Beyond the Blues. Township Jazz in the 60s and 70s

Photographs by Basil Breakey. Commentary by Steve Gordon.

Introduction by Christopher Ballantine. Cape Town & Johannesburg,

David Philip, 1997, vi + 82 p., discogr.

Éloi Ficquet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6407>

DOI : 10.4000/lhomme.6407

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 397-399

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Éloi Ficquet, « Beyond the Blues. Township Jazz in the 60s and 70s », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6407> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.6407>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

Beyond the Blues. Township Jazz in the 60s and 70s

Photographs by Basil Breakey. Commentary by Steve Gordon.
Introduction by Christopher Ballantine. Cape Town & Johannesburg,
David Philip, 1997, vi + 82 p., discogr.

Éloi Ficquet

- 1 CES PHOTOGRAPHIES en noir et blanc rendent compte de l'univers du jazz urbain d'Afrique du Sud entre 1960 et 1970, période la plus obscure du régime de discrimination raciale. Les sévices de la politique culturelle d'apartheid ne se montrent pas ici dans leur brutalité, mais plutôt dans le repliement, la sclérose insidieuse du milieu artistique qu'elle a provoqués. Ces portraits de musiciens en répétition, en concert, ou pris dans des instants d'isolement, photographiés sans flash dans la lumière des lieux, produisent en effet un contraste subtil entre les stéréotypes picturaux universels de la musique de jazz et les fragments d'une société morose qui apparaissent par trouées. D'une part, les saxophones rutilants et rugissants, les visages crispés d'inspiration des solistes, regards perdus ou complices des accompagnateurs à l'écoute, le jeu haletant ou débonnaire du batteur, la pulsation dans les doigts du bassiste..., d'autre part une affiche déchirée représentant le premier ministre John Vorster, recouvrant partiellement le programme d'une soirée musicale, la file des mineurs devant une usine du Transvaal vue de la fenêtre d'une salle de répétition, le public très clairsemé aux concerts, les pianos d'étude déglingués qu'on entend désaccordés. Au-delà de cette première impression de feuilletage, le lecteur trouvera, au fil des annotations biographiques et anecdotiques, une prosopographie, incomplète mais assez représentative, des principaux talents de la scène du jazz sud-africain progressivement rongée par l'exil.
- 2 Le jazz a côtoyé les musiques populaires sud-africaines en renouvelant avec elles les échanges anciens et particulièrement prolifiques dans ce domaine entre les peuples africains et européens. En Afrique australe, ces brassages musicaux ont produit une grande variété de styles élaborés par des rencontres brutales, des associations incongrues, des combinaisons inédites de codes musicaux. Ces métissages ont été amplifiés au ^{xx}e siècle par les apports de divers courants musicaux afro-américains : les

gospels surajoutés à l'hymnologie protestante, le ragtime et le Dixieland interprétés, l'un par des troupes itinérantes, l'autre par des orchestres, le succès international des enregistrements de swing et de be-bop, et plus tard de rhythm and blues, de funk, de disco, de rap... L'histoire de ces courants musicaux a été exhumée par des études qui font ressortir la complexité et la diversité inextricable des relations interculturelles nouées sur le sol sud-africain. L'ouvrage de David Coplan sur les arts du spectacle dans les *townships* a été traduit en français¹. Christopher Ballantine, qui signe ici la préface, a publié une étude similaire sur les « années folles » sud-africaines, marquées par les rythmes du *marabi*². En France, Denis-Constant Martin a consacré plusieurs articles³ aux musiques sud-africaines contemporaines et leur rôle corrosif dans l'effritement de l'apartheid et les possibilités qu'elles offrent pour reconstruire des passerelles culturelles très endommagées. Ces travaux ont montré l'extravagante créativité des artistes sud-africains à contre-courant des fractures économiques et sociales, des dérives totalitaires et des diverses formes de violences dans lesquelles ils se produisirent. Les mélanges qu'ils ont fabriqués ont donné de leur pays une image bigarrée, insupportable à ceux qui promouvaient un racisme institutionnel.

- 3 L'apartheid ne s'est pas immédiatement exercée sur les arts. L'industrie du disque et du spectacle était encore très florissante dans les années 1950, et les expériences novatrices, voire contestataires, étaient encouragées par les libéraux de tous bords. Mais les lois ségrégationnistes finirent par s'appliquer aussi à la création musicale en commençant par détruire les quartiers cosmopolites de Sophiatown dans la banlieue de Johannesburg et celui de District Six près du Cap, qui furent les creusets de l'innovation artistique. Ensuite, les salles ouvertes à tout public furent fermées ou contraintes de se plier aux réglementations visant à l'isolement méthodique de chaque communauté raciale. Cette pratique s'étendit à la diffusion radiophonique et à la production discographique en cloisonnant chaque auditoire dans des traditions standardisées ou des styles modernes aseptisés⁴. Les musiques destinées à n'être écoutées que par les publics « bantous » furent ainsi fortement retribalisées.
- 4 Dans ce contexte, le jazz et toutes les musiques ethniquement inclassables ont souffert de restrictions considérables de leurs possibilités d'expression, forçant la plupart des musiciens à préférer l'exil à l'occasion de concerts à l'étranger. L'hémorragie commença avec le trompettiste Hugh Masekela dès 1960, suivi de Dollar Brand (connu plus tard sous le nom d'Abdullah Ibrahim) en 1962, puis de Chris McGregor et des autres membres du groupe des Blue Notes⁵, pour ne mentionner que les figures les plus célèbres. Tout en se faisant connaître sur la scène internationale, ces jazzmen ont pu développer leur style au contact d'autres artistes, enrichir leurs formes esthétiques par des études musicales approfondies, mais ils continuèrent de puiser leur inspiration dans le répertoire sud-africain. Certains ne renoncèrent pas à voyager en Afrique du Sud pour de courtes visites ou des concerts avec leurs confrères restés au pays. Ces échanges permirent au jazz sud-africain d'échapper à la léthargie qui le menaçait. L'enregistrement de l'album *Manenberg*⁶, en 1974 à Cape Town, par Dollar Brand/Abdullah Ibrahim et Basil Coetzee a ainsi fait rejaillir des mélodies populaires anciennes retravaillées avec un jeu de jazz affiné et accessible à un large public, qui salua ce disque par un immense succès, acquis essentiellement par le bouche à oreille et une diffusion sous le manteau.
- 5 Les photographies de Basil Breakey illustrent bien cette précarité mêlée de fièvre créatrice dans un ouvrage bâti en trois temps, correspondant à trois lieux. D'abord à

Johannesburg en 1963 et 1964, où la Dorkay House était le vestige décrépi de Sophiatown à son âge d'or. Nous y voyons surtout Chris McGregor et les Blue Notes accompagnant d'autres jazzmen de la scène jo'bourgeoise tels que les vétérans Kippie Moeketsi ou Early Mabuza, qui demeureront des piliers du jazz sud-africain. D'autres artistes, restés eux aussi en Afrique du Sud, figurent sur quelques clichés pris lors d'un concert donné en 1968 au Swaziland pour célébrer l'indépendance accordée à ce pays qui deviendra une enclave de relative liberté. Enfin à Cape Town, au début des années 1970, nous sommes pris dans une série plus turbulente de concerts où réapparaissent sur scène Louis Moholo pour une brève tournée, et Dollar Brand/Abdullah Ibrahim lors d'un séjour plus long, préparatoire de *Manenberg* avant un retour à l'exil.

- 6 Le photographe a su capturer ici l'ardeur et l'inquiétude, la puissance sonore de chorus endiablés et la patiente alchimie de la répétition, faisant écho aux mots de Lewis Nkosi, journaliste et écrivain originaire de Durban, cités fort à propos en introduction : « C'est une musique dont les racines plongent dans une vie d'insécurité, dans laquelle un seul instant d'épanouissement, d'amour, de lumière, est extraordinairement plus important qu'une vie tout entière. Dans une situation où la violence est endémique, où un homme n'évite les balles de la police que pour être planté par la lame d'un malfrat, est apparu un son exubérant, plus intuitif que partout ailleurs hors des États-Unis, pour rendre ce que le jazz est censé célébrer : l'étincelle d'amour, de désir, de bravoure, de force, d'accomplissement, et toute l'ardeur de la danse où l'instant présent est pour le corps tout ce qui compte. »⁷

NOTES

1. David B. Coplan, *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. Postface de Denis-Constant Martin. Paris, Karthala – Nairobi, CREDU, 1992, 450 p. [Éd. orig. : *In Township Tonight ! South Africa's Black City Music and Theatre*, Longman, 1985.]
2. Christopher Ballantine, *Marabi Nights : Early South African Jazz and Vaudeville*, Johannesburg, Ravan Press, 1993.
3. Denis-Constant Martin, « Le triolet multicolore. Dans la musique sud-africaine, une blanche n'égale pas nécessairement deux noires... », *Politique Africaine*, mars 1987, 25 : 74-81 ; « La musique au-delà de l'apartheid », postface à David B. Coplan, *op. cit.*, 1992 : 377-402 ; « Les hymnes du métissage », in Denis-Constant Martin, ed., *Sortir de l'apartheid*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992 : 119-131.
4. Sur cette politique de la musique sous l'apartheid, voir Muff Anderson, *Music in the Mix. The Story of South African Popular Music*, Johannesburg, Ravan Press, 1981.
5. Chris McGregor (pianiste), Nick Moyake (sax ténor), Dudu Pukwana (sax alto), Mongezi Feza (trompette), Johnny Dyani (basse) et Louis Moholo (batterie).
6. The Sun, SRK 786134.
7. Lewis Nkosi, « Jazz in Exile », *Transition*, 1966, 24 : 34.

AUTEUR

ÉLOI FICQUET

EHESS, Centre d'études africaines, Paris.