

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**8 : 1 | 2011**

**Peut-on parler de musique noire ?**

---

## **En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?**

Ambivalence des noms, frottement des genres

*Does Jazz Have a Color in South Africa? Ambivalence of Names, Friction between Genres*

**Lorraine Roubertie Soliman**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/130>

DOI : 10.4000/volume.130

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 30 mai 2011

Pagination : 175-194

ISBN : 978-2-913169-29-6

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Lorraine Roubertie Soliman, « En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ? », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/130> ; DOI : 10.4000/volume.130

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur?

## Ambivalence des noms, frottement des genres

par

Lorraine Roubertie Soliman

Université Paris 8

**Résumé :** À partir du cas du jazz, polymorphe par essence et « multinommé » en Afrique du Sud, cet article ébauche une réflexion sur la nécessité de repenser l'idée de classification générique dans un pays hanté par la hiérarchie jusqu'au-boutiste. L'absence d'utilisation, voire le rejet observé de l'expression « musique noire » dans le milieu étudié (jazz et enseignement) semble vouloir indiquer le refus d'un certain type de catégorisation. Refus immédiatement contrebalancé par le constat de la prégnance des mêmes préjugés catégoriels dans tant d'autres sphères de la société, musicales ou non. Comment parler « objectivement » de la musique et du jazz, lorsqu'on est Européenne et blanche de peau, dans un pays où les questions identitaires et raciales se mélangent à ce point? En regardant au-delà des frontières normées entre les genres peut-être, en acceptant leurs ambivalences, leur évolution, leur flou; en s'efforçant, en quelque sorte, d'adapter le flux de la réflexion au continuum polymorphe et instable de la création musicale.

**Mots-clés :** *Afrique du Sud – Jazz – Apartheid – Identité*

**Le désir** de répondre à cet appel à communication et à la problématique qu'il soulève est né du sentiment (perturbant) d'être définitivement sortie, après trois années d'enquête centrée sur l'Afrique du Sud, de cet état de quasi-inconscience, ou plutôt de non-pertinence raciale qui avait marqué une certaine enfance française des années 1980. La mienne en tout cas, sans doute privilégiée en ce sens. La confrontation, vingt ans plus tard, avec un pays hanté par l'hyperconscience raciale a soudainement jeté un éclairage cru, sans compromis, sur ce confortable « flottement » initial. De là peut-être, l'envie est-elle née, il y a cinq ans, lorsque je rédigeais mon mémoire de Master<sup>1</sup>, de commencer par décoder les grandes lignes du classement générique à l'œuvre dans le catalogue du label phonographique Sheer Sound (1994), perçu comme un acteur important dans ce que je nommais alors « la résurgence » du jazz sud-africain post-apartheid. Essayer de comprendre la logique qui sous-tendait ce repérage à destination commerciale, dans un pays où les techniques de classification étaient allées si loin m'aura permis de toucher du doigt – sans m'en apercevoir clairement à ce moment-là – certaines questions qui ressurgissent dans ma recherche actuelle, et surtout un angle pour les aborder. Le décryptage des étiquettes indicatives accolées aux musiciens du catalogue représentant différents genres et sous-genres tels que *jazz mainstream*, *smooth jazz*, *afro jazz*, *Cape jazz*, *afro pop*, *township jazz*, etc. révélait un flottement et « une absence de cloisonnement marqué » alors interprétés comme favorables à la création d'un « esprit de famille » Sheer Sound (Roubertie, 2006 : 68). Cette confusion perçue comme facteur de cohésion a servi de fil conducteur implicite pour la suite de l'enquête, qui aborde aujourd'hui la question du jazz post-apartheid à travers ses modes de transmission.

1. Il s'agissait d'un mémoire de Master 2 réalisé à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, sous la double direction de Philippe Michel et Denis-Constant Martin, soutenu en 2006, intitulé : « Sheer Sound, un acteur culturel important dans la résurgence du jazz sud-africain depuis la chute du régime d'apartheid? »

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

## Parle-t-on de musique noire en Afrique du Sud ?

Très tôt dans cette étude s'est imposée la difficulté de nommer l'objet en question, et par conséquent de circonscrire un champ d'investigation —jazz? jazz sud-africain? *African jazz*? jazz d'Afrique du Sud? *township jazz*? *Cape jazz*?... Le flottement et l'indécis ont imprégné chaque étape de l'enquête et continuent de le faire. « Peut-on parler de musique noire? (mais peut-on ne pas en parler...) » : appliquée à l'Afrique du Sud, cette double interrogation augmente encore la confusion et appelle une autre question : pourquoi l'expression « musique noire » *stricto sensu* n'est-elle pas intervenue dans ma recherche jusqu'à ce jour? Refus plus ou moins conscient d'appliquer une formule simplificatrice à la musique d'un pays meurtri par la pensée binaire de trois siècles de colonialisme suivis de quarante ans d'apartheid? L'hypothèse est plus que plausible me concernant, mais demande à être vérifiée à l'échelle de l'enquête. Les nombreux entretiens<sup>2</sup> effectués en Afrique du Sud, plus spécialement au Cap, semblent montrer que l'expression n'est pas familièrement utilisée dans le milieu. Lorsque l'adjectif « noir » l'est, il qualifie une personne, le musicien ou la communauté à laquelle il appartient et non pas (ou exceptionnellement<sup>3</sup>) la musique. Interrogé à ce sujet, le journaliste et spécialiste du jazz sud-africain Paul Sedres<sup>4</sup> confirme sans hésitation. Et de s'attacher aussitôt à rétablir la distinction entre « musique(s) sud-africaine(s) »

2. Une centaine d'entretiens ont été effectués entre 2007 et 2009, auprès de musiciens, d'enseignants et d'étudiants.
3. À ce jour, l'expression « *black gospel* » a été repérée une fois, dans la bouche du chanteur et percussionniste capetownien Glenn Robertson (entretien réalisé par Denis-Constant Martin, Cape Town, 11/07) ; une occurrence de l'expression « *black music* » a été relevée dans les propos du trompettiste de jazz Ian Smith (entretien réalisé par Denis-Constant Martin, Cape Town, 11/09).
4. Outre ses activités journalistiques (*Fine Music Radio, Beyond 2010*), Paul Sedres a occupé pendant dix ans un poste multi-fonction au College of Music de l'Université du Cap. Il était notamment administrateur du laboratoire d'écoute, également responsable de l'accueil des musiciens et enseignants étrangers en visite au département, où il développait de nombreux projets et organisait des concerts régulièrement.

et « musique(s) d'Afrique du Sud<sup>5</sup> ». La première expression (*South African music*), selon lui, nierait la mixité constitutive de la musique dans son pays, faisant croire à une essence unique, ou « sud-africanité », de la musique en Afrique du Sud. La seconde expression (*music from South Africa*), au contraire, est considérée comme davantage explicite quant à la confusion des origines (notamment africaines et européennes) de la musique en Afrique du Sud. Précisons que Paul Sedres est né et vit au Cap<sup>6</sup>, où il fait partie de la communauté *coloured*<sup>7</sup> qui représente 48% de la population locale<sup>8</sup>. D'où, peut-être, une utilisation du vocabulaire racial relativement distanciée, sachant le défi que posait la définition de la catégorie *coloured*<sup>9</sup> durant l'apartheid.

Une interlocution nouée par questionnaire<sup>10</sup> avec quelques personnes, au Cap, en mars 2010, semble indiquer elle aussi une tendance à éviter l'expression « musique noire ». Bien qu'en ayant connaissance, les huit personnes interrogées déclarent ne pas l'utiliser; cinq d'entre elles parce qu'elles trouvent l'expression raciste, limitée, stéréotypée, ou adaptée

5. Il emprunte ici volontairement l'expression à l'ethnomusicologue et journaliste Richard Nwamba, qui anime chaque samedi après-midi depuis la fin des années 1990 l'émission *African Connexion* diffusée sur la radio sud-africaine SA FM.

6. Il a quitté Le Cap pour rejoindre Paris en février 2009.

7. On cherche en vain un mot français pour traduire *Coloured*; « métis » est une traduction erronée qui laisse entendre qu'il y a métissage.

8. Pour 31 % de noirs et 19% de blancs. Source : Recensement 2001. <http://www.cybergeoeu/index2455.html>, septembre 2008.

9. Selon les lois de l'apartheid, la catégorie « *coloured* » (*kleurling* en afrikaans) désignait les individus qui n'étaient ni Africains (*natives*, ou *bantus*) ni blancs, notamment les enfants nés de couples mixtes européens et khoikhoi, ou encore les descendants d'esclaves et de noirs libres, les missionnaires afro-américains des États-Unis, les anciens forçats chinois, les Indiens jusqu'aux années 1960... Cette catégorie intermédiaire indéfinissable incarnait l'impossibilité du classement racial.

10. Interlocution réalisée du 22 mars au 2 avril 2010, auprès de huit personnes. Les questionnaires ont été distribués et collectés sur place par Paul Sedres, dans le contexte de la 10<sup>e</sup> conférence de la South African Association for Jazz Education, University of Cape Town. Les personnes interrogées étaient âgées de 21 à 68 ans, et se sont qualifiées de « musiciens, amateur de musique, étudiants, présentateur et officiel de l'éducation nationale ».

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

au contexte américain mais pas au continent africain ; deux d'entre elles ne justifient pas leur réponse ; la dernière personne précise que l'expression est mal appropriée (à l'Afrique du Sud contemporaine) parce que « les patrimoines [musicaux], de nos jours, ont fusionné à l'échelle internationale<sup>11</sup> ». Paradoxalement, à l'exception d'une personne qui n'associe l'expression « musique noire » qu'à des genres non spécifiquement africains et d'une autre qui estime qu'elle n'a plus de sens et pourrait, à la limite, être utilisée dans le seul cas du « gospel authentique chanté dans les églises noires ségréguées<sup>12</sup> », les six autres personnes associent « musique noire » à au moins une forme musicale d'essence africaine (*mbaqanga*, *Afro Jazz*, *Kwaito*, *Sophiatown*<sup>13</sup>, *kwassa*<sup>14</sup>, *all African music*). De même, lorsqu'il leur est demandé de préciser ce qu'elles entendent par l'expression, l'Afrique est convoquée sept fois sur huit ; une fois seulement la référence se limite à l'Afro-Amérique. La fermeté avec laquelle l'ensemble des personnes interrogées a, sinon condamné, du moins rejeté l'expression « musique noire » semble contradictoire avec le fait d'associer par la suite cette expression au continent africain. Les résultats d'une « enquête » d'aussi petite envergure n'autorisent évidemment aucune conclusion ferme. Ils suggèrent néanmoins une piste que la suite de l'étude validera ou non : une certaine ambivalence sud-africaine vis-à-vis de la nomination générique et de la question des origines. Il convient de remarquer que l'enquête a été effectuée principalement dans le cadre de l'Université du Cap, et que l'on peut donc présupposer un certain degré d'instruction des personnes

- 
11. « No, "blackness" is a misnomer, more attributable to history and social politics of the African indigenous and diaspora societies. Now, heritages have fused with global languages. »
  12. « None, term has no meaning now. Maybe original gospel sung in segregated "Black" churches. »
  13. Sophiatown était un quartier des environs de Johannesburg réservé aux ouvriers africains, *coloureds* et indiens, où régnait une intense activité culturelle essentiellement incarnée par la musique et le jazz. Considéré comme *black spot* (tache noire) par le régime d'apartheid, le quartier fut rasé en 1955. Sophiatown est devenu le symbole d'un âge d'or de la création musicale populaire urbaine multiraciale.
  14. Le chanteur congolais Kanda Bongo Man (Inongo, 1955) est à l'origine du *kwassa*, une évolution du style *soukous*, ou rumba congo-zaïroise. Cette nouvelle forme de *soukous* donna le jour au style de danse *kwassa kwassa*. *Kwassa kwassa* est aussi le titre de l'un de ses albums parmi les plus populaires (Hannibal, 1989).

interrogées. Il va de soi que les mêmes questions posées dans un environnement moins élitiste auraient vraisemblablement suscité de toutes autres réponses.

Il faut en outre préciser le sens particulier qu'a pris le terme « *black* » en Afrique du Sud, à partir des années 1960, époque à laquelle il a été adopté par la population sud-africaine, suivant l'exemple afro-américain, pour désigner l'ensemble des opprimés : Africains (*natives* ou *bantus*), *coloureds*, Indiens (*Indians* ou *Asians*, descendants d'originaires du sous-continent dans son ensemble). À partir de là, comment pourrait-il ne pas y avoir une certaine confusion vis-à-vis de l'expression « *black music* », due au double mouvement de rejet de tout ce qui attache la société sud-africaine à l'apartheid d'une part, et d'attraction pour l'Afro-Amérique d'autre part.

Le musicologue sud-africain Grant Olwage (2008 : 35-41) apporte un éclairage historique qui explique à sa manière le peu de prise de l'expression « musique noire » en Afrique du Sud. Rappelant l'impact majeur de « l'impérialisme capitaliste » sur l'étiquetage des musiques dites « ethniques » en provenance des populations classées *bantues*<sup>15</sup> durant l'apartheid, et l'influence du modèle des *race records* américains, il pointe du doigt l'une des (nombreuses) contradictions du régime. Bien des musiciens noirs, classés Africains, *bantus*, *indigenious* ou *natives* selon la terminologie alors en vigueur, étaient plus volontiers labellisés selon leur ethnie, ce qui semble correspondre à une logique un peu moins réductrice si elle n'était motivée par des raisons strictement économiques. Cette « industrie [et fétichisation] de l'ethnicité » avait pour uniques fondements les critères linguistiques : c'est le langage utilisé par les chanteurs qui définit ethniquement la musique. Les critères musicaux sont quasi inexistant dans cette définition, ce qui n'a du reste pas manqué de produire quelques erreurs d'étiquetage (Olwage, 2008 : 37). Et la négation réaffirmée de la richesse du patrimoine musical des populations africaines.

15. Le Promotion of Bantu Self Government Act, en 1959, jette les bases du système des bantoustans (*tuisland* en afrikaans, *homelands* en anglais) qui désignait certaines régions comme « foyers nationaux » relativement autonomes réservés aux populations noires. Ce système raciste faisait des habitants des bantoustans des citoyens de deuxième classe dans leur propre pays.

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

À défaut d'avoir entendu l'expression « musique noire » dans les milieux enquêtés, l'expression « *indigenous music* », quant à elle, y était largement utilisée pour désigner les musiques dites « originaires » d'Afrique du Sud, sans distinction de genre ni d'époque. Sachant alors que « la Musique Traditionnelle Africaine est la véritable musique indigène, ainsi que la musique des San<sup>16</sup> », selon les termes d'un officiel du *Western Cape Education Department* (une perception des choses partagée par de nombreuses personnes interrogées à ce sujet). Le milieu universitaire semble quant à lui réserver l'expression exclusivement aux musiques dites traditionnelles africaines. La confusion est à son comble, sachant que le terme *indigenus* était utilisé comme synonyme de *bantu*, *African* ou *native* durant l'apartheid, autant de manières péjoratives de nommer le colonisé. Pourquoi cet héritage direct de l'apartheid serait-il toléré alors qu'il véhicule *a priori* autant de préjugés racistes que l'expression « musique noire » ? Interrogée à ce sujet, une consœur ethnomusicologue précise que dans le milieu *coloured* où elle a enquêté dans le cadre d'une recherche consacrée aux répertoires de chants du Carnaval du Nouvel An, au Cap, l'expression « musique noire » est utilisée comme un équivalent de « *indigenous music* », les deux expressions assumant leur caractère raciste à l'égard des populations désignées. Et de citer l'exemple du *moppie*<sup>17</sup> intitulé *Sangoma*, en référence aux médecins traditionnels chez les Xhosa, les Zulu, les Swazi et les Ndebele. Pour les auteurs (*coloureds*) de ce chant basé sur des mélodies xhosa, il s'agit là ni plus ni moins que de « *black music* ». Question de milieu social et de niveau d'éducation ? Trace de l'amertume restée vive chez les *coloureds* considérés comme des « bâtards » sans histoire ni culture durant l'apartheid, contrairement aux Africains « dont l'histoire et la culture ne [pouvaient] être niées même si elles [étaient] considérées comme barbares et primitives » (Martin, 2002 : 16) ? Les deux hypothèses sont plausibles. Mais pourquoi, alors, dans un certain milieu plus « intellectuel » (universitaire, amateur de jazz, mixte « racialement »)

16. « *African Traditional Music is the true indigenous music, and the music of the San.* » Entretien réalisé le 11 août 2009, Cape Town.

17. Chansons comiques des troupes de carnaval du Nouvel An et des chœurs « malais », au Cap. Le principe de ces chants en afrikaans ou en anglais est l'alternance entre musique empruntée (à divers répertoires locaux et internationaux) et musique composée. Pour en savoir plus : Gaulier, 2007.



l'expression « musique noire » serait-elle bannie mais pas l'expression « musique indigène » alors que les deux sont synonymes dans un autre milieu, plus « populaire » et *coloured*? Dans le premier cas, on semble refuser catégoriquement le classement en fonction d'une couleur de peau, mais ne sachant véritablement comment sortir de ce cadre de pensée, on a recours à une expression plus floue, qui ne désigne pas directement la couleur de la peau mais parle bien de la même chose. Dans le second cas, pas d'ambiguïté, le stéréotype raciste est assumé sans complexe, prolongeant sans doute inconsciemment la logique du développement séparé.

### Une nostalgie ambivalente

Ces remarques confirment l'idée selon laquelle le jazz, en Afrique du Sud, contrairement à d'autres genres musicaux, se serait construit comme une musique contre : contre un ordre établi. Et l'un des préjugés réducteurs, à caractère commercial là encore, auquel doit aujourd'hui faire face la musique sud-africaine repose justement sur la croyance selon laquelle sa valeur et son originalité seraient irrémédiablement associées à la lutte politique contre l'apartheid. À compter du milieu des années 1990, elle se serait ainsi dissoute dans l'espace démocratique international. C'est du moins une opinion largement répandue, en Afrique du Sud et ailleurs. De nombreux musiciens ayant exercé leur métier durant l'apartheid en viennent à déplorer une certaine apathie du milieu musical contemporain qui serait consécutive à l'avènement démocratique. Ainsi, le saxophoniste et claviériste capétonien Ikey Gamba n'hésite-t-il pas à définir « la beauté de la musique sud-africaine » en proportion de l'oppression et des frustrations vécues durant l'apartheid<sup>18</sup>. Sans employer explicitement

18. « That is where the beauty of South African music is. It's because of the – I think it's something to do with the struggle. [...] We so much wanted to achieve a lot of things in life that – once you get a chance of learning something we do it to the best of our ability. But then you can hear that we want to bring out that frustration and that depression that we got into our-selves because of the political scene that we were in. And once we start expressing ourselves we go out. We just explode from inside. » Entretien avec Ikey Gamba, 27 juin 2009, Kensington (Cape Town).

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

l'expression « musique noire », c'est pourtant bien la musique des populations non-blanches jadis discriminées qu'il désigne. Mais l'opération de réduction se fait à un autre niveau. La couleur de la peau perçue comme trait distinctif est un fait totalement accepté et banalisé, on se tourne vers le contexte, oppressif jadis, aujourd'hui démocratique, qui définit alors les qualités spécifiques d'une musique. Mais la logique reste la même.

Lorsque le trompettiste Hugh Masekela s'exprime au sujet de la nouvelle scène musicale sud-africaine, il l'inscrit dans un phénomène qui affecte l'ensemble du pays depuis « [que celui-ci] a voté », un pays et une population qui « cherche[nt] de nouveaux objectifs [et] semble[nt] en train de mourir ». « On peut presque parler d'un environnement de non-existence de la musique en Afrique du Sud », déplore-t-il<sup>19</sup>. Masekela interroge ici la possibilité d'être inspiré par autre chose que la souffrance et la lutte. Cette dernière affirmation n'est pas très explicite : parle-t-il d'un environnement de non existence de la musique, ou de la non existence d'un environnement propice à l'invention d'une musique jugée intéressante ? L'ambiguïté de la formulation souligne un peu plus la complexité des rapports que la société sud-africaine entretient avec son histoire et sa réinvention post-apartheid.

Localement mais aussi à l'échelle internationale, un discours nostalgique ambivalent flotte autour des musiques populaires de l'Afrique du Sud contemporaine. Il n'est pas rare d'entendre des journalistes s'exprimer en termes de perte d'identité culturelle de l'Afrique du Sud, une perception augmentée par la perspective de la Coupe du Monde de football qui risquerait d'« internationaliser » et d'uniformiser encore davantage le pays<sup>20</sup>. Crise d'identité

19. « Artistic activity was very very intense up until we've voted. Then after we've voted, the country changed because many people came to South Africa from all over the world, especially from Africa. And people searched for new goals, and they ought seem to die. They seem to die, just die. And the places where, you know, clubs or... they close down. So [...] musicians don't have places to play. And if you don't have a place to play, you can't grow. [...] I don't know whether it was intentional, it was planned. But there's almost an environment of non-existence of music in South Africa. » Entretien avec Hugh Masekela, 4 décembre 2009, Paris.

20. Nous nous référons ici spécialement à un entretien effectué avec le journaliste, producteur et grand amateur de jazz sud-africain Sir Ali, le 8 mars 2010, à Paris, au cours duquel il s'exprimait en ces termes : « [*speaking about jazz*] *South Africa may lose its integrity, especially now* » (« [à propos du jazz] l'Afrique du Sud risque de perdre son intégrité, spécialement maintenant »).

ou fantasme d'exotisme en voie de disparition<sup>21</sup> ? Aussi bien intentionnée soit-elle, cette nostalgie véhicule à son insu quelques vestiges de cette « conscience ethnique<sup>22</sup> » si lourdement chargée. Du moins risque-t-elle de perpétuer une certaine forme d'enfermement dans un cadre de pensée disjonctive qui classe les cultures en fonction de leurs origines supposées.

### **Le jazz, objet trouble d'une croyance finaliste**

L'omniprésence de la croyance en Afrique du Sud soulève d'autres contradictions problématiques. Et surtout le fait que cette logique de pensée ne soit que très peu remise en question et semble demeurer à l'abri d'éventuels contre-discours. La croyance, rappelle le philosophe Nicolas Grimaldi, tout comme le rêve, n'a besoin d'aucun lien avec la réalité pour exister. Au contraire, plus elle est éloignée du réel plus elle est solide. Contrairement à la science, ce système de pensée ne peut en aucun cas être réfuté par la réalité (Grimaldi, 2009). Cette impossibilité du doute qu'implique la croyance n'est pas sans poser de questions dans le cas de l'Afrique du Sud, tiraillée entre un désir d'absolu d'un côté et la volonté de sortir d'un système de pensée manichéen de l'autre. Cette double tension est particulièrement manifeste dans le milieu musical resté étroitement lié aux phénomènes de foi et de spiritualité. La musique semble ainsi perçue à la fois comme un espace privilégié de contact avec l'« ultimé » tant attendue, tout en étant souvent indissociablement rattrapée par l'imaginaire de l'apartheid. Cette dualité de tendances est particulièrement tangible dans le milieu du jazz.

Le fait que la musique soit si peu affranchie de la croyance, malgré un contexte étatique séculier, n'est évidemment pas une spécificité sud-africaine. Ce qui frappe ici, c'est la position ambivalente des musiciens de jazz dans ce paysage. Ils évoluent sur un terrain hybride par définition, qui implique une nécessaire acceptation de l'aléatoire, donc une nette

21. À titre d'exemple, consulter l'article « Has South African Jazz Lost Its Edge? » et les commentaires qui suivent, sur le blog : <http://thejazzbreakfast.wordpress.com/2009/12/12/has-south-african-jazz-lost-its-edge/> (12 décembre 2009).

22. Ou « conscience d'identification », selon les termes de Dominique Darbon (1989 : 126).

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

inflexion vers l'irrésolu et l'insoluble. Or, en Afrique du Sud, le jazz reste, comme tous les autres genres musicaux, essentiellement « guidé » par la croyance finaliste en une force omnisciente et unifiante en dernière instance. Cette puissance omnisciente serait alors l'explication ultime et rationalisante à cet inconnu vers lequel tend la musique, et donc le jazz ? Différentes discussions amicales avec le responsable de la section jazz du département en charge des programmes de musique pour les lycées publics<sup>23</sup> m'ont engagée sur cette piste. Au cours de l'une de ces conversations, cherchant à rendre compatible ma position antireligieuse avec l'ampleur et la « générosité » d'un travail de thèse, il finit par me demander si — au moins ? — je me définirais en tant qu'humaniste ? Au-delà de ce qui s'apparente à un compliment, c'est le besoin d'identifier, voire de classer en dépit de réticences affichées qui apparaît là encore. La nécessité de se référer à un courant de pensée, faute de religion, donc à une instance générique.

En visite au *Cape Music Institute* au mois de juillet 2009, une école où l'on enseigne les musiques populaires actuelles pratiquées et écoutées au Cap, à destination d'élèves issus de milieux défavorisés, le codirecteur de l'institution m'introduit à sa classe et commente ma présence de la sorte : « Ils [les Occidentaux] viennent étudier notre musique, ils écrivent des livres dessus, et ensuite ils nous les vendent. [S'adressant aux élèves] À vous de faire la même chose maintenant<sup>24</sup> ! » Au-delà d'une provocation assez compréhensible, c'est une logique qui tourne en rond puisqu'il s'agit alors ni plus ni moins de tenter d'échapper à une certaine vision du monde par renversement de la situation. Les outils préconisés pour ce renversement restent inchangés et agissent selon les mêmes préceptes rationalisants.

Dans le même ordre d'idées, il convient alors de suspecter le thème initial de mon travail, qui semble à première vue obéir à l'idéologie occidentale du « don » pour la musique des Africains — l'Afrique du Sud post-apartheid présupposée terrain fertile. N'aurais-je pas d'emblée enfermé ma recherche dans l'impasse que je souhaitais justement dépasser ? Car

---

23. *Music curriculum advisor for jazz, Western Cape Education Department.*

24. Propos cités de mémoire.

même si c'est l'hétérogénéité culturelle de la zone géographique en question et ce que le jazz lui-même hétéroclite y signifie musicalement et symboliquement au XXI<sup>e</sup> siècle qui a motivé la thèse en cours, le présumé demeure dans l'ombre. Et comment ignorer que les idéaux universalistes et laïques qui nourrissent inconsciemment ma recherche constituent aussi une forme de croyance? Comment ne pas voir que la croyance en une spécificité perdue (ou en voie de se perdre) de la musique et du jazz sud-africains a été remplacée ici par la croyance en un potentiel démultiplié par un terrain hybride à l'extrême et animé par une volonté puissante de se dégager des préjugés colonialistes? Comment ne pas voir, après trois ans d'investigation, que ces préjugés dont on pensait évident le souhait de s'en débarrasser hantent toujours le discours des enquêtés qui souvent perçoivent votre démarche à travers une grille de lecture imprégnée de pensée coloniale? Idéaux d'un côté, préjugés de l'autre, aliénation rationalisante dans tous les cas. Comment démêler cet écheveau d'ambivalences? Faut-il le démêler? Comment parler de la musique en Afrique du Sud sans se laisser prendre au piège de ces contradictions? Et sans échouer aux portes du nihilisme?

### **Appréhender la diversité constitutive de la culture musicale sud-africaine sans l'enfermer dans une nouvelle mythologie**

Parler de « musiques d'Afrique du Sud » plutôt que de « musiques sud-africaines » de manière à exprimer la complexité de l'héritage sans oublier les nombreux apports extérieurs, passés et présents (européens, américains, africains, etc.), qui le constituent. Cette nuance de langage permet sans doute aussi d'échapper à une vision trop essentialiste et de démystifier un idéal musical « authentiquement » sud-africain. Le risque n'est-il pas, alors, de remplacer cette mythologie par une autre, de faire de l'Afrique du Sud arc-en-ciel un parangon du kaléidoscope absolu? Une manière de sortir définitivement de l'imaginaire de l'apartheid. Et de substituer à ses objectifs dichotomiques d'autres objectifs pluriels, polyvalents, universels quant à eux. Le cadre conceptuel demeure, seul le contenu a changé. C'est déjà beaucoup, mais il semble nécessaire d'essayer de dépasser ce modèle clos sur lui-même.

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

Dans le paysage humain de l'Afrique du Sud « réconciliée », ou post-apartheid, le champ musical est un concentré d'ambivalences et de contradictions. Ce patrimoine musical extraordinairement varié, à l'honneur duquel sont organisées de très nombreuses manifestations privées et publiques<sup>25</sup> (concerts, festivals, etc.), le gouvernement sud-africain cherche à le mettre en valeur et à y sensibiliser l'ensemble de la population. Les programmes scolaires nationaux des classes qui proposent l'option musique, par exemple, se sont peu à peu ouverts à tout un ensemble de « traditions » musicales jadis totalement négligées par l'enseignement académique. Aujourd'hui, le *kwaito*<sup>26</sup>, le *South African jazz* ou les *moppies* du Carnaval du Nouvel An figurent au programme des classes *Further Education and Training* (FET), l'équivalent de nos trois années de lycée. Les départements de musique des universités ont désormais presque tous une filière jazz et/ou musiques traditionnelles (*African music, indigenous music*). Mais dans ce contexte, il faut évidemment compter sur un autre héritage : celui d'un enseignement inégalitaire légué par l'apartheid. À l'heure actuelle, il s'agit certainement du principal défi auquel doivent faire face élèves et enseignants. Mais cette triste réalité n'est pas univoque. Cet héritage calamiteux contient (malgré lui) un potentiel méthodologique apparemment très peu exploité. Les liens qui pourraient être tissés entre des univers jadis rendus antagonistes par les lois de la ségrégation raciale ne le sont pas, ou pas de manière assumée. C'est parfaitement compréhensible. Néanmoins, l'observation des vestiges de cette éducation musicale à deux vitesses, académique et eurocentrée d'un côté, informelle et afrocentrée de l'autre, pour faire court<sup>27</sup>, peut aussi suggérer d'autres hypothèses de travail paradoxalement constructives. Les initiatives ministérielles visant à réparer les outrages du passé éducatif ségrégationniste semblent trop peu attentives aux qualités spécifiques qui ont

25. L'Afrique du Sud post-apartheid célèbre chaque 24 septembre la richesse et la diversité de son patrimoine culturel. C'est le *Heritage Day* (jour férié). La musique est au cœur de cette manifestation.

26. Le *kwaito* (de l'afrikaans « *kwai* », ce qui est « tendance », et « *to* » pour township) mélange de *house*, de *garage* et de rap chanté-scandé en plusieurs langues, notamment en zoulou et en *tsotsi-taal* (argot des townships mêlant les onze langues officielles du pays), occupe une place hautement significative dans le paysage culturel post-apartheid.

27. Sachant qu'il existe bien évidemment mille nuances entre ces deux extrêmes.

perduré ou se sont développées sur le terrain jadis discriminé. Le « contenu » (les traditions musicales retrouvées) est revalorisé, mais le « contenant » (les modes de transmission et de pérennisation de ce patrimoine) n'est que peu considéré. La remarque faite par le codirecteur du *Cape Music Institute* à ses élèves est manifeste à ce titre d'un mode d'action *a priori* contre-productif. Bien entendu, il ne s'agit pas de renverser la situation en survalorisant des modes de transmission que l'on qualifiera d'afrocentrés pour aller vite, tout en niant l'héritage occidental omniprésent en Afrique du Sud. Mais plutôt d'essayer de tenir compte de la complexité de ce paysage musical aussi bien quant à son « contenu » (les musiques enseignées et jouées) qu'à son « contenant » (les modes de transmission, les différentes manières de pratiquer la musique dans cette société « cumulative »...). Sur le plan de l'enseignement ou de la transmission, il s'agirait peut-être, par exemple, de tisser davantage de liens entre des milieux que tout semble encore séparer.

Dans son mémoire de Master soutenu en mars 2009 à l'Université de Stellenbosch (*Western Cape*), Pamela Elizabeth Kierman s'attache à analyser le rôle essentiel que joue la musique communautaire, particulièrement les fanfares d'harmonies du *Western Cape*, dans le développement du paysage musical sud-africain (Kierman, 2009). De ce tissu communautaire informel largement privé de reconnaissance émane une proportion non négligeable des musiciens employés notamment dans les orchestres professionnels symphoniques ou militaires. Le même constat a été fait dans le milieu du jazz, où la plupart des musiciens interrogés sur leur période de formation évoquent l'église et/ou la musique de rue (*marching bands*...) comme point d'ancrage de leur carrière. Une meilleure reconnaissance par les institutions de ce soubassement informel dans toutes ses dimensions, en acceptant ses modes de fonctionnement pas nécessairement formalisés et son importance dans le développement du « patrimoine » musical d'Afrique du Sud non seulement rendrait justice aux opprimés, mais surtout pourrait clarifier certaines ambiguïtés pénalisantes pour tous.

Une frange non négligeable de l'intelligentsia sud-africaine semble œuvrer dans cette direction. Ainsi, les départements de musique des universités du Cap, de Stellenbosch et du Western Cape ont toutes les trois développé des programmes sociaux à destination de com-

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

munautés défavorisées. Ces programmes fonctionnent comme des antennes de l'université, dispensent leur savoir-faire assorti de diplômes à des populations autrement privées d'éducation musicale institutionnelle. Cette étape nécessaire est-elle suffisante? Ne faudrait-il pas imaginer un partage réciproque de savoir-faire? La mise en place d'une dynamique d'échanges entre milieu formel et milieu informel?

Dans un article intitulé « *A View from Popular Music Studies : Genre Issues* » (2008), Fabian Holt propose d'aborder la question de la musique populaire américaine en dehors du schéma ethnocentré et artificiellement unifiant qui voudrait que cette culture populaire ait un tronc, ou canon commun « anglo-centré et enraciné dans l'espace géo-politique de l'Atlantique Blanc, pour paraphraser Gilroy<sup>28</sup> ». Pour cela, il faudrait dépasser le concept de genre, et adopter une position décentrée, ou « poétique de l'entre-genre<sup>29</sup> ». Cette proposition méthodologique non-finaliste porte autant d'attention aux frontières génériques établies comme autant de repères qu'aux espaces fluides et évolutifs qui se situent entre les genres. Les zones de frottement possible entre genres doivent également être prises en considération, ainsi que la manière dont ces frontières évoluent d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre. Cette poétique ne vise pas à remplacer la « traditionnelle approche par genre », mais à la compléter. Elle semble particulièrement adaptée à l'Afrique du Sud où la notion de catégorie générique a été longtemps si problématique et continue de hanter la société. Elle pourrait permettre de révéler les dynamiques imprévisibles qui relie et délie à travers le temps et l'espace les courants musicaux désignés comme tels. Une pratique de l'entre-genre telle que, par exemple, la dynamique d'échanges entre milieux formels et informels ou, et de manière renforcée, entre jazz d'ici et jazz d'ailleurs, constituerait un socle concret pour cette pensée décentrée.

28. « [...] Anglo-centric and rooted in the geo-political space of the White Atlantic, to paraphrase Gilroy », (Holt, 2008 : 44).

29. Ibidem, « a decentered concept of genre. [...] I employ the notion of music in-between genres as a conceptual metaphor in a form of decentered thinking that is less structured by core-boundary models than by models with more chaotic and transformative structures ».



C'est dans cette logique interstitielle et fluide que nous aimerions répondre à la question qui est à l'origine de cet article. Comment parler de la musique en Afrique du Sud au XXI<sup>e</sup> siècle? Cette musique qui cherche à se débarrasser de l'hyper-hiérarchie dont elle porte encore l'héritage, comment la nommer sans l'enfermer à nouveau dans des catégories (des discours, des mythologies...) apparemment immuables? Le cas du jazz multiforme, insaisissable et « multinommé » en Afrique du Sud, semble vouloir exprimer cette dynamique, mais comme à l'insu de ses usagers. Habité par l'« esthétique du non », pour reprendre l'expression de Jean Jamin et Patrick Williams (2010 : 26), le jazz est investi d'une croyance en quelque chose qui libère du classement et de la discrimination. Le genre tel que l'histoire l'a conçu et nommé véhicule, en Afrique du Sud tout particulièrement, une sorte de flou énergétique, évolutif et constructif. Avec ou sans connotations religieuses, là n'est plus tout à fait la question : cette foi en une nébuleuse « jazz » nourrit l'ensemble des acteurs qui participent de cette attitude. Une reconnaissance plus générale, et active, de cette plasticité et de cet insaisissable de la musique, à commencer par le jazz, dans un esprit transdisciplinaire<sup>30</sup>, permettrait peut-être de sortir de l'impasse d'une nomination exclusive.

Encore une fois, il ne s'agit pas d'abolir les frontières de genres ni la nomination elle-même, mais plutôt d'y inclure l'instable et la perméabilité, le paradoxe et le double sens, voire la contradiction et la subversion, quelles que soient les étiquettes génériques préétablies. En d'autres termes, et comme le suggère l'archéologue Nick Shepherd au sujet de la notion de patrimoine culturel (*heritage*) en Afrique du Sud à l'heure postcoloniale (Shepherd, Robins, 2008 : 116-128), ne faudrait-il pas voir dans la nomination générique, notamment celle qui concerne la musique, autre chose qu'une représentation figée (presque réifiée) dans la croyance en l'authenticité (culturelle, identitaire...)? Ne faudrait-il pas tenter de changer

30. Notons ici que cette recherche se construit depuis son origine sans souci d'appartenance disciplinaire, empruntant aussi bien à la sociologie certains modes d'enquête et d'entretiens, qu'à l'(ethno)musicologie l'analyse des pratiques musicales dans leur contexte, voire au journalisme musical. Ce flottement disciplinaire aura permis à cette étude de se construire au-delà de certaines idées ou méthodologies préconçues, dans un souci constant d'adaptation au contexte.

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

le regard porté sur le discours normatif à tendance essentialiste pour y inclure le doute et la critique, voire l'humour, au lieu de la contemplation intouchable du « spectacle de l'authenticité » (*ibidem* :125) ? Et continuer d'explorer ces « limites de la libération » post-apartheid que Steven Robins et ses confrères ont déjà amplement interrogé dans l'ouvrage collectif éponyme publié en 2005 (Robins, 2005).



J'aimerais remercier toutes celles et ceux sans qui la réalisation de cette étude n'aurait pu se faire. Je pense en particulier à mon directeur de thèse, Monsieur Denis-Constant Martin, aux musiciens, enseignants et étudiants sud-africains rencontrés ici et là-bas, ainsi qu'à mes proches. Je ne sais comment exprimer ma gratitude à Monsieur Paul Sedres pour sa contribution si efficace et généreuse dans le déroulement de cette recherche.

Mes remerciements vont également à l'École doctorale « Esthétique, Sciences et Technologies des Arts », au département de Musique de l'Université Paris 8, ainsi qu'à l'Institut Français d'Afrique du Sud, à Johannesburg.

## Bibliographie

- DARBON D. (1989), « Afrique du Sud : le grand remue méninges », *Politique Africaine*, n° 137, p. 123-128.
- GAULIER A. (2007), *Appropriations musicales et constructions identitaires, les chants moppies du Cap, Afrique du Sud*, Mémoire de Master 1, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis. Dir. S. Loncke et D.-C. Martin.
- GRIMALDI N. (2009), *Une démenche ordinaire*, Paris, PUF.
- HOLT F. (2008), « A View from Popular Music Studies : Genre Issues », in Stobart Henri (ed.), *The new (ethno)musicologies*, Londres, Series - Europa : Ethnomusicologies And Modernities, p. 40-47.
- JAMIN J. et WILLIAMS P. (2010), *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Editions.
- KIERMAN P. E. (2009), *Community Brass : Its Role in Music Education and the Development of Professional Musicians in the Western Cape*, Master of Music, Stellenbosch University. Sup. Professor Maria Smit.
- MARTIN D.-C. (2002), « Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine », *Cahiers d'études africaines* 4, n° 168, p. 687-710.
- MORIN E. (1990), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF Éditeur.
- (2004), *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil.
- OLWAGE G. (2008), « Apartheid's Musical Signs. Reflections on Black Choralism, Modernity and Race-ethnicity in the Segregation Era », in *Composing Apartheid, Music for and Against Apartheid*, Johannesburg, Wits University Press.
- ROBINS S. L. (ed.) (2005), *Limits to Liberation after Apartheid. Citizenship, Governance & Culture*, Cape Town, David Philip.
- ROUBERTIE L., (2006), « *Sheer Sound*, un acteur culturel important dans la résurgence du jazz sud-africain depuis la chute du régime d'apartheid ? », Mémoire de Master 2, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, Dir. P. Michel et D.-C. Martin.

En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ?

193

SHEPHERD N. and ROBINS S. (ed.), *New South African Keywords*, Johannesburg, Jacana / Athens, Ohio University Press, 2008.

SIDRAN B. (1971), *Black Talk*, New York, Da Capo Press.

---