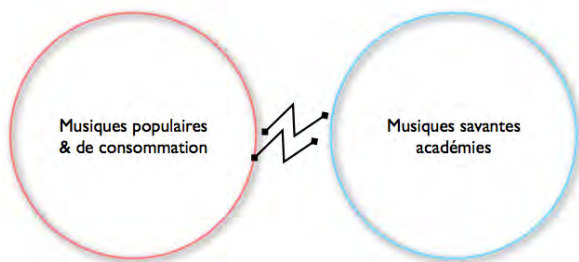
Au delà de la magnifique illustration de l’ouverture d’esprit quasi-institutionnalisé de musiciens parfaitement Omax-compatible, cette expérience de Taos nous permet de comprendre un élément essentiel de l’institutionnalisation de la culture aux USA. Taos, ville de stars, mais en fait village rural (4.000 habitants à peine), possède de nombreuses galeries et un musée d’art

moderne qu'envieraient de nombreuses grandes villes françaises. Elle démontre une certaine ambiguïté de l'art aux USA : précarité du métier, mais présence de l'art à tous les niveaux de la société. Frédéric Martel l'a bien montré dans son livre "De la culture en Amérique" (2006 éd. Gallimard), si l'État américain investit presque cent fois moins dans la culture que la France (proportionnellement au nombre d'habitant), le maillage entre communauté urbaine, gouvernement par états, mécénats actifs, fondations, donne l'occasion à de très nombreuses agglomérations de se doter de structures de production, d'éducation et de diffusion impressionnantes. Les musiciens présents à Taos étaient révélateurs de cette situation : tous précaires face à la crise et au métier, ils sont tous actifs dans différentes structures de leur ville, en enseignant, en jouant dans les orchestres (de très nombreuses villes possèdent leur propre orchestre symphonique), ou participant à des activités culturelles associatives. Songeons qu'une ville comme Taos donne du travail, plus ou moins régulier, à un musicien country de l'Alabama tel que Chipper Thompson. Ainsi, Taos éclaire pour nous la place des musiques sur le territoire américain. Fort de cette structuration pléthorique de l'Art académique et savant, les USA demeurent le territoire de l'échange. Si les structures en elles-mêmes (les fondations, orchestres, musées, théâtres) et leurs directions restent réfractaires ou ignorants de l'actualité et la réalité populaire des musiques orales, leurs acteurs, des pères fondateurs comme Ives, Bernstein, Copland, jusqu'aux musiciens d'orchestre, sont à l'écoute de l'Amérique musicale populaire - bien plus en tout cas que leurs collègues européens - et tentent de contribuer à son évolution et sa protection.

L'esprit du Sud et sa musique

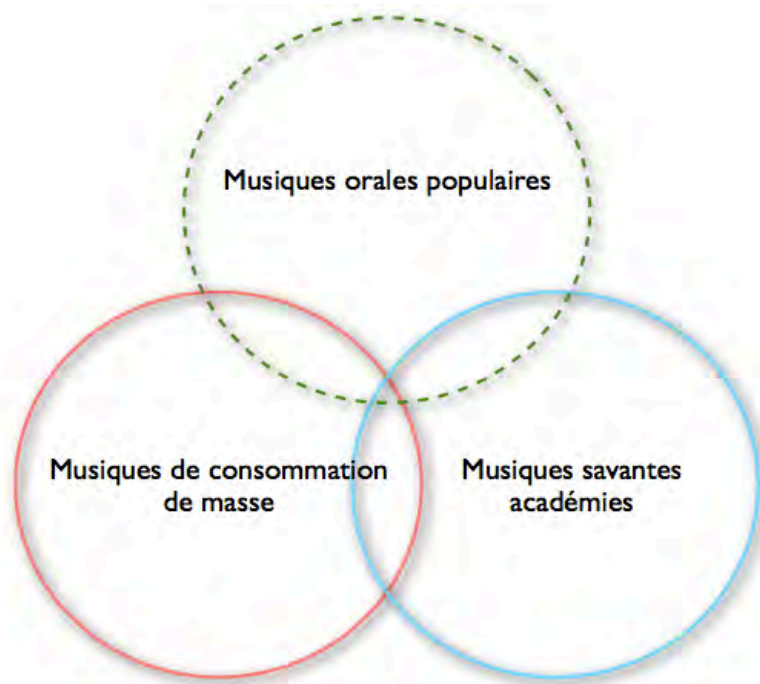
"Will the Circle be Unbroken"

C'est une véritable démonstration de l'esprit d'une musique et de sa région qui nous a été offerte par ce voyage. Mais parler de l'état d'esprit et de sa localisation n'implique aucun régionalisme, bien au contraire. C'est une tradition d'échange et de mélange qui est en jeu, un universalisme qui ne cache pas sa spécification derrière une philosophie ou un vœu pieu, mais qui est ainsi constitué par la volonté empirique de ses acteurs. Ce n'est pas la musique américaine et du Sud qui est parti à la conquête du Monde, c'est le Monde qui s'est reconstruit autour de sa création. Nous passerions à côté de l'objectif de cette musique si nous restions sur une vision communément et machinalement admise de séparation/opposition entre musiques savantes et musiques populaires :



Où se placent le folklore, les musiques populaires orales si elles sont englobées arbitrairement dans le giron des musiques de consommation de masse et de l'industrie musicale? En France, n'a t'on pas voulu ainsi trop bien faire en créant le statut des musiques actuelles amplifiées (ZicZac dans le jargon ministérielle un tant soit peu "branché") pour les conservatoires, laissant en friche toute définition précise du statut du jazz, du blues, ou de toutes musiques orales non européennes? Sillonnant les routes des USA, je fus surpris de ne pas trouver beaucoup de radios et de médias spécifiquement consacrés aux musiques traditionnelles. Évidemment sur quelques kilomètres, vous pouviez intercepter un programme local de bluegrass, de jazz, de blues ou de cajun (en français dans ce cas!) ou rester connecter sur la radio universitaire d'état qui diffuse classique, jazz et folklore musical de manière fixe et académique. Mais cela ne représente rien face à l'énorme présence des radios commerciales qui n'ont rien à envier à la médiocrité et à l'uniformisation musicale de leurs équivalents français. On remarque donc que le dynamisme et la vivacité des musiques orales et d'improvisations s'opèrent hors de toute représentation médiatique importante, mise à part peut être un véritable activisme virtuel, internet offrant des possibilités de connexion nouvelles, mais qui peuvent apparaître également noyé dans la masse infinie des informations du web. Il existe un monde "parallèle" des musiques et traditions orales américaines, qui vit et survit face à la consumérisation de la musique ou son académisme, tout en influençant durablement ces deux secteurs de la vie industrielle et intellectuelle de la

musique:



Cette interaction rend compte de la pluralité et de la vitalité de la musique en général aux USA, et de la solidité du langage traditionnel oral, malgré un contexte que nous pourrions qualifier d'hostile. Cette solidité repose donc sur un état d'esprit qui contribue à sa résistance, et qui repose sur trois notions que nous avons rencontrées souvent durant notre compte-rendu et qu'il convient d'analyser plus avant, dans leurs spécificités et leurs interactions. **Oralité - Transmission - Communauté.**

Oralité et improvisation

À la question des raisons et des nécessités d'improviser dans leur musique, tous les musiciens interrogés répondent que l'improvisation leur apporte créativité et invention, qu'elle les inspire dans leurs compositions et leur évite la routine et la médiocrité. Ils se trouvent que tous, d'une manière ou d'une autre, même les musiciens savants de Taos, intègrent l'improvisation dans leur langage musical, d'une manière plus ou moins expérimentée et expérimentale, mais toujours dans l'optique d'inscrire leur discours dans une perspective créative et spontanée de variabilité du moment présent.

Quand un musicien d'un groupe jazz de la Nouvelle Orléans lance une idée à la volée pour commencer un morceau, il faut attraper la balle au bond. Les danseurs ne peuvent attendre

plus de quelques secondes et la musique n'attend pas non plus! Inutile de demander de quel morceau il s'agit ou si on a la partition. Durant tout mon voyage, je le répète, je n'ai pas vu une partition, si ce n'est à Taos et Knoxville pour les raisons que l'on sait. "Quand tu joues pour la première fois avec des pointures légendaires de NOLA comme Kermit Ruffins ou Leroi Jones, et qu'il entame un vieux thème de parade que tu as peine entendu dans ta vie, tu ne les arrêtes pas en leur demandant la partition ou la tonalité, autant chercher tout de suite un autre boulot. Tu ouvres tes oreilles, tu écoutes et tu comprends!" me confia le guitariste Matt Johnson. Sans calcul intempestif, je suppose que plus des trois-quarts des morceaux sur lesquels j'ai improvisé durant mon séjour m'étaient totalement inconnus, sans que cela ne semble gêner mes partenaires et mon orgueil. Un bon exercice en somme, mais finalement basique et nécessaire. Comment mieux illustrer la différence qui existe alors entre une philosophie musicale qui suppose la supériorité de l'oreille et l'improvisation par la méthode harmonique visuel (un accord = un mode et la musique se réduit à une suite d'accord horizontal)? A Knoxville, un pianiste-professeur paraît-il connu dans le milieu, fier de son Ipad disposant et transposant les accords des standards à volonté, avait visiblement besoin de ce dernier pour jouer "So What", composition célèbre de Miles Davis avec deux accords différents sur 32 mesures et une transposition au demi-ton supérieur. Et celui-ci évidemment de se perdre dans la structure tout en me jetant des regards désapprobateurs à l'écoute de certaines de mes phrases qu'il jugeait sans doute peu académique. A Asheville, par contre, en compagnie des bluegrassmen, plusieurs heures de musiques inconnues, des prises de risque assumées et contrôlées, et aucune réprobation vis-à-vis de mon langage et de mon saxophone, bien au contraire. Le monde à l'envers! Où plutôt le monde en miroir d'une institutionnalisation de l'improvisation par l'absurde et l'écrit d'un côté, et de l'autre la préservation d'un geste spontané, naturel et créatif. Le Jazz se trouverait-il dans les Appalaches?

Il y a donc cette même et inédite séparation des mondes de l'improvisation, entre académisation, consommation et orthodoxisation, qui ne peut que laisser songeur, tant elle trouble la compréhension de la nature et l'origine du geste musical improvisé. Nous rejoignons en cela le constat désabusé du batteur et pédagogue Doug Hammond :

"Quand le jazz est devenu un monument national aux USA, on a créé des formations accélérées pour que les professeurs déjà en place puissent enseigner au lieu de faire appel à de vrais musiciens. C'est un désastre! Aujourd'hui l'enseignement du jazz, dans le monde, comprend 20 % d'enseignants qui sont aussi des musiciens de haut niveau, et le reste est constitué de bureaucrates de la pédagogie musicale. L'institutionnalisation du II/V/I (...) est en train de faire disparaître la notion de simple mélodie!"⁴

Nous pourrions simplement constater que le juste geste persiste dans des endroits et des situations qui semblent éloignés des préoccupations savantes liées à l'improvisation. Musiciens populaires et formés par les générations plutôt que l'école continuent sans hésitation à perpétuer le geste improvisé naturel. Pourtant, même dans leur domaine, ils sont attaqués et menacés par une forme de purisme de plus en plus virulente qui stipule la dangerosité de l'improvisation dans la préservation des valeurs et des outils de la musique ancestrale. Le Old Time Music, mouvement au départ passionnant de réappropriation de la mémoire musicale populaire, combat tout présence d'invention improvisée, en totale contradiction avec la nature même de ses musiques, dans une posture qui rappelle évidemment de nombreux mouvements régionalistes.

⁴ Jazzmagazine p28-29 n°589 - février 2008.

Parmi les Cajuns, nous trouvons les mêmes puristes qui défendent une nette séparation entre cajun “blanc” et zydeco “noir”, séparation qui vole en éclat dès que les musiciens s’en emparent.

En somme, l’improvisation dans les musiques populaires orales permet bien la préservation d’une identité et d’une tradition : la tradition de l’impureté, de l’altérité et de la transgressivité. Le geste improvisé est beau car impur, et il puise sa solidité par l’activisme et l’intangibilité de sa transmission, dont l’oralité est plus que le moteur, la raison d’être.

Accueil & Transmission

Parler d’oralité dans ce contexte est donc affaire de transmission, évidemment. Cette musique qui passe de main en main n’a de valeur que dans l’acte de transmission orale, de générations en générations, et aussi par la présence de l’enregistrement, même s’il faut relativiser l’apport de celui-ci hors du contexte pédagogique académique. Ainsi, mes allusions à Alan Lomax ont souvent trouver peu d’échos, beaucoup de mes interlocuteurs ayant réellement eu une éducation musicale strictement familiale ou communautaire, ce qui accentue l’idée d’un monde “parallèle” des musiques orales américaines, autonome mais connecté à la réalité du moment. Soulignons à ce sujet que de nombreux musiciens ont eu une éducation musicale académique, mais que dans le cadre de leur apprentissage d’une musique populaire orale, la plupart ont ressenti le besoin de recommencer “à zéro”, confessant l’inutilité presque rémanente de leur formation académique initiale. Ainsi Cary Fridley avoue le peu de service que ses longues études de jeunesse en flûte classique lui ont rendu dans son évolution de chanteuse country. Il y a là aussi, au niveau de la transmission, une frontière nette et constitutive entre musiques savantes et musiques orales populaires. Les musiciens classiques et savants qui pratiquent les musiques improvisées orales ressentent artistiquement les liens solides qui existent entre ces pratiques, mais reconnaissent une vraie différence d’apprentissage et d’approche. Finalement, seul le Jazz, de par sa nature ambivalente, surtout dans ses développements contemporains, risque le mariage de la préservation d’un langage spontané d’oralité musicale et de l’organisation d’une méthodologie d’apprentissage académique, avec les avantages et les inconvénients que l’on sait. Marc Bolling, responsable du Jazz Program de la Knoxville University, tentait de me le démontrer : “par la personnalité des professeurs, comme Craig Tardy nouvellement nommé ou Donald Brown, nous essayons de conserver l’esprit de la rue”. Vœu pieu ou réel définition pédagogique? Petit à petit, les domaines musicaux de l’oralité entament malgré tout leur introduction dans le monde académique et universitaire. Cary Fridley participe activement au premier master de Bluegrass de l’East Tennessee University. Arguons que les bénéfices réelles de ces expérimentations trouveront des problèmes similaires que ceux que le Jazz a découvert lors de la transformation de son dispositif de transmission, du club à l’école. Les avantages tout comme les risques sont réels, ne serait-ce que par la création d’une bulle économique de la pédagogie musicale qui a déjà largement contaminé le Jazz. New Orleans fait office de bastion dans ce domaine, rappelons nous de la démonstration de Bruce Sumpie, musicien, historien et guide-ranger pour le Jazz à NOLA : Apprendre le Jazz aux USA? 26 000 \$ simplement de frais d’inscription à la New School de New York! 0 \$ dans les rues et les clubs de la Nouvelle Orléans! Ici subsiste l’esprit

de mission qui caractérisait le Jazz dans son âge d'or, et qui a peu ou prou disparu du reste du territoire⁵.

D'autres communautés gardent farouchement l'esprit de leur musique en plongeant les toutes nouvelles générations dans le bain musical, le plus tôt possible. C'est particulièrement sensible chez des communautés par essence minoritaire, et les Cajuns mettent un point d'honneur à faire profiter leurs enfants de leur culture. Tous les événements Cajuns auxquels j'ai pu assister accueillent les enfants comme des personnes actives du moment musical et social. Le "Fait Dodo" du Tipitina's à New Orleans, où quelques enfants habillés de washboard ou de cuillères suivaient scrupuleusement les injonctions du maître de cérémonie. La scène du Liberty Theater d'Eunice, avec le batteur qui mettait son fils de 7 ans à vue de nez juste à côté de lui pour lui montrer quelques trucs, avec ses petits camarades qui foulaient timidement la piste de danse mythique du théâtre des années 20. Bien sur, rappelons nous l'enfant admis dans le premier cercle de la jam cajun de Marc Savoy. Dans les parades de la Nouvelle Orleans, c'est un même événement d'échange entre générations et classes sociales qui se révèle, avec le rôle ancestral des clubs et fraternelles, et désormais le National Park of History of Jazz sous la houlette de Sunpie, qui organisent le renouvellement des effectifs des Brass Bands avec apprentissage des instruments dès le plus jeune âge.

C'est un peu comme un enfant que je me suis souvent senti accueilli dans les cercles musicaux pour improviser, donc s'amuser et jouer en quelque sorte. La tradition d'accueil est solide et authentique, mais elle n'est pas feinte derrière une façade de bonne manière hypocrite, qui n'est pas franchement dans le style de la région. Le musicien étranger qui entre avec son instrument vient pour jouer, on se doit de l'accueillir, sur scène et en action, ce n'est pas une question de politesse, mais de renouvellement d'une nécessité d'échange et de dialogue qui doit, naturellement, rester vivace. J'ai ainsi renoué avec la tradition de la jam session que j'avais largement abandonné en France car peu satisfaisante au plan humain comme musical, et qui à New York et dans une moindre mesure Knoxville se pare d'un respect de circonstance presque austère.

Communauté musicale, communauté de musiciens

L'oralité et la transmission, et l'oralité de la transmission comme la transmission d'une certaine oralité, n'existe et persiste que par un sens aigu de la communauté. Il ne s'agit cependant pas de communauté circonscrite à la seule dimension géographique, localisée, religieuse ou ethnique. A ce sujet, si les communautés musicales correspondent encore à l'image d'Épinal que l'on se fait ethniquement de chaque style musical - peu ou pas de musiciens noirs dans le Bluegrass, un Blues encore identifié dans le Sud comme une musique "noire" - toutes, dans tous les domaines, reconnaissent l'apport de l'autre dans chaque domaine. Personne n'ignore que Bill Monroe a appris la musique auprès d'un musicien noir, que le banjo est un instrument africain d'origine, que Ray Charles chantait avec plaisir les tubes du Grand Ole Opry, et que les spirituels sont chantés par tous. Juste pourrions nous remarquer, après nos conversations avec Ron Hunter et Capt Luke, que les bluesmen noirs chantent désormais pour un public essentielle-

⁵ Lire à ce sujet mon article pour le site du magazine Mouvement "Transmettre l'intransmissible" sur http://www.mouvement.net/site.php?rub=2&fiche_alias=&id=09aad745b5944926&fsize=0

ment blanc, alors que les musiciens country et bluegrass n'ont pas forcément vu leur public évoluer dans l'autre sens. Il y a sans doute l'effet de notre vision du bluegrass et de la country comme une musique identitaire et communautaire, alors que le blues, totalement noir dans son image, est aussi le chant d'un individu pour l'individu. Mais nous pourrions tout autant reconnaître que la sociologie urbaine des communautés noires aux USA a largement contribué à remplacer le Blues par la culture Hip-Hop dans l'imaginaire populaire, rare et paradoxale exemple d'une musique qui assume son industrialisation de masse et son statut communautaire.

La notion de communauté auquel j'aimerais faire référence repose bien plus sur les liens de solidarité et d'échange qui outrepassent largement les problématiques ethniques et communautaires au sens exclusif. A chaque passage sur scène, invité par des inconnus ou par des amis, je me suis senti accueilli, provisoirement ou non, par une communauté. Et qui dit communauté dit hiérarchie et organisation, que nous avons parfaitement vu à l'œuvre lors de la jam cajun. Le leader "olympien" que nous décrivions est un exemple local du phénomène plus global du "maître de cérémonie". Le statut de maître de cérémonie est important pour l'organisation de l'événement musical improvisé, pour contrôler "l'improbable" en quelque sorte, et faire office de prisme de transmission entre la communauté des musiciens (actifs et participatifs), celle du public (passifs), celle des danseurs (en l'occurrence participatifs, voire actifs). Dans le cas très particulier de la parade de rue à la Nouvelle Orleans, le phénomène immarcescible des second lines, avec une partie de public qui volontairement passe du statut passif à participatif et actif, rend la présence du maître de cérémonie indispensable. Sous le qualificatif de Grand Marshall et de leader, situation dans laquelle excellent les légendaires Uncle Baptiste et Oswald Jones, le maître de cérémonie organise, prévoit et règle fermement les problèmes de débordement et de mouvement de foule qui peuvent émerger dans un contexte à la fois festif et tendu. Sans lui, la fête ou l'événement risque de tourner court ou mal. D'une certaine manière, tout événement populaire musical d'improvisation met en place son maître de cérémonie, qui n'est pas celui d'un chef d'orchestre arbitraire, mais celui d'un intermédiaire librement et plus ou moins consciemment choisi par la communauté des musiciens pour intercéder en faveur du bon déroulement du moment musical : Joseph le mandoliniste à Asheville, le leader olympien cajun, le washboard du Tipina's qui joue au milieu du public, le Grand Marshall des second lines, l'historique Carl Leblanc au boeuf du Spotted Cat de Frenchmen Street, jusqu'à, dans nos souvenirs d'archives, le grand Duke Ellington, le plus impérial des maîtres de cérémonie, qu'il faudra bien un jour cessé d'appeler chef d'orchestre. Le geste musical improvisé est un acte collectif qui implique une communauté refusant le commandement d'un chef mais demandant le conseil d'un maître de cérémonie.

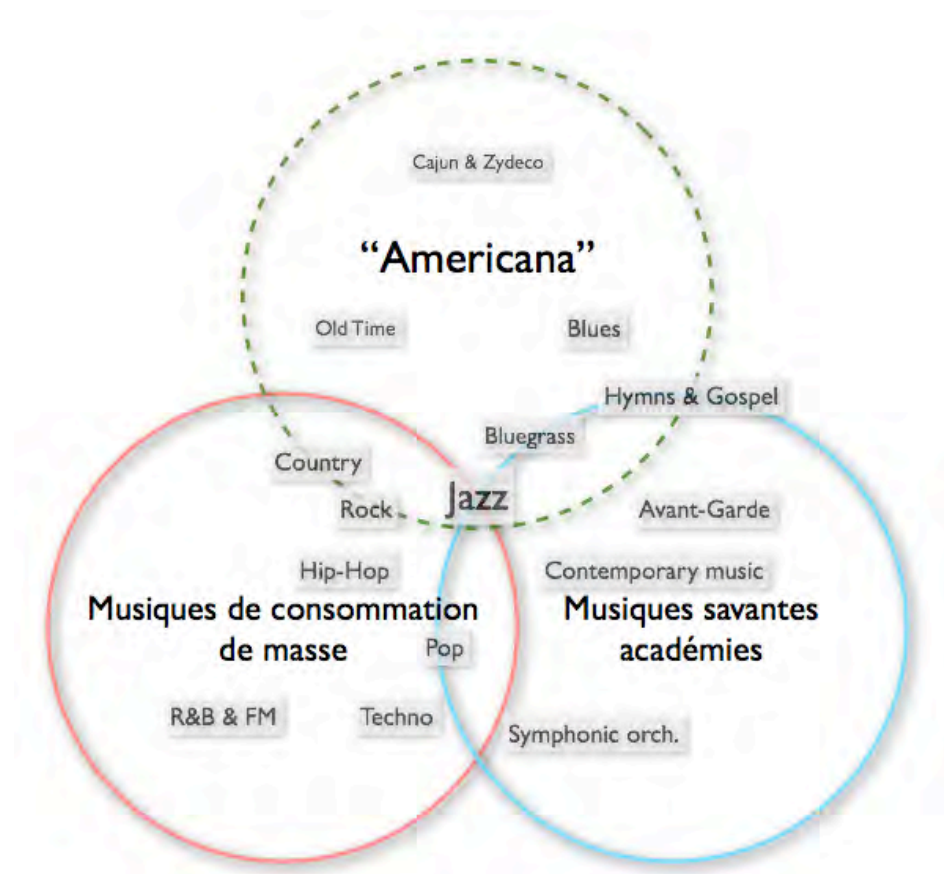
Donc la communauté implique une organisation relativement hiérarchique, et nonobstant mon enthousiasme dû à l'accueil chaleureux que j'ai pu rencontrer, je reconnais que cet accueil était aussi facilité par mes introductions amicales et la curiosité que pouvais susciter mon origine, mon parcours, mon projet, mon instrument. Intégrer la communauté musicale se mérite souvent àprement. Je me souviens de ce Brass Band de jeunes musiciens virtuoses qui jouaient dans un club de New Orleans, à un volume acoustique hallucinant qu'envierait un groupe de Hard Rock électrifé. Autour du groupe solidement constitué, virevoltait un jeune trompettiste qui tentait par tous les moyens et tous les endroits d'accéder à la scène. Habillé pareil que les autres, à la mode Hip-Hop, le jeune essayait de rejoindre le groupe, courant d'un côté et de l'autre, trompant la vigilance des aînés et du MC, tout en jouant visiblement et effectivement

de manière bien moins appliqué que les “officiels”. Ceux ci maitrisaient l’art de jouer imperturbablement de leur instrument tout en déjouant les pièges de l’intru par coup de pied et imprécations menaçantes. Manifestement, il n’avait pas fait encore ces preuves pour intégrer la communauté - plus que le groupe, on ne tente pas d’intégrer un groupe de cette manière! Malgré tout, révélant peut être une part de mise en scène dans tout cela, le jeune trompettiste fut admis à jouer en sourdine, et en équilibre précaire sur une enceinte, jusqu’à la fin du concert. Ce n’est pas tant une mise en scène sordide qui s’est jouée, mais plutôt le théâtre d’une fierté communautaire qui accepte malgré tout le plus faible, selon un code initiatique évolutif. Un jour, sans doute, à force de coup de pied réel ou symbolique, le trompettiste pourra pleinement jouir de ses droits d’instrumentiste. D’ici là, et appréciant pour ma part de ne pas avoir eu à en passer par-là, il méditera sur les obligations obscures qui lui permirent de se trouver en pleine lumière, les arrières salles, les jam secrètes, les Drink Houses, qui font le lien et les fondations de la communauté musicale. Et sur une certaine solidarité qui peut apparaître alors, une entraide bien utile après Katrina, ou pour Cary Fridley quand elle perdit sa maison dans un incendie.

La communauté musicale représente le cercle que nous avons vu à l’œuvre lors de la jam cajun, ce cercle qui ne doit jamais se briser, tel que l’ont chanté tous les chanteurs du Dixieland avec l’hymne “Will the Circle Be Unbroken”, popularisé par les grands noms de la musique américaine, et qui décrit le lien indéfectible qui unit la communauté face à l’adversité, comme un rempart à la précarité inhérente à cette société et au statut de l’artiste en son sein.

Technologies, tradition, modernité & patrimoine

Soit, la communauté musicale est à l'œuvre pour décrire ce monde "parallèle" des musiques populaires orales américaines selon une vision plus large et esthétiquement moins catégorisée. Le terme "Americana" redevient judicieux pour évoquer alors ce monde musicale et sa communauté, dans la mesure où il perd désormais sa connotation communautariste. Le triptyque que nous proposons peut se renommer et servir de cartographie musicale :



Nous remarquons la place centrale du Jazz dans ce paysage. N'y voyons pas de déformation personnelle professionnelle, mais plutôt la juste illustration d'une musique, dans son histoire et

sa pratique, à la croisée des chemins. C'est aussi une manière de montrer, non pas un attachement spécifique, mais une particularité de cette musique en tant que geste, qui permet dans son essence le dialogue avec n'importe quelle autre forme musicale. C'est en tant que jazzman que j'ai pu établir le dialogue avec les musiciens que j'ai rencontrés, ayant en main un outil, le Jazz, qui permet la possibilité du de l'échange, entre oralité et écriture, recherche et "Entertainment", communauté et individualisme, modernité et tradition.

Car ce qu'il nous reste à défricher, c'est bien, après notre exploration du lien communautaire et de la transmission orale, le rapport qu'exercerait une ambivalence entre tradition et modernité chez les musiciens rencontrés, et de quelle manière cette ambivalence, effective ou non, influence leur relation à la technologie et à l'innovation. Ce faisant, nous serons à même de définir des objectifs inédits dans les perspectives de développement du dialogue Omax-musicien, voire Omax-musicien traditionnel américain.

Quel peut donc être la définition de la tradition chez les musiciens rencontrés? La plupart des musiciens répondent en évoquant avant toute chose le respect d'un patrimoine légué par les aînés par le biais de la transmission. Il n'y a pas d'acceptation du terme au sens d'un immobilisme passéiste, d'une préservation ou d'une nostalgie qui, dans le contexte particulier du Sud et de l'histoire confédérée, peut avoir des conséquences équivoques. La relation à la modernité est donc relativement décomplexée, avec un sens naturel de l'expérience, mais malgré tout un pragmatisme esthétique qui peut aussi ressembler aussi à un dédain ou une distance vis-à-vis de la notion de modernité. Le musicien "Americana" (je propose alors "américaniste" pour définir le musicien populaire de tradition orale?) est fier d'afficher une indépendance face à une modernité jugée consumériste, mais il aime démontrer sa connaissance de l'actualité et n'aime pas être pris pour un passéiste.

Comment se traduit cette ambivalence entre modernité et tradition chez l'américaniste? :

Musicalement et esthétiquement : tout d'abord, nous pourrions préciser la différence qui subsiste entre l'américaniste plus ou moins professionnel et le puriste, celui que nous avons déjà rencontré chez les Cajuns ou le Old Time Music, les puristes du Old Time méprisant le Bluegrass pour son utilisation de l'improvisation soliste égotiste et techniquement vaine selon eux. Cet antagonisme est essentiellement dû à leur statut professionnel : le puriste est souvent, un amateur qui se targue d'être un spécialiste, un musicologue, un folkloriste ou plus rarement un musicien qui a une place fixe dans un orchestre ou un club (à la Nouvelle Orléans, on rencontre malgré tout assez souvent ces musiciens qui officient quotidiennement dans un seul club, sur les bateaux ou dans un restaurant, et qui confortablement défendent un point de vue très conservateur : refus des microphones et d'une lutherie qui ne serait pas d'époque). L'américaniste professionnel quant à lui cultive le paradoxe pragmatique d'une polyvalence musicale qui lui permet quand même de diversifier les sources de travail et de revenu. Pour celui qui joue dans un cadre personnel moins professionnel, familial ou communautaire, la question ne se pose généralement pas, restituant comme un trésor un répertoire de transmission multi-générationnelle, qui supporte allègrement les apports extérieurs. Ainsi, le pragmatisme inhérent à la pratique musicale induit une certaine bienveillance, contrôlée, vis-à-vis de l'altérité et de l'expérience, sans parler d'expérimental. La pratique orale musicale vivante, sans arrière pensée esthétique, est donc affaire de diversité, d'impureté et d'accueil. J'en veux pour preuve d'ailleurs l'incroyable présence, assimilation et acceptation de Django Reinhardt et du langage manouche dans quasiment tous les styles de l'Americana que j'ai pu rencontrer.

L'histoire de la Folk Music comporte quant à elle les germes et les étapes de cette dualité entre "puritanisme" et "pragmatisme" : Woody Guthrie se faisant accuser de communisme, Pete Seeger se faisant reprocher d'accueillir des artistes noirs dans une émission folk, Bob Dylan se faisant huer au festival de Newport pour avouer jouer électrique. Mais peut-être voyons nous depuis peu une acceptation plus générale de l'Americana comme source d'inspiration ouverte et diversifiée, mouvement qui prend ses racines dans les expériences de Charles Ives et Aaron Copland, mais se concrétise avec les expérimentations multiculturelles réussies de Bela Fleck, d'Edgar Meyer, Hank Roberts, Paul Elwood, Eugene Chadbourne, Andrew Bishop ou Bill Frisell, expériences qui ont l'immense et inédit mérite de partir de Nashville, Asheville, et des grands centres ruraux et urbains de l'Amérique profonde, et non plus l'inverse, dans une perspective à la fois savante et populaire. Plus encore, comme pour répondre aux travaux d'Art Rosenbaum, des artistes noirs n'hésitent plus à s'emparer de la culture des Appalaches et de la campagne, auparavant jugée comme sous musique de "rednecks" paysans, en tant que terrain d'expérimentation pour l'improvisation et la création, et aussi en tant que terrain méconnu du dialogue noir-blanc. Les Appalaches furent le lieu de la rencontre antebellum entre noirs et blancs, les paysans blancs d'origines écossaises, allemandes et irlandaises, refoulés loin des plaines riches des grands propriétaires WASP, accueillant beaucoup plus favorablement et avec moins d'a priori, les esclaves fugitifs. La musique des montagnes et des campagnes est le fruit de cette rencontre, et des artistes contemporains comme Don Byron ou les Carolina Chocolate Drops ne s'y sont pas trompés pour trouver dans ce patrimoine le moteur de leur créativité.

Médiatiquement : dans la continuité de ce que nous venons de définir, nous pouvons également constater une certaine attention d'une part à l'actualité, d'autre part à la culture de masse, en bref par l'ensemble des informations diffusées par les médias de masse et de consommation. Pourtant, nous avons démontré au niveau esthétique et communautaire la résistance ouverte des musiques "Americana" contre la musique de consommation de masse. Mais, comme pour mieux afficher leur esprit frondeur de liberté, les musiciens aiment non pas subir mais utiliser l'information de masse comme source d'inspiration, de moquerie et de connexion avec le monde contemporain. La Nouvelle Orleans a par exemple toujours aimé transformer les paroles des grands standards de la musique en fonction de l'actualité, et je pense avoir durant mon séjour à NOLA toujours entendu les chanteurs et maîtres de cérémonie changer les paroles de "Basin Street Blues" ou "Do You Know What It Means to Miss New Orleans" pour évoquer avec humour et révolte Katrina ou le BP Oil Spill. D'une autre manière, une fois que nous fûmes éloignés des anciens du premier cercle, je fus moi-même assez enthousiasmé d'entendre le jeune maître du Cajun Wilson Savoy interpréter toutes sortes de tubes Rock, Blues, Pop, Jazz à la sauce Cajun. Comme je fus encore plus surpris d'entendre le vénérable Capt Luke entonner précieusement les paroles d'une chanson de Beyoncé que la radio diffusait dans le Drink House. On peut représenter un patrimoine, le défendre sans exclusive, et ne pas oublier que l'on est un homme ou une femme de son époque, d'autant plus légitime que l'on est à l'écoute de la tradition et du monde contemporain. N'y a t'il pas plus belle forme de résistance que lorsque l'on montre que l'on connaît et apprécie la culture de son adversaire?

Organologiquement : encore une fois, la question de l'utilisation d'une lutherie adéquate ne s'affranchit pas du rapport entre puristes et américanistes pragmatiques. Les uns cultivent le culte de l'instrument et du matériel d'époque, les autres opèrent un judicieux compromis entre légitimité stylistique de l'instrument et son rapport qualité/prix/polyvalence. Matt Johnson, guitariste accompagnateur "type", aime transporter un ancien et lourd ampli des années 30

pour brancher sa Gibson lorsqu'il joue dans un style de l'époque, mais ne dédaigne pas tout autre amplification et effets quand il sort de ce contexte. L'exemple de Steve Trismen, de ses violons et pédales d'effets est significatif également. D'ailleurs, à la question de savoir pourquoi il aimait les pédales d'effets, il répondait : "Oh, avec l'octaver par exemple, on m'entend beaucoup mieux sans que je sois obligé de monter le son", exemple parfait de pragmatisme intelligent pour quelqu'un qui s'inscrit totalement dans un répertoire traditionnel. Le puriste risque de goûter fort peu ce compromis, mais il m'a été donné rarement de rencontrer, hors de la Nouvelle Orleans, des allergiques de la technologie (voir plus loin) ou des instruments modernes. Paradoxalement, c'est à New York que j'ai rencontré en 2004 le plus de puristes des instruments d'époque, de la part de musiciens de Jazz moderne et contemporain qui ne supportent pourtant pas l'idée de jouer sur autres choses que les modèles de John Coltrane ou Wes Montgomery.

Technologiquement : Autant nous avons vu un réel intérêt de la part des "américanistes" pour la modernité musicale, esthétique, sociale, médiatique, voire instrumentale, autant le domaine des nouvelles technologies demeure a peu exploré. Je vous renvoie à la lecture du tableau des personnalités (page 7) pour vous remémorer les statistiques que nous avons établis à ce sujet. Internet et les nouvelles connexions médiatiques sont utilisés pour leur simple fonction communicative, soit dans le cadre des relations professionnelles, soit des relations au public (info, concerts, promo, disque, etc...). Les réseaux sociaux (facebook et myspace en premier) ont la belle part, et il n'y a pas de volonté d'inventer de nouveaux systèmes de connexion, de création, d'émancipation, comme on peut l'observer dans le domaine de l'avant-garde, de la Pop, du Rap, et des musiques actuelles amplifiées. Pareil pour les nouvelles technologies de programmation. L'ordinateur est un appareil domestique bien utile, musicalement pratique en terme de partage et d'écoute, on peut aussi accepter avec bonheur l'utilisation de lutherie originale, mais on ne verra pas l'utilité d'amener un ordinateur sur scène dans un objectif de diffusion. Paul Elwood, et Pat Metheny dans un registre plus médiatique, font figures de pionniers. Les raisons sont encore une fois d'ordre pratique et pragmatique : dans le cadre d'une musique vivante scénique et basiquement acoustique, l'introduction du logiciel et de l'ordinateur est vu au mieux comme un rajout incongru, au pire comme une source de problème. Même Paul Elwood préfère modéliser et fixer sur scène ces travaux construits sur Max MSP à partir de logiciels plus stables de diffusion (Protools, Cubase, etc...). Pour autant, les présentations d'OMAX que j'ai effectué auprès de la plupart de mes interlocuteurs ont généralement soulevés un intérêt certain, certes "poli" parfois, mais curieux voire enthousiaste assez souvent. Quand le contexte me le permettait, malgré mon noviciat assez handicapant de débutant "Omaxiste", je présentais Omax avec un morceau de Mary Lou Williams assez "free", "A Fungus A Mungus", issu des messes qu'elle a écrites dans les années soixante, et qui avait le mérite d'être assez ouvert pour qu'Omax propose rapidement quelque chose de significatif tout en étant issu d'une des incontournables du patrimoine musical américain. Malgré de problèmes de feedback que Benjamin Lévy avait résolu avec une nouvelle version, dès que l'oracle d'omax fonctionnait, il y avait souvent de la part de mon interlocuteur une réaction étonnée, curieuse et réceptive.

Il convient alors de comprendre à quoi tient cet intérêt, et enfin d'imaginer les avantages que nous pourrions tirer d'une rencontre Americana-Omax.

Y-a-t-il une particularité Omax? Nous en sommes persuadés, mais nous pourrions nous le confirmer à travers les réactions de nos interlocuteurs, même “polies”. Omax n’est pas un logiciel de transformation du son, de synthèse ou de composition. Omax stipule la capacité de la machine de créer un miroir, un “autre” qui non seulement interagit avec un improvisateur, mais surtout met en place une mémoire du discours musical qui ouvre des perspectives d’intelligence autonome en se basant sur la compréhension des structures, des formes, des répétitions et des automatismes du modèle improvisateur. Oserais-je affirmer qu’en changeant simplement quelques mots à la phrase précédente, je pourrais proposer une définition me semble-t-il convaincante des principes d’improvisation et d’oralité des musiciens américanistes? La mémoire de l’autre, de l’interlocuteur, du collègue musicien est importante pour mieux répondre musicalement et spontanément aux membres d’un orchestre et au public, comme la mémoire du patrimoine et des ancêtres (Omax ne parle-t-il pas d’oracle?) est nécessaire au positionnement de l’artiste dans sa communauté et dans son propos. Voir à l’œuvre une mémoire active qui permet la construction d’un discours oral spontané et improvisé reste familier à l’américaniste, notamment avec Omax. Dans ce cas, Omax peut être vu comme un interlocuteur valable, et non plus comme une “machine infernale” ésotérique. Je ne vais pas idéaliser le potentiel créatif d’une rencontre entre l’américaniste et Omax. Beaucoup, une fois la curiosité passée, risque de se lasser d’un jeu qui ne représente pas, malgré tout, d’enjeu professionnel ou communautaire important. Mais au delà de cette précaution d’usage, la rencontre vaut d’être vécue, et dans la mesure où nous l’aurons bien préparé (voir perspectives de la zème phase), elle nous ouvrira des perspectives de développement intéressantes, pour Omax comme pour le musicien :

Qu’est ce qu’OMAX pourra retirer de la rencontre avec l’Americana?

Pris comme instrument d’expérimentation original, Omax demeure un outil savant d’avant-garde, qui peut souffrir de la confrontation avec des musiciens dits idiomatiques, en opposition avec des improvisateurs dits non idiomatiques (improvisations contemporaines, free, aléatoire, etc...). Soit nous spécifions cet état de fait, soit nous imaginons des pistes qui permettraient d’ouvrir le champ d’intervention du logiciel. Or, notre étude à confirmer quelque chose d’essentiel : les américanistes détiennent en quelque sorte des règles naturelles immuables du dialogue improvisé qu’il convient d’analyser pour notre propre édification. Moi-même, en tant que musicien, lors de mes expériences avec Omax, j’ai pu volontairement proposer des moments musicaux qui usaient de ma connaissance et de mon analyse formaliste personnel du langage improvisé afro-américain et américaniste. Mon idée du Blues, du Jazz, du Bluegrass, m’ont aidé dans un apprentissage réciproque d’Omax. Je dis apprentissage consciemment car il s’agit bien de cela, et de la manière dont Omax peut apprendre les règles du langage improvisé américaniste. Le langage improvisé américaniste - ici je souligne le terme pour mieux définir ce qui pourrait lier ensemble différents styles (jazz, blues, bluegrass, cajun, gospel, etc...) au delà de leur particularisme - repose, par ses influences initiales afro-américaines, européennes, amérindiennes, voire asiatiques, sur quatre principes successifs de base régissant le dialogue musical improvisé :

répétition - variation - structuration - innovation

Répétition :

C'est la base de la transmission des musiques orales, et la base du dialogue pluriel entre improvisateurs. Exemple, le leader « olympien » cajun propose A (encadré), les autres répondent A (en gras) :

A - A - **A** - A - **A** - A - **A** - A - etc.

Ou alors, en suivant les évolutions du leader :

A - A - **B** - B - **C** - C - **D** - D - etc.

La répétition d'une idée est donc considérée comme le fondement d'une transmission orale, et l'on voit parfaitement apparaître ici le langage premier des musiques orales américaines : le Call & Respons. Tant que l'on n'a pas acquis un phrasé, un swing, une chanson, on la répète, indéfiniment, et ce faisant on exerce son oreille à l'attention scrupuleuse de ce que le leader propose, dans l'instant. Paradoxalement, l'improvisation repose avant tout sur la répétition, et dans le contexte idiomatique de l'Americana, particulièrement attaché à la sémantique musicale et aux mots, dans un contexte de compréhension alternative de la langue et de la musique, la répétition a l'insigne vertu de souligner le propos : si l'on veut bien se faire comprendre, on répète. Répéter, action honnie de nos sociétés écrites, devient le moteur du dialogue spontané. Je me rappelle lors de ma première expérience publique de session Omax au séminaire de Marc Chemillier les réactions sceptiques de certains participants qui se demandaient si Omax ne ressemblait pas à une pédale de boucle améliorée lors des premières manifestations de l'oracle, alors même que cette sensation était pour moi un présage d'un dialogue fécond avec le logiciel.

Variation :

Prenant de l'assurance dans la répétition, et ressentant une frustration légitime créée par celle-ci, le novice improvisateur commence à entrevoir la nécessité du changement. Il propose, parfois inconsciemment, des variations à partir des thèmes, mélodies, effets, rythmes qu'il est sensé répéter :

A - A' - **B** - B'' - **C** - C° - **D** - D! - etc.

Il pourrait même ajouter à la variation les vertus de la répétition qui lui ont été enseignées, en proposant une variation égale (une trille, un effet, une appoggiature, une note alternative) sur chaque intervention, commençant ainsi à signer son propos d'une marque reconnaissable et personnelle, preuve de la conscience de son discours :

A - A' - **B** - B' - **C** - C' - **D** - D' - etc.

A ce niveau là, variations et répétitions agencées de concert laissent entrevoir une intelligence du discours spontané du musicien. De plus nous voyons émerger la possibilité de l'émancipation de l'improvisateur, qui commence à gagner son autonomie.

Le pianiste Yaron Herman a développé son concept de Real Time Composition d'après l'enseignement d'Opher Brayer, et j'ai eu la chance de pratiquer sous sa direction une conception plus particulière de la continuité en improvisation, qui semble naturellement utilisé par

nos américanistes selon les règles que nous sommes en train d'établir. Nous pourrions schématiser cette notion de la manière suivante, étant entendu que AB représente une phrase musicale, quelle qu'elle soit (idiomatique, sonore, bruitiste), A étant son début, B sa fin, sans obligation d'égalité temporel (la jonction de A et B ne représente pas forcément le milieu de la phrase) :

AB – BC – CD – DE – EF - etc.

Donc, la fin d'une phrase sert au début de la suivante. Les possibilités de développement de l'exercice sont infinies si l'on remplace la simple substitution de phrase toutes sortes d'éléments qui contribuent à l'esprit de continuité :

AB même intervalle **BC** - etc.

AB même intervalle inversé **BC** - etc.

AB même effet **BC** - etc.

AB même rythme **BC** - etc.

AB même vitesse **BC** - etc.

Ici le musicien gagne sa pleine autonomie, et il est frappant de relire les solos de John Coltrane, Duke Ellington, Earl Scruggs, T-Bone Walker, Mary Lou Williams et bien d'autres sous cette éclairage. Consciemment ou pas, ils sont tous des adeptes de la variation en continuité, comme la plupart des musiciens que j'ai rencontré.

Structuration :

L'esprit de la musique du Sud est affaire de structure.

Le Blues, avec sa structure ternaire en parfaite adéquation entre répétition et variation : Question – Question – Réponse

Q – Q – R

Au niveau des paroles comme de la mélodie, ce sont donc une phrase que l'on répète et a qui l'on donne une réponse, avec souvent mélodiquement un rappel de la question à la fin de la réponse :

Q – Q – R^Q

Si l'on associe variations et structure blues, nous obtiendrons :

A^Q – A^Q – A^R – B^Q – B^Q – B^R - etc.

Si l'on associe ce schéma du blues à notre exercice de continuité, nous pourrions obtenir :

AB^Q – AB^Q – BC^R – CD^Q – CD^Q – DE^R - etc.

Si l'on associe maintenant le principe du Call & Respons :

AB^C – AB^R – BC^C – BC^R - etc.

Ce qui revient, dans l'ensemble des exemples précédents, à illustrer le principe d'improvisation motivique structurée, intelligemment associé aux principes de répétition, de variations, de continuité, et que l'on voit parfaitement à l'œuvre chez Coltrane par exemple, mais aussi chez la plupart des américanistes concernés. Si l'on dit souvent que Coltrane est un bluesman moderne, ce n'est pas tant par l'utilisation de blue note ou cliché propre au Blues que par la parfaite maîtrise d'une structuration Blues dans un discours moderne et avant-gardiste.

La structuration du propos musical improvisé est la conséquence logique du principe de répétition, de variation et de continuité, elle impose au musicien de poser sa marque dans le discours musical, en quelque sorte sa « signature » (en souligné), quel que soit les chemins qu'il choisira d'emprunter :

AB – EF – FG – AB – (BC) – BC)x2 – CD – DE – DE – AB etc.

Sign. Continuité Sign. Call & Respons Blues Sign.

Innovation :

Le musicien américaniste maintenant confirmé n'aime rien moins que les systématismes, en cela il est bien différent du puriste ou de l'académique, même jazzman. Les principes qui ont régi son apprentissage et que nous avons décrits juste avant sont la base de son discours mais peuvent néanmoins atteindre un certain formalisme systématique. Pour y échapper, l'improvisateur se doit t'intégrer dans son discours l'accident, l'invention, le risque, l'imprévu :

AB – EF – FG – AB – (BC) – BC)x2 – ξξ !! etc.

Et d'ailleurs, s'il a bien compris l'Art, et que cet accident fut réellement imprévu, il connaîtra le moyen de transformer l'essai et de faire passer l'erreur pour une invention :

AB – EF – FG – AB – (BC) – BC)x2 – ξξ !! – ξξ !! – RS – AB etc.

Je propose donc que, comme l'américaniste novice, nous réfléchissions à la manière dont Omax pourrait intégrer ses principes pour mieux évoluer dans la direction d'une fonction pluri-idiomatique de l'improvisation, et que cet apprentissage inédit puisse aussi se faire au contact direct des américanistes lors de la deuxième phase de notre projet. Réfléchissons également à la manière dont les rituels d'improvisation, de transmission, d'oralité, de communauté que nous avons décrits peuvent nous servir de guides dans le développement d'Omax (comment par exemple, modéliser un maître de cérémonie, un novice, un leader, un premier, deuxième, troi-

sième cercle virtuel avec l'Oracle d'Omax ?). Ainsi, nous pourrions découvrir avec Omax des directions insoupçonnables ou qui nous paraissaient jusque là inatteignables. A quand Omax au Grand Ole Opry ?

Qu'est ce que l'américaniste pourra attendre de sa rencontre avec Omax?

La question semblera peut être secondaire, d'une part parce qu'il est malaisé de se la poser à la place de quelqu'un d'autre, échaudés que nous sommes par tout risque de « colonisation » culturelle, et d'autre part car il semble que la première question concernant le développement d'Omax reste prioritaire dans notre propos. Pourtant, il est essentiel de se demander quel pourrait être l'impact de la rencontre avec Omax pour notre américainiste, pour deux raisons importantes :

- D'abord, parce que, justement, pour bien comprendre les développements inédits que nous pourrions retirer de cette rencontre, il est impératif de comprendre que la rencontre est réciproque. Sans préjuger de la réussite systématique de cette rencontre, nous constatons tout de même que l'américaniste tend une oreille attentive aux possibilités d'Omax car il suppose que celui-ci peut être « l'autre », d'une certaine manière ni plus ni moins que n'importe quel musicien. Partir dans une perspective de rencontre réciproque, dans laquelle le musicien pourra y trouver satisfaction esthétique ou curiosité ludique, permet d'appréhender efficacement les possibilités multiples de la rencontre, pour tout le monde.
- Ensuite, car l'identité alternative des propositions d'Omax n'est pas forcément un handicap, et peut aussi provoquer chez le musicien interlocuteur une prise de conscience esthétique également alternative. Par exemple, j'avais en tête avec des artistes narrateurs comme Carl Leblanc, Jonathan Freilich, Capt Luke, Big Ron Hunter, Sarah Quintana, de refaire l'expérience qui avait été faite par Benjamin Lévy et Gérard Assayag en compagnie de Benât Achiary, avec une expérience « spoken word » qui convient malgré tout assez bien à l'esprit de ses artistes. L'idée de développer aussi des introductions rubato alternatives avec Omax est sans aucun doute une excellente entrée en matière, dans le sens où, comme dans la plupart des musiques orales, l'introduction mélodique rubato permet la transmission par répétition de l'élément mélodique principal. Dans tous les cas, ces propositions ouvrent des perspectives qui peuvent être agréées par l'artiste, pour entamer un véritable dialogue fécond et original, dans lequel l'artiste trouvera une satisfaction esthétique nouvelle, satisfaction réciproque à n'en pas douter.

Nous le voyons, les conséquences de nos recherches permet sans aucun doute de passer un premier cap de scepticisme quant à la pertinence d'une rencontre entre la recherche savante technologique et les racines patrimoniales d'une musique de tradition en mouvement. Cette réflexion originale ouvre de nouvelles perspectives de recherche et de création, dans un esprit de dialogue, d'échange et d'accueil qui sied parfaitement à l'esprit du « Sud » comme à celui de la nouveauté.

Perspectives & enjeux pour la deuxième phase de projet

Désormais, il faut poser rapidement les bases de notre deuxième phase de recherche, en équipe, avec des objectifs précis. Le fait de sortir de la quête solitaire en venant accompagné par une équipe de recherche et documentaire sous la responsabilité de Jean Jamin, implique des responsabilités passionnantes, en binôme avec Emmanuel Parent qui, dans la continuité de son remarquable travail sur Ralph Ellison et le « lore noir », travaillera parallèlement à la compréhension anthropologique des musiques du Sud. Il faut sans aucun doute se concentrer sur deux directions de travail :

- Anthropologique : en se concentrant sur les particularités et les liens qui unissent les musiques orales américaines, en refaisant le parcours de juin 2010, nous sommes en mesure de réhabiliter certaines notions méconnues. La perméabilité entre culture afro-américaine et euro-américaine chère à Art Rosenbaum ; la pertinence créative des musiques populaires rurales et communautaires, particulièrement les musiques des montagnes (blues, bluegrass, songs, hymns) et des centres urbains du Grand Sud ; La réalité d'une communauté musicale « américaniste » persistante et résistante à la globalisation de la culture de masse ; la définition d'un esprit du Sud moderne et actuelle qu'il sera passionnant d'observer sur place en compagnie de Jean Jamin, avec sa connaissance générale exhaustive et sa passion des musiques afro-américaines et de la littérature américaine, particulièrement faulknérienne.
- Esthétique : En proposant la rencontre inédite d'un saxophoniste-chercheur français avec le monde de l'Americana, dans le cadre d'un projet de recherche autour des nouvelles technologies et de l'émergence d'une intelligence virtuelle de l'oralité représentée par Omax, ce projet « Omax at Lomax » prétend à une certaine modernité du langage de l'oralité, comme outil d'échange et de création. Il convient alors dans la deuxième phase de rester attentif à toutes les possibilités artistiques et esthétiques que supposent ce voyage, et de capter au plus près les résultats de cette rencontre inédite.

En organisant la rencontre, en la captant, soit dans le cadre informelle et spontané des lieux divers qui font cette musique, soit en étant à l'initiative de session de travail (en studio ou sur place) organisée avec un cahier des charges qui prend en compte notre réflexion sur les règles et principes de l'improvisation, ayant préparé à l'avance nos propositions avec Omax, nous serons à l'initiative d'un objet culturel inédit et innovant, scientifiquement valable et original, et esthétiquement passionnant. En quelque sorte l'objet complet que nous appelons de nos vœux depuis longtemps.

Également, le grand intérêt d'Omax en la matière consiste en sa capacité à proposer une analyse pertinente du discours musical sans faire appel à une musicographie trop restrictive. Dans le cadre de séances de préparation de la deuxième phase, il semble opportun de travailler sur cet

aspect, en proposant quelques pistes de travail, notamment autour de Coltrane, Mary Lou Williams, Coleman Hawkins, Paul Elwood, et quelques exemples américanistes ramenés de mon voyage.

Conclusion : l'acteur observé - l'observateur actif

Quid d'Alan Lomax ? Le célèbre ethnomusicologue qui aura tant fait pour la préservation de ces musiques n'a finalement pas été beaucoup présent dans notre parcours. A qui la faute ? En fait, à personne, le musicien « américaniste » est encore assez autonome et résistant, et espérons le pour longtemps, pour pouvoir se passer de référence à ceux qui contribuent à immortaliser les étapes de l'évolution de leur musique. C'est même au contact de l'américaniste que les folkloristes et musiciens irlandais, écossais, polonais, allemands, ont pu à des moments critiques de leur histoire culturelle renouer avec leur propre racine musicale. Étonnant retournement des choses, qui voit le musicien aidé le folkloriste. Et d'une certaine manière, c'est bien ce que j'étais venu chercher aussi, les propres vérifications des principes qui régissent mon propos musical, et mes préoccupations scientifiques. Je rends donc hommage ici à Jean Jamin, qui en m'invitant à effectuer ce parcours en tant que chercheur ET musicien, m'a fait confiance, pour la première j'étais félicité d'avoir deux casquettes !

Car si je peux me permettre une confession toute personnelle, ce parcours m'aura littéralement transformé en tant que musicien et en tant qu'intellectuel. L'américaniste que j'avais quotidiennement en face de moi était particulièrement attentif à mon identité musicale avant de l'être par mes recherches. Souvent, l'étrangeté de mon parcours et de mon origine augmentait son intérêt. Au delà du simple collectage à la Lomax, indispensable et reconnu, des gens comme Art Rosenbaum et Tim Duffy ont bien compris ce phénomène en mettant souvent la main à la patte, et accompagnant leur interlocuteur collecté. Cette musique est vivante, en mouvement, jamais je n'ai eu l'impression de me trouver devant des « trésors nationaux » en possession d'un savoir figé. Je me demande évidemment quelle aurait été la lecture de mon moment « cajun » si j'avais été simple observateur ? Il y a de forte chance que les conclusions eussent été différentes, que mon analyse de ce moment aurait conclu à la définition de la musique cajun comme une musique de transmission orale de répétition sans improvisation. Encouragé après de longs moments de doute sur ma place de musicien dans ce lieu par un jeune accordéoniste plus communicatif, j'avais osé quelques improvisations en solo plus débridées, finalement pour la plus grande satisfaction de tous. Après la jam, un honorable bonhomme d'une soixantaine d'année, qui n'était autre que le premier leader « olympien » de la jam, autant dire un spécialiste, vient me parler dans ce français particulier : « pourquoi t'as pas jouer comme ça tout de suite ? c'est super ». Je lui explique que j'avais eu l'impression, en entendant les deuxième et troisième cercles répéter inlassablement les thèmes des morceaux que je pensais qu'il n'y avait pas de place pour l'improvisation en tant que telle. Il me répondit « Ils répètent parce qu'il apprennent, ils n'ont pas ton niveau, fais toi plaisir la prochaine fois ! » et d'ajouter que ça fait plaisir de voir un français qui connaît la musique cajun. S'il savait que c'était ma première fois !

En quelque sorte, mon saxophone m'a sorti d'un isolement passif. Malgré les problèmes que posent cette situation - ne pouvant être partout, capter tout ce qui se passe, et jouer en même temps - il y a un grand plaisir et une légitimité importante à être un observateur actif, et par la même occasion un acteur observé. Oserais-je ici manifester mon désir de faire école pour une

plus grande perméabilité entre deux positions que l'on juge trop souvent antagoniste. Lomax sera toujours notre fil conducteur, mais peut être qu'avec ce nouvel éclairage, une possibilité de compréhension ouverte du geste musical improvisé et de son esprit, Lomax rencontrant Omax, pour un « Omax at Lomax » régénérant.

Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier Jean Jamin pour sa confiance et son autorité. Un jour d'automne à Paris, il m'a le plus naturellement du monde parlé d'Improtech, et de son souhait de me voir intégrer le projet pour effectuer une recherche de terrain dont je ne pouvais espérer de plus passionnante et de plus importante pour mes propres travaux. Quelques temps auparavant, il m'avait, avec Patrick Williams que je remercie également, accepté au sein de l'EHESS pour enfin intégrer officiellement un secteur universitaire et terminer mes recherches d'autodidactes. Je lui dois d'avoir pris confiance en mes propres capacités de travail, et c'est une joie toujours renouvelée de confronter mes idées à sa perspicacité.

Grâce à Improtech, j'ai fait la connaissance de Marc Chemillier, responsable administratif du projet, Gerard Assayag et Benjamin Lévy (IRCAM). Depuis ce moment, je me suis réconcilié avec la technologie, et leur créativité est une source d'inspiration incroyable. Les perspectives de création graphique, d'analyse musicale, de diffusion scénique sont tout simplement les plus excitantes que j'ai pu entrevoir depuis longtemps. La qualité de leurs travaux n'a d'égal que leur qualité humaine.

Je tiens à remercier Daniel Fabre, directeur du LAHIC, pour m'avoir accepté au sein de cette admirable institution dans le cadre d'Improtech, et Nadine Boillon, sa secrétaire générale, pour son efficacité, sa perspicacité et son aide précieuse dans la réalisation de ce projet.

Grâce à Improtech, j'ai fait plus ample connaissance avec Emmanuel Parent, qui représente sans aucun doute l'avenir des recherches anthropologiques sur les musiques actuelles. Les perspectives de travail en commun sont passionnantes et laissent entrevoir de nouvelles directions de travail.

Je remercie très vivement Olivier Corchia, administrateur de ma compagnie Nine Spirit. Sans lui et sans sa compétence, la faisabilité d'une double carrière de musicien et d'enquêteur serait impossible à mener de front. Je remercie pour les mêmes raisons mon éditrice Petra Gerhman, de Métisse Musique, toujours prompte à me prodiguer les conseils les plus avisés.

Trois personnes m'ont ouvert leur contact et leur carnet d'adresse sans aucun préjugé ni prévenance : Philippe Langlois, de DixieFrog, Tim Duffy de Music Maker, et Art Rosenbaum. Leur accueil et leur écoute ont été une aide indispensable pour mon travail.

Evidemment, je remercie les musiciens qui m'ont accueilli et invité à jouer, pour des aventures musicales toujours excitantes. Plus particulièrement, je remercie Paul Elwood et Sarah Quintana, qui m'ont en quelque sorte donné les clefs de territoires qui ne sont pas si simple à atteindre.

Enfin, partir plus d'un mois alors que l'on a déjà une carrière de musicien qui vous éloigne de la maison régulièrement, implique d'avoir une famille compréhensive, soudé, aimante. Je remercie le plus chaleureusement possible ma femme Leïla, mes enfants Timon, Garance, Malo, qui

non seulement ont accepté de bonne grâce mais tristement mon absence, mais ont manifesté avec amour et dynamisme le plus vif intérêt pour mon voyage. Je leur dois de dédier ce travail à leur patience et leur affection, en leur promettant un jour de leur faire découvrir les plaisirs du Grand Sud !

Annexes

“Musical journey in USA” – Journal de bord

Journal de Bord

DAY # 1 JUNE 1ST - 2D

Aurais-je jamais pensé un jour fêter mes 36 bougies à La Nouvelle Orléans? Ça y est, c'est fait, et c'est assez irréel, après un voyage somme toute assez fastidieux, 5 heures de retard sur le vol Paris-Houston, et mes bagages pour le moment dans la nature. Malgré tout, un survol magique de la Louisiane des bayous (menacée, on le sait), une chaleur tropicale, une ambiance d'ouragan (c'est la saison parait-il), une gentillesse générale que même les douaniers partagent et que je n'ose définir par une nonchalance sudiste qui frise allègrement le cliché, tout cela efface les affres du jet-lag. Et à peine arrivé, vers 10h du soir au lieu des 16h30 initialement prévus, dans un B&B typique du quartier Marigny, le Lions Inn, avec grenouille, palmiers, accueil cordial et improvisé, je me paye le luxe de repartir aussi sec pour le Mimi's juste à côté, et écouter Sarah Quintana en concert. Dans une ambiance intemporelle et nostalgique (les gens fument pendant le concert, on dirait une reconstitution historique!), je passe minuit et une année de plus au compteur en jouant "Careless Love", à l'invitation de Sarah qui fait applaudir son "ami from Marseille", une chanson que l'on associe souvent à Buddy Bolden.

J'y suis, et je ne bouderai pas mon plaisir, en compagnie de magnifiques musiciens, dont le guitariste de Sarah, un fabuleux mélodiste et un remarquable accompagnateur dont je vous donnerai le nom demain, le jet lag et la nuit blanche commençant à porter ses fruits sur ma mémoire. Sarah est égale à elle-même, sensible, touchante, musicienne jusqu'au bout. Demain, elle me loue son appartement dans le French Quarter et me servira de guide pour voir et rencontrer les musiciens de la ville, en tout cas certains, tant le choix semble conséquent. Elle et le guitariste commencent à me parler de la vie professionnelle à NO, ils jouent assez souvent, quasiment tous les soirs pour le guitariste, et chacun parlent un peu français, comme beaucoup semble-t-il ici, sans que cela ne m'empêche de faire l'effort d'un anglais détestable qui, j'espère, progressera au fur et à mesure du séjour. Il règne ici un sentiment francophile qui m'aide rapidement à dépasser le ressentiment de quitter mon foyer et d'arriver dans une ville inconnue et célèbre, qui charrie avec elle son lot de clichés et de légendes.

DAY # 2 JUNE 2SD “LOOKING FOR STREET ORGAN”

Cette journée, la deuxième à New Orleans, est marquée par un élément onirique inattendu. Dès mon réveil d'une nuit consacrée à essayer d'effacer les traces du jet-lag, j'entends au loin le

son d'un "street organ" qui donnerait à cette matinée des accents parisiens ou Felliniens si la musique entendue ne swingait pas "à mort", et le répertoire n'était pas quasiment exclusivement constitué de ragtime. En sortant plus tard pour me rendre à pied vers le French Quarter, visiter les hauts-lieux historiques de la ville, la musique continue, sans pour autant, malgré mes efforts, trouver le responsable de cette authentique mécanisation du swing. La musique est là, dans la rue, elle me suit (ou peut être est-ce moi qui l'ai poursuivie) mais elle reste invisible... Que ferait Omax de cet ancêtre à tuyaux? De retour quelques heures plus tard, dans le B&B du faubourg Marigny (le Lions Inn, excellente adresse au demeurant, Chartres Street, à ne pas prononcer "à la française", incompréhensible pour les habitants) à nouveau les échos puissants de l'orgue de barbarie se feront entendre, toujours insaisissables.

Évidemment, le French Quarter est magnifique, mais n'échappe pas à l'impression que procure les villes très touristiques, à la simple différence que New Orleans n'est pas le Mont-St-Michel, Venise ou Montmartre. Ici le drame et la tragédie sont omniprésents, et Katrina ou "BP Oil Spill" sont les derniers avatars d'une longue série d'événements tragiques. Rappelez-vous, même Louis Armstrong se souvient dans son autobiographie des ouragans à répétition. New Orleans est bâtie dans un secteur inhospitalier au possible, et c'est peut être la raison de l'architecture flamboyante de cette ville, pour conjurer le sort. D'une certaine manière, cela me rappelle mon voyage à NYC en 2004, où le souvenir du 9/11 était très présent dans les conversations de mes interlocuteurs. Mais NYC n'a jamais eu à souffrir de ce sentiment d'oubli et d'abandon du gouvernement central que NO ressent quotidiennement. D'où une fierté accrue, un sentiment communautaire bien ancré, qui ne dépaysera pas les amateurs de Marseille! Malgré tout, New Orleans s'enorgueillit de sa culture et de son histoire, là où Marseille m'a toujours semblé amnésique. Vous me direz Marseille n'a pas inventé le Jazz, et vous aurez raison. Mais j'ai toujours pensé que les deux villes avaient aussi des points communs de ce point de vue, notamment si l'on en croit Claude McKay et son "Banjo". New Orleans m'apportera peut être un éclairage nouveau sur l'histoire musicale de ma propre ville, bientôt "capitale" de la culture. Après avoir vu la maison de Faulkner (j'ai hâte que Jean Jamin, que je ne remerciais jamais assez de m'avoir permis ce voyage, vienne ici!) je rencontre Russel dans son incroyable librairie francophile. Il me parle de la ville, des livres passionnants qu'il possède, et dispose de ses connaissances à qui le souhaite. Il me donne ainsi les contacts des responsables du Jazz fund à l'université Tulane. À savoir, venez avec des livres français, vous pourrez les échanger avec d'autres ici.

En fin d'après-midi, je rejoins Sarah Quintana chez elle. Elle souhaite me faire découvrir la vie musicale et quelques musiciens. Notamment un trompettiste français, Yohann Giaume, qui est à la Nouvelle Orleans depuis mars et qui fait des recherches ici. Effectivement il se révèle passionnant et intéressant, peu avare d'informations sur la communauté des musiciens. Je vous en reparlerai. Mais une chose étonnante m'attend en fait lorsque Sarah me présente ses voisins. Aussitôt les raisons de mon voyage présentées, les gens présents entrent immédiatement dans un débat passionné sur les origines du Blues et les qualités requises pour le jouer, notamment le fait imparable d'être noir ou blanc, d'avoir souffert ou non. Les noms de Bessie Smith, Mamie

Smith, Robert Johnson, Poppa Chubby, Robert Cray (avec dates précises des enregistrements et des faits historiques) viennent étayer la conversation durant une demi-heure de discussions engagées, et je demande, un peu sceptique, si c'est là le genre de conversation habituelle entre voisins ici. "Bien évidemment, c'est ici que ça se passe", me répond-on, en précisant qu'aucunes personnes présentes, à part Sarah et moi, n'étaient musiciens, mais amateurs par définition. En gros, vous prenez une discussion sur le foot à Marseille, vous remplacez "OM" et "Zidane" par "Blues" et "Bessie Smith" (vous apprécierez, ou non, la comparaison) et vous aurez la teneur du débat.

Sur le chemin qui nous mène à Frenchmen Street, Sarah m'avoue qu'elle est toujours dépitée par des débats qui reviennent inmanquablement sur la question raciale, ses voisins, blancs, défendant inmanquablement le fait d'être noir pour bien jouer une musique dite de souffrance. Elle se demande si ce n'est pas malgré tout une forme de racisme bien présent dans cette région, elle qui essaye de défendre l'universalité de cette musique, comme la plupart des artistes aux USA d'ailleurs. Je lui réponds que je sens la même chose en France, si ce n'est que les références ne sont pas aussi bien maîtrisées qu'ici. Finalement, je ne vois pas le temps passer, et j'entends d'un coup de la musique partout, qui transpire de tous les côtés. Welcome to Frenchmen street, la rue où ça se passe. Snug Harbor d'un côté, avec Jason Marsalis, Dbà à côté, des bars partout avec Dixieland, bluegrass, folk, modern jazz, on prend une bière ici et on va là, au grès des sons et des rencontres. Oserais-je dire que j'ai rencontré ici plus de musiciens en un soir qu'en une semaine à NYC? En tout cas, la curiosité des gens et l'ouverture des lieux aident à la rencontre et c'est parfait pour moi! Notamment Jonathan Frielich, qui joue au Dbà avec l'incroyable Chaz, le maître du washboard, et Alex McMurray, magnifique chanteur, un répertoire folk et old time music d'une grande beauté. Le nom me dit quelque chose, et j'ai vite compris en discutant avec lui qu'il est le leader des fameux New Orleans Klezmer All Stars et du Naked Orchestra, big band d'avant garde. Il est très intéressé par mon projet, rendez vous est pris rapidement.

J'ai à peine le temps de digérer tout cela que l'on se retrouve dans un taxi direction l'extrémité de Chartres Street, dans une zone industrielle qui ne laisserait jamais espérer la présence d'un aussi beau lieu. Le Bacchannale (tout un programme) est un Wine bar accueillant et chaleureux. Mais passé la porte, vous vous retrouvez dans un jardin tropicale, terrasse pour la jeunesse de New Orleans. Ça me rappelle furieusement les bars en plein air de Guinée. Mais la musique qui est jouée, une free music puissante, inventive, créative n'aurait rien à envier à la scène new-yorkaise. Le batteur est hallucinant, le saxophoniste étonnant et superbement créatif. C'est Conakry à Brooklyn. Non, c'est juste New Orleans. En fait, nous sommes là pour fêter l'anniversaire d'une amie de Sarah, et à l'annonce du mien, tout le monde me fête généreusement. J'aurais eu droit à 48 heures d'anniversaire à NO, jet-lag oblige! Les gens sont très curieux de mon travail sur BACH et COLTRANE, et j'essaye de leur expliquer ma démarche. En tout cas, merci mille fois Sarah de cette introduction explosive à la vie musicale à NO.

En m'endormant hier soir, j'aurais juré malgré tout entendre, au loin, des notes de street organ....

DAY # 3 “ÇA SE PASSE A LA RUE DES FRANÇAIS”

Ça y est, j'ai emménagé chez Sarah qui me prête son appartement pendant quelques jours. On ne peut pas faire plus central, sur Royal Street vers Esplanade Avenue. Ceci étant, c'est beau le French Quarter, mais fuyons loin de Bourbon Street et ses bars à touristes qui explosent les records de décibels dans un brouhaha indescriptible, et traversons Esplanade, avec ses chènes centenaires, dont certains sont recouverts de “spanich mousses”, ces cheveux verts fameux qui pendent des branches et qui sont une des marques de fabrique de la Louisiane. Là on se retrouve sur Frenchmen Street, c'est là que je vous ai montré le Snug Harbor, et le Spotted Cat. Une voiture rutilante, fifties en diable, tourne au coin de la rue et passe devant nous, le conducteur nous fait un signe de la main, comme tout le monde que l'on croise dans la rue ici : “how 'u doing?” est quasi-systématique, comme le village qu'est New Orleans en fait. Vu la voiture, on aurait pu presque s'attendre à Elvis, mais c'est Allen Toussaint en personne qui se balade dans Marigny! Vous avez vite compris qu'ici tout est affaire de légende, je ne serai pas surpris de croiser Fats Domino à l'épicerie. J'exagère? Et bien en parlant d'épicerie, retournez un petit peu sur le nord de French Quarter, un peu avant Rampart Street, et vous trouverez une épicerie italienne, fort sympathique et somme toute assez banale. “Matassa's” ça s'appelle.

Cela ne vous dit rien? Mais si, voyons, Cosimo Matassa, cet italien qui a enregistré tout le monde du Rythm&Blues à New Orleans dans les fifties et sixties, parfois avec un seul micro, des tubes de Fats Domino's "The Fat Man", Dr John, Smiley Lewis, Bobby Mitchell, Tommy Ridgley, Little Richard's "Tutti Frutti", Ray Charles, Lee Dorsey, etc.... Une légende, je vous dis, l'Histoire juste devant vous, qui s'est retirée avec les honneurs pour s'occuper dans les années 80 de son entreprise d'épicerie familiale. Parait-il fatigué, on le voit rarement maintenant, mais avec un peu de chance on peut encore le rencontrer derrière le comptoir, ayant la réputation de distiller son savoir-faire de producteur et d'ingénieur avec générosité. J'y retournerai demain tenter ma chance. Mais pour le moment, suivez moi sur Frenchmen, la musique commence tôt ici, vers 6 heures. Et vous découvrirez rapidement qu'il ne faut pas espérer venir avec un instrument sans monter sur scène. A peine poussée la porte du Spotted Cat, la chanteuse, façon oldies, magnolia dans les cheveux, vous apostrophe et vous invite à monter sur scène. Elle pousse même le vice jusqu'à vous appeler par votre prénom, son guitariste, Matt, celui qui accompagnait si bien Sarah Quintana au Mimi's, ayant très discrètement murmuré mon nom à la chanteuse, rien que pour voir ma tête quand elle m'a appelé à monter sur scène, alors que je ne la connais pas! C'est un jeu ici, tout le monde connaît tout le monde, c'est un village je vous dis! Vous êtes bon pour jouer des standards dont vous n'avez strictement jamais entendu parler, et qu'on vous présente comme si c'était du Michael Jackson. Bon exercice au demeurant... On remet ça avec Sarah au Balcony, jusqu'à 1 heure du matin, en ayant profité des pauses pour entendre du folk en face, du pure et magnifique musette dans un restaurant japonais, des brass bands de passage, ou les Low-Stress quintet, du funk-jazz démentiel qui groove à 200 db (prévoyez les bouchons...). Bref, si tous les musiciens parlent de communauté ici, ce n'est pas pour rien. Ils jouent pour rien, ça oui. Le chapeau est une institution bien implantée, et bien pratique pour les patrons me semble-t-il. Mais face à mes interrogations, on me répond : “La Nouvelle Orleans ne serait rien sans la musique. Notre travail consiste à maintenir un niveau d'échange important, pour que la ville ne sombre pas, surtout après Katrina, nous main-

tenons la communauté pour la communauté, ce n'est pas une question d'argent". Comprenez la communauté des musiciens, pas de distinctions communautaires dans le propos. Ce discours revient dans toutes les conversations, c'est une affaire de communauté et de survie, la ville étant de toute manière pauvre depuis très longtemps. Par contre, la marée noire commence à devenir une source d'inquiétude, beaucoup se demande si ce n'est pas la catastrophe de trop. Et puis sans le bayou, que devient la Louisiane? Ce n'est pas seulement un écosystème biologique qui est menacé, c'est un écosystème global, culturel, sociologique. D'ailleurs, dans quelle autre ville rencontrez-vous des rangers employés par le gouvernement via le National Park Dpt et affectés exclusivement à la défense du Jazz et de la culture musicale néo-orléanaise?

Bruce "Sun Pie" Barnes est un authentique ranger et remarquable musicien qui informe les visiteurs au New Orleans Jazz National Historical Park, sur les rives du Mississippi, d'une manière originale, passionnante, savante. Nous irons le retrouver demain pour un échange plus poussé. Les passionnés ne manquent pas ici, mais en plus d'être passionnés, ils sont souvent très compétents, attentifs et ouverts d'esprits. Pour s'en convaincre, prenons le fameux streetcar, le tramway qui n'a visiblement pas bougé depuis 1900, et traversons le Garden District pour nous retrouver à la Tulane University. Immense campus à l'américaine, parc verdoyant, bâtiments néo-renaissance, le kit complet du monde universitaire US. Mais après s'être immanquablement perdu dans ce labyrinthe magnifique, vous trouverez enfin le Hogan Jazz Archives, tenu par Bruce Raeburns et Lynn Abott. Peu avare de leurs temps, Lynn et Bruce vous font découvrir un centre de documentation unique au monde, consacré à l'histoire orale du jazz, avec près de cinq cents interviews orales de vétérans de la Nouvelle Orleans, des milliers de livres, dont ceux de Robert Palmer (pas le rockeur, le critique du New York Times) et d'autres collections qu'ils tentent de restaurer après Katrina, les archives de Robicheaux, des milliers de vinyles, de 78 tours, même des formats Edison avec appareil d'origine en état de marche! Le fond photographique Ralston Crawford est impressionnant! Nous voilà plongé dans le New Orleans des années cinquante, avec une iconographie sublime des rues et des orchestres de l'époque. L'interview avec Bruce Raeburns est passionnante, il confirme sans le savoir l'idée de communauté globale soutenue par la communauté musicale, depuis le 19ème siècle, dans une ville pauvre qui a besoin de lien social, de mutuelle assistance. Il connaît très bien l'EHESS, et attend avec impatience notre retour en octobre avec Jean Jamin et Jean-Paul Colleyn. Vous vous rendez compte donc qu'un bon mois ne suffirait pas à combler notre curiosité dans cette ville, et dans ces archives....

Autre ambiance, vers Marigny, rencontre étonnante avec un musicien qui n'est pas originaire d'ici mais symbolise sans doute parfaitement l'ouverture de cette ville. Jonathan Freilich a grandi en Angleterre et en Californie, mais il vit depuis 20 ans ici. "Pourquoi?" lui demande-je? "Pour la communauté musicale". On y revient. Il m'explique qu'il est resté ici parce qu'en quelques semaines il a joué avec les plus grandes légendes, disponibles, une source d'inspiration unique. Attention, Jonathan n'est pas de ceux à cultiver un passéisme quelconque. Il est même assez sévère avec les musiciens muséographes qu'il peut croiser ici. Et il suffit d'entendre le Naked Orchestra pour comprendre ce qu'il entend par communauté musicale. Jonathan m'avait impressionné il y a deux jours en jouant des traditionnels avec Wasboard Chaz et Alex McMurray. Les questions de styles n'ont pas de prises sur lui, comme de nombreux musiciens ici, et après de longs échanges dont je donnerai bientôt les transcriptions, il découvre avec stu-

péfaction le logiciel Omax, dont je lui fait une démonstration succincte, le coffee shop, charmant au demeurant, dans lequel nous discutons n'étant pas le lieu idéal pour ce genre d'expérience. Mais justement, rendez-vous est pris en octobre pour organiser une session Omax avec d'autres musiciens. D'ailleurs il me parle de son professeur Carl Leblanc, guitariste au Preservation Hall Jazz Band, et qui a joué longtemps avec Sun Ra!

En tout cas, venez à New Orleans, mais venez sans oeillères, sans préjugés, sans bagages, on vous aura prévenu!

DAY 4 # 5 # "DO YOU KNOW WHAT IT MEANS...?"

Qui a dit que les USA n'avaient pas d'Histoire? Je vous écris d'une chambre de motel à Montgomery, Alabama, entre New Orleans que j'ai quitté à regret et Atlanta où je m'arrêterai juste en pèlerinage sur le mémorial de Martin Luther King. C'est ici en 1955 à Montgomery qu'une femme a refusé de laisser sa place à un gars sous prétexte qu'elle était noire et que l'autre était blanc, et que la loi l'exigeait. Le monde entier connaît Rosa Parks. Un peu moins peut être connaisse en France Hank Williams, chanteur incomparable de country, ici c'est un Dieu, et l'autoroute que j'ai empruntée porte son nom sur le tronçon de Georgiana à Montgomery où il a sa statue. Avant, l'autoroute porte le nom de *Heroes Highway*, sans doute en souvenirs des nombreuses batailles de la Guerre de Sécession qui ont eu lieu dans la région, depuis la Louisiane, l'état du Mississippi que j'ai à peine traversé (et où un grand panneau vous accueille : "*birthplace of American's music*") et l'Alabama, où le drapeau confédéré semble bien présent, alors que je ne l'ai quasiment pas vu à NOLA (abréviation de New Orleans Louisiana).

Je vous dois des excuses de vous avoir laissé pendant deux jours sans nouvelles (et sans images qui, elles, arriveront demain) en espérant ne pas vous avoir inquiété. Mais New Orleans réserve tant de surprises que le temps m'a manqué pour me poser un peu et vous écrire, comme j'aime à le faire depuis que je suis arrivé. À vrai dire il est toujours important pour moi d'écrire à chaud mes impressions, et ce faisant, je me rends compte que je dois préciser les choses : ce n'est pas à regret que j'ai quitté New Orleans, car si tout semble si facile et passionnant à NOLA, j'ai le sentiment qu'une semaine bien remplie laisse plus d'ouverture que deux ou trois où l'on pourrait se perdre à chercher l'idéal. Rester à NOLA pourrait signifier en vouloir trop, et j'ai déjà eu mon compte, juste assez de manque pour avoir l'envie de revenir et retrouver les artistes si différents que j'ai vu là-bas. Je me demande si ce n'est pas Levi-Strauss qui parle des vertus des voyages courts pour sentir l'essence d'un pays et d'une culture. La puissance de la musique et de sa fonction est si grande que j'ai même l'impression de l'avoir reçue en pleine figure dès mon arrivée. Vous allez rire, mais j'ai même le sentiment d'être déjà venu à NOLA, que l'endroit m'était vraiment familier, au risque de vous faire croire que j'ai définitivement sombré dans le voodoo de pacotille qui aimerait faire croire aux touristes que toutes les maisons sont hantées et que vous êtes la réincarnation de Napoléon ou Marie Laveau. Mais la mort est bien présente, effectivement. Tout le monde a perdu quelque chose, quelqu'un, et Katrina reste l'événement marquant, le "Ground Zero" de NOLA, que le BP Oil Spill semble parachèver. Sarah Quintana a tout perdu dans l'ouragan, notamment ces instruments, et ses parents ont reconstruit eux-mêmes leur maison, sans aucune aide du gouvernement. Dr Michael White, le

remarquable clarinettiste et par ailleurs historien, que j'ai vu au Snug Harbor, a parait-il perdu plus de quarante clarinettes. Carl Leblanc, le griot du Seventh Ward, guitariste du Preservation Hall Jazz Band, n'a pu sauver que son banjo, ayant perdu même ses propres manuscrits et ceux que Sun Ra lui avait donnés personnellement. Pourtant, c'est bien cet événement hallucinant ("trois jours sans aucunes nouvelles des autorités" me rappelle Matt Jonhson, le guitariste de Sarah, et de bien d'autres groupes, dont le Hot Club de New Orleans, démontrant l'incroyable présence de Django ici) qui semble redonner une seconde vie à la fameuse communauté des musiciens. Je dis fameuse car tout le monde là-bas m'a parlé de l'esprit de communauté, je pense même que c'est le mot, voir le concept, qui manque à ma trilogie sémantique de départ concernant mes recherches : improvisation-tradition-nouvelles technologies. Et même c'est sans doute le concept de communauté qui définit le rapport à la tradition et à l'invention chez les musiciens de la communauté. Le musicien fait le travail pour lequel il a une fonction bien précise : faire vivre la communauté, la faire évoluer dans un esprit que tout le monde considère comme séculaire. Hors l'horrible quartier de Bourbon Street, il y a bien une spécificité musicale néo-orléanaise qui associe lien social, rituel et divertissement (jamais autant vu de - bons - danseurs sur du jazz, ça laisse rêveur...) et qui a aidé, durant deux siècles, à mixer des ensembles culturels réellement disparates, et dont les éléments raciaux sont certes les plus visibles mais pas les plus significatifs. Cette musique du Monde, la seule selon Dr White à avoir établi comme fonction le mélange : musique religieuse avec musique profane, musique européenne, celtique, africaine (et comme démonstration, Il nous joue "Bye and Bye" spiritual très folk et "Careless Love" ballade sentimentale au accents celtiques), cette musique si spécifique à une ville, aura donc inventé par son propre langage musical celui qui deviendra quasi-universel.

Sunpie, le ranger du National Park History of Jazz, qui me consacre trois heures de son temps, me confirme cela, notamment en me montrant, vidéos à l'appui, son travail d'éducation musicale des enfants par la musique, et plus particulièrement par le Brass Band. Encadré par des professionnels, les enfants, toutes races confondues, en arrivent rapidement à participer aux parades officielles, notamment celles très prisées du Social and Pleasure, les Black Men of Labour dont il fait partie. Il ajoute que selon lui, ce qui fait la grande différence entre New Orleans et les autres villes, c'est qu'ici la musique a une fonction, et qu'il n'est pas question d'argent. Tout le monde, particulièrement par le biais des Brass Bands, peut apprendre la musique pour rien. Il me montre les vidéos des parades auquel il fait parfois participer les enfants de son programme éducatif, et je découvre avec ravissement que ces parades sont loin d'être un simple amusement de carnaval, mais bien un rituel très précis, qui ne supporte pas le désordre, tout en le provoquant pour mieux l'utiliser. L'éternel paradoxe, l'essence même du jeu d'imitation-répulsion qui fait le sel de cette musique.

La comparaison avec mon séjour à NYC il y a quatre ans commence à devenir lourde à assumer pour la Big Apple, je veux en avoir le coeur net avec Tim Sullivan, le sax du Bacchanale qui vit entre NYC et NOLA, absolument pas pour des raisons musicales, mais personnelles, car sa fiancée habite ici. Il avoue malgré tout, en balayant de la main l'idée d'une musique plus authentique qu'ailleurs, qu'il peut être tentant pour lui comme pour d'autres d'arriver à trouver un équilibre entre l'âme essentielle de la musique du Sud, et la sophistication de NYC. Mais un maître y est déjà arrivé selon lui : Duke Ellington. Tim me donne RDV dans une épicerie, car il prend ces boissons ici avant d'aller jouer, l'endroit ou il joue, sur Decatur Street, n'offrant pas

les boissons qui y sont hors de prix. Il m'invite à y aller et à jouer, et je vois effectivement les autres musiciens arriver les mains pleines de canettes pour le concert. Quelques standards de bon aloi, histoire de faire quelques échanges avec ce magnifique saxophoniste (qui remarque avec intérêt le sax que Selmer m'a confié avant le projet) et je m'avance vers Frenchmen Street (qui sera, vous l'aurez compris, l'endroit où vous devrez aller quand vous vous rendrez, chanceux, à NOLA), histoire de voir si je ne vais pas me blaser un peu. Bien sur que non! Après le Dr White et ses musiciens pur style New Orleans au Snug Harbor, les Palmetto Bug Stompers envoient leurs swing dans toute la rue, du Spotted Cat, le paradis des danseurs de swing, avec Uncle Lionel Baptiste en personne qui, depuis la salle, fait danser tout le monde, en bon maître de cérémonie. À la guitare, Carl Leblanc, celui qui a joué avec Sun Ra ET le Preservation Hall Jazz Band, affirmant ainsi qu'il joue différentes branches musicales qui viennent toutes du même arbre. À la pause, je le rejoins, parle un peu, et évidemment il me propose de jouer, tout en me disant qu'il espère ne pas me mettre "la honte" devant tout le monde. Visiblement, ça à l'air de coller, puisque je reste jusqu'à la fin du set, à côté d'un tromboniste monstrueux, Paul Roberston, au demeurant adorable, avait qui je prends rendez-vous. Vous l'aurez compris, les choses sont faciles à la Nouvelle Orleans, les gens sont attentifs, attentionnés, intéressés (d'ailleurs beaucoup souhaitent en savoir plus sur OMAX, même si les conditions dans lesquelles je rencontre les gens ne sont pas idéales pour cela. Mais ça justifie d'autant mieux l'organisation de sessions en octobre à notre retour). Et puis, je ne vous ai pas dit : à New Orleans, je n'ai pas vu une partition...

Mais demain, c'est l'histoire d'une autre Amérique, d'un autre NOLA que j'aimerais vous raconter. Les quelques heures que j'ai passé avec Slewfoot m'ont donné de quoi espérer et désespérer, un trop plein d'amour, de malheur, de beauté, une réalité dure et intense.

DAY # 6-7 “... TO MISS NEW ORLEANS?”

Qu'ai-je laissé à New Orleans? Saurais-je ce que veut dire “New Orleans me manque”, comme me le demande la célèbre chanson, presque un hymne officieux, avec “Basin Street Blues” et “Oh Didn't He Ramble”? En attendant, Montgomery, Selma, Birmingham, Tuskegee, Atlanta, j'ai l'impression que l'histoire de la lutte des droits civiques défile devant mes yeux au fur et à mesure que je roule à travers les États du Sud (Louisiane, Mississippi, Alabama, Géorgie (avec le slogan “Georgia Music is our music”), Caroline du Sud (là, c'est plutôt American flag, Marines, “In God we trust, United we stand”), et enfin Caroline du Nord. Je regrette de ne pas avoir le temps de m'arrêter à chaque fois, voir le Tuskegee Institute créé par Booker T. Washington, et le musée des Tuskegee Airmen, les premiers aviateurs noirs de la seconde guerre, le musée Hank Williams, les champs de bataille de la “Civil War”, les lieux de la nation Cherokee, détruite entièrement mais dûment célébrée par les panneaux officiels du National Park Dpt. Cela me démange, à tel point que je m'autorise une halte à Atlanta, dans un lieu que j'ai toujours souhaité visiter, histoire de sortir de la monotonie des routes américaines : paysages magnifiques mais peu variés, panneaux publicitaires partout, sorties d'autoroutes rigoureusement similaires. Comment ne pourrais-je pas m'arrêter au Martin Luther King Jr. Memorial Park? C'est ici qu'il est enterré, qu'il est né, qu'il a prêché. C'est un lieu étonnamment serein, une invitation au recueillement le plus profond, dans un environnement pourtant très urbain. Dès le parking, un pavement des grands noms de la lutte des droits civiques (dont Tony Bennet et Desmond Tutu!), jalonné des paroles du Dr King gravées dans le marbre, vous mène jusqu'à la statue du Mahatma Gandhi. Là, un bâtiment vous accueille, qui renferme l'exposition permanente consacrée au Dr King. Peu importe que l'on croit ou non au progrès de la cause des droits civiques, que l'élection d'un président noir n'a rien apporté, que les problèmes restent les mêmes, je ne peux pour ma part rester insensible au parcours qui est proposé, digne, intelligent, instructif mais malgré tout à la mesure d'un homme d'exception. Une salle d'exposition temporaire à la bonne idée de proposer une série de portrait de diplomates qui ont sauvés des juifs durant la guerre. Une manière de montrer, hors des tensions de l'actualité, la manière dont Martin Luther King avait parlé aux représentants de la communauté juive, et que les causes de chacun étaient la cause de tous. En sortant, presque forcé par l'émotion qui m'étreint devant le dernier discours, sublime, qu'il fait à Memphis la veille de son assassinat, nous tombons sur le mémorial en lui-même, où il est enterré avec sa femme, Coretta. Il règne en cette magnifique journée de Géorgie une intemporalité propre à ce quartier de Sweet Auburn, qui a su mettre en valeur le quartier du Dr King, sa maison natale, L'Ebenezer Baptist Church, les baraquements d'époque qui datent des grandes émeutes raciales du début du siècle dernier, sans pour autant que cela tourne à la foire touristique, bien que l'endroit soit l'un des plus visités des USA. C'est l'esprit grave et serein donc, que je quitte rapidement Atlanta, n'ayant pas franchement envie, vous comprendrez, de continuer sur le musée COCA COLA, le mémorial Jimmie Carter ou l'aquarium de Géorgie, fut-il le plus grand de la région, paraît-il.

Le temps qui m'ait donné dans ce long trajet en voiture me laisse donc méditer sur cette première semaine. Qu'ai je donc laissé à NOLA? Des Brass Bands hallucinants, dont un qui de-

vaît, sans rire, dépasser très largement en décibels tous les groupes de Metal que j'ai jamais vu (pas beaucoup certes, mais quand même). Le "fais-dodo" du Tipitina's, traditionnel bal cajun de ce club légendaire du quartier sud, qui me rappelait un peu, dans l'engouement et le mouvement, le bal afrikaner auquel j'avais assisté en Namibie il y a quelques années. Là comme partout ailleurs à NOLA, il y a un maître de cérémonie qui ici officie, avec un compère, au washboard, pour entrainer l'audience dans la danse. Là comme partout ailleurs à NOLA, les enfants sont mis à contribution, pour que la culture continue, jamais figée, toujours présente, avec ce sens de la transmission si important là-bas.

Mais j'ai surtout laissé à NOLA un homme hors limite, hors des conventions. Si vous passez sur le fleuve Mississippi, plutôt qu'une croisière pour touriste, écoutez sur le bord de la rivière un street artist, Slew Foot, que vous auriez sans doute vite laissé à ses déambulations musicales et poétiques, tant sont nombreux ses performers plus ou moins probants dans le French Quarter. Vous remarquerez malgré tout que, lui, il n'est pas dans le Vieux Carré, il officie depuis des années sur le bord du fleuve, malgré la sonnerie cassée et permanente du streetcar, malgré la police qui désormais aimerait plus de "discipline" dans le quartier touristique. J'avais remarqué son sticker "Music Maker" sur sa guitare et j'avais su immédiatement que je me trouvais devant cet artiste particulier, héritier autant des bluesmen de Louisiane (avait qu'il joue, notamment Alabama Slim et Little Freddie King) que des des songwriters des années soixante, et qui bénéficie de l'aide de cette fondation créée par Tim Duffy pour évoquer les artistes américains comme en quelque sorte les "trésors nationaux" de la musique populaire, dont le gouvernement n'a que faire. Je me présente, et la première chose qu'il me dit c'est "tu es le bienvenu chez moi, ne laisse pas d'argent à ces p... d'hôtels!". Je le rassure quand à mon hébergement, et lui explique que je le cherchais pour mon projet. Il est étonné et heureux, mais il m'avoue rapidement : "Je suis mourant, tu sais. T'as intérêt à te dépêcher, je dois aller à l'hôpital sans savoir si je peux payer et ce qui m'arrivera". Je ne savais pas à quel point il était sincère. Je lui promets de revenir le lendemain, car je n'ai pas mon matériel, et lui demande si il n'a besoin de rien : "tu peux me prendre un pepsi?" et il me tend un dollar, que je refuse. Je reviens avec, et j'en profite pour lui acheter un CD (édité chez Music Maker, commandez-le!), qui se révélera magnifique. Le lendemain, même endroit, il est là, la pluie menace, le vent est fort, les vendeurs à la sauvette et les arnaqueurs à la petite semaine qui gagnent dix fois plus que lui l'emmerde, on se retrouve sous l'arrêt du street car, à l'abri d'une pluie qui devient plus menaçante. J'enregistre un entretien qui ne peut pas avoir de méthodologie propre, tant la situation et le bonhomme sont étranges, mais qui restera bien marqué dans mon âme. Les gens nous regardent de travers, se demandent pourquoi j'enregistre celui qui prenne pour un clochar, qu'il est plus ou moins puisqu'il est hébergé à l'autre bout de la ville, dans une mission catholique. Mais certains tout de même tendent l'oreille, car tout ce qu'il me raconte, il l'illustre en chantant, en jouant. Franchement, je ne crois pas avoir vécu de moment intense comme celui-ci, nous sommes loin des brass-band, des collectifs, des parades, mais nous sommes proches de ce que cette ville apporte, de la force. Dès qu'il touche la guitare, dès qu'il chante, son regard se change instantanément, plein d'amour et de générosité. Pour retomber, aussitôt qu'il s'arrête, dans les affres de son enfer quotidien. Ses influences? Les Mills Brothers, qui l'aurait crû? (pas cette veille dame qui nous regardait avec dédain, jusqu'à ce que Slewfoot entame un vieux standard des Mills plein de swing, et la veille dame de dodeliner du chef avec nostalgie) James Brown, le Godfather. Bob Dylan. Richie Havens, avec qui il a eu le plaisir de jouer. Le Blues évidemment, et qu'on vienne

pas lui dire que ce qu'il joue c'est du folk et pas du blues, sous prétexte qu'il est blanc : "j'ai grandi avec les noirs, et de toute manière j'emmerde les gens qui disent ça et qui n'y connaissent rien". Mais la plus grande influence c'est sa vie : sa mère s'est suicidée quand il était jeune adolescent, il l'a trouvée allongée sur le sol une balle dans la tête, son frère est revenu du Vietnam transformé, il a quitté la maison vers 13 ans, homeless à l'âge du collègue, jusqu'à ce que son père le retrouve. Et il me chante l'une des premières chansons qu'il a écrites, magnifique, déjà. Mais il me la chante comme il peut, visiblement, les problèmes de santé prennent le dessus, et ici ils peuvent être funestes. Peu importe ce que SlewFoot pense de la tradition, de l'improvisation, de tout le reste. Il me montre le plus important dans la musique de cette ville, et de ce pays, un élément qui transcende les techniques, les académismes, les pédagogies, les théories : Raconter une histoire. C'est ici la plus tragique, mais ce n'en est pas moins la plus belle. Voilà ce que je laisse à la Nouvelle Orleans

Et que trouverais en Caroline du Nord? En tout cas Big Ron Hunter, proclamé "le bluesman le plus heureux du monde" qui m'a répondu en ces termes : "Très heureux de t'accueillir. J'ai une chambre d'ami, tu peux rester à la maison le temps qu'on bavarde".

Welcome to North Carolina....

DAY # 8 "FROM DRINK HOUSE TO CHURCH HOUSE".

Je comprends mieux maintenant ce que rouler veut dire. Traverser cinq états pour aller d'un point à un autre, c'est un concept! Et quand je lisais les "tour list" des big bands des années trente qui jouaient dans un état un jour et dans un autre le lendemain, en bus, je ne pouvais m'imaginer réellement ce que cela signifiait jusqu'à aujourd'hui. Me voilà enfin arrivé en Caroline du Nord, à Winston-Salem, l'endroit qui a vu d'ailleurs naître le concept de Music Maker Relief Foundation, la fondation de Tim Duffy qui aide les musiciens du Sud dans leur travail et surtout à supporter une vie dure et souvent tragique. Je vous écris de la maison de Big Ron Hunter, un artiste Music Maker, une modeste maison dans un quartier verdoyant. Il m'a offert l'hospitalité comme si j'étais de la famille. En fait, j'en suis un peu, de la famille, je suis musicien. À peine arrivé, Ron n'est pas avare d'informations, de proposition, d'échange, de question. Il me montre sa maison, dont il est fier, il a travaillé dur toute sa vie pour pouvoir nourrir sa famille et payer cette maison. Les photos de ces enfants et petits-enfants trônent sur les murs, au milieu d'images pieuses et d'évocation militantes, comme ce double portrait de Martin Luther King et Barack Obama (MLK : "I have a dream" / Obama : "I am the dream"). Vite il montre la chambre d'ami, c'est là que je dormirai ce soir. Car il a un programme pour moi. Mais avant de m'embarquer en ville, nous prenons le temps, car c'est la devise ici : "take your time, be safe", nous prenons le temps donc de discuter un peu, et rapidement je sors l'enregistreur car je sens que l'homme a beaucoup à raconter. D'abord, sur son rapport au blues : "Tu sais, beaucoup de bluesmen sont "falling in blue" (entendez entré en dépression), à force de chanter le blues strict. Et le blues c'est une forme, généralement 12 mesures, qui peut don-

ner une impression de détresse. Moi j'aime la vie, la vie est meilleure de jour en jour, et j'aime raconter cela. J'aime le blues, mais j'aime surtout raconter ma propre histoire, mes propres impressions". Il n'est pas le "world's happiest bluesman" pour rien! L'église est importante pour lui, il n'a quasiment pas raté un service dominicale depuis des décennies, et il n'est pas peu fier d'avoir amené des chants baptistes dans son église méthodiste. Même si parfois, ses performances professionnelles en tant que bluesman dans le monde profane n'ont pas été forcément appréciées par ses coreligionnaires. Ron a travaillé dans toutes sortes de boulot pour la famille, en continuant de jouer là où on le demandait, l'église représentant parfois l'essentiel de son travail musical. Il faisait parfois plusieurs centaines de miles entre un engagement, son travail, un service, jusqu'à ce qu'il ait eu une attaque, et que cela lui ait vraiment donné envie de "prendre son temps". Music Maker lui a redonné un second souffle dans sa carrière musicale, même si il garde très précieusement son art de vivre très sudiste. Je ne crois pas avoir rencontré depuis longtemps de musicien si attachant, et de voix si intimement personnelle. Son "Goin' for my Self", sur son dernier album, est un chef d'oeuvre d'humanité. Je l'interroge sur son rapport à la tradition : "J'ai voulu imiter tout le monde, James Brown, Muddy Waters, BB King (qui a aidé Music Maker en faisant une importante donation), Jimi Hendrix, jusqu'à ce que je comprenne que je devais être moi-même". Son rapport à l'improvisation : "le meilleur moyen de rester créatif". Sa manière de jouer la guitare et d'utiliser l'acoustique ou l'électrique, question qui revient très vite sur les problématiques de styles : "j'ai beaucoup appris des banjoistes bluegrass, après tout, nous avons créé le banjo, et il n'y a pas de frontières de côté là. J'aime cette manière de jouer en pickin, j'ai ainsi inventé mon propre style de guitare que j'ai l'habitude de nommer "two squirrels style" car on dirait deux écureuils sautant de branches en branches, comme ceux que l'on peut voir ici." Il me fait la démonstration à la guitare de ce style, très personnel en effet, et du picking dont on parlait juste avant. Je lui demande si ce n'est pas typiquement nord-carolinien comme jeu et comme mixture. Historiquement, la Caroline du Nord, les Smoky Mountains et l'est du Tennessee sont le centre névralgique de la musique folk, où paysans d'origines écossaises, allemandes, celtes, et esclaves fugitifs ou non d'origines africaines ont mixé leurs différentes cultures musicales. Je lui parle, en guise d'illustration, d'Elisabeth Cotten, la fameuse chanteuse et guitariste de "Freight Train", si proche dans la manière de jouer en picking. On écoute Elisabeth Cotten sur mon ordinateur, le nom de Doc Watson revient inmanquablement dans la conversation, et il illustre le propos de nouveaux avec d'autres exemples musicaux, notamment ses propres compositions, magnifiques. Mais il veut m'emmener voir quelques personnes, dont un ami qui a un studio en ville, mais qui se révèle très occupé en ce moment. Nous prenons ma voiture, en route vers un centre commercial pas très attrayant de prime abord. Ici, il y a un "liquor store", un magasin d'alcool. Il me présente le patron, qui, me dit-il, est un excellent saxophoniste. Très vite, en discutant, je découvre qu'il s'agit de Courtney Winter, un des saxophonistes de Carla Bley, Muhal Richard Abrams, et de bien d'autres séances légendaires (Ron me dit que c'est lui qui joue sur "What's going on" de Marvin Gaye, ce dont je doute). Il a finalement renoncé à sa carrière et acheté cette boutique pour des raisons familiales, personnelles, l'éternelle raison majeure du "retirement" de si nombreux artistes aux USA. Je suis encore sous le choc de cette rencontre quand Ron m'emmène dans un quartier de logement sociaux de Winston-Salem. On sonne à une porte d'une minuscule maison, on monte les escaliers, et là, dans l'obscurité presque totale, dans une pièce minuscule, on se retrouve nez-à-nez avec un homme de 82 ans, Capt Luke, une légende, l'une des plus belles voix de basse que l'on peut entendre (je vous conseille vivement sa vidéo sur youtube "How to sing bass" et je vous laisse deviner ce que veut dire "pumpkin pudding"...

<http://www.youtube.com/watch?v=wLeLOW3hW3g>). Il est heureux de me rencontrer, même si il m'avoue être étonné d'avoir maintenant plein de demandes d'interviews du monde entier. Il écoute mes questions avec bonhomie, cigare perpétuel à la bouche, et au bout de quelques minutes, me regardant avec malice, il me dit : "si tu veux savoir d'où je viens, il faut que je t'emmène chez Gloria's". Il se lève, en profite pour me montrer ces handmade crafts, de superbes cendriers et voitures qu'il fait avec des canettes récupérées, et s'absente quelques minutes pour revenir, magnifique, transformé, casquette de capitaine, petite cravate nouée directement sur le cou, la classe intégrale comme on dirait chez nous, qui, paraît-il, rend Capt Luke encore très coté auprès de la gente féminine. Il prend sa voiture, on le suit, en tout cas on essaye, il est rapide le conducteur! Et on se retrouve devant une maison très banale du quartier noire de Winstom-Salem, Capt Luke sonne, une femme de prime abord peu avenante ouvre, nous regarde comme si on était des témoins de Jéhovah, et finalement nous laisse rentrer, traverser sa maison, et nous voilà dans une minuscule pièce du fond, avec table formica, quelques cafards au mur, télé, chaine hi-fi bas de gamme, petit bar et frigo. Je suis dans un Drink House, ces endroits pas très légaux, chez un particulier, où tout le monde montrant patte blanche peut venir boire des bières et alcools pour des sommes modiques. Je suis au coeur de l'histoire du blues en Caroline du Nord, je suis au coeur de l'histoire de Music Maker, puisque c'est ici que Tim Duffy a commencé son travail en enregistrant le légendaire Guitar Gabriel, celui qui a expliqué à Ron Hunter comment trouver sa propre voix, celui qui jouait avec Capt Luke, autant dans les églises, dans la rue et dans ces Drink Houses qui représentaient le coeur social de la ville, là où les fermiers trouvaient des ouvriers, là où certains pouvaient demander crédits à la patronne, voire même emprunter de l'argent.

En quelques minutes défilent jeunes, anciens, femmes, hommes. ça blague, ça charrie, ça discute, ça prend son temps, ça me demande d'où je viens, ce que je fais ici. La patronne va même jusqu'à m'offrir une bière (Natural Ligth, le must paraît-il...bon), visiblement une révolution! Un ancien, un magnifique black de la classe de Capt Luke me dit qu'il connaît la France, qu'il y est déjà allé. "Quand?" je lui demande. "En 1944, pour le débarquement, j'ai 82 ans, j'ai été à l'école avec Capt Luke. On est allé botter le cul à Hitler. Mais il paraît qu'il était juif m'a-t'on dit?". Je ne sais pas quoi lui répondre, je vous avoue que depuis que je suis avec Capt Luke et sa remarquable manière de transformer toutes les significations des mots (Chicken ça veut dire alcool apparemment, pumpkin pudding et mule, je vous laisse deviner) je suis un peu décontenancé par la manière et l'accent d'ici, mais Capt Luke se lance dans des imitations des personnages de la seconde guerre pour le plus grand bonheur de tous, détournant la conversation. Il est visiblement le maître des lieux, il se tourne vers moi : "tu vois, là tu peux comprendre d'où je viens". Du temps passé ici, à boire des bières et causer, ça vaut des heures d'interviews. D'autant que Capt Luke et Ron, dès que la radio passe des tubes R&B et Hip Hop de maintenant, se révèlent d'excellent connaisseurs des musiques actuelles, que ce soit les paroles, les interprétations ("J'aime bien Beyoncé, mais je préfère celle qui chante maintenant à la radio. C'est qui? Alicia Keys?" dit Capt Luke) les danses, que Capt Luke produit avec bonheur. Je ne sais comment, la Natural Ligth commençant malgré tout à faire effet, j'en arrive à répondre aux questions de Capt Luke sur ma musique, et mon travail, et il semble très intéressé par OMAX, comme Big Ron, qui n'est pourtant pas amateur de pédales et d'effet ("trop de problèmes alors que tu peux le faire toi-même"). Je leur propose d'organiser en octobre une session, pour le projet de documentaire également. Ils sont assez partant, visiblement. A ce mo-

ment là, arrive Tim Duffy et son équipe, qui viennent d'enregistrer Benton Flippen à Mont Airy, un remarquable violoniste bluegrass de 90 ans. Nous sommes dix dans une pièce qui devrait en compter cinq. L'ambiance monte, on discute à bâton rompu avec Tim, qui est très heureux de ma présence. Il est totalement investi dans son projet, son style d'échange, par mail ou oralement, ne s'embarrasse pas de métaphore et reste très très direct, avec un bon accent du Sud et une profusion de "slang" totalement non académique. On dirait qu'il essaye de rattraper le temps perdu et de prendre le plus de musique possible avant que ces trésors nationaux ne disparaissent. Je n'aurais pas le temps de réellement l'interviewer comme j'aurais aimé, il reprend la route pour un autre enregistrement. Mais il me dit : "franchement, tu passes pas de meilleurs moments ici avec Luke et Ron que le cul assis sur une chaise dans mon bureau pour une p.... d'interview?". J'acquiesce, que voulez-vous répondre d'autre?

On rentre chez Ron, avec Tom, l'assistant de Tim, qui sort discrètement la caméra, car on sent qu'il va se passer quelque chose. Ron prend la guitare, je sors le sax, il est roh du soir, je n'ai rien mangé depuis ce matin, pris plus de bières que je n'ai l'habitude, en y ajoutant une liqueur que Capt Luke m'a recommandé de boire, pour faire passer la bière ("c'est ainsi qu'il faut boire, avec douceur"), et on commence à jouer, des nouvelles compositions de Ron, des morceaux inconnus pour moi, et ça marche, ça marche très bien!!!!. Ron est heureux, moi aussi, on commence à avoir des idées pour la suite. Je me couche avec un bonheur indescriptible. Mais on m'avait prévenu, c'est comme ça avec Big Ron, le bonheur fait homme.

DAY # 9-10 "UNIVERSITY MOVEMENT".

Je me réveille chez Ron, encore sous le charme de ma journée de la veille un peu spéciale dans le Drink House de Winston-Salem. On prend son temps, on discute, on évoque différentes questions musicales ou non. Tom, l'assistant de Tim Duffy, qui est resté aussi chez Ron, attend un ami qui doit l'amener dans le Tennessee au festival de Boonaroo, le "Woodstock" du Sud, où il doit filmer les Carolina Chocolate Drops, le groupe star de Music Maker. Trois jeunes musiciens superbement talentueux, une femme et deux gars, qui affolent le monde entier avec leurs folk pluridisciplinaire et profondément ancré dans les racines de la musique américaine. Tom m'avoue que ce ne sera pas l'endroit idéal pour les rencontrer, il y a plusieurs milliers de personnes qui viennent à ce festival, en pleine campagne, dans une chaleur suffocante. Il paraît qu'Ornette Coleman y a fait un syncopé l'année dernière. J'espère les rencontrer en octobre, il représente la nouvelle génération de ce que certains appellent "l'Americana". Capt Luke arrive dans sa rutilante voiture, toujours magnifique. Il vient avec un CD, qu'il ne pouvait nous faire écouter la veille, son poste antédiluvien ayant rendu l'âme. Il est très fier de nous faire écouter un programme de la radio nationale dont il est le sujet principal. Tom en profite pour, enfin, lui montrer les vidéos qu'il a prise pour Music Maker et qui sont des bijoux d'humour et de musique (allez sur youtube, tapez "Music Maker Relief Foundation, et régalez vous! Faite un don au passage, c'est pour la bonne cause!). Capt n'a pas d'ordinateur dans son logement social, pas de clim' non plus, ce qui est une rareté ici... Il découvre avec délectation, une bière matina-

le à la main, les vidéos dont il est le personnage truculent, délivrant des trésors de vocabulaires originaux, d'expressions inventées, d'argot personnel. Les heures passent, au rythme du sud, et c'est avec tristesse que je quitte Ron, Tom et Capt, malgré tout heureux de reprendre la route, d'avoir du temps pour réfléchir en roulant à mon séjour qui entame bientôt sa deuxième moitié. Comme toujours ici, les distances que l'on voyait petites sur la carte se transforment en longues heures de conduite, mais pour une fois moins monotones, car rapidement la chaîne des Appalaches apparaît à l'horizon, et l'on a vite fait d'arpenter, malgré l'autoroute, un chemin sinueux parmi les montagnes majestueuses.

Les Appalaches....

Le nom de la Nouvelle Orleans vous évoquera immanquablement le jazz, comme New York ou Chicago, et comme Milan vous évoquera la Scala et Bayreuth, Wagner. Mais les Appalaches, généralement, ne font que supposer une chaîne sauvage au milieu des états ruraux du sud des USA, où la musique que l'on trouvera sera certainement "corny", "country", bref rudimentaire et rurale. Si tel est le cas, cher lecteur, je vous demanderais de bien vouloir réviser votre jugement. Ces montagnes sont aussi importantes pour l'émergence de la musique américaine que New Orleans et NYC. C'est ici, depuis le 18ème, que fermiers écossais, irlandais, allemands, anglais, esclaves fugitifs des plaines, ont mixés, dans cet environnement retiré, leurs cultures musicales. Le banjo est devenu l'instrument phare, la créativité des échanges la norme. Même dans les années quarante, un mouvement comparable au BeBop s'est développé dans ses montagnes, avec la même quête virtuose, la même fougue, la même envie d'authenticité et de nouveauté : le bluegrass.

Mais pour le moment, je traverse les montagnes pour me rendre à Knoxville, Tennessee, chez mon amie Rosalind I. J. Hackett, par ailleurs responsable du département d'anthropologie des religions à l'université du Tennessee. J'avais connu Rosalind quand je m'étais mis en contact avec Zim Ngqawana, l'immense saxophoniste sud-africain, avec qui nous avons fait l'album "Newtopia", et dont Rosalind est très proche. Nous avons toujours gardé le contact, mes recherches sur le spirituel et ses activités d'organisatrice d'événements caritatifs autour du Jazz et de l'Afrique permettant des connexions régulières avec nos professions respectives. Elle m'invite même à Toronto en août prochain pour son symposium "Sound as/in Religion" dans le cadre du congrès international d'histoire des religions, où je présenterai mes recherches. J'avoue qu'à la vue de son magnifique jardin, de sa maison accueillante, je me dis que je vais pouvoir sereinement me remettre de mes émotions passées, et de cinq heures de route épuisantes dans les montagnes. D'autant que la vie musicale de Knoxville n'a pas la même notoriété que NOLA ou Nashville. Mais Knoxville a un important département jazz à l'université, dirigé par Marc Boling, et dont Donald Brown, l'ancien pianiste des Jazz Messengers, est un professeur renommé. Je suis particulièrement curieux de voir comment je vais réagir à la pédagogie scolaire américain par rapport à tout ce que j'ai vécu jusque-là, et dont le moins que l'on puisse dire est que j'étais loin des préoccupations académiques! Rosalind a prévu un programme. Elle me fait visiter l'université, qui représente tout un quartier de la ville, avec un stade colossal au milieu, de 125 000 personnes, pour l'équipe de l'université et les matchs très prisés au niveau

national. Le sport représente, comme la plupart des universités américaines, le moteur médiatique et financier de l'institution. On s'arrête au bâtiment "Jazz Studies" et je fais connaissance avec Marc Boling. Livres théoriques, méthodes, Aebersold dans une bibliothèque de la salle de cours; tout d'un coup, je me sens très loin de la Nouvelle Orleans. Mais l'homme est charmant, et les présentations faites, je lui dit que j'aimerais bien organisé une session en octobre avec lui, avec des professeurs, des étudiants, autour d'OMAX. Très rapidement même, l'idée d'une master-class et de rencontre pluridisciplinaire germe dans notre esprit à l'évocation de ma venue et de celle de Jean Jamin et Jean-Paul Colleyn. Let's see, comme on dit ici. Après avoir fait un tour dans le département d'anthropologie, et jeter un oeil admiratif à l'immense bibliothèque, nous longeons l'avenue principale qui mène de l'université au club où quelques musiciens jouent ce soir. C'est l'histoire des dénominations protestantes et religions américaines qui défilent alors sous nos yeux. Synagogues, églises méthodistes, baptistes, épiscopaliennes, et enfin unitariennes, très progressistes ("libéraux"), à tel point que beaucoup de professeurs de l'université en sont membres, et qu'ils ont subi une tentative d'attentat l'année dernière de la part d'un illuminé réactionnaire, qui a tout de même fait quelques victimes. Le Tennessee semble un état très religieux, où l'alcool est interdit de vente le dimanche matin. Arrivé au club, façon night-club "parrain" année soixante, au bord de l'autoroute, je découvre quelque chose qui, finalement, me dépayse totalement. On ne peut imaginer orchestre plus mixte : noir-blanc, femme-homme, et surtout la chanteuse et la pianiste en fauteuil roulant, sans que cela n'ait l'air de quelque manière que ce soit de perturber ni l'assistance, mixte également, ni la musique. J'ose à peine imaginer l'enfer que vivrait ces deux musiciennes en France et à Marseille, autant pour les aimables commentaires de l'assistance auxquels elles auraient droit inmanquablement dans la cité phocéenne, que pour leurs difficultés à accéder au moindre lieu public. Dois-je avouer désormais que j'ai toujours eu le sentiment que les américains avaient fait plus avancer les choses sur ces questions, au risque du "politiquement correct", que les français qui dorment un peu trop sur leurs lauriers. Ce voyage dans le Dixieland ne m'aura pas fait changer d'avis, ayant observé tant d'échanges multiculturels alors que je m'attendais beaucoup plus à voir les séquelles de la ségrégation. Un seul jour de la semaine reste parfaitement ségrégué, le Dimanche, chacun retournant dans ces pénates religieuses.

Revenons au club, et ce qui me semble bien être de prime abord un parfait exemple de jazz académique : partitions sur les pupitres, standards uniformes, scénographie habituelle de l'ordre des solos. Je suis loin de la Nouvelle Orleans! Mais l'esprit du Sud est bel et bien là. Je suis vite invité à jouer, et rapidement les échanges s'enflamment, les chorus s'enchaînent. Je retrouve les mêmes "boeufeurs", Emily au piano, Marcel au sax ténor, Marquis au sax alto, le lendemain au soir, au S&W, magnifique club des années 20, où Vance Thompson officie à la trompette, magnifique son et swing. Par ailleurs, Vance est le leader et arrangeur du Knoxville Jazz Orchestra, un big band de grande classe, que j'avais déjà entendu sur disque. Le jazz reste encore académique, mais le batteur, Thad Brown, le fils du professeur de batterie de l'université, est assez hallucinant. Là aussi, la jam-session devient rapidement d'actualité, et l'idée que je revienne en octobre pour ce projet si spécial semble contenter tout le monde depuis la veille! Le plus académique des musiciens présent ce soir-là, et pas le plus intéressant ni le plus sympa (j'avais une touche collé par la très forte humidité, qui me faisait parfois jouer un si bémol à la place d'un si bécarré, et lui de jouer le pont de "So What" 8 mesures trop tôt, déstabilisé par mes notes étrangères, en me regardant comme si c'était ma faute! Ce genre de per-

sonnage est finalement universellement réparti sur la surface du globe, ça rassure!) me réserve une surprise technologique : il a un iPad sur son piano pour les partitions! "Je peux tout transposer à la demande, c'est génial!". Je ne peux pour ma part m'empêcher de penser, qu'avec ou sans iPad, il ferait mieux de jouer les standards sans rien devant les yeux...

La personnalité de Donald Brown, absent en ce moment pour cause d'intervention chirurgicale, est très présente dans les conversations, tout le monde l'évoque, me dit que c'est dommage que je ne fasse pas sa connaissance. Là encore, rendez-vous est pris en octobre. Finalement, la forte présence de ces étudiants très curieux et très en demande, offre des perspectives passionnantes pour les sessions que l'on pourrait organiser en octobre, un contraste avec les musiciens "roots" que j'ai jusque là rencontré. D'autant que, d'après Marc Boling, la classe de jazz essaye de garder l'esprit "street art" du jazz dans l'apprentissage. Je pense que l'on pourrait efficacement expérimenter certaines notions que je commence à envisager depuis mon arrivée, une sorte de modélisation de l'esprit oral de cette musique, dont OMAX pourrait servir d'outil. Grâce à Rosalind, qui encore une fois se révèle une excellente "facilitatrice" et une aide précieuse, je rencontre une flopée de musiciens différents, qui représentent assez bien cette ville à la croisée des chemins, entre Nashville et Atlanta, entre montagne et Mississippi, une ville qui finalement semble cultiver ce que Kansas City était dans les années quarante : un lieu central de rencontre. À tel point que des musiciens comme Jeff Coffins ou Greg Tardy semblent se fixer en ville, et qu'un couple comme Kelle et Will, vocaliste et saxophoniste de très grand talent, que j'ai rencontré chez Rosalind, peuvent voir positivement l'avenir de cette ville, et le leurs par la même occasion.

Loin du tumulte new-yorkais et de la fournaise néo-orléanaise, Knoxville est sans doute une ville à suivre de très près, à mi-chemin entre jazz urbain et musique rurale, tel le bluegrass que je rencontrerai demain, à Asheville, avec Stephen Trismen et Carry Fridley.

DAY # 11-12 "L'HERBE BLEUE DES GRANDES MONTAGNES EMBRUMÉES"

Connaissez vous John Hartford? En tout cas, pour moi, il fait partie de ces gens qui sont disparus trop tôt, et que l'on aurait aimé connaître. Sa voix chaude, grave, sereine, me semble étrangement familière, comme la voix d'une personne de la famille que l'on a pas vu depuis longtemps mais que l'on reconnaîtrait dès les premières paroles au téléphone, après des années d'absence. Il est celui qui devrait vous réconcilier avec le bluegrass, si vous pensez toujours que c'est une musique de "Red Necks". C'est une musique de "rednecks" en fait, mais est-ce une raison pour la mépriser? John Hartford, lui, il a dépassé ces frontières, en devenant le célèbre compositeur de "Gentle on my mind", tube chanté par tout le monde, d'Elvis à Dean Martin, le leader d'une séance magique avec Dave Holland et le génial Vassar Clements, et un entertainer de génie, jouant d'a peu près tout, dansant, chantant, dans un style personnel et ancré dans l'histoire de la musique des Appalaches. J'ai enfin trouvé un disque de John Hartford à Knox-

ville, et prenant la route, j'ai enfin savouré la voix dont je cherchais désespérément les disques en France.

La route. Chargée, cette fois. Tendue la conduite, sous une chaleur de plomb. Je vois la voiture juste devant moi faire un rapide coup de volant, pour contourner un morceau de roue de camion, ces camions énormes qui défoncent la route et laissent tout le long des highways les vestiges de leur pneus éclatés. Moi, je ne peux l'éviter. Je me le prends sous la voiture, un boucan du tonnerre, peu de contrôle de la voiture, coincé par les autres véhicules et les trucks énormes, au milieu d'une 4 voies. J'arrive malgré tout à me rabattre sous les klaxons, et à m'arrêter sur la bande d'arrêt d'urgence. La peur de ma vie. Visiblement, un bout de plastique de dessous la voiture frotte encore par terre. Je décide que l'autoroute "ça suffit", je vais prendre la route des montagnes, et j'en profite pour trouver un garagiste, qui me demande juste 5 dollars pour la réparation.

Finalement, j'ai bien fait de sortir des grands axes. C'est enfin l'Amérique des routes intervilles, des dinners, des garages, des églises que je vois défiler, dans une ambiance sixties très agréables. C'est aussi, juste après, l'Amérique des montagnes, des parcs nationaux, des Appalaches, des "Great Smokies Mountains", majestueuses. Cottages en bois, aigles dans le ciel, forêts luxuriantes, un bol d'air bien agréable après mon incident, et finalement pas beaucoup plus de temps pour arriver à Weaverville, chez Steve Trismen.

Que dire? Environnement magnifique, mais maison modeste, très modeste. Un cabanon-cottage, sans clim', ventilo et moustiquaire, dans le jardin d'une plus grande maison. Steve m'accueille avec entrain, il me montre tout de suite ma chambre, qui est en fait la sienne, il dormira sur la canapé. Il prépare à manger, me fait tout de suite écouter de la musique, me pose plein de questions sur mon projet. Mais je ne peux m'empêcher de ressentir chez lui une certaine lassitude, celle d'un violoniste free-lance, la cinquantaine, "single-man", qui joue de groupe en groupe, de mariage en club. Je me lance tout de suite dans l'interview, pensant, je pense à juste titre, que le premier contact est le meilleur pour la spontanéité des réponses. La tradition? "Je suis un pragmatique, j'aime faire danser les gens, et je pense que la musique est faite pour ça. J'entends par tradition la musique qui a gardée cette fonction". L'improvisation? "Le bluegrass peut devenir, comme le jazz, une course du soliste à l'égo le plus surdimensionné. Dans le "Old Time" (*mot très important*) on jouait tous ensemble en cercle, sans compétition". La communauté? "Pas plus ici qu'ailleurs. Je suis un Yankee, de NYC. Je joue partout, mais il faut quand même avoir le pedigree pour être considéré comme un authentique bluegrassman". Les nouvelles technologies? Là, Steve se révèle étonnant. il aime utiliser des octavers, des pédales chorus. Il a même un violon midi, qu'il me montre, mais ne s'en sert plus. La discussion continue, passionnante, il a beau dire qu'il n'est pas musicologue, il a une grande culture. Il est même un des rares à bien connaître Alan Lomax, parmi mes interlocuteurs. "D'une certaine manière, il a sauvé notre musique. Elvis a tout tué. Bill Monroe, en un sens, a marqué de sa patte le bluegrass, et sans Lomax, on ne connaîtrait pas les "Old Timers".

Il me dit que ce soir, il y a un endroit où tous les lundis, il y a une jam-session bluegrass très prisée. “On peut y aller si tu veux, mais franchement, je n’y ai jamais vu de saxophone, et je ne sais pas qu’elle sera leur réaction”. Je lui dit que cela ne me fait pas peur, j’en ai vu d’autres!

On prend la voiture vers 10h, c’est une jam tardive, pour initiés. Effectivement, on se gare sur un parking glauque, on monte l’escalier d’un bâtiment inidentifiable. “Je ne sais pas si il y a quelqu’un, ça à l’air mort”. On pousse une porte, et on se retrouve dans la salle d’attente d’un cabinet d’architecte! En fait, le propriétaire, musicien et amateur, laisse son bureau à disposition, même en son absence, ce qui est le cas ce soir. Au fond, ça joue, grave. Quatre musiciens en cercle sont déjà bien parti sur des tempos d’enfer, avec chant à la tierce, dans le pur style. Pas de bonjour. “J’ai amené un sax”, c’est juste ce que trouve à dire Steve... Et ça repart aussi sec. Ça doit vouloir dire que je peux tenter ma chance. Je prépare l’instrument, pendant qu’un mandoliniste énorme, dans tous les sens du terme, démarre un solo hallucinant. Vous savez, cette manière de faire défiler les notes très vite, tout en ayant l’air de pas y toucher, sans broncher, et avec un lyrisme incroyable. J’y vais.... Un solo de sax sur un two-step antédiluvien (en Sol évidemment, LA tonalité du bluegrass), certains pourraient crier au sacrilège! Résultat? Félicitations générales. Les sourires arrivent, on me demande mon nom, on vient me serrer la main avec énergie. Ça fait juste 10 minutes que je suis là... Mais ça redémarre à nouveau. Entre temps, les musiciens arrivent, d’autres repartent, Joseph, le mandoliniste, reste, un verre de gin coca perpétuellement à portée de main. Il est comme le maître des lieux. “Il a le pedigree, il vient de Mt Airy (la Jerusalem du Bluegrass), sa famille joue depuis des générations” me confie Steve, qui se révèle redoutable improvisateur. Banjos, guitares, mandolines, contrebasse, et moi au milieu, je vis une expérience unique, peut être la plus dépaysante depuis mon arrivée. Jon, un guitariste comme j’en ai rarement entendu, lance à volée “Ça fait du bien d’entendre du sax, vous n’en avez pas marre des cordes les gars?”. Puisque je suis français et jazzman, on me propose un Django. Je suis sceptique, mais je n’ai pas le temps de réfléchir, le banjoïste qui jouait comme Earl Scruggs prend la guitare et entame “Minor Swing” comme si on était à Belleville. J’avoue mon étonnement de jouer ici cette musique : “Django et le bluegrass, c’est pareil. Ça a été une grosse influence pour nous tous depuis les années quarante”. J’ajoute que Django a commencé au banjo. Et on repars sur “Limehouse Blues”, pour mieux revenir au traditionnels locaux, avec chants harmonisés en trois parties, qui vous retourne l’âme et les oreilles. Quand on commence à envisager de s’arrêter, je regarde l’heure, il est deux heures et demi du matin! J’en profite pour raconter les raisons de ma venue, et tout le monde trouve géniale l’idée que je revienne en octobre, et que l’on puisse venir avec une équipe de recherche et de tournage, pour prendre en live l’ambiance de ce lieu atypique. De toute manière “tu viens quand tu veux”.

Je me réveille le lendemain avec une drôle d’impression. Avant de me coucher, j’avais eu confirmation qu’Art Rosebaum, le célèbre peintre, banjoïste et collecteur de musique de Géorgie, pouvait me recevoir mercredi chez lui, à Athens, GO. De plus, les musiciens avec qui je suis en contact à Nashville sont en tournée, je ne pourrais pas les voir. Tout le monde à Asheville me dit d’ailleurs que c’est un peu l’usine là-bas, que je ferai mieux de rester ici, il y a pleins de concerts ou je pourrais jouer! Donc, me réveillant, l’idée de reprendre la voiture en sens inverse pour 6 heures de route, en direction d’une usine à spectacle où je me retrouverai seul me refroidi de plus en plus. Depuis mon arrivée à NOLA, mis à part les heures en voiture,

je n'ai jamais souffert de la solitude, comme cela avait été le cas à NYC, grâce à l'accueil, la gentillesse, la musicalité des gens du sud. Je ne veux pas me retrouver seul, ma famille me manque, mes amis, malgré les nouveaux que je me suis fait ici. Je ne veux pas non plus perdre de temps dans une ville inconnue, j'y reviendrai en octobre, accompagné, alors qu'il reste encore tant de chose à faire en Géorgie et en Louisiane. Je me décide, je repars vers le Sud, m'arrêtant voir Art en Géorgie, et peut-être ainsi devrais-je pousser jusqu'en pays cajun, ou j'ai quelques contacts et ou les jams sont parait-il ahurissantes, et passer quelques derniers jours à NOLA terminer les rencontres que j'y ai faites, avant de partir pour Taos, Nouveau-Mexique, rejoindre quelques autres grands musiciens. À n'en pas douter, je ne chômerai pas de toute façon!

Mais avant, Steve me fait rencontrer Cary Fridley, une chanteuse et bassiste d'Asheville dont je connais le travail magnifique grâce à Paul Elwood. Cary vit dans une maison assez jolie, mais déserte, car en fait sa maison a brûlé il y a un mois, sans ces instruments heureusement, mais avec toutes ses affaires. Elle loue cette maison sans histoire en attendant les réparations et l'assurance. "C'est dans ces moments là que l'on voit la force de la communauté des musiciens ici, tout le monde m'a aidé". Steve ne dit rien, c'est un grand musicien, un peu désabusé c'est tout. Les questions que je pose à Cary trouvent en elle visiblement quelques résonances, surtout du fait qu'elle enseigne le bluegrass, à l'université d'East Tennessee, le premier master en la matière. Il y a un terrain d'expérimentation pour octobre passionnant, entre l'enseignement académique et le terrain traditionnel, qui rappelle les problématiques que l'on a évoquées sur le Jazz. D'ailleurs, on met les choses en pratique, et l'on commence à jouer, des chansons dont je n'ai jamais entendu parler, des chansons qui racontent la mort, l'amour, le départ, le manque, la route. Bref l'Amérique. Des chansons de mers à 600 km d'elles. Genre "je t'attendrai toujours, sur le port, j'attendrais le retour du vaisseau, tu me manques" Cary d'ajouter "bien sur, on y croit! La fille elle a un nouveau boy-friend et se siffle des margaritas" et d'éclater d'un rire tonitruant. Jon, le guitariste incroyable de la veille, nous rejoint et sors la guitare. On se met sous le porche de la maison, oiseaux, vieux chênes, on joue trois heures durant, c'est beau à en pleurer ces chansons, tout le monde joue décontracté et passionnément, je m'y crois vraiment, dans le Sud des USA....

Je quitte Cary, Steve, Jon, le coeur gros, sous une pluie battante. Je traverse à nouveau les montagnes, mais côté ouest. J'ai décidé de m'arrêter à la frontière géorgienne. C'est facile à repérer, c'est là où il y a des magasins "Guns & Knives". Dans la vallée, vers Atlanta, le ciel est totalement noir, les éclairs nombreux comme jamais je ne l'ai vu. Je me retrouve à Cornelia, au milieu d'un orage démentiel. Je stoppe enfin la voiture, la peur au ventre, sur le parking d'un motel. Je vous écris depuis ma chambre. Vous me manquez mes amis, comme me manqueront mes amis américains. Mais je sais que je vis des moments précieux.

DAY # 13-14 "GEORGIA ON MY MIND"

Qui a dit que les paysages américains étaient monotones? Enfin, en tout cas, ils ne le sont pas lorsque vous faites plus de 1600 miles en deux semaines. Je suis passé ainsi des marais louisianais, bayous du Mississippi, jungles tropicales de l'Alabama, champs et forêts de la Géorgie, lacs de Caroline du Sud, montagnes verdoyantes de Caroline du Nord, pour revenir d'une traite vers les plaines marécageuses du pays Cajun, à Eunice. Il faut du temps, c'est vrai, mais ainsi vous pouvez prendre la mesure du pays, c'est un bon moyen. C'est long, ce n'est pas de tout repos (cf le précédant "Day") mais c'est ainsi que vous pourrez imaginer comment le pays évolue selon ses paysages, son histoire, sa culture. Une seule chose ne change pas : les carrefours et les villes, invariablement constitués de restaurants drive-in, de banques drive-in, de stations essences, de motels, d'églises drive-in, essentiellement baptistes, nous sommes dans la "Bible Belt". D'immenses superficies commercialo-religieuses totalement consacrées au règne de la voiture. Obama vient de signifier depuis la maison blanche, après le BP oil spill, que l'Amérique devait se défaire de sa dépendance aux énergies fossiles, et ça fait scandale ici. Enfin, tout cela vous fera comprendre, j'espère, pourquoi je n'ai pas donné de mes nouvelles depuis quelques jours. Beaucoup de routes, beaucoup de rencontres, peu de temps pour écrire, et je vous demande de bien vouloir m'en excuser. Je vais essayer de me rattraper, et vous compter mes aventures depuis que j'ai quitté Asheville. Il faut dire, comme c'est très souvent le cas ici, vous l'aurez compris, qu'un simple rendez-vous d'une heure avec quelqu'un pour une interview peut finalement déboucher sur deux jours pleins de musique! Je ne saurais pas trouver de meilleures illustrations de la générosité et de l'hospitalité du Sud que l'accueil que m'a fait Art Rosenbaum, à Athens, Géorgie, charmante ville universitaire. Art est un peintre reconnu, professeur à la retraite de l'université au département des arts, et il est surtout un musicien confirmé qui a recueilli durant cinquante années des heures et des heures (il ne sait plus combien) de musiques traditionnelles, blues, old time, bluegrass, gospel, et surtout ring shouters des côtes géorgiennes, l'un des derniers exemples encore disponibles de *call & respons* traditionnels, sortes de *worksongs* directement liés à l'histoire de la musique afro-américaine la plus ancienne. Une sorte d'Alan Lomax des temps modernes en quelque sorte, une mémoire et un militant que j'avais hâte de rencontrer.

J'arrive dans un quartier généreusement ombragé et forestier, je sonne à la porte, une personne me dit qu'Art se trouve dans son atelier en face, et à peine franchi la porte, je me retrouve dans une ambiance familière, faite d'odeur d'huile, de térébenthine, de bois, qui me rappelle celle de l'atelier de mes grands-parents, peintres également. Art est là, en tenue de travail, tenue qu'il ne quittera pas de la journée, et me reçoit amicalement. Il veut me montrer quelque chose, une hallucinante collection de banjos, plus d'une quarantaine sans doute, dont une bonne dizaine sont au mur, à côté d'instruments africains qui font la jonction avec l'histoire de cet instrument qui illustre parfaitement l'interpénétration des cultures de la musique américaine. Il y en a un qui date du tout début vingtième siècle, avec derrière, sur la peau de résonance, la liste des morceaux que jouait le groupe. "C'est très intéressant, car on voit le répertoire que jouait les musiciens de l'époque, des ragtimes, des ballades, des waltzes, du répertoire européen et américains, et surtout des chansons de marins" me dit Art. Pour lui, ces chansons de marins sont très significatives, et représentent une grande part de son travail de prospection. Selon lui, c'est aussi un endroit, le port et les grandes villes portuaires tels Charleston, Savannah, New Orleans, où l'interconnexion culturelle s'opérait sur les docks, entre marins irlandais, écossais et

travailleurs, esclaves africains ou dockers noirs libres, entre ballades de l'ancien continent et ressources africaines des travailleurs du nouveau monde. C'est pourquoi aussi il s'est intéressé aux ring shouters de la côte, dont plus qu'une seule communauté aux USA, les McIntosh County Shouters, continue de perpétuer en Géorgie la tradition. Très rapidement, je sors l'enregistreur, car Art est intarissable, l'interview commence sans formalité, avec quelques belles phrases en français, Art ayant fait un séjour à Paris dans les années soixante. Pense-t'il avoir en quelque sorte sauvé une ou des cultures? "Certainement" répond-il après quelques réflexions, l'homme est modeste "Vous savez, dans les années vingt, le succès des "race record" d'un côté et des succès populaires de Broadway de l'autre, ont en quelque sorte fixé la norme de ce qui allait devenir LE blues, LA country, LE jazz. Par exemple le blues, les enregistrements à succès de Bessie Smith ou Leroy Carr ont déterminé le mythe des origines mississippiennes du blues dans le commerce et donc dans les mentalités, oubliant totalement le rôle des montagnes de Caroline et de Géorgie et de la côte Atlantique dans l'émergence d'une culture de partage. C'est pareil du côté de la musique country des montagnes, le succès du Western Swing ayant quelque peu occulté ce qu'on appelle aujourd'hui le Old Time Music" Je lui raconte ma rencontre avec Ron Hunter, bel exemple de bluesman influencé par le jeu pickin' de la montagne, et que les enregistrements de Lomax et de lui-même ont contribué à sortir de l'oubli. Art a même été l'un des premiers à enregistrer Precious Bryant, l'une des grandes représentantes de ce style, dont Ron Hunter m'avait beaucoup parlé, avant que Tim Duffy la mette dans son catalogue. On parle aussi du rôle de la transmission orale, avec encore la place que prend le commerce, le disque, la radio dans ce schéma :

"Beaucoup des musiciens que j'ai rencontré et enregistré n'avaient pas de radio chez eux, en tout cas à l'époque où ils ont appris la musique, ce qu'ils ont fait par la famille et la communauté. Prenez l'exemple de Mary Lomax (aucun rapport avec le folkloriste), charmante vieille dame de 80 ans maintenant, qui peut chanter des centaines de vieilles chansons anglaises, certaines durant 10 minutes, que son père chantait le soir après le travail, en famille. Le cercle familial est très important, et ni son père, ni elle jusqu'à il y a quelques années quand je lui ai demandé de chanter pour un concert quelques unes de ses chansons, n'ont jamais chanté en public, hors de ce cercle. Certaines de ces chansons nous seraient totalement inconnues, disparues dans les affres de l'histoire, si Mary ne les avait pas mémorisé de cette manière".

C'est justement cette différence entre musique commerciale et musique populaire au sens de la communauté, qui permet de comprendre l'essence de cette culture oral et d'approcher les musiciens et de les enregistrer "A une rare exception, tous les musiciens que j'ai rencontré étaient ravis de pouvoir transmettre et partager leur connaissance par le biais de mon travail, étant clair au sujet de l'aspect non-commercial de la chose". Art est très clair également au sujet de l'influence africaine-américaine sur les musiques populaires américaines : "On connaît tous l'influence majeur de Bill Monroe, qui était un guitariste noir légendaire de sa région". Le travail d'Art consiste d'ailleurs aussi à montrer les connexions interraciales, à une époque où, rappelons-le, ce n'était pas "à la mode", et souvent, il a connu tel ou tel musicien par le biais d'un autre musicien qui en parlait en terme élogieux, sans pour autant faire partie de la même communauté. Mais rapidement Art se lève et prend le téléphone "Il faut que je vous présente Earl Murphy, c'est un vieil homme maintenant, mais il joue le fiddle comme personne et adore im-

proviser, au grand désespoir de son papa quand il était jeune, Earl ayant rapporté son premier prix en fiddle à huit ans". Il tombe sur sa messagerie, laisse un message, et m'invite à aller manger un morceau, avec sa femme, Margot, qui est l'auteur des magnifiques photos de musiciens qui illustrent les volumes de recueils d'Art. Au retour, Earl a laissé un message, souhaite nous voir, et nous voilà parti chez Earl. Je ne sais pas trop à quoi m'attendre, n'ayant pas eu le temps de me documenter sur le personnage. Au passage, on prend une guitariste qui me dit "Earl te proposera un verre de whisky, sa boisson quotidienne, mais tu n'es pas obligé d'accepter". J'espère bien, il est juste 14h... On arrive dans une belle villa des quartiers verdoyants d'Athens, un magnifique old man nous attend sur le perron, effectivement avec un verre de whisky à la main, et le violon qui attend pas loin, près d'une photo façon cow-boy des années quarante quand Earl s'essayait au western swing cow-boy. Au mur, plusieurs trophées du meilleur joueur de fiddle et une distinction de l'état de Georgie pour sa contribution à la vie et la préservation de la culture locale. Earl aura d'ailleurs une vie que je commence à connaître chez les musiciens américaines : débuts très prometteurs, carrière en dent de scie pour opter au final pour la voie de la survie familiale en choisissant un travail de gardien, et finalement retour en grâce par le biais de quelques passionnés de folk et de Old Time. Je comprends vite le "traquenard", tout le monde sort les instruments et les enregistreurs, personne ne veut visiblement rater la rencontre entre un saxophoniste français, et un maître du fiddle old time. Enfin presque Old Time, car Earl ne cultive pas l'intégrisme musical, et il avoue son faible pour le swing, le western swing, le country, le bluegrass, etc... Earl a grandi dans le Missouri, autant dire le grand Nord pour les puristes du Old Time appalachien. Mais Earl semble s'en contrecarrer l'archet des subtilités stylistiques, personne ne lui dira quoi jouer, ça a commencé avec son père, très bon musicien à qui il doit de connaître un nombre incroyable de morceaux presque antebellum, mais très à cheval sur les principes stricts d'interprétation, alors que le fiston a très tôt manifesté un goût prononcé pour l'improvisation.

J'avoue malgré tout qu'il m'a fallu un certain temps pour intégrer le champs musical d'Earl et de ses compères, dont Art lui-même, qui touche sa bille au banjo et au fiddle, et Nancy Hartness, une très bonne guitariste spécialiste du "Old Time Music" (à ne pas confondre selon les puristes au Bluegrass, qui est au "Old Time" ce que le Bebop était au "vrai jazz" du temps de Panassié). Earl est un vrai fiddle player, c'est à dire qu'il joue tout le temps! Pas évident au départ de trouver sa place, avec une petite crainte de "faire à côté", le sax n'étant pas franchement un instrument courant dans ce genre de situation, et je ne peux m'empêcher d'éprouver une petite appréhension face à ce qui me semble être un peu du puritanisme musical. Mais en fait, Earl s'en fiche des styles, il me rappelle un peu Capt Luke pour la joie de jouer, de boire, et pour l'espièglerie de son regard et, je le découvrirai bien vite, de ses calembours grivois. Je suis jazzman : va pour "Sweet Georgia Brown", façon Grappelli, je ne répéterai pas assez ma surprise face à l'énorme influence du hot club de Django sur tous les styles que j'ai rencontré ici. Les autres ne connaissent pas, on leur aurait proposer un Michael Jackson que ça leur aurait fait le même effet. Et, sans se laisser abattre, on commence un duo improbable violon-sax, et ça marche! Art sort vite son enregistreur, il en redemande, et à partir de là, nous voilà parti tous ensemble pour 3 heures de musique non-stop, d'une énergie et d'un swing incroyable, la plupart des morceaux m'étant totalement inconnu, bien entendu! Earl sourit, rit, recommence, joue comme un fou, jette un sort à plusieurs verres de whisky pendant la séance. Et il est très heureux d'apprendre que je reviens en octobre, avec d'autres sessions à la clé, il en redemande. On

se quitte à regret, Earl me passe son disque, “Kitchen Session” ou il a enregistré plus de 40 morceaux en une demi-journée, dans sa cuisine, comme pour notre session, et sans partition également, cela va sans dire. Dans la voiture, j’apprend l’âge d’Earl : il va fêter ses 93 ans lundi prochain.....

On passe voir une exposition d’Art, avec notamment le fusain qui servira à l’édition française de son anthologie d’enregistrement “Black & White” qui paraîtra en octobre chez Dixiefrog, le label français de Philippe Langlois, grâce à qui j’ai pu rencontrer Art et Tim Duffy. Dans la voiture, Art me propose : “Évidemment, tu restes à la maison ce soir?”. Comme d’habitude dans le Sud, une interview qui devait durer une heure débouche sur deux jours de musique, de rencontre, d’amitié. Je ne regrette pas mon choix d’avoir opté plutôt pour la Géorgie qu’un long voyage vers Memphis et Nashville, où je n’y avais que des fantasmes. Je suis bon pour faire demain en une journée le voyage vers NOLA que je comptais faire en deux jours. Mais ce n’est pas grave, j’avoue que la soirée que j’ai passée avec Art et Margot a été parfaite, Art adore cuisiner, et on a écouté pas mal de belles musiques, en évoquant l’idée de rencontrer d’autres musiciens en octobre. Earl nous rappelle chez Art, il veut vraiment nous revoir et refaire de la musique quand je reviens. À l’annonce de mon départ vers la Nouvelle Orleans et le pays Cajun, Art se prend à rêver un peu, et se demande s’il ne viendrait pas avec moi. J’en serais ravi, cela me rendrait le voyage moins difficile. Mais à peine l’idée émise, Margot la trouve totalement farfelue, façon “caractère bien trempé”. “La prochaine fois...?!” se demande Art.

Je m’endors entouré de banjos en tout genre, à la fois entre la Géorgie qui sera la surprise de mon voyage, et le pays cajun que j’ai décidé un peu au dernier moment de découvrir, à la fois par attachement francophile, et aussi parce que finalement, la musique cajun et zydeco semble réserver des opportunités de rencontres que je soupçonnais pas au départ.

Ainsi sont faits les voyages réussis, surprenants et forcément hors des routes que l’on avait prévues à l’avance.

DAY # 16-17 “LOUISIANA”

Je me réveille chez Art, au milieu des bois de Géorgie chargés de lucioles qui donnent aux alentours des airs de “rêves érotiques d’une nuit d’été” de Woody Allen, certain d’avoir fait le bon choix : ce matin, je pars direction la Louisiane et ferait en une journée le trajet que j’avais fait en plusieurs. 11 heures de route en pleine chaleur, étape à Bâton Rouge, épuisé, pour atteindre Eunice, le coeur de la Louisiane française et des plaines cajuns. Je n’y ai pas plus de contacts qu’à Nashville ou Memphis, que j’ai décidé d’éviter, mais la Louisiane m’appelle, et les expériences de la Nouvelle Orleans m’ont laisser entrevoir des opportunités rares de rencontres. La musique Cajun m’est a peu près inconnue, et pourtant quelque chose m’attire dans ce genre musical, au delà des réminiscences françaises qui ne sont peut être que fantasmes. On traverse effectivement des villes et des lieux-dits bien français, mais tout respire l’Amérique, et aucunes

paroles françaises ne se laissent entendre dans les lieux publics. L'histoire Cajun quant à elle m'interpelle. Déporté par les anglais, errants du "nouveau monde", les Cajuns s'installeront au final dans les marais étouffants de Louisiane, et tisseront des liens étroits avec les esclaves africains et les "natives americans" de la région. Leur musique, véritable carte d'identité de la culture cajun, représente sans doute l'une des premières réussites de melting-pot musical de la Louisiane, qui allait en appeler bien d'autres, et l'on connaît l'influence du Zydeco, pendant noir de la musique cajun, sur le Rock n' Roll et le R&B des années cinquante.

La région a des airs de Camargue, vous remplacerez simplement les flamants roses par les ibis noirs, et les grenouilles par les alligators. Les moustiques, eux, sont toujours là! J'ai entendu parler de la fameuse jam-session cajun du samedi matin chez Marc Savoy, célèbre fabricant d'accordéon et musicien accompli, je suppose que cela pourrait être un bon point de départ pour ma rencontre avec la musique cajun. Je le rencontre la veille, dans son magasin de musique, il me parle dans un français impeccable et me demande : "tu viens au spectacle demain?". Bien sur! Au mur, des pancartes écrites à la main par Marc lui-même représentent le militantisme du personnage face à l'irrésistible érosion de la culture cajun francophone face à l'américanisation outrancière de la jeunesse. musiques populaires contre musiques commerciales, marché contre mémoire, tradition contre mondialisation, langue régionale contre langue officielle. Je me sens d'un coup en terrain presque familier, dans une situation que l'on peut connaître en France lorsque l'on travaille dans les milieux traditionnels occitans, corses, basques ou bretons. Mais ce combat n'est-il pas finalement le combat de tous les musiciens et artistes que j'ai rencontré jusque là?

Je profite du temps qu'il reste pour visiter Eunice, qui ne se distingue d'autres villes américaines aux immenses esplanades routières et commerciales que par un petit mais magnifique centre ville ancien qui raconte l'arrivée des Cajuns francophones dans cette plaine marécageuse. Un "Cajun music Hall of Fame" offre sa visite à qui veut pousser la porte, dans une minuscule maison d'époque. Une pièce seulement mais jonchée d'instruments et de documents assez intéressants, avec au mur les portraits des grands de la musique Cajun (accordéonistes, violonistes, guitaristes, chanteurs, batteurs, aucuns cuivres ni saxophones évidemment!). Le premier historiquement est un noir créole, Amédé Ardoin, qui enregistra un des premiers disques de cajun avec Dennis McGee, son compagnon de route, blanc cajun. Ils illustrent tous les deux une certaine perméabilité entre noirs et blancs en pays cajun, car les paysans francophones, mêmes propriétaires d'esclaves, en possédaient généralement peu (de 2 à 4), leur laissaient une certaine liberté d'actions (comme monter à cheval, chose impensable dans les grandes plantations de cotons ou de tabacs) et une place relativement égale dans la structure familiale très organisée de la société cajun. Une vieille dame m'accueille, tente de parler français lorsque elle connaît ma nationalité "Mes parents et grands-parents le parlait, j'ai un peu perdu la main". Elle répond à une famille de touriste de Floride qui pose des questions sur le Zydeco et Clifton Chenier, le maitre noir de l'accordéon. "Ici, c'est consacré à la musique cajun, qui n'a rien à voir avec le zydeco, soyons bien d'accord". Pour la première fois depuis mon voyage, je ressens une manifestation palpable de ségrégation qui me semble contradictoire avec ce qui est raconté ici,

et malgré tout contradictoire aussi avec le peu que je connais des deux styles, distincts certes, mais à l'influence réciproque parfaitement connue et indispensable.

Le lendemain, à 9 h pétante comme convenu, je me rends au "Savoy Music Center", qui commence déjà à recevoir un nombre conséquent de musiciens. Marc me lance immédiatement : "il dort ce sax ou bien?" Je sors le saxophone donc, je m'assois sur une chaise, ah non, c'est la chaise réservée à la femme d'untel, qui joue du violon. Une quinzaine de musiciens en tout, moitié guitare, un quart violon, le reste accordéon diatonique, un triangle. Tout le monde se connaît et visiblement ne connaît pas le saxophone. Regards perplexes, voire anxieux, je m'installe où je peux. La musique démarre très vite, très bien. Un accordéoniste au milieu du cercle donne le ton et la dynamique, dans un ordre immuable des solos, qui se révèlent vite être des variations sur le thème chanté. Aucuns signes ni regards pour choisir qui doit faire quoi. J'ai soudain l'impression d'assister à un rite initiatique sans y être convié. La musique est belle, intense, les chants poignants, les niveaux disparates mais la participation sincère, des enfants de six ans viennent gratter du violon pour déjà participer à ce qui représente presque plus une transmission traditionnelle qu'une manifestation musicale. C'est beau, mais je me sens hors du cercle, je joue simplement quelques tenues durant deux heures sur une musique qui harmoniquement colle à la technique de l'accordéon : deux accords ou trois, progression I-IV-V, sur des tonalités des "strings bands" Ré, Mi, La. Les placements rythmiques et cadences sont quant à eux hallucinants de swing et d'inventivité. Je ne connais pas les thèmes, je ne peux donc "varier" sur eux, et je n'ose pas entreprendre de solos intempestifs, de peur de briser un rituel bien huilé, malgré les encouragements de Marc. Un jeune homme arrive, se met au piano, et entame tout d'un coup des commentaires et des solos façon "stride/rock" de grand niveau. Un autre jeune prend la place cruciale de l'accordéon leader, et sort allègrement des sentiers battus. Au bout d'un quart d'heure, il me lance un regard, le premier depuis deux heures, et me fait comprendre que je peux jouer. C'est quitte ou double, je me lance dans un solo qui joue les réminiscences de ce que j'ai entendu, tout en faisant "le jazzman", m'attendant à des réactions hostiles. Les cris fusent, les commentaires aussi, mais ce sont des encouragements, des cris de joie. De grands sourires aux visages jusque-là méfiants, plusieurs autres solos et échanges avec des musiciens de grands niveaux, l'ambiance se réchauffe radicalement. On m'avait prévenu, à midi pétante, Marc sonne la fin des hostilités, tout le monde range ses affaires et part déjeuner. A ce moment là, un des anciens qui chantait magnifiquement m'aborde, dans un français impeccable qui semble ne pas avoir bouger depuis des siècles : "Mais pourquoi donc t'as attendu la fin pour jouer comme ça? Pour une fois qu'on a un saxophoniste qui connaît notre musique!". Je lui explique que c'est la première fois que je joue du Cajun, il est sceptique. Le jeune accordéoniste vient me parler, en anglais : "Je sentais qu'il fallait te mettre en selle, et je le regrette pas". Le jeune pianiste, qui n'est autre que le fils de Marc, Wilson Savoy, me tend un papier avec une adresse : "On joue ce soir à Lakeview, tu viens avec ton sax, et tu joues avec nous, c'est super". Le père ferme boutique, je pars vers le centre, heureux du dénouement, mais je m'en veux. Pourquoi d'un coup ai-je cru qu'ici à Eunice, les choses devaient se passer autrement que partout ailleurs dans mon voyage? Pourquoi les cajuns n'auraient pas le même sens de l'hospitalité musicale que les autres? Je me sens d'un coup victime de siècle d'analyse musicale européenne. J'imagine un instant un musicologue qui aurait assisté à cette matinée, et aurait évidemment conclu : "la musique cajun est une musique de tradition orale qui consiste en chant francophone, en harmonie organologique, et en variations thématiques instrumentales autour du thème

chanté”. Donc, pas de place à l’improvisation, encore moins à un saxophoniste ignorant et intempestif! En fait, les variations jouées ce matin par dix violonistes ne sont que le moyen d’apprendre oralement le geste musical pour des musiciens généralement amateurs de niveaux très différents. Aucun problème pour jouer autre chose, certains ne s’en sont pas privés ce matin, et moi aussi, pour mon bonheur et celui des autres. La musique n’a rien de pur. Elle est sale, chaotique, belle, sacré, profane, imprévisible, vulgaire, spirituelle, sensuelle. Je comprends pourquoi j’emmerde les puristes et les puritains avec mes marottes classico-jazz, mes associations textes-sons, mes manies de jouer avec qui j’ai envie quand j’en ai envie. Parfois ça marche, parfois non, mais je suis certain d’une chose, la pureté n’a rien à voir avec la beauté.

Quelques heures plus tard, au Liberty Theater, grandiose théâtre des années vingt où j’assistais à un show radio en français sur la musique cajun avec orchestres live, j’entends un vieux qui s’entête à expliquer à des touristes français qui n’en demandaient pas tant : “Attention! Faîte bien la différence entre cajun et zydeco, la vrai musique cajun c’est la première, l’autre n’a rien à voir!”. Encore? Je l’aurai frappé! Mort aux puristes! Nous venions d’assister à une heure et demi de musique non-stop, d’abord un groupe “cajun” avec Wilson cette fois-ci au violon (la classe!) puis un groupe “zydeco” (noir donc) dans une scénographie assez étonnante : batterie, washboard et accordéon clavier. Ça gratte, ça suinte, ça groove, c’est tout sauf commercial et consensuel. C’est vrai que le zydeco joue plus de blues, en anglais, que les cajuns “blancs”. Mais franchement, il faut être aveugle, et sourd évidemment, pour ne pas constater le lien et l’interdépendance entre les deux. En tout cas, les musiciens en coulisses se connaissent, se félicitent, s’embrassent, ils n’ont que faire des barrières que les puritains, malgré tout de plus en plus nombreux, érigent entre eux.

J’en aurai la preuve le soir-même à Lakeview. Une grange immense dans un camping, au bord d’un lac. Pas de clim’, des moustiques énormes, de la poussière, de la bière et des lampions. Je me crois projeté un siècle en arrière, sauf le groupe et la sono qui balance rock, country, soul, valse, two-steps, sans aucun complexe. Wilson, le maître de cérémonie, officie cette fois-ci à l’accordéon (décidément!). Ça joue “grave”. Wilson m’annonce, je monte sur scène, et c’est parti! J’efface en un instant mes atermoiements de la matinée. Un régal! Les musiciens me parlent en français pour la plupart, ça joue tous les styles, et je m’intègre sans trop de problème au two-step et valse cajun. Ça dure jusqu’à trois heures du matin, et je savoure une nouvelle fois le plaisir de jouer pour faire danser des gens par centaine, des gens qui apprécient et écoute avec le corps. On invite un magnifique accordéoniste noir zydeco, ça a le mérite de faire taire les grincheux. Il explose la lanière de l’accordéon de Wilson, celui ci est bon pour continuer le concert le pied sur une glacière de bière et l’accordéon sur les genoux. J’ai l’impression de tourner un film sur l’Amérique rurale du début du siècle dernier.

L’Amérique des travailleurs de la terre qui s’octroyaient quelques heures de bonheur par semaine au son d’une musique dont ils ne soupçonnaient pas la descendance.

“Omax at Lomax” - A journey among musical’s roots in USA and their technical developments – présentation du pré-projet

“OMAX AT LOMAX’S”

“A journey among musical’s roots in USA and their technical developments”

Projet de mission de recherche de Raphaël Imbert aux États-Unis pour le LAHIC dans le cadre du projet IMPROTECH

Introduction

Les États-Unis sont le territoire du miracle musical. Ils ont offert un contexte ethnologique, anthropologique, sociale et musicale propre à favoriser la rencontre improbable entre cultures africaines, européennes, amérindiennes, entre culture populaire et savante, pour faire émerger la musique du 20^{ème} siècle et de l’époque contemporaine. Mais le paradoxe et la force de ce paysage musical est son rapport aux racines, toujours renouvelé et jamais méprisé. L’artiste, qu’il soit bluesman, jazzman, compositeur, country, old timer, avant-garde, cultive un rapport privilégié aux ancêtres, aux maîtres, pour mieux se projeter en avant, et sans complexe, participer aux mouvements contemporains d’évolution esthétique et technique de la musique et de la société. Malgré tout, particulièrement en France, ce rapport étrange entre passé et innovation est mal connu, mal compris, et il s’agit de l’étudier pour mieux l’éclairer, et mieux comprendre nos propres particularités esthétiques. Le programme IMPROTECH dirigé par Marc Chemillier, soutenu par l’ANR, en partenariat avec l’EHESS, le LAHIC, l’IRCAM, le CNRS, offre l’occasion d’approfondir globalement notre vision à ce sujet, et la mission confiée à Raphaël Imbert, musicien, compositeur, improvisateur, chercheur, étudiant à l’EHESS sous la direction de Jean Jamin, et présentée ici, propose d’étudier et d’élucider le rapport particulier qui existe entre tradition et innovation, notamment technique, dans la/les musique(s) américaine(s).

Projet scientifique et artistique

La mission de recherche confiée à Raphaël Imbert dans le cadre d’IMPROTECH s’inscrit dans une démarche de transversalité qui, sur la base théorique du projet qui stipule un lien privilégié entre improvisation et nouvelles technologies, se focalise donc sur le rapport entre tradition et innovation, en essayant de balayer un territoire géographique d’étude assez large pour être représentatif. Elle part sur l’hypothèse de départ que ce rapport repose avant tout, si l’on parle d’improvisation, sur une certaine disposition de la musique improvisée à l’oralité et à la

transmission orale. En ce sens, elle propose d'étudier plus profondément le lien entre culture populaire, oralité et nouvelles technologies, ce dernier aspect étant généralement dévolu aux musiques savantes et expérimentales. C'est pourquoi la mission se place sous l'autorité symbolique d'Alan Lomax, le premier grand ethnomusicologue à avoir brossé un paysage complet des musiques américaines populaires et orales, en partant à leur rencontre, en les enregistrant, en interrogeant ces acteurs, en éditant et diffusant ce travail, sans jamais oublier les contextes sociologiques, politiques et intellectuels qui ont déterminé leur émergence. D'une certaine manière, notre mission consiste d'abord à revenir sur le travail de Lomax, de comprendre auprès des artistes actuels comment ce travail est connu, reconnu, et si il détermine leur propre vision du passé, de la tradition, et de l'évolution contemporaine de leur musique. Cette mission s'inscrit également dans le contexte du travail déjà effectué par Raphaël Imbert à New York pour le compte de la Villa Médicis Hors les murs en 2003, sur le spirituel dans le Jazz. La conclusion de ce travail en 2003 offre la meilleure introduction à la mission actuelle : C'est ailleurs que dans les grands axes urbains, a fortiori New York, qu'il faut chercher la vitalité de ces musiques envers leur tradition et leur évolution. La zone géographique que nous proposons de couvrir, sans exhaustivité mais avec quelques objectifs précis seront :

New Orleans et le Dixieland : archives et entretiens avec des musiciens néo-orléanais; zones fluviales et prégnance du Blues; centres urbains du Sud (Memphis, Atlanta) et musiques religieuses.

Appalaches : entretiens avec les musiciens du Old Time music, prégnance de la tradition afro-américaine et européenne dans les zones rurales et montagneuses; prégnance et évolution des styles propres aux villes musicales de la zone : Memphis, Nashville, Knoxville, Asheville, Charlottesville)

Grands centres urbains du nord : entretien avec les musiciens et enquêtes sur l'évolution actuelle des musiques de trois villes emblématiques : Chicago, Détroit, New-York.

Sud-Ouest : enquêtes et entretiens sur le phénomène de l'Ouest musical et l'imaginaire américain : Colorado, Nouveau-Mexique, Californie.

Chaque sujet rencontré, musicien ou chercheur, est interrogé sur ce qui définit son travail, et sur ce qui détermine chez lui son rapport au passé et aux innovations. La méthodologie choisie pour chaque entretien repose sur un plan en trois points :

Présentation du projet IMPROTECH et de la mission, présentation de la mission, présentation du sujet. Interrogation autour d'Alan Lomax (connu, reconnu, inconnu?) et sur son travail (fixation du modèle traditionnel ou au contraire invitation à le faire évoluer). Écoute, comme point de départ de l'entretien, d'un titre enregistré par Lomax. Interrogation du sujet autour de ces sources d'inspirations (intellectuelles, politiques, personnelles, spirituelles, religieuses), sur sa manière de concevoir l'oralité de sa musique, de ce qui génère chez lui ou non l'improvisation, de quelle manière s'entrecroise improvisations, interprétation, composition. Enfin, comment le sujet transmet sa musique.

Interrogation sur les nouvelles technologies. Nous partons d'un postulat de départ, qui changera peut être au fur et à mesure de la mission : Il y a trois façon de concevoir l'apport des nouvelles technologies : refus total; utilisation simplement communicative et médiatique (internet et réseaux sociaux); intégration complète des nouvelles possibilités technologiques (logiciels, lutherie, ordinateurs, MAO, effets). Dans les trois cas, interrogation du sujet sur la façon dont il utilise le geste musical "traditionnel" et les nouvelles technologies : conservatisme, expérimentation, ajout esthétique. Enfin, comment l'apport des nouvelles technologies change sa vision du monde et de son art : militantisme pro ou anti-technologique, changement de point de vue sur le monde, la société, ses inspirations, ses objectifs artistiques et intellectuels.

Proposition conclusive artistique d'échange improvisé entre le sujet et l'enquêteur-musicien, après l'échange intellectuel. Utilisation des particularités de chacun, acoustique, traditionnel, expérimentation, technologies. Enregistrement de la proposition musicale, dans les limites des problématiques de droits divers.

Le projet scientifique consiste donc en une collecte d'information et une enquête de terrain qui détermine et oriente un résultat artistique. Le projet s'inscrit en cela dans les deux axes thématiques décrits dans le document de présentation du projet IMPROTECH p.7 (Axe 1 : sciences, savoirs, innovations, institutions ; Axe 2 : sciences, religions, médiations, corps et sociétés) en précisant les domaines de l'imaginaire et du savoir technique, pour déboucher sur un des objectifs centraux d'IMPROTECH : la mise en pratique artistique d'expérimentation technique théorisée durant le projet. Le logiciel Omax, modélisé par Gerard Assayag de l'IRCAM, est une des résultantes des premières réflexions d'IMPROTECH, et pourra servir lors de la mission de fil conducteur technique, et si possible trouver de nouvelles possibilités grâce à elle.

Objectifs

Rencontre, entretiens, échanges intellectuels et musicaux : brosser un paysage représentatif de la diversité des dénominations musicales américaines, à travers une série d'entretiens avec musiciens et chercheurs de différentes obédiences.

Documentations, archives, états des lieux : Recherches auprès de différentes structures et institutions d'archives et de documentations susceptibles de nourrir la réflexion sur les nouvelles technologies et la tradition musicale, en vue d'équilibrer notre propos entre empirisme des entretiens et des rencontres et faits historiques et documentaires.

Rapport conclusif : présentation du travail d'enquête et des résultats artistiques. Conclusion des réflexions sur culture orale, culture populaire et nouvelles technologies.

Présentation du travail par l'édition, le reportage, le documentaire : Un blog est mis à jour quotidiennement durant le séjour; un reportage photographique est effectué par Jean Jamin durant la mission, ainsi qu'un documentaire réalisé par Jean-Paul Colleyn, en vue d'une diffusion et d'une édition nationale (revue, livres, articles, reportages?).

Partenaires et relais

CulturesFrance

Northern Colorado University (Paul Elwood)

Knoxville University (Rosalind Hackett)

Selmer

Nashville Vanderbilt University

Association for Cultural Equality (Lomax)

Louis Armstrong's Archives (Queens College)

New Orleans Jazz and Heritage Foundation

GHB Jazz Foundation

Music Maker Relief Foundation

Calendrier

Juin 2010 : premier voyage (3 semaines) de Raphaël Imbert : New-Orleans, Appalaches, Sud-est/Sud-Ouest.
Octobre 2010 : second voyage (un mois) avec Jean Jamin et Jean-Paul Colleyn : Sud-est, Appalaches, Est et Nord-est.
Un voyage spécifique à New-York, Détroit et Philadelphie serait envisageable en fonction des singularités de ces villes.

Bibliographie sélective

- Armstrong, Louis. *"Ma vie à la Nouvelle Orléans"*. Prencie-Hall, 1954. Traduit par Françoise Thibaut. Coda éditions, 2006.
- Bacot, Jean-Pierre. *"Les sociétés fraternelles : un essai d'histoire globale"*. Dervy, 2007.
- Bechet, Sydney. *"Treat it Gentle"*. éd. de la Table Ronde. Traduit par Yvonne & Maurice Cullaz. Twayne Publ. Inc., 1960.
- Berendt, Joachim Ernst, et William Claxton. *"Jazz Life"*. Taschen, 2008.
- Berliner, Paul F. « *Thinking in Jazz, The Infinite Art of Improvisation* ». Chicago: University of Chicago press, 1994.
- Bethell, Tom. *"George Lewis : a jazzman from New Orleans"*. University of California Press, 1977.
- Béthune, Christian. « *Le jazz et l'occident. Culture afro-américaine et philosophie* ». Paris: Éditions Klincksieck, 2008.
- Bushell, Garvin, et Mark Tucker. *"Jazz from the beginning"*. Da Capo Press, 1988.
- Carles, Philippe et Comolli, Jean-Louis. « *Free Jazz/Black Power* ». Paris: Éditions Champ Libre, 1971.
- Caux, Daniel. *"Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe"*. Paris: éditions de l'Éclat, 2009.
- Charters, Samuel B. *Jazz, New Orleans, 1885-1957: an index to the Negro musicians of New Orleans*. W.C. Allen, 1958.
- Chemillier, Marc. EHESS - CAMS. <http://ehess.modelisationsavoirs.fr/>.
- Coeuroy, André. *"Histoire générale du Jazz, Strette, Hot, Swing"*. Paris: Denoël, 1942.
- Ellington, Edward "Duke". *"Music is my Misstress"*. Da Capo Press, 1973.
- Gilles Peterson, Stuart Baker. « *Freedom, Rhythm and Sound: Revolutionary Jazz Original Cover Art* ». SJR publishing, 2009.
- Herskovits, Melville J. *"The Myth of Negro Past"*. Harper & Brother, 1941.
- Herzhaft, Gérard. *Americana: histoire des musiques de l'Amérique du nord, de la préhistoire à l'industrie du disque*. Paris: Fayard, 2005.
- Hinton, Milt, David G. Berger, et Holly Maxson. *"Playing the Changes : Milt Hinton's Life in Stories and Photographs"*. Vanderbilt University Press, 2008.
- Hinton, Milt, et David G. Berger. *"Bass Line"*. Temple University Press, 1991.
- Holiday, Billie. *"Lady Sing the Blues"*. éditions Parenthèses 2003. Édité par William Dufty. Doubleday, 1956.
- Imbert, Raphael. « "Jazz, une affaire d'initiés" » *www.raphaelimberty.com*. 2009.
<http://www.raphaelimberty.com/?Jazz-une-affaire-d-inities>.
- . « "Transmettre l'intransmissible" » *www.mouvement.net*. Mouvement. 21 octobre 2009.
<http://www.mouvement.fr/site.php?rub=2&id=09aad745b5944926>.
- . « "Jazz et Franc-Maçonnerie, une affaire d'initiés" » *Jazzmagazine*, février 2008.

- . «Du spirituel dans la musique et dans le jazz en particulier.» *Mouvement*, avril-juin 2008: 62-64.
- Imbert, Raphaël. «"John Coltrane, mystique solitaire".» *Cabiers du Jazz*, 2009.
- Jamin, Jean, et Patrick Williams. *Une anthropologie du jazz*. Paris: CNRS éditions, 2010.
- Kolchin, Peter. *"Une institution particulière : l'esclavage aux États-Unis. 1619-1877"*. Paris: Belin, 1998.
- Lacorne, Denis. *"De la religion en Amérique, essai d'histoire politique"*. Gallimard, 2007.
- Lhamon, William T. *Raising Cain: blackface performance from Jim Crow to Hip Hop*. Kargo 2008. Édité par Harvard University Press. Traduit par Sophie Renaut. 1998.
- L'Homme, revue française d'anthropologie. «Jazz et anthropologie.» (éditions de l'EHESS), n° 158-159 (avril/septembre 2001).
- Lomax, Alan. *"Mister Jelly Roll : the fortune of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and 'inventor of Jazz'"*. University of California Press, 1973.
- Lyle Saxon, Edward Dreyer, Robert Tallant. *"Gumbo Ya Ya, folks tales of Louisiana"*. Édité par Houghton Mifflin Company. Boston, 1945.
- Marquis, Donald M. *"In Search of Buddy Bolden"*. Denoël 1989. Traduit par Jean-Louis Houdebine. Louisiana State University Press, 1978.
- Métraux, Alfred. *"Le Vaudou Haïtien"*. Paris: Gallimard coll. TEL, 1958 (1977).
- Mezz Mezzrow, Bernard Wolfe. *"Really The Blues" ("La Rage de Vivre" fr)*. le Livre de poche, 1982. Random House, 1946.
- Mike Hazeldine, Barry Martin. *"Bunk Johnson: song of the wanderer"*. Jazzology Press, 2000.
- Morris, Ronald L. *"Jazz et Gangsters"*. Le Passage, 2002.
- Schaeffner, André, et André Coeuroy. *"Le jazz"*. réédition Jean-Michel Place 1988. éd. Claude Aveline, 1926.
- Stearns, Marshall. *"The Story of Jazz"*. Oxford University Press, 1956.
- Stone, David W. *"How Sweet the Sound : music in the spiritual lives of americans"*. Harvard University Press, 2004.
- Thomas, Hugh. *"La traite des noirs, histoire du commerce d'esclave transatlantique 1440-1870"*. éd. Robert Laffont, 2006.
- Turner, Richard Brent. *"Jazz religion, the second line, and Black New Orleans"*. Indiana University Press, 2009.

