Entre la rue et la *band room* : apprentissage de la musique et négociations identitaires chez les *marching bands* de La Nouvelle-Orléans

Florence Pelosato

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pa/141>

DOI : 10.4000/pa.141

ISSN : 2273-0362

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2012

Pagination : 129-147

ISBN : 1634-7706

ISSN : 1634-7706

Référence électronique

Florence Pelosato, « Entre la rue et la *band room* : apprentissage de la musique et négociations identitaires chez les *marching bands* de La Nouvelle-Orléans », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 8 | 2012, mis en ligne le 20 avril 2013, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pa/141> ; DOI : 10.4000/pa.141

Entre la rue et la *band room* : apprentissage de la musique et négociations identitaires chez les *marching bands* de La Nouvelle-Orléans

Florence Pelosato

EHESS, Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture (LAHIC)

Entre 2009 et 2010, j'ai effectué une enquête de terrain étendue sur plusieurs mois à La Nouvelle-Orléans aux États-Unis au sein du programme d'éducation musicale gratuit *Roots of Music*. Ce programme accueille des enfants et adolescents de 9 à 14 ans, issus des quartiers noirs et défavorisés de la ville et leur offre une éducation musicale, un soutien académique et un repas chaud tous les soirs après l'école. Cette initiative est portée depuis 2007 - c'est à dire deux ans après le passage de l'ouragan Katrina - par des musiciens reconnus de la scène musicale néo-orléanaise, issus des mêmes quartiers que les enfants qu'ils entreprennent d'éduquer. Le fondateur et figure de proue du programme est Derrick Tabb, membre du renommé *Rebirth Brass Band* et issu d'une des « familles musicales »¹ de la ville, la famille Andrews. Le programme se modèle sur le principe des fanfares afro-américaines des écoles publiques de La Nouvelle-Orléans, les *marching bands*, et s'inscrit également dans un processus de transmission d'une tradition musicale locale, qui inclut un apprentissage musical et chorégraphique. Il s'agit, en effet, de fanfares militaires qui intègrent néanmoins des éléments plus fantaisistes à leurs pratiques musicale et corporelle, ainsi qu'au spectacle qu'ils donnent à voir : des uniformes colorés et « tape-à-l'œil », des danses empruntées de sensualité, ou encore des répertoires musicaux laissant une large part à la musique populaire américaine comme aux standards néo-orléanais.

Au travers de leurs activités communes, les professeurs et élèves de *Roots of Music* sont dans une constante négociation identitaire. Des répétitions quotidiennes en coulisses jusqu'à la scène que sont les parades de Mardi Gras, en passant par leur récente médiatisation, les acteurs de cette association musicale adaptent leur discours et leur présentation de soi en fonction des interlocuteurs et des enjeux d'une situation spécifique (Goffman, 1987 [1959]).

¹ On considère généralement une famille comme musicale, si elle a généré plusieurs musiciens professionnels et si la pratique musicale se transmet parmi les membres tel un héritage. A La Nouvelle-Orléans, la plus célèbre des *musical families* est la famille Marsalis qui comprend notamment le père, le pianiste Ellis Marsalis, et ses deux fils, le saxophoniste Branford Marsalis et le trompettiste Wynton Marsalis.

Ainsi, ils parviennent à manier deux registres parallèles, deux « répertoires de comportements », celui des valeurs de respectabilité (*decency*) des classes moyenne et celui du « code de la rue » (Anderson, 1999). La transmission musicale est donc vecteur d'une identité double et ambiguë entre les membres du programme et leurs spectateurs. Cette ambivalence est présente dans les différents aspects du processus d'apprentissage, et se transmet des professeurs aux élèves, au même titre que les connaissances et la pratique musicales.

Lieu d'éducation populaire, les *marching bands* sont souvent considérés par les acteurs de la communauté musicale de la ville comme le lieu d'apprentissage privilégié des musiciens afro-américains, et en particulier des membres des *brass bands*, une forme dérivée de la fanfare militaire (Gumplovicz, 2001). Le lien entre les *marching bands* d'enfants et d'adolescents et les *brass bands* d'adultes forme une boucle de transmission du savoir et de la pratique musicales : en effet, les musiciens des *brass bands* ont acquis les bases théoriques et leur pratique instrumentale au sein des *marching bands* de leur école, et, une fois adultes et musiciens confirmés, ils transmettent leur savoir à la génération suivante. C'est bien sûr le cas de Derrick Tabb, qui est à la fois dans une démarche pédagogique avec *Roots of Music*, et musicien professionnel, en tant que percussionniste au sein du *Rebirth Brass Band*. Avec le *Hot Eight*, *Dirty Dozen* et *Soul Rebel Brass Band*², « *Rebirth* » fait partie de ce qui est dit être la nouvelle vague « moderniste » des *brass bands* de La Nouvelle-Orléans, en opposition aux « traditionalistes ». Cette nouvelle génération intègre la musique populaire américaine dans son répertoire et adopte les codes culturels du hip-hop, et c'est à travers cette représentation propre et réappropriée de la tradition musicale néo-orléanaise que les membres des *brass bands* transmettent les connaissances et leur savoir-faire musical aux plus jeunes (Sakakeeny, 2008).

Comme dans bien d'autres domaines, l'ouragan Katrina a marqué de son empreinte les programmes d'éducation musicale des écoles publiques de la ville, qui ont vu leurs budgets coupés, certains établissements ayant complètement fermé. Maillon essentiel dans la formation des musiciens locaux, ces cours de musique gratuits et essentiellement destinés aux enfants et adolescents issus des classes populaires afro-américaines sont considérés comme le pilier de la perpétuation de la tradition musicale. L'initiative de *Roots of Music* est, dans le contexte post-Katrina, une démarche consciente et volontaire visant à reconstruire, à « ré-inventer » la tradition musicale (Hobsbawm, Ranger, 2006).

² Le nom des *brass bands* est intéressant à analyser : « *Rebirth* » signifie renaissance en anglais et fait référence au renouveau du style *brass band* de La Nouvelle-Orléans dans les années 1980. Depuis l'ouragan Katrina, il est investi d'un sens nouveau par ses musiciens, son public ainsi que la communauté néo-orléanaise en faisant un symbole de résilience. *Dirty Dozen* est une référence au film les « Douze Salopards », et aux compétitions verbales afro-américaines qui portent le même nom. Quant à *Soul Rebel*, les « âmes rebelles » de la musique *soul*, ils affichent à travers leur nom de scène leur volonté de se démarquer des *brass bands* traditionalistes.

Les caractéristiques de cette dite tradition musicale néo-orléanaise sont multiples et singulières, mais s'inscrivent dans un héritage culturel et social proprement afro-américain. Elle émane, d'une part, d'un contexte historique complexe, celui de l'esclavage puis de la ségrégation, sur un territoire où de nombreuses populations se rencontrent et se mêlent³, ce qui lui donne sa particularité par rapport à d'autres formes d'expressions musicales afro-américaines ; et d'autre part, elle regroupe les attributs des formes de la musique afro-américaine et s'inscrit dans le développement de cette dernière. Expliquons-nous : la forme musicale dite du « jazz » s'est, dans un premier temps, développée au contact de deux modèles d'apprentissage de la musique. D'un côté, on trouve la formation européenne traditionnelle qui repose sur la technique instrumentale, l'utilisation de supports écrits (les partitions) et l'accent mis sur la mélodie et l'harmonie. Celle-ci est majoritairement représentée par les populations créoles (des Noirs affranchis et éduqués par les Européens). De l'autre côté, nous trouvons la musique africaine des esclaves, dominée par un fort aspect rythmique, l'improvisation et l'« appel et réponse »⁴ sur la place de *Congo Square* sur autorisation municipale (Stearns, 1970 ; Côté, 2006). Le contexte socio-politique de La Nouvelle-Orléans de la seconde moitié du XIX^e siècle, avec l'adoption des lois Jim Crow à partir de 1894 créent une conjoncture favorable à un « métissage musical » (Côté, 2006 : 84). En effet, la migration des Créoles, ayant bénéficié d'une éducation musicale à l'occidentale, dans la partie *Uptown* de La Nouvelle-Orléans où résident les Noirs émancipés, serait à l'origine d'une synthèse de la musique européenne et africaine, qu'on désignera à partir des années 1910 sous le terme de « jazz ». Au début du XX^e siècle, cette forme musicale nouvelle pourra se développer dans les clubs et les bars du quartier des maisons closes de Storyville, jusqu'à sa fermeture en 1917 (Stearns, 1970 : 71-72).

Aujourd'hui, l'expression musicale des classes populaires afro-américaines de la ville ne s'est pas tellement éloignée de ce qu'elle était alors, par la reprise de plusieurs fondamentaux. D'abord, l'importance des performances de rue avec les parades des *second lines* et des *jazz funerals*, ou encore les parades de Mardi Gras. Ces deux premières formes de processions de rue musicales, dansantes, et surtout « participatives » (Regis, 1999 ; Le Menestrel, 2010), sont organisées par les *Social Aid and Pleasure Clubs* qui étaient, à l'origine, des associations d'entraide au sein des couches afro-américaines populaires. Les membres versaient une indemnité annuelle, qui servirait par la suite de fond

³ Voir la thèse de doctorat de Marjorie Bourdelais, *La Nouvelle-Orléans : Une ville francophone, 1803-1860. Recherche d'histoire urbaine, démographique et sociale* (Bourdelais, 2007).

⁴ Le *call and response* est un attribut présent dans la musique afro-américaine dans les *gospels*, les *work songs*, puis le *blues* et enfin qu'on peut retrouver dans toutes les formes de musique populaire afro-américaine. Cela consiste à une interpellation du soliste (l'appel) lancée en direction de la foule ou du reste des musiciens, qui répond par une autre phrase musicale (la réponse)

commun d'assurance. Ces clubs organisaient, et organisent toujours les funérailles de leurs membres, les *jazz funerals* donc, et leur pendant joyeux, les *second lines*, composés de deux lignes, celle du *brass band* et celle des participants, que n'importe quel badaud est invité à rejoindre. Ces pratiques sont donc populaires et « participatives », elles allient de façon indissociable musique et danse, se déroulent dans l'espace public, et enfin sont imbriquées à la vie sociale des quartiers noirs. Autre dimension de ces faits sociaux et musicaux de rue, la dimension cathartique, d'autant plus valable depuis l'ouragan Katrina, permettant une gestion mentale des difficultés quotidiennes ou exceptionnelles (Raeburn, 2007). La rue, le corps, le social, sont autant de dimensions enchevêtrées dans l'expression musicale des classes populaires noires de La Nouvelle-Orléans, sans pour autant que la partie blanche de la ville ne soit coutumière du fait. L'imperméabilité qui subsiste entre les deux réalités sociales locales, les codes culturels, et les modes de socialisation s'expriment pleinement à travers le phénomène musical.

Sur le plan méthodologique, j'ai choisi de m'immerger dans la vie quotidienne du programme *Roots of Music*, en prenant part aux activités journalières en tant que tutrice pour l'aide aux devoirs. J'en profitais ensuite pour assister aux cours d'instrument et aux répétitions, me mêlant aux sympathisants du programme tels les parents d'élèves, les amis ou anciens élèves des instructeurs qui aiment garder un pied dans la vie du *band*. De plus, j'ai pris le parti de suivre le groupe au fil de sa préparation aux parades de Mardi Gras de 2010 – le carnaval néo-orléanais. J'ai pu observer le processus d'apprentissage de la marche militaire, les considérations esthétiques ou financières sur les costumes et prendre part à plusieurs défilés d'entraînement (*marching practice*). Mon objectif était de partager les quelques heures de parade avec le cortège *Roots of Music* et être enfin de l'autre côté de la scène avec les élèves. Pour cela, j'ai dû parvenir à me faire accepter en tant que chaperon du cortège pendant un défilé. Subir les longues heures de marche, les pieds qui brûlent, le dos endolori, braver le froid humide des soirées de février, mais aussi ressentir la joie et l'excitation des élèves, et se laisser porter par l'énergie de la foule en liesse était l'unique façon de vraiment comprendre les enjeux de ce spectacle pour les acteurs de mon terrain.

Par ailleurs, j'ai dû surmonter les obstacles qui s'élevaient lors de mon immersion, le premier inhérent à ma condition de femme blanche au sein d'un milieu majoritairement afro-américain et masculin. Le fait que je sois française, en revanche, participait largement à mon capital de sympathie auprès de mes interlocuteurs hommes, femmes ou enfants, et me rendait « moins blanche ». Le revers de la médaille résidait dans l'imaginaire sensuel et libertin qui semble flotter autour de l'idée de la femme française. Je fus, en effet, souvent perçue comme une partenaire potentielle pour les hommes et comme une rivale pour les femmes. Il était donc difficile de sortir de schémas relationnels sexualisés avec les adultes sur le terrain, ce qui posait des difficultés d'ordre méthodologique et me fermait certaines portes. Ce problème ne se posait pas

avec les enfants, qui voyaient en moi une adulte référente, et parfois une camarade.

Le second obstacle résida dans la récente médiatisation dont fait l'objet *Roots of Music* sur les chaînes de télévision américaine CNN et CBS : en 2008, CNN a nommé Derrick Tabb pour son initiative dans sa compétition annuelle *CNN Hero of The Year* ; et depuis 2009, une équipe de tournage, dirigée par le réalisateur Richard Barber pour CBS, réalise un documentaire sur les *marching bands* de La Nouvelle-Orléans, et sur le programme *Roots of Music* en particulier. Cette cohue médiatique attire l'attention de nombreux donateurs, journalistes, volontaires ou simples curieux, et m'a - pour mon deuxième séjour avec *Roots of Music* - quelque peu noyée dans la masse, ce qui ferma considérablement mes entrées sur le terrain.

Je me suis donc appuyée sur ces difficultés émanant du terrain pour nourrir mes questionnements et faire avancer mon analyse, notamment en termes de rapport au genre, de hiérarchisation et de présentation de soi au sein du programme. Dans un groupe où la musique est une affaire d'hommes, mon principal atout résidait dans mes connaissances musicales et instrumentales, qui, une fois dévoilées, m'accordèrent un certain respect de la part des instructeurs et des enfants, affirmant l'hypothèse que les compétences musicales sont les plus valorisées sur ce terrain.

J'ai choisi d'articuler mon analyse en trois parties, chacune correspondant à une facette de la vie du groupe d'élèves et de professeurs : l'apprentissage et la préparation aux parades dans l'intimité du programme, la participation aux défilés du carnaval, et enfin la médiatisation du programme.

APPRENTISSAGE ET PRÉPARATION AU DÉFILÉ : UNITÉ ET DISCIPLINE

Tout d'abord, j'ai pu observer que l'apprentissage de la musique noire américaine chez les *marching bands* de La Nouvelle-Orléans s'inscrit dans un cadre strict mobilisant certaines valeurs telles la discipline, la rigueur ou le goût de l'effort et du travail. Les méthodes d'apprentissage sont militaires et mettent le corps à l'épreuve. Il s'agit d'apprendre à se placer en lignes égales et parallèles, de surveiller sa posture et se tenir droit, de marcher du même pied et de ne jouer que d'une seule voix. Si le résultat ou le comportement des élèves n'est pas satisfaisant, les instructeurs distribuent des punitions telles des coups de baguette sur les doigts ou des séries de pompes à effectuer devant ses camarades. L'apprentissage de toutes ces « techniques du corps » (Mauss, 1960 [1950]), qui comprennent la marche militaire, le maintien de la posture et également le jeu instrumental, entend produire une impression d'unité, parfaitement résumée par la phrase de ralliement utilisée par le chef d'orchestre (*band director*) Lawrence Rawlins : « Jouez comme si vous n'étiez qu'un, sonnez comme si vous n'étiez qu'un, ayez l'air de ne faire qu'un » (« *Plays as one, sound as one, look as one* »). Le *marching band* forme alors une

« équipe de représentation » (Goffman, 1987 [1959]) dont les efforts dédiés à l'entraînement, au défilé et aux répétitions des morceaux sont minutieusement étudiés et réfléchis dans le but de fournir une représentation d'un groupe puissant, ordonné et unifié.

Par ailleurs, les vertus associées à l'apprentissage de la musique, notamment le travail, la discipline et l'investissement personnel, sont fortement mises en valeur par les professeurs et étendues à des préceptes plus généraux correspondant au mode de vie des classes moyennes. Cela implique d'acquérir une éducation et des compétences, d'avoir le sens des responsabilités et de pouvoir par conséquent assumer, un jour, le rôle de chef de famille, et enfin d'être capable d'obtenir et de garder un emploi respectable (Anderson, 1999). Cette approche, opérant la transmission des valeurs de décence, entend former d'une part, de bons musiciens, et d'autre part, de bons citoyens américains, capables d'être productifs et de s'intégrer à la société américaine. En outre, il est fréquent que les professeurs de musique remplacent la répétition du jour par de véritables leçons de morale, au cours desquelles ils les encourageront à ne pas consommer d'alcool et de drogue, à développer, dans le futur, une vie sexuelle rangée, et tenteront parfois même de transmettre leurs positions politiques ou religieuses. L'éducation instrumentale est alors utilisée comme un outil bornant un parcours de vie et dessine une ligne de conduite qui, dans l'idéal, mènera directement à l'ascension sociale des individus, à la conquête du respect de leurs pairs, et par ricochet, à la réussite de toute la communauté à laquelle ils appartiennent, celle des Afro-Américains (Wilson, 1978).

Toutefois, cette quête de respectabilité est plus complexe qu'il n'y paraît, et s'exerce dans deux registres parallèles. Dans son étude d'un quartier de l'*inner city* d'une grande ville américaine, le sociologue Elijah Anderson distingue, parmi les habitants, deux pôles de valeurs contrastés qu'il désigne par les termes de « *decent* » (décence, respectabilité) et de « *street* » (qui appartient à l'univers de la rue). Ces deux systèmes de valeurs correspondent à des identités, fruit d'une négociation constante, et à un statut social au sein du groupe. Le mode de vie « *decent* » s'oriente autour du travail, de la famille et d'espoirs pour le futur des membres du groupe, alors que ce qui est « *street* » tend vers une valorisation des pratiques illégales tels les trafics et la consommation de drogue, et met au défi des institutions comme l'école ou la police. Lorsque l'on maîtrise le « code de la rue », cela implique de déployer un répertoire de comportements comprenant le langage, l'habillement, la posture et la gestuelle, et surtout de pouvoir alterner entre « *street* » et « *decent* », moduler les deux façons de se présenter au reste des habitants du quartier. Dans l'étude d'Anderson, comme dans mon travail auprès de *Roots of Music*, j'ai observé que ce dédoublement, cette ambivalence, voire même cette manipulation des deux registres s'adapte aux interlocuteurs et à un seul et même but, la quête du respect des pairs, qu'ils viennent de la rue ou des fractions les plus respectables des classes moyennes.

D'une part, les acteurs travaillent une « façade » qui corrobore l'idée de respectabilité, avec une manière de se présenter auprès des médias, des visiteurs et des potentiels donateurs. Ainsi, les instructeurs et porte-parole du programme *Roots of Music* insistent sur le fait que l'apprentissage musical est une manière de tenir les élèves éloignés des tourments de la rue tels la drogue ou la criminalité (« *to keep the kids off the streets* ») grâce aux méthodes éducatives strictes et morales qu'ils utilisent. Ils se présentent comme des gardiens moraux dont le propos est d'autant plus légitime qu'ils ont eux-mêmes connu et contourné les pièges du mode de vie de la rue. De cette façon, les membres du programme visent à gagner une forme de crédibilité et le respect des institutions bourgeoises.

Mais d'autre part, des marqueurs implicites portés par les acteurs du programme ramènent immédiatement n'importe quelle personne extérieure au groupe à l'univers de la rue : leur dialecte corporel (Goffman, 1987 [1959]), leur tenue, leurs références culturelles ou leurs habitudes langagières. Bref, leur habitus (Bourdieu, 1980) exprime en tous points leur appartenance au ghetto et sont volontairement travaillés et pensés pour induire qu'ils maîtrisent les codes de la rue. Par exemple, les professeurs de musique sont souvent habillés comme suit : pantalons extra-larges (*baggy pants*), t-shirts très amples qui tombent presque aux genoux, d'imposantes chaussures de sport, vestes à capuche (*hoods*), et casquettes de base-ball. Cette tenue peut être agrémentée d'épaisses chaînes de cou dorées, et ces pièces vestimentaires peuvent comporter des motifs clinquants tels que des imprimés de billets de banque ou de fleurs de lys⁵. Ils entretiennent donc un discours latent et non-verbal, volontairement dissimulé ou seulement sous-jacent, qui entend leur faire gagner le respect de l'univers de la rue, univers dans lequel ils ont grandi et se sont construits.

En effet, les pratiques personnelles des instructeurs ne correspondent pas toujours à l'image respectable qu'ils se créent auprès des personnes extérieures. Elles peuvent s'extérioriser dans des mœurs que l'on dira légères, ainsi que la consommation de drogue ou d'alcool, et enfin des implications dans des affaires criminelles. D'ailleurs, bien que les élèves intègrent les discours moralisateurs des adultes du programme, lorsqu'on les interroge sur leurs goûts musicaux, ils parlent sans gêne de l'admiration qu'ils portent au rappeur de La Nouvelle Orléans Lil Wayne, qui a récemment effectué un passage en prison. Mais devant un groupe de visiteurs ou une caméra de télévision, ils afficheront une image lisse d'enfants qui, malgré les difficultés de la vie dans un quartier pauvre, font des efforts pour rester sur « la bonne voie ». Les adultes comme les enfants jouent donc sur les deux registres.

⁵ La fleur de lys est, au-delà d'être le symbole de la monarchie, l'effigie de La Nouvelle-Orléans. Depuis l'ouragan Katrina, il est de plus en plus utilisé comme un symbole de fierté d'appartenance à la ville et s'affiche sous forme d'autocollants, de drapeaux, de tatouages, etc.

Marching practice dans le Quartier Français

Chapeautée par une voiture de police NOPD (New Orleans Police Department) prêtée et conduite par une mère d'élève policière, la *drumline* démarre et marque le pas de tout le *marching band*. Comme dans la salle de répétition, la section des percussions est le battement de cœur du « *band* », elle est le moteur qui fait avancer les troupes, qui leur fait lever les pieds, souffler dans leurs instruments et bouger avec grâce. Sur un arrangement de « *Million Dollar Bill* » de la chanteuse Whitney Houston, le cortège remonte Ursuline St. au pas de marche jusqu'à Rampart St. La parade attire sur son passage des touristes choisissant de faire un bout de chemin avec eux, armés d'appareils photos, des sourires béats sur leur visage, devant ce qu'ils ont l'air de considérer comme une expression authentique de la culture néo-orléanaise.

Une fois passé Rampart St. qui marque la frontière entre le Quartier Français et le quartier noir de Tremé, entre La Nouvelle-Orléans des guides touristiques et celle où l'on ne marche pas seul le soir, l'atmosphère change, ainsi que les spectateurs. Les rues sont alors moins commerçantes, mais l'architecture créole toujours éblouissante. Les quelques touristes qui accompagnaient le *band* renoncent à aller plus loin et le cortège se trouve maintenant seul depuis plusieurs pâtés de maisons. Alors que la parade avance, les instructeurs s'assurent que les élèves gardent bien leurs lignes, les grondent s'ils parlent ou sont inattentifs. L'exercice consiste en effet à jouer quand il le faut, tout en marchant du bon pied, en rythme et en regardant droit devant, comme dans un défilé militaire. Derrick Tabb marche le long du cortège en portant son neveu sur ses épaules. La voiture de police et le défilé tournent sur Villere St. en plein centre du quartier de Tremé et passe devant l'ancienne école de Derrick Tabb. Juste à côté, se trouve le centre social *New Orleans Tremé Center*. La rue est vide, mais à l'approche du *band* et de sa musique, une foule de personnes sort du bâtiment pour accueillir la troupe, assiettes en carton et fourchettes en plastiques à la main. La marche et la musique s'arrêtent et tout le monde vient saluer Derrick et sa femme Keisha qui sont originaires de ce quartier. Nous restons devant le centre social un court moment, le temps pour les Tabb-Carmouche de socialiser avec leurs anciens amis et voisins et de recevoir les félicitations pour leur *band*. La fierté de Derrick Tabb est palpable ainsi que l'admiration de son ancien réseau familial et amical.

L'avancée du *marching band* reprend, son cortège enrichi d'une dizaine des membres du *New Orleans Tremé Center*. Nous nous enfonçons dans le 7th Ward en remontant Dumaine St. Les rues cossues du French Quarter sont maintenant loin, de même que les cottages créoles du quartier de Tremé, et plus le *marching band* poursuit sa route vers le nord de la ville, plus les maisons semblent délabrées. Les commerces sont fermés ou abandonnés, quelques terrains vagues parsèment le paysage, et on aperçoit encore quelques croix sur les façades des maisons, stigmates des recherches de cadavres post-Katrina par les autorités. Ici et là, on passe devant quelques personnes faisant du *stoop sitting*, assis sur les marches de leur maison, ils bavardent, boivent et tuent le temps.

Malgré l'atmosphère gagnant en désolation, la bulle musicale que crée le *marching band* dans son exercice de défilé forme comme une enveloppe protectrice autour du *band* et de son escorte, nous inscrivant en dehors du temps, de l'espace et de potentiels dangers.

LES PARADES DE MARDI GRAS, OU COMMENT PRÉSENTER LA JEUNESSE NOIRE NÉO-ORLÉANAISE

Arrivent la saison du carnaval néo-orléanais et ses défilés auxquels les *marching bands* participent, où des jeunes Noirs des quartiers pauvres paradenent tels des soldats devant la liesse de touristes aisés et d'habitants des quartiers blancs. Dans un contexte urbain de double ségrégation raciale et sociale (Wacquant, 2006), il s'agit alors de mettre en scène l'apprentissage musical des jeunes issus des ghettos noirs et les valeurs qui y sont investies par les éducateurs. Pendant Mardi Gras, les notions de présentation de soi et de mise en scène se trouvent plus que jamais au cœur des enjeux de *Roots of Music* et des *marching bands* néo-orléanais.

Tout d'abord, lors des « *battles of the bands* » qui opposent les *marching bands* de la région avant le départ des parades au début de l'itinéraire du défilé, il s'agit d'affirmer son identité en tant qu'équipe en mettant ses semblables au défi (Vettorato, 2008 ; Bazin, 1995). Ni prix, ni vainqueurs ne sortiront de ce combat musical informel, il s'agit de s'attirer les faveurs du public et de gagner le respect de ses rivaux, par le biais de sa maîtrise instrumentale, sa démonstration de puissance sonore et d'unité. Au-delà de critères purement musicaux, comme le jeu instrumental ou le choix du répertoire, l'apparence des groupes est tout aussi importante : le clinquant des uniformes, la précision des chorégraphies, leur allure et leur attitude, en bref, la façon dont ils se présentent aux autres. Il s'agit donc de parader, ici aussi, de négocier son identité et sa position dans l'échelle sociale, mais sur une scène différente de celle des défilés officiels de Mardi Gras, une scène qui réunit principalement des membres de la communauté afro-américaine locale (parents, amis, voisins, anciens élèves, etc.).

Ensuite, la négociation d'une identité afro-américaine et néo-orléanaise est mise en exergue lors des événements touristiques de masse que sont les parades du carnaval, et s'exprime à travers la morphologie des parades. Le cortège se compose en alternance de *marching bands* ou de groupes de danse, et de chars décorés sur lesquels se trouvent les membres de l'association organisatrice privée et payante (*krewe*), eux-mêmes déguisés et masqués, lançant à la foule qui se presse sur les trottoirs des colliers en plastique brillants et colorés et divers autres objets (*throws*). L'itinéraire du défilé et le caractère du *krewe* organisateur changent, eux, considérablement le visage social d'une parade à l'autre et donc du public qui y assiste. Il existe, en effet, des *krewe*s dont les membres sont principalement blancs (Rex), noirs (Zulu), féminins (Muses), dont la visée est satirique (*Krewe* du vieux), ou dont le but est le pur divertissement (Endymion, Bacchus), etc. Cependant, historiquement, l'organisation des parades de Mardi Gras et des bals privés qui leurs font suite sont l'apanage de l'élite blanche conservatrice néo-

orléanaise qui loue les services des groupes de danse et des *marching bands* pour égayer encore un peu plus la fête. La question raciale est latente et cette fête populaire cristallise ces tensions, l'élite blanche locale n'accordant que des rôles d'« *entertainer* » aux membres des classes populaires noires, et ce dans une relation marchande (Souther, 2006 ; Gill, 1997).

Les parades de Mardi Gras reflètent en partie une certaine idée de l'organisation sociale de la ville. Dans cette représentation sociale, les *marching bands* ont pour but de créer une « impression » contrôlée sur qui ils sont auprès du public en travaillant collectivement leur « façade » en tant qu'« équipe » (Goffman, 1987 [1959]) - c'est ce que nous avons vu précédemment. Les parades de Mardi Gras sont donc pour eux une double représentation : esthétique, car ils proposent un spectacle à un public, et sociale, car ils entendent transmettre un message sur leur groupe socio-culturel. Dans ce contexte, cela est particulièrement visible si l'on examine la façon dont ces groupes occupent physiquement l'espace urbain et comment ils s'inscrivent dans ce spectacle.

Les chars et les *marching bands* se succèdent dans le cortège en créant deux atmosphères distinctes, qui s'opposent et se complètent. D'un côté, le passage des chars et de ses occupants masqués lançant toutes sortes de biens à la foule suscite la convoitise et le désordre parmi les spectateurs, avides d'attraper ces objets. Dans ce jeu du jeter-attraper (*throwing game*, Kinser, 1990), la foule déploie de nombreuses stratégies pour assouvir sa soif de posséder les *throws* : les spectateurs accourent près des chars en mouvement, agitent les bras, interpellent les personnes sur les chars, se bousculent, s'agglutinent.

En contraste à ce chaos matérialiste, dont le moteur est l'avidité de posséder toujours plus de *throws*, les éléments fondamentaux des pratiques éducatives des *marching bands* de La Nouvelle-Orléans et de *Roots of Music* en particulier, tels que l'ordre, la rigueur et la discipline, sont les principales caractéristiques mises en avant pendant le défilé. Ils forment des blocs ordonnés qui occupent la voie de façon organisée, en lignes droites et égales. Les uniformes et l'accord parfait des mouvements de la marche créent une impression d'unisson. La masse sonore perce la foule agitée et compacte laissée au milieu de la rue par le passage du char précédent et la repousse sur les trottoirs, la tenant à distance et remettant un peu d'ordre dans la fête (De Queiros, 1992). Ils sont donc un des rares éléments ordonnés des parades, mais ils ont également un effet ordonnant sur le chaos carnavalesque.

On peut ainsi voir deux facettes ambiguës dans la participation des *marching bands* au carnaval : victoire sur les élites car ils défilent avec les classes supérieures devant toute la ville, et en même temps aveu d'infériorité car ils restent « les soldats » de ces dernières. Les *marching bands* choisissent pourtant de se présenter sous le jour de valeurs respectables, telles des armées musicales faisant régner l'ordre sur leur passage et disciplinant les foules hystériques et enivrées. Le travail long et précis de l'année entière autour de l'exécution musicale, l'unité et la puissance sonore, la maîtrise du mouvement,

la marche, la posture, la position des corps par rapport aux autres, bref, la présentation de soi, s'inscrit entièrement dans la logique d'une démonstration de puissance, de précision et d'organisation. Cela va à l'encontre des stéréotypes des populations blanches et aisées de la ville, alimentées notamment par les médias, qui ne voient dans la jeunesse noire néo-orléanaise que du « désordre social », notamment à travers la violence, dont il est principalement question dans les médias lorsqu'on aborde le sujet des ghettos noirs. Lors des parades de Mardi Gras, une des rares occasions où se rencontrent les deux facettes de la ville, la jeunesse noire démontre qu'elle est capable d'apprendre et de construire un groupe organisé et un spectacle de qualité.

Le cortège de *Roots of Music*, représenté par l'artiste Bruce Davenport Jr.⁶

MÉDIATISATION : ACCORDS PARFAITS ET FAUSSES NOTES DE LA COMMUNICATION DE *ROOTS OF MUSIC*

Enfin, l'analyse de la mise en scène de l'apprentissage musical soulève la question de la mise en tourisme du patrimoine culturel néo-orléanais après l'ouragan Katrina. L'aspect violent et sulfureux de la tradition musicale, née dans les faubourgs noirs et pauvres de la ville a, en partie, été révélé par

⁶ Voir le site Internet de Bruce Davenport Jr., <http://brucedavenportcreations.com/>

l'ouragan Katrina et son traitement médiatique. Depuis, les discours, les processus de mise en tourisme et la médiatisation autour de la musique locale se sont progressivement reconfigurés. En effet, malgré les efforts de l'industrie touristique pour refouler l'aspect violent et dangereux de l'espace urbain, historiquement, musique et violence sont étroitement liées à La Nouvelle-Orléans. Que ce soit le développement du jazz dans le quartier des maisons closes de Storyville au début du XX^e siècle, ou l'émergence des *brass bands* dont les musiciens sont souvent issus des ghettos, ou le mouvement hip-hop *bounce*⁷, ou bien sûr, les jeunes *marching bands* des écoles publiques, à La Nouvelle-Orléans, la musique est née des quartiers noirs défavorisés. Le « code de la rue » dont parle Elijah Anderson est, depuis Katrina, perceptible dans les représentations médiatiques de la ville et de ses musiciens. A travers l'intérêt nouveau pour le programme *Roots of Music* et les *marching bands* néo-orléanais, on assiste à une patrimonialisation de l'univers de la rue, devenant ainsi partie intégrante d'une certaine expérience touristique conforme aux représentations dorénavant associées à la ville de La Nouvelle-Orléans.

Le cas du quartier de Harlem à New York et de la mise en tourisme de son patrimoine musical est un parfait contre-exemple de ce qu'il se passe à La Nouvelle-Orléans. A Harlem, les acteurs de la scène jazz s'efforcent d'occulter la période sombre, constituée par les années 1960 à 1990, faisant passer le quartier d'un âge d'or culturel et musical (jusqu'aux années 1950) à son hyperghettoïsation (Wacquant, 2006), fortement marquée par la violence, la drogue et la pauvreté. A partir des années 1990, en effet, les efforts des membres de la communauté jazz mettent en avant ces années glorieuses des grands clubs de jazz, éclipsant la décrépitude du quartier – bien que toujours actif sur le plan musical – dans une dynamique de patrimonialisation du jazz (Guedj, 2011). A La Nouvelle-Orléans, plutôt qu'un âge d'or, une chute brutale puis une renaissance, les choses ont toujours été plus ambiguës, mêlant sur la durée tradition musicale et violence. L'ouragan Katrina et sa force de médiatisation ont révélé cette ambiguïté, cette dernière est maintenant progressivement intégrée dans le processus de mise en tourisme et fait l'objet, elle aussi, d'une patrimonialisation.

S'il y a bien un phénomène de patrimonialisation de la culture locale et de sa musique, de ses côtés les plus enjoués à ses aspects les plus sombres, la série américaine *Treme* en est un parfait exemple. Créée par David Simon -

⁷ La *bounce music* est un style appartenant au mouvement hip-hop de La Nouvelle-Orléans. Musicalement, il se caractérise par une rythmique rapide et répétitive issue de samples, par des « appels-et-réponses » et des chants de *Mardi Gras Indians*. Pendant les concerts, les rappeurs interpellent la foule et les femmes leur répondent par des mouvements de bassin énergiques et suggestifs – d'où le nom de *bounce*, « rebond » en anglais, qui fait référence aux mouvements de bassin des spectatrices. Voir *Triksta : un écrivain blanc chez les rappeurs de La Nouvelle-Orléans* de Nik Cohn (2007). Sur le même modèle musical, un mouvement encore plus alternatif de la *bounce* est le « *sissy bounce* » ou « *sissy rap* » (rap de chochotte) dont les interprètes sont des transsexuels.

également créateur de la série *The Wire*⁸ (« Sur écoute »), véritable fiction ethnographique de l'*inner-city* de Baltimore et du système judiciaire américain - *Treme* propose également une plongée dans le quotidien d'habitants de la ville, quelques mois après l'ouragan, et notamment dans celui de la communauté musicale afro-américaine. Jouant souvent leur propre rôle, ces musiciens participent à une mise en scène de leur dite tradition, souvent en allant dans le sens des clichés sur les musiciens noirs : dragueurs et filous, affichant décontraction et désinvolture. Citons en exemple ce savoureux dialogue entre le musicien Antoine Baptiste et sa nouvelle femme Desiree, inquiète de ne pas voir son compagnon plus investi et efficace dans la recherche d'un emploi stable :

- « On a des factures à payer, Antoine.
- Mais j'essaie, chérie ! Qu'est ce que tu veux que je te dise, Desiree, j'ai un travail !
- Il y a une différence entre un engagement (*gig*) et un travail (*job*). Toi, il faut que tu trouves un TRAVAIL !
- J'ai un travail, je joue avec Kermit⁹ !
- Ça, tu vois, c'est un engagement. C'est une fois par semaine et ça paie pas assez. Et en plus, tu rentres à la maison en empestant la clope et la gonzesse (*pussy*) ! »¹⁰
-

Comme on le perçoit dans ce dialogue, dans sa représentation des musiciens afro-américains, la série n'éclipse pas pour autant les difficultés qu'ils rencontrent à retrouver un logement et du travail dans une ville dévastée et vidée de ses habitants et de ses touristes. Ici aussi donc, la catastrophe nourrit les représentations de la ville, tout comme sa réputation de ville dangereuse et violente. Car une autre particularité de *Tremé*, en tant que mise en récit de la ville post-Katrina, est que le crime et la violence ne sont pas cachés comme il serait convenu de le faire dans un discours touristique, par exemple. Au contraire, la violence du ghetto y est, elle aussi, mise en scène de façon très crue, dans le but de refléter, selon son créateur, certaines réalités sociales de la ville. Un exemple marquant de cette mise en scène de la violence est l'épisode dans lequel l'ex-femme du tromboniste Antoine Baptiste et patronne de bar se fait sauvagement agresser à la fermeture de son établissement. Le choix du créateur de mettre en avant cette facette de la ville,

⁸ Au premier semestre 2012, la série *The Wire* est l'objet d'un séminaire à l'Université Paris-X Nanterre, sous le nom de « *The Wire : a fiction in the ghetto. Race, classe et genre dans les séries télévisées* ».

⁹ Il s'agit du trompettiste Kermit Ruffins qui joue son propre rôle de façon récurrente dans la série.

¹⁰ « - *We got bills to pay.*

- *I'm trying, baby! What can I say, Desiree, I got a job !*

- *Difference between a gig and a job, Antoine. You gotta get A JOB!*

- *I got A JOB, I'm with Kermit.*

- *That's a gig. Once a week and it don't pay enough. And you come home smelling like cigarettes and pussy ! »*

au même plan que sa richesse culturelle, a pour effet secondaire d'alimenter le fantasme d'un endroit sulfureux qui donne le frisson.

David Simon porte un regard fin sur son sujet, ainsi la problématique de la transmission musicale après l'ouragan ne lui aura pas échappé. Dans la Saison 2, notre héros Antoine Baptiste se voit offrir un poste de professeur au sein d'un *after-school music program* dans un collège public. Dans cette classe de musique fictive, les rôles des élèves sont interprétés par les enfants de *Roots of Music*. L'occasion pour le créateur de la série de souligner l'importance des *marching bands* sur un plan culturel et social et de mettre en scène le combat des *band directors* contre la violence juvénile.

Les acteurs de *Roots of Music*, adultes et enfants, sont habitués à être en contact avec les médias et ont donc appris à se présenter. Pour illustrer ce propos par des données de terrain, penchons-nous sur la compétition organisée tous les ans par CNN pour élire le « Héros de l'année », ce par le biais d'un vote en ligne. Chaque nominé et l'initiative qu'il a entreprise sont présentés dans de courts reportages vidéo visibles sur Internet. L'association représentée par le gagnant de ce grand concours national se voit décerner la somme de 125000 dollars. En 2009, Derrick Tabb a figuré dans le Top 10, mais n'a pas gagné le titre. Si l'on se penche sur le support de communication qui servait alors à présenter Derrick Tabb et son programme d'éducation musicale, on identifie deux arguments majeurs mis en avant par CNN, venant défendre le projet *Roots of Music* : le premier, qu'il faut préserver la dite tradition musicale locale ; le second que La Nouvelle-Orléans est une ville dangereuse et qu'il faut préserver les enfants de cette violence.

En effet, c'est la chanson traditionnellement associée à la ville de La Nouvelle-Orléans, « *When The Saints Go Marching In* », qui est jouée par les élèves sur la place de Jackson Square, lieu emblématique de la ville. Les enfants jouant des cuivres devant la Cathédrale Saint Louis a tout d'une carte postale et correspond à l'idée d'un héritage culturel et musical qu'il faut protéger. De plus, l'aspect disciplinaire est moins mis en avant que ce qu'il est vraiment au quotidien. Bien que l'on voit Derrick Tabb s'adresser aux élèves de façon autoritaire (« *Horns up !* »¹¹ pour leur dire de se préparer à jouer, par exemple), il y est surtout présenté comme très attentionné, donnant des leçons particulières aux plus jeunes élèves. En effet, il serait sûrement difficile de séduire un large public en mettant seulement en avant l'aspect militariste du programme.

La discipline moins présente, mais toujours l'accent sur la culture néo-orléanaise sont amenés par un argument central qui ouvre le reportage : la violence, les difficultés socio-économiques, la drogue. La Nouvelle-Orléans est dépeinte comme une ville dangereuse où le crime et la violence sont des fléaux, surtout depuis l'ouragan Katrina. Le montage entrecoupe des scènes

¹¹ « Haut les cuivres ! ». On note l'analogie – volontaire ou non – avec l'expression « *Hands up !* » qui signifie « Haut les mains ».

d'arrestations, de voitures de police, de cadavres gisants sur le sol. « Mon objectif est de tenir les enfants éloignés de la rue »¹² commente Derrick Tabb, sous-entendant que les enfants sont directement concernés par cette violence.

Pourquoi avoir choisi ces deux axes de communication ? CNN fut une des chaînes de télévision américaine qui a apporté une large couverture médiatique de l'ouragan Katrina, et surtout des jours qui ont suivi la catastrophe, lorsque les habitants étaient pris au piège dans le Superdome ou sur le toit de leurs maisons. Les images de Katrina et de la dévastation que l'ouragan a causée ont choqué le public et mis à mal l'image romantique et nostalgique d'une ville libre et décontractée, berceau du jazz (Gotham, 2007). La catastrophe a révélé La Nouvelle-Orléans dans toute sa complexité : une ville où les inégalités raciales, les difficultés socio-économiques et la violence prévalent (Hernandez, 2010). La face cachée de la ville s'est alors dévoilée et la réalité locale dissimulée par le marketing des professionnels du tourisme est apparue au grand jour. Les images des populations noires abandonnées par les autorités, l'accent mis sur les pillages lors des jours suivant l'ouragan ont amené les médias à donner à la ville le nom de *third world city* (ville du tiers monde).

Le reportage de CNN sur Derrick Tabb et son programme d'éducation musicale *Roots of Music*, reprend donc les mêmes axes de communication, faisant résonner dans la conscience collective la réalité dramatique de la catastrophe et le sort d'une partie de la population néo-orléanaise. L'« imaginaire urbain » (Greenberg, 2000) de La Nouvelle-Orléans a été bousculé par la catastrophe et a « désenchanté » le public (Winkin, 2001). CNN est donc contrainte de se tenir à cette réalité, c'est pour cela que l'initiative de Derrick Tabb est présentée comme pleinement inscrite dans l'axe de la violence urbaine de La Nouvelle-Orléans. Les dirigeants de *Roots of Music* ont bien compris que Katrina représente un bon « créneau » marketing, une sorte d'argument imparable qui sert à récolter des fonds pour financer les activités quotidiennes du programme. Eux aussi capitalisent sur la catastrophe, qui s'avère être une opportunité sans pareille car elle a rendu visible et plus « présentable » (au sens goffmanien) la pauvreté et la violence des ghettos noirs. Les membres de *Roots of Music* savent donc jouer des représentations sur les classes populaires afro-américaines, et savent en tirer partie.

Lors d'un entretien avec Allison Reinhardt, nous n'avons pas manqué d'aborder le sujet de l'« expérience » CNN. Ce jour-là, nous avons rendez-vous dans un café très fréquenté du Lower Garden District. Par manque de chance, nous nous retrouvâmes assises à la seule table disponible, à côté d'un des membres du *board* de l'association qui laissait, sans trop de scrupules, traîner une oreille bridant les échanges entre l'anthropologue et l'interviewée. Avec une dose de manœuvres calculatrices, nous avons pu nous libérer de notre écoute intrusive, et aborder des sujets plus « sensibles », comme la

¹² « *My aim is to get the kids off the streets* ».

récente médiatisation de l'association. Étonnamment, Allison, bras droit de Derrick Tabb et administratrice de *Roots of Music*, nous confia que bien que CNN veuille faire des reportages misérabilistes, la production de l'émission a précautionneusement enquêté en coulisses sur ses futurs « acteurs ». Voici un extrait de l'entretien qui concerne la compétition CNN :

- Allison : « Tout d'un coup, on a commencé à recevoir des coups de téléphone de la part de CNN, très... inquisiteurs. C'était marrant, ils me demandaient par exemple [baissant sa voix pour les imiter] : "Est-ce que des personnes pourraient être mécontentes de cette nomination ? Y-a-t-il des informations que nous devrions avoir et qui se révéleraient importantes ?". Je pense qu'ils faisaient référence à d'anciens problèmes de drogue, ou quelque chose comme ça. J'ai dit : "Non, pas du tout !". Et là, ils m'ont dit : "Et bien... en faisant des recherches en ligne, nous avons trouvé que Derrick Tabb s'est fait tirer dessus...". Et j'étais là : "Ah ouais, c'est vrai, j'avais oublié ça !" [rires]. »

- Anthropologue : « Il s'est fait tirer dessus ?! Par qui ? »

- Allison : « Ça s'est produit deux fois, euh... Ouais, Derrick s'est fait tirer dessus, il a toujours la balle en lui. C'était lui qui était visé, tu sais... Alors : le grand frère de Derrick était... Il est mort. Il me semble qu'il a été assassiné, ou peut-être que c'était une overdose, je ne suis pas sûre. Mais, il est décédé très jeune, il avait la vingtaine. A son enterrement, quelqu'un avait un problème avec le petit frère de Derrick (celui qui joue toujours sur Jackson Square, David, on l'appelle Glenn David Andrews, le tromboniste, c'est lui le petit frère de Derrick). Donc, le mec a essayé de tuer son petit frère. Et Derrick a dit « tu vas pas le faire », et ça, ça se passe à l'enterrement, c'est à l'enterrement de leur grand frère que Derrick s'est pris une balle. Ensuite, le gars a été libéré de prison. Tout ça s'est passé bien avant Katrina, mais toutes les preuves ont disparu. La seule chose qu'ils avaient pour le procès, c'était des témoins, mais les témoins étaient tous éparpillés à travers le pays à cause de Katrina. Du coup, aucun témoin n'allait venir témoigner au procès. Alors, ils l'ont relâché. Et CNN savait tout ça, et ils voulaient savoir pourquoi [le coupable] s'en était sorti. »

Allison Reinhardt nous fait volontiers part de ce qui est sûrement une partie des coulisses de la compétition CNN, en sachant qu'elle se confie dans le cadre d'un entretien privé, mais à une personne extérieure au groupe qui va produire un rapport sur son séjour au sein de l'association. En tant qu'élément exogène, elle nous tient un discours partiellement formaté, mais pas commercial, comme lorsqu'elle parle aux journalistes ou aux potentiels donateurs. Elle mentionne des histoires de drogue, d'armes et de coups de feu en adoptant une décontraction visible et en prenant cela à la plaisanterie, sans doute dans le but de minimiser l'événement.

C'est lorsqu'elle poursuit que son attitude devient plus en phase avec son discours, cependant, elle relate des faits approximatifs - elle ne se souvient plus si le frère aîné de Derrick est mort tué par balle ou victime d'une overdose, par exemple - là aussi pour donner moins de poids à l'histoire dramatique qu'elle raconte. De plus, l'essence même de son discours

discrédité en partie Derrick qui évolue apparemment dans un milieu bien loin du mode de vie décent qu'il prône à *Roots of Music*, loin de la drogue, de la violence, du mode de vie de la rue. Encore qu'il serait compréhensible que Tabb milite contre la violence par l'apprentissage de la musique, parce qu'il en a fait lui-même les frais. Quoi qu'il en soit, cela ne « présente » pas très bien auprès de CNN qui s'inquiète d'éventuelles représailles contre Tabb et qui verrait sa responsabilité directement engagée.

Alors, Allison manœuvre habilement et transforme en figure héroïque l'image « pas très claire », qui pourrait ressortir de Derrick Tabb dans l'investigation de CNN. D'après le récit d'Allison, Tabb s'est interposé entre le gangster qui voulait porter atteinte à son frère cadet et ce dernier, c'est donc pour sauver son frère qu'il s'est fait tirer dessus. De plus, le contexte de l'enterrement victimise un peu plus la famille de Derrick qui se trouve déjà dans un moment douloureux et qui se voit violemment agressée. On pourrait penser que justice serait finalement rendue contre le criminel qui pointa une arme sur Derrick et son frère, mais non, Katrina, cette catastrophe naturelle contre laquelle personne ne peut rien, a empêché que lumière soit faite sur cette affaire. Justice ne peut être rendue, laissant Derrick Tabb dans sa posture héroïque. C'est donc CNN qui met Derrick Tabb dans cette position de « héros », et Allison qui s'efforce de construire un discours qui légitimise cette posture. Mais avant CNN, c'est la catastrophe elle-même qui lui a permis de faire preuve de courage et de venir en aide à la communauté intrinsèquement fragilisée et rendue encore plus vulnérable.

CONCLUSION

Pour conclure, les membres des *marching bands* néo-orléanais se posent en gardiens d'une tradition populaire afro-américaine qu'ils s'efforcent de maintenir en vie. Ils sont dans une position d'affirmation vigoureuse de leur identité, construite non pas en opposition à la culture dominante, mais en y adhérant et en l'intégrant dans la construction de leurs pratiques éducatives. Nous ne sommes donc pas ici dans une forme de contre-culture, mais plutôt dans une forme de conformisme : un groupe hiérarchisé, discipliné et ordonné, dont le système de valeurs et le fonctionnement se calque sur la classe moyenne blanche américaine.

Malgré tout, cette démonstration convaincante que les membres des *marching bands* nous donnent à voir reste volontairement parsemée d'indicateurs d'une appartenance à ce que nous catégorisons comme l'univers de la rue, ce dans le but de se donner un autre niveau de légitimité. Nous assistons donc à un double discours, le premier manifeste, prônant auprès des spectateurs et des médias une respectabilité sociale, centrée sur l'éducation d'enfants issus des quartiers défavorisés, et le second latent, avec une façon de se présenter et un système de référence s'apparentant à l'univers de la rue.

En étudiant les méthodes d'apprentissage musical et ses enjeux, ce travail entend ébranler les *a priori* et certaines représentations communes sur la transmission de la musique noire, qui serait plus ou moins « spontanée » ou se ferait par simple « immersion ». En effet, à *Roots of Music* et chez les *marching bands* de La Nouvelle-Orléans de façon plus générale, l'apprentissage instrumental et sa mise en scène sont le résultat d'un entraînement rigoureux, d'un encadrement strict et d'une pratique disciplinée.

BIBLIOGRAPHIE

Elijah ANDERSON, *Code of the Street : Decency, Violence and the Moral Life of the Inner City*, New York et Londres, W. W. Norton & Company, 1999.

Hughes BAZIN, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée De Brouwer, 1995.

Marjorie BOURDELAIS, *La Nouvelle-Orléans : Une ville francophone, 1803-1860. Recherche d'histoire urbaine, démographique et sociale*, Thèse de doctorat en histoire à l'EHESS, 2007.

Pierre BOURDIEU, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

Gérald CÔTÉ, *Le jazz vu de l'intérieur. Pour une anthropologie des musiques afro-américaines*, Québec, Nota Bene, 2006.

James GILL, *Lords of Misrule. Mardi Gras and the Politics of Race in New Orleans*, Jackson, University Press of Mississippi, 1997.

Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1, La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1987.

Kevin F. GOTHAM, *Authentic New Orleans. Tourism, Culture and Race in the Big Easy*, New York, NYU Press, 2007.

Miriam GREENBERG, « Branding Cities : a social history of the urban lifestyle magazine », *Urban Affairs Review*, n°36/2, 2000, pp. 228-262.

Pauline GUEDJ, « Jazz et tourisme : construction et patrimonialisation d'une musique noire aux États-Unis », *Géographies et cultures*, n° 76, 2010, pp. 31-46

Philippe GUMLOWICZ, *Les travaux d'Orphée : Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) : Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001.

Julie HERNANDEZ, *ReNew Orleans ? Résilience urbaine, mobilisation civique et création d'un "capital de reconstruction" à la Nouvelle Orléans après Katrina*, Thèse de géographie, Université Nanterre-Paris Ouest, 2010.

Eric HOBSBAWM, Terence RANGER (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Amsterdam, 2006.

Sara LE MENESTREL, "Sing Us Back Home: Music, Place and the Production of Locality", *Popular Music & Society*, vol. 33/Issue 2, 2010, pp. 179-202.

Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950 (2^e éd. 1960).

Maria Isaura Pereira QUEIROZ, *Carnaval Brésilien : le vécu et le mythe*, Paris, Gallimard, 1992.

Bruce RAEBURN, "They're tryin' to wash us away: New Orleans Musicians Surviving Katrina", *Journal of American History*, vol. 94, 2007, pp. 812-819.

Helen REGIS, « Second Line, Minstrelsy, and the Contested Landscapes of New Orleans Afro-Creole Festivals », *Cultural Anthropology*, vol. 14/4, 1999, pp. 472-504.

Matt SAKAKEENY, *Instruments of Power: New Orleans Brass Bands and the Politics of Performance*, Thèse d'ethnomusicologie, Columbia University, 2008.

J. Mark SOUTHER, *New Orleans on Parade. Tourism and the Transformation of the Crescent City*, Baton Rouge, Louisiane State University, 2006.

Marshall W. STEARNS, *The Story of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1970.

Cyril VETTORATO, *Un monde où l'on clashe : la joute verbale d'insulte dans la culture de rue*, Paris, Ed. des Archives Contemporaines, 2008.

Loïc WACQUANT, *Parias Urbains. Ghettos, Banlieues, Etat*, Paris, La Découverte, 2006.

William Julius WILSON, *The Declining Significance of Race. Blacks and Changing American Institutions*, Chicago, University Press of Chicago, 1978.

RÉSUMÉ : Cet article se base sur une enquête de terrain menée en 2009 et 2010 à La Nouvelle-Orléans, auprès du *marching band* (fanfare) et programme d'éducation musicale *Roots of Music*. A travers les répétitions quotidiennes de la fanfare, sa participation aux défilés du carnaval néo-orléanais et sa récente médiatisation à la télévision américaine, nous examinons les scènes d'apprentissage musical en tant qu'espaces de négociations identitaires des jeunes Noirs américains. L'apprentissage de la musique apparaît dans ce contexte comme révélateur d'un dédoublement identitaire : vecteur d'ascension sociale pour les élèves et les professeurs, il leur permet paradoxalement d'affirmer leur appartenance à un univers de la rue, en opposition aux normes de respectabilité sociale des classes moyennes.

MOTS-CLÉS : La Nouvelle-Orléans, *marching bands*, Katrina, éducation musicale, carnaval, Noirs américains.