

Denis-Constant MARTIN : *Sounding the Cape. Music, Identity and Politics in South Africa*

Stellenbosch : African Minds, 2013

Lorraine Roubertie Soliman



Édition électronique

URL : [http://](http://ethnomusicologie.revues.org/2190)

ethnomusicologie.revues.org/2190

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 287-291

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Lorraine Roubertie Soliman, « Denis-Constant MARTIN : *Sounding the Cape. Music, Identity and Politics in South Africa* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2014, consulté le 13 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2190>

Denis-Constant Martin: *Sounding the Cape. Music, Identity and Politics in South Africa*

Stellenbosch: African Minds, 2013, 444 p.

Il manquait un ouvrage de référence retraçant l'histoire complexe des musiques du Cap, en Afrique du Sud. Avec *Sounding the Cape. Music, Identity and Politics in South Africa*, Denis-Constant Martin fait beaucoup mieux que pallier cette carence. Non seulement il propose un panorama complet des nombreux genres musicaux qui ont éclos et se sont développés au Cap à partir d'un patrimoine riche et constamment nourri d'apports extérieurs, mais il interroge aussi le rôle et la place de ces musiques dans les phénomènes de configuration identitaire propres à cette région et à l'Afrique du Sud d'une manière générale. Ce faisant, l'auteur fournit de très significatifs éléments de réponse à l'apparente contradiction qui existe entre la culture d'échanges et de mélanges constants qui caractérise la ville du Cap, et le constat de l'*Institute for Justice and Reconciliation* selon lequel la population sud-africaine vit encore de manière largement ségréguée.

Dans son *Prélude*, l'auteur explique en quoi Le Cap constitue un terrain de prédilection pour ce type de recherche, non pas parce que la ville serait un « cas exceptionnel » sur le territoire sud-africain, mais parce qu'elle y joue un rôle de « prototype » (p. viii) : c'est là que les premiers contacts entre des populations très différentes et leur culture, notamment musicale, se sont noués pour la première fois. La musique inventée au Cap a joué « un rôle décisif dans la formation et le développement de la musique populaire qui s'est [ensuite] diffusée dans tout le pays durant le XX^e siècle » (*ibid.*). L'analyse du discours des musiciens est primordiale dans cette étude, et elle permet de traduire un grand nombre des enjeux et questionnements individuels et collectifs à l'œuvre dans ce secteur. Il s'agit notamment de mieux comprendre les relations réelles et symboliques entretenues par les musiciens avec la ville et la région.

Le livre se divise en deux grandes parties fractionnées en six chapitres, qui donnent une vision chronologique et thématique de l'histoire des musiques du Cap, en insistant sur ce qu'elles révèlent de la société sud-africaine. La première partie, intitulée « L'émergence d'identités créolisées »¹, dresse un état des lieux des différents traitements de l'identité par les sciences humaines et sociales depuis les années 1950 et souligne la nécessité de préciser le concept. L'auteur s'arrête notamment sur l'approche du philosophe Paul Ricoeur, qui conçoit l'identité en termes de dialectique du Soi et de l'Autre, en insistant sur le rôle de la narration dans les processus de construction identitaire. Le discours identitaire trouve dans la musique un formidable activateur du sentiment d'appartenance ou

1 « The Emergence of Creolised Identities ».

de rejet. D'où l'importance d'étudier non seulement la musique en tant que telle, mais aussi ce qu'en disent les personnes qui la font et l'écoutent.

Le chapitre 2, «Les musiques du Cap : l'héritage de la créolisation»², s'ouvre sur un exposé critique des différents traitements du concept de créolisation à travers le monde et en Afrique du Sud en particulier. L'auteur évoque le débat émergeant là-bas autour d'une conception africaniste de l'expérience (sud-)africaine au détriment d'une réflexion sur la créolisation constitutive de cette nation (pp. 54-55). C'est la définition de la créolisation proposée par Edouard Glissant qui est retenue pour ce qu'elle décrit les phénomènes culturels en *relation* les uns par rapport aux autres, à l'échelle mondiale, et par conséquent en constante et imprédictible évolution (pp. 62-63).

La description extensive qui est ensuite réalisée de l'histoire des musiques (ré)inventées au Cap tout au long du XX^e siècle, et la lecture qui en est faite à la lumière des théories de la créolisation, constituent un apport essentiel et unique en son genre, non seulement pour la recherche dans le domaine des mondes africains, mais aussi pour les sciences humaines et sociales d'une manière générale. Ainsi le chapitre 3, «Séparation et imbrication au XX^e siècle : séparations futiles»³, qui ouvre la seconde partie de l'ouvrage, «Dialectiques de séparation et d'imbrication»⁴, passe-t-il en revue l'ensemble de ces courants musicaux en les rattachant aux anciennes catégories «raciales». L'auteur s'attache à montrer combien ces catégories sont inopérantes, ce d'autant plus que ces cultures artificiellement séparées n'ont cessé de dialoguer entre elles, notamment par le biais des pratiques musicales.

L'une des grandes qualités de cet ouvrage est l'alternance de séquences théoriques, descriptives et analytiques avec d'autres, appelées *Interludes*, qui fonctionnent comme des incursions directes dans la vie de musiciens ou de personnalités musicales. Le premier de ces interludes est consacré aux souvenirs d'enfance de Vincent Kolbe, musicien, bibliothécaire, historien et fabuleux conteur de la vie musicale de sa ville natale, Le Cap. Cette intervention au style direct permet de pénétrer dans l'univers foisonnant de la création musicale dans le milieu considéré comme *coloured* des années 1940 et 1950, et de constater la mixité «raciale» de cette création. Les deux autres interludes sont également issus d'entretiens de l'auteur avec le pianiste et compositeur Chris McGregor en 1971, puis avec le producteur Rashid Vally en 1983. Ils constituent des documents précieux, inédit dans le cas du premier, initialement publiés sous forme d'articles dans la revue *Jazz Magazine* pour les deux autres.

Le chapitre 4, «Séparation et imbrication au XX^e siècle : fertiles entrelacs»⁵, s'intéresse à la naissance et à l'évolution du jazz au Cap. L'un des

2 «Cape Town's Musics: A Legacy of Creolisation».
3 «Separation and Interweaving in the 20th century: Futile Separations».

4 «The Dialectics of Separation and Interweaving».
5 «Separation and Interweaving in the 20th century: Fertile Intertwining».

sous-titres utilisés dans ce chapitre, «La Cap-itale du jazz sud-africain»⁶, pourra susciter un débat local, sachant qu'une concurrence implicite existe entre Le Cap et Johannesburg quand il s'agit de culture musicale et plus encore de jazz; la seconde étant alors le plus souvent survalorisée en raison de son poids économique. Ce que l'auteur signale ici ne vise nullement à sous-estimer Johannesburg, qui n'a du reste rien à prouver en termes de création musicale, mais plutôt à montrer en quoi Le Cap constitue un socle historique primordial dans le domaine du jazz. Il n'est pas question de déconsidérer la part d'invention d'un jazz sud-africain qui s'est faite dans les ghettos de Johannesburg, mais de rappeler le point de convergence stylistique essentiel qu'est la «Cité Mère» de l'Afrique du Sud.

Lieu de croisements musicaux fertiles, Le Cap l'est resté en dépit de la répression, de la censure et de l'exil de nombreux musiciens. Les contacts avec le monde extérieur n'ont guère cessé de nourrir la scène locale, précise l'auteur, favorisant l'émergence d'une «renaissance» de la création jazzistique à partir de la fin des années 1960 (p. 229). C'est aussi le temps du durcissement des luttes anti-apartheid au sein desquelles le jazz occupa une place certaine (p. 241). Ici, l'auteur prend garde de ne pas surinvestir *a posteriori* le jazz d'une dimension politique par ailleurs survalorisée dans la mémoire collective.

L'auteur aborde ensuite l'épineuse question de l'appellation *Cape jazz* qui désigne un ensemble flou de musiques apparentées au jazz et fondamentalement imprégnées des styles locaux comme les répertoires des festivités du Nouvel An, dont le fameux rythme *ghoema*. Lorsqu'on arrive à la fin de cette sous-partie, son titre «Insaisissable Cape jazz»⁷ (p. 244) semble presque contradictoire par rapport à l'adhésion finale de l'auteur à la définition proposée par le musicien Alex van Heerden, qui parvint selon lui à «démêler les nombreuses ficelles engagées dans la fabrique du Cape jazz» (p. 248), et ainsi à en donner une définition satisfaisante. Composite, évolutif et imprédictible est le *Cape jazz*, mais peut-être pas «insaisissable».

Le cinquième chapitre, «Deux décennies de liberté»⁸, évoque la période des années 1990 et 2000 en termes de double mouvement: d'un côté des possibilités de création inédites offertes par les nouveaux contacts et les appropriations rendues possibles grâce à l'avènement démocratique, de l'autre la nécessité ressentie de réaffirmer ce que signifie être un musicien sud-africain dans un contexte international. L'auteur constate que certains des musiciens se considèrent comme membres d'une «communauté internationale de musiciens» et souhaitent se débarrasser de toute forme de catégorisation, tandis que d'autres semblent choisir de réaffirmer une identité locale différente de celle que leur avait assignée l'apartheid. C'est dans la combinaison de ces deux tendances que se situe la production musicale des années 1990 et 2000

6 «The Cape-ital of South African jazz».

7 «The elusive Cape jazz».

8 «Two Decades of Freedom».

(pp. 270-271). Ce raisonnement fournit une grille de lecture montrant combien l'Afrique du Sud répond aux critères de la créolisation. Un certain nombre de changements peuvent être observés dans les différentes pratiques musicales du Cap depuis 1991, désormais envisagées en termes de rentabilité économique par l'État. Il convient aussi de remarquer leur inscription persistante dans un continuum culturel.

Le chapitre 6, « Le discours des musiciens : Le Cap comme un *Potjiekos* musical »⁹, fournit une série d'exemples permettant de comprendre en quoi les musiques du Cap continuent de « raconter » leur ville et son histoire. Avec la fin de l'apartheid, certaines frontières physiques et symboliques se sont ouvertes, les styles se sont décloisonnés ainsi que les appartenances régionales. On est davantage dans une « esthétique de la multiplicité » (p. 283), dont l'évolution actuelle dans l'usage du rythme *ghoema* (considéré comme emblématique du Cap) constitue une illustration parfaite : « [sa] réhabilitation (...) n'est plus basée sur une idée de différence et de séparation, mais, au contraire, conduit vers la notion d'identités imbriquées et entrelacées » (p. 354). La notion de tradition est souvent abordée par les musiciens interrogés, non pas comme le véhicule d'un attachement conservateur au passé, mais dans l'idée de continuer d'innover à travers elle (p. 338). Une conception dynamique et moderne qui montre à quel point l'Afrique du Sud désire s'inscrire dans son temps, aurait-on envie d'ajouter. Cette « tradition d'innovation » est généralement perçue comme typique du Cap, et comme un élément fondamental à transmettre aux jeunes générations (p. 337).

« Enseigner la musique, c'est toujours enseigner beaucoup plus que la musique » (p. 336) : cette paraphrase de Gilbert Rouget trouve un développement intéressant dans la conclusion de *Sounding the Cape*. Un chapitre dont l'intitulé soulève une question essentielle qui conduit à la thèse principale de l'ouvrage : « Reconnaître la créolisation ? »¹⁰. L'auteur y répond sous la forme d'une démonstration magistrale de l'adéquation du concept de créolisation avec la situation sud-africaine (p. 382). La reconnaissance collective de cette créolisation constitutive est à ses yeux une démarche indispensable dans le processus de reconstruction du pays. On l'aura compris, Denis-Constant Martin conçoit la musique non seulement comme un « révélateur social », mais aussi comme un outil indispensable au changement social. Il lui accorde un pouvoir de rapprochement entre des populations artificiellement séparées et lui confère une capacité d'adaptation au Tout-Monde (Glissant 1997), sans pour autant tomber dans le piège d'une mythification courante là-bas, du potentiel « réconciliateur » de la musique.

Certains reprocheront peut-être à Denis-Constant Martin son adhésion entière aux théories de la créolisation énoncées par Édouard Glissant, auquel cas

⁹ « The Musicians' Discourse: Cape Town as a Musical *Potjiekos* ». ¹⁰ « Recognizing Creolisation ? ».

ils ne pourront guère le prendre en défaut sur la rigueur de l'argumentation et de son application minutieuse au cas de l'Afrique du Sud. *Sounding the Cape* est un ouvrage qui fait date dans l'historiographie culturelle de ce pays et qui, en outre, est une très belle célébration de la mémoire de musiciens souvent oubliés ou négligés par la communauté internationale.

LORRAINE ROUBERTIE SOLIMAN

Références

- BALANDIER Georges
1971 *Sens et puissance, les dynamiques sociales*. Paris : Presses Universitaires de France.
- GLISSANT Édouard
1997 *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*. Paris : Gallimard.
- MILLER Colin
2007 «'Julle kan ma New York toe gaan, ek bly in die Mannenberg': an oral history of jazz in Cape Town from the mid-1950s to the mid 1970s», in Sean Field, Renate Meyer and Felicity Swanson, eds : *Imagining the city*. Cape Town : HSRC Press.
- RICŒUR Paul
1990 *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil.



Richard WIDDESS: *Dāphā: Sacred Singing in a South Asian City. Music, Performance and Meaning in Bhaktapur, Nepal*

Farnham and Burlington : Ashgate, Coll. «SOAS Musicology Series», 2013. 336 p., 1 CD.

Le dernier ouvrage de Richard Widdess est le fruit d'un long travail de terrain mené dès le début des années 1990 à Bhaktapur, ancienne cité royale de la vallée de Katmandu. Consacré au *dāphā*, tradition newar de chant dévotionnel et antiphonique, il vient compléter avec bonheur une documentation encore trop parcellaire sur les musiques du Népal et, plus globalement, les musiques dévotionnelles et rituelles d'Asie du Sud. Centré sur les relations entre musique et contexte, il s'inscrit au sein d'une tradition ethnomusicologique à la fois analytique et réflexive qui s'attache à comprendre les enjeux esthétiques, historiques et socioreligieux de musiques vivantes, traditionnelles, le plus souvent liées à des pratiques et des modes de pensée d'origine ancienne. Sensible aux débats de fond qui animent aujourd'hui les sciences humaines, notamment dans leurs rapports aux sciences cognitives, il interroge sous un angle original la question des significations musicales et des connexions entre musique et culture.

En huit chapitres, riches, denses, passionnants, Richard Widdess propose une étude du *dāphā* basée sur une ethnographie des troupes de chant affiliées aux temples de la ville de Bhaktapur, en particulier celui du dieu Dattātreyā (l'un des fils de Śiva). Une introduction solide (chapitre 1) définit le cadre historique,