

Le chant des subalternes

« The Blue Notes » en exil à Zurich (1964/65)

Table des matières

1. Introduction
 2. Les études postcoloniales
 - 2.1 Les précurseurs français viennent des marges
 - 2.2 Les protagonistes américains sont des émigrés
 - 2.3 Gayatri Chakravorty Spivak
 3. Les « subalternes » n'ont pas accès à la parole
 - 3.1 Une critique du dialogue entre Foucault et Deleuze
 - 3.2 La codification de la loi hindoue par le colonisateur anglais
 - 3.3 Le sacrifice de la veuve hindoue
 - 3.4 Les « subalternes » hier et aujourd'hui
 4. The Blue Notes
 - 4.1 Une trajectoire hors du commun
 - 4.2 L'exil à Zurich : Africana
 - 4.3 L'impact et la transformation de la musique
 5. Le chant des subalternes
 6. En guise de conclusion
-
7. Sources écrites
 8. Sources musicales
 9. Sources orales

1. Préambule

Ce travail de séminaire s'inscrit dans le cadre du programme doctoral que je suis à l'Institut de Musicologie de l'Université de Berne. Dans ce cadre, j'ai lu et mis en perspective un article de G. C. Spivak qui représente un des textes fondateurs des études postcoloniales : « Can the Subaltern Speak »¹.

Ma thèse portant sur les nouvelles scènes musicales en Suisse durant la période 1965 – 1980, j'ai choisi un des lieux de recherche² qui m'incombent pour traiter la pensée postcoloniale de Gayatri Chakravorty Spivak. La scène musicale en question est le Café Africana à Zurich – ci-après « Africana » – qui représenta un pôle de la scène musicale locale de 1954 à 1968 environ. Ce café transformé en club de musique est resté dans les mémoires mais n'a laissé que peu de sources, d'où la difficulté de reconstruire ce qui s'y est passé.

L'engagement durable à l'Africana de plusieurs musiciens afro-américains (les pianistes Joe Turner, Champion Jack Dupree et Randy Weston) puis sud-africains (le pianiste Dollar Brand et l'orchestre « The Blue Notes ») représente une exception dans le paysage culturel suisse de la décennie 1960. Il préfigure la redécouverte de l'héritage musical afro-américain qui marque un tournant dans la vie musicale suisse, notamment à travers les festivals de Montreux (1967) et de Willisau (1975).

Quel a été le séjour et quelles furent les conséquences du travail de « The Blue Notes » en Suisse ? Peut-on les considérer comme des « subalternes » au sens où l'entend G. C. Spivak ? Si oui, quelle est la portée de leur musique ? En quoi l'Africana est-il représentatif des micro-cultures musicales qui se développent en Suisse durant ces années ?

Telles sont quelques-unes des questions posées dans le cadre de ce travail, qui se propose de documenter une réflexion en cours.

¹ Cette conférence donnée en 1983 a été publiée sous forme d'article en 1985 avec le titre original : « Can the Subaltern Speak ? Speculations on Widow-Sacrifice. » (Wedge 7/8, Winter/Spring 1985 pp 120-130). L'article a été réédité plus de vingt fois et suscité depuis un vaste débat qui atteste son impact sur la communauté scientifique.

² Ces lieux de recherche sont les clubs et festivals qui émergent en Suisse entre 1965 et 1980.

2. Les études postcoloniales

Par études postcoloniales, il faut entendre un mouvement intellectuel critique qui tente de déconstruire les relations complexes et conflictuelles entre le monde colonial (tiers-monde) et les métropoles (premier monde). Les « intellectuels postcoloniaux » sont nés pendant ou après la seconde guerre mondiale ; leur ambition est de comprendre comment le tiers-monde s'est structuré aux plans culturel et théorique, afin de mieux analyser les rapports de pouvoir, de culture et de langage qui sont à l'œuvre dans les pays décolonisés. Le terme « subalterne », proposée par G. C. Spivak suite à la lecture du philosophe marxiste italien Antonio Gramsci, est une notion-clé dans ce contexte d'analyse.

2.1 Les précurseurs français viennent des marges

Dans l'espace francophone, le terme « déconstruction » est proposé par Jacques Derrida (1930 – 2004). G. C. Spivak, qui traduit en anglais son essai « De la grammatologie »³, contribue à populariser dans la communauté scientifique américaine la pensée d'un auteur contesté en France suite à sa participation aux révoltes de Mai 68. Juif français né en Algérie, Jacques Derrida est un de ces « penseurs de la périphérie »⁴ dont l'action s'inscrit entre les disciplines et les institutions.

Un autre auteur a eu un impact déterminant en termes de déconstruction ; il s'agit de Frantz Fanon (1925 – 1961), psychiatre français né en Martinique. Fanon a combattu contre l'occupant allemand aux côtés des forces françaises de libération (1944 – 1945). Grièvement blessé, il obtient une bourse pour étudier la médecine et la philosophie à Paris. Il travaille ensuite comme psychiatre en Algérie française, où il finit par rejoindre les combattants algériens du Front de Libération Nationale. Pionnier de l'ethnopsychiatrie, il rédige durant ses études en 1952 une diatribe contre le racisme du premier monde⁵. Publié peu après sa mort, son essai « Les damnés de la terre »⁶ est devenu un des manifestes du mouvement de décolonisation.

³ Jacques Derrida : « Of Grammatology (translation with a critical introduction) ». Baltimore, John Hopkins, 1976. Derrida y traduit par « déconstruction » les notions de « Destruktion » et « Abbau » qu'il a découvertes dans l'essai « Etre et Temps » de Martin Heidegger.

⁴ Je pense notamment au poète Aimé Césaire, au sociologue Michel Bourdieu et au théoricien de la créolité Edouard Glissant.

⁵ « Peaux noires, masques blancs », édition originale 1952 ; rééd. Paris, Le Seuil, 2001.

⁶ Edition originale 1961 ; rééd. Paris, La Découverte, 2001.

2.2 Les protagonistes américains sont des émigrés

Edward W. Saïd (1935 – 2003), critique littéraire américain d'origine palestinienne, est considéré comme le père fondateur des études postcoloniales depuis la publication de son essai « Orientalism » en 1978⁷. Ce texte démontre comment la notion d'Orient est une construction de l'Occident, un écran sur lequel les artistes et les philosophes européens ont projeté leurs propres fantasmes. Saïd, qui s'inspire des textes de Michel Foucault, fait œuvre de pionnier en analysant de quelle façon s'est imposée la figure de « l'autre » dans le discours de l'Occident – un « autre » immuable et immobile qui est le produit ambigu et paradoxal de notre propre désir d'Orient.

Dans la foulée des travaux de Saïd, ceux de plusieurs autres auteur(e)s sont réunis sous l'appellation « études postcoloniales » ; la plupart d'entre eux sont issus de la périphérie – le tiers-monde en l'occurrence. Ils émigrent aux Etats-Unis où ils font une carrière universitaire⁸. Ils étendent à d'autres champs de recherche certaines réflexions initiées par le mouvement des « Cultural Studies ». Les auteurs postcoloniaux ont une formation littéraire et historique, alors que les spécialistes des « cultural studies » proviennent plutôt des sciences sociales. Or c'est l'ensemble des sciences humaines qui traverse une période de rénovation entre 1950 et 1970. Ainsi, en histoire, certains chercheurs de l'après-guerre proposent d'autres angles d'approche : temps long, culture, quotidien et mentalités⁹. Ces spécialistes relisent la philosophie et de l'histoire occidentales pour mieux en comprendre – et en questionner – les fondements. Il s'agit d'un changement de paradigme au sens où l'entend T. S. Kuhn¹⁰.

Le fait que de nombreux auteurs postcoloniaux soient issus de la critique artistique et littéraire n'est pas un hasard : le travail de déconstruction est omniprésent dans la littérature et les Beaux-Arts depuis la fin du 19^{ème} siècle en Europe. A l'exaltation de l'âme romantique a succédé peu à peu un questionnement sur l'identité dont un des précurseurs fut le poète français Arthur Rimbaud (1854 – 1891). La célèbre assertion

⁷ Version française : « L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident. » Paris, Le Seuil, 1980.

⁸ C'est notamment le cas de G. C. Spivak, Homi K. Bhabha et Arjun Appadurai, abordés dans le cadre du séminaire.

⁹ Par exemple le collectif dirigé par Jacques Le Goff, Roger Chartier et Jacques Revel : « La nouvelle histoire ». Paris, Retz, 1978, collection les Encyclopédies du savoir moderne.

¹⁰ Les données à disposition des chercheurs restent les mêmes, mais le raisonnement et l'approche critique sont bouleversés. Cf. Thomas S. Kuhn : « Crisis and emergence of scientific theories ». In : « The Structure of scientific revolutions ». Chicago, London : Universtiy of Chicago Press, 1962.

de Rimbaud – « Je est un autre »¹¹ – est un des points de départ de la remise en cause de la conception classique, cartésienne, du sujet comme pôle d'identité et de maîtrise. Ce n'est que dix ans plus tard que Sigmund Freud commence à conceptualiser la psychanalyse...

2.3 Gayatri Chakravorty Spivak

« Think about other people (...). Don't look above you and complain – Look below and see how much you have ! »¹²

Née à Calcutta en 1942 dans une famille de la classe moyenne urbaine anglicisée, Gayatri Chakravorty (Spivak est son nom de mariage) fait partie de la première génération d'Indiens à suivre une formation universitaire dans un pays libre et indépendant. Après avoir sollicité une aide financière, elle émigre en 1960 aux Etats-Unis où elle s'inscrit à l'Université de l'Iowa pour étudier la littérature comparée. Elle publie sa thèse sur le poète John Keats en 1974, avant d'enseigner et de devenir la première femme de couleur distinguée en 2004 en tant que « University Professor » à l'Université de Columbia, où elle dirige le « Center for Comparative Literature and Society ». Depuis 1986, elle s'engage pour développer des projets alternatifs d'enseignement en Inde et dans d'autres pays¹³.

Le parcours de G. C. Spivak est atypique : d'abord comme émigrée indienne aux Etats-Unis, ensuite comme spécialiste en littérature comparée, et finalement comme intellectuelle qui actualise la *doxa* marxiste à la lumière des recherches menées après la seconde guerre mondiale. Il est d'autant plus difficile de la ranger dans un courant de pensée homogène que son intention n'est pas de faire école, comme elle l'explique dans un essai particulièrement critique envers les institutions universitaires du premier monde¹⁴.

¹¹ Voici le paragraphe complet : « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. » In : lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871.

¹² Interview de G. C. Spivak à l'occasion de la remise du Kyoto Prize en 2012.

¹³ Notamment avec la création de l'ONG « Chandra Chakravorty Memorial Literacy Project Inc. » en 1997. A ce sujet, G. C. Spivak insiste sur le fait qu'elle pose exactement les mêmes exigences à un étudiant américain qu'à un paysan indien qui n'a pas eu l'occasion d'aller à l'école.

¹⁴ « Outside the Teaching Machine », New York, Routledge, 1993.

« My position is generally a reactive one. I am viewed by Marxists as too codic, by feminists as too male-identified, by indigenous theorists as too committed to Western Theory. I am uneasily pleased about this. »¹⁵

Le travail de G. C. Spivak repose sur une connaissance approfondie de la culture et des arts occidentaux ; quant à son écriture, elle n'est pas académique au sens strict du terme. Ouverte à son propre processus de réflexion, elle se démarque de celle d'autres intellectuels – plus particulièrement les protagonistes de « l'école française » qui sont pris à partie dans l'article sous revue. Spivak considère elle-même son œuvre comme une pratique de la déconstruction et de l'analyse critique, une « lecture à contre-courant ». Elle s'engage aussi dans de nombreux travaux de vulgarisation et de traduction, notamment les nouvelles de l'auteure indienne Mahashveta Devi et de l'auteure algérienne Assia Djebar.

¹⁵ In : « The post-colonial Critic : interviews, strategies, dialogues » London, Routledge, 1990. Cité par Michael Kilburn dans son portrait de G. C. Spivak sur le site 'postcolonialstudies.emory.edu'.

3. Les « subalternes » n'ont pas accès à la parole

L'article sous revue a probablement été rédigé sur la base de notes de travail, car on y distingue certains traits relevant de l'oralité. Sa construction est littéraire : le lecteur suit le développement de la pensée du narrateur – une pensée qui n'est pas linéaire dans le sens où elle découlerait d'hypothèses de travail bien ordonnées, comme en témoigne le terme « speculations ». Le raisonnement de G. C. Spivak se « déplie » au fur et à mesure du texte, à partir d'exemples concrets et de sources historiques et scientifiques¹⁶. Nonobstant mes connaissances lacunaires en anglais, l'usage de la langue est relativement simple et l'élaboration théorique a pour point de départ une expérience personnelle¹⁷. Cette subjectivité assumée, qui ouvre la porte aux critiques de ses pairs, est un des éléments caractéristiques de l'auteur.

L'objectif de G. C. Spivak est la déconstruction du discours occidental sur le tiers monde. C'est pourquoi la plus grande partie de son exposé est consacré à l'analyse des théories proposées par les philosophes européens, de Karl Marx à Gilles Deleuze en passant par Sigmund Freud, Michel Foucault et Jacques Derrida. Elle pointe à travers les textes de ses prédécesseurs les relations de pouvoir entre le sujet – le producteur du discours – et son objet de recherche et d'analyse. Ces relations complexes empêchent parfois le sujet d'écouter, puis d'entendre la voix de l'autre.

G. C. Spivak construit son exposé en trois parties :

3.1 Une critique du dialogue entre Foucault et Deleuze

« It is impossible for contemporary French intellectuals to imagine the kind of Power and Desire that would inhabit the unnamed subject of the Other of Europe. »¹⁸

Cette partie introductive de l'article repose sur un entretien publié en France en 1972¹⁹, au moment où l'œuvre de Michel Foucault occupe une position centrale dans l'espace scientifique. Partant de ce texte qui se veut précisément une remise en

¹⁶ Le nombre des références est impressionnant, dépassant de loin les autres textes proposés dans le cadre de ce séminaire.

¹⁷ L'article a pour objet le suicide tragique, en 1926, d'une jeune fille de 16 ans, Bhuvaneshwari Bhaduri, une parente éloignée dont G. C. Spivak a souvent entendu parler dans son enfance.

¹⁸ G. C. Spivak : « Can the Subaltern Speak ? Speculations on Widow-Sacrifice » édité notamment par C. Nelson et L. Grossberg in : « Marxism and the interpretation of culture ». Basingstoke, 1988.

¹⁹ « Les intellectuels et le pouvoir ». Entretien de Michel Foucault avec Gilles Deleuze. G. L'Arc, No 49 : G. Deleuze, 2^e trimestre, pp. 3-10.

cause de la position dominante de l'intellectuel en Occident, G. C. Spivak démontre comment l'intellectuel occidental, quoique soucieux de remise en question, n'en reste pas moins maître de la théorie et de la représentation du monde. Plutôt que d'écouter l'autre, il se l'approprie en partant de sa propre idéologie. Il demeure prisonnier de l'ordre du désir – son propre désir – au point de réintroduire des conceptions essentialistes du sujet.

G. C. Spivak propose une distinction fondamentale entre « représenter » au sens artistique de la « *Darstellung* », et « re-présenter » au sens politique de la « *Vertretung* ». Sous prétexte de transparence, certains intellectuels occidentaux confondent ces deux niveaux de la représentation, finissant par projeter sur l'autre leurs propres attentes. Or Karl Marx lui-même expliquait un siècle auparavant qu'il n'y a pas d'unité du sujet, mais processus identitaire, divisions, conflits et aliénation. N'y a-t-il pas un paradoxe de voir resurgir un « sujet souverain » chez certains héritiers de Marx ? Dans un renversement de perspective, G. C. Spivak affirme :

« To confront them is not to represent (vertreten) them but to learn to represent (darstellen) ourselves »²⁰

Elle dénonce en conséquence la « violence épistémique » dont fait souvent preuve le monde académique américain et européen. Cette violence épistémique interdit à l'autre de se forger son propre chemin et d'accéder à la parole quand les intellectuels le constituent comme l'ombre d'eux-même. *In fine*, ce processus de création d'un sujet « autre » n'est pas un problème général, mais un problème européen à comprendre dans le contexte de l'ethnocentrisme.

« My view is that radical practice should attend to this double session of representations rather than reintroduce the individual subject through totalizing concepts of power and desire. »²¹

Afin d'illustrer cette violence et d'analyser ses conséquences, G. C. Spivak prend pour exemple l'action du colonisateur anglais en Inde.

3.2 La codification de la loi hindoue par le colonisateur anglais

En deux siècles de colonisation, la loi hindoue a été divisée en quatre niveaux de « codex de la mémoire », puis les colons ont entrepris l'éducation des « sujets coloniaux » pour constituer une classe de notables indiens qui pratiquent un sanscrit

²⁰ G. C. Spivak : « Can the Subaltern Speak ? Speculations on Widow-Sacrifice » édité notamment par C. Nelson et L. Grossberg in : « Marxism and the interpretation of culture ». Basingstoke, 1988.

²¹ Ibid.

littéraire et entreprennent de réécrire l'histoire de l'Inde. Cette entreprise laisse de côté les subalternes, et en premier lieu les femmes, qui ne sont pas réductibles à ces nouveaux concepts unifiés et simplifiés. Car le subalterne est hétérogène : les structures sociales de l'Inde sont trop complexes et dynamiques pour que l'on puisse les appréhender dans des catégories relevant de la culture occidentale. Ainsi, les subalternes restent dans l'ombre, non seulement dans la réalité sociale, mais aussi dans le discours des intellectuels :

« On the other side of the international division of labor from socialized capital, inside and outside the circuit of the epistemic violence of imperialist law and education supplementing an earlier economic text, can the subaltern speak ? »²²

3.3 Le sacrifice de la veuve hindoue

1829 : l'Angleterre abolit le sacrifice de la veuve hindoue (sati). Ce faisant, l'homme blanc affirme sa supériorité en voulant protéger les femmes de couleur. Il avance des arguments d'ordre humanitaire. De son côté, G. C. Spivak argue que dans la tradition hindoue, ce rite n'est pas une obligation liée à une caste ou à une classe. Ce sont les colons qui l'interprètent comme une volonté de sacrifice. Ce qui était un rite appartenant à la sphère privée devient un crime relevant de l'ordre public. Ce processus de transformation est déterminant dans la construction par le colon d'un sujet subalterne. C'est par opposition à cette violence épistémique et culturelle que le subalterne tend depuis lors à se réfugier dans la soi-disante pureté d'une « rite originel ».

G. C. Spivak analyse deux textes sacrés hindous, qui ont été mal lus et mal traduits, pour expliquer que le sacrifice de la veuve n'était pas aussi répandu que le prétendait le colonisateur. Il faut le comprendre comme une manifestation exceptionnelle de désir et de libération spirituelle. A travers le prisme déformant de la colonisation s'est donc constitué peu à peu un mythe du sacrifice qui ne rend pas compte de réalités sociales et culturelles complexes. La disparition de la femme subalterne est le produit d'une dynamique coloniale, puis postcoloniale :

« Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent sutthling which is the displaced figuration of the 'third-world woman' caught between tradition and modernization ».²³

²² Ibid.

²³ Ibid.

3.4 Les subalternes, hier et aujourd'hui

La réponse à la question posée n'intervient qu'en toute fin d'article, de façon aussi radicale que pertinente : le suicide à seize ans de la jeune Bhuvaneshwari Bhaduri, expliqué à l'origine comme la conséquence tragique d'un échec amoureux, est en réalité un acte politique qui actualise brutalement la tradition du « sati ». En référence à Jacques Derrida, l'auteur conclut qu'il ne faut pas s'approprier l'autre par assimilation à nos propres catégories de pensée, mais commencer par faire son autocritique et savoir d'où, comment et pour qui l'on parle.

La notion de « subalterne » peut s'appliquer au-delà du contexte culturel et historique qui l'a vu naître. Cette atemporalité même lui confère sa valeur théorique. Qui peut-on considérer aujourd'hui comme subalterne en Europe ? La figure de l'immigrant extra-européen qui risque au péril de sa vie de franchir plusieurs frontières me semble y correspondre. L'immigration est devenue un des thèmes prédominants dans l'espace public et le discours politique en Europe, sans jamais que les immigrés aient la parole. Ceux-ci se transforment depuis quelques décennies en un symbole chargé de nouvelles menaces. L'écrivain anglais Hanif Kureishi décrit ainsi ce processus de désymbolisation :

« Der Einwanderer ist in Europa zu einer Passion unserer Zeit geworden, zur Leerstelle, an der Ideale aufprallen. Leicht verfügbar als Zeichen, existiert er überall und nirgends, und unablässig wird über ihn geredet. Doch im gegenwärtigen öffentlichen Diskurs ist diese Figur nicht nur von einem Land in ein anderes eingewandert ; sie ist auch aus der Wirklichkeit in die kollektive Fantasie eingewandert, wo sie in eine schreckliche Fiktion verwandelt wurde. »²⁴

Au plan historique, le subalterne conçu et perçu en Europe a une longue histoire qui débute avec les traites négrières au 15^{ème} siècle. Il joue un rôle essentiel à travers l'héritage culturel et musical afro-américain. Depuis un siècle environ, les musiques populaires en fournissent quantité d'exemples, de Scott Joplin à James Brown, de Robert Johnson à Louis Jordan, sans oublier les personnalités des Caraïbes comme Bob Marley. Les ethnomusicologues français estiment que les musiciens afro-américains, à travers le ragtime, le blues, le jazz puis la soul music, ont subverti la culture musicale occidentale pour mieux la réinventer²⁵.

²⁴ Hanif Kureishi : « Der Migrant in unserem Kopf ». Wochenzeitung Nr. 28 / 10. Juli 2014.

²⁵ Je pense notamment aux nombreuses études de Lucien Malson dans la revue « Les Cahiers du jazz », et plus récemment à l'ouvrage « Le champ jazzistique » d'Alexandre Pierrepont.

L'exemple de l'orchestre sud-africain « The Blue Notes » en exil à Zurich en 1964 s'inscrit dans cette ligne, mais présente certaines particularités :

- il s'agit d'un orchestre africain qui séjourne illégalement en Suisse ;
- il se produit dans un lieu protégé et a un impact considérable sur des auditeurs qui ne connaissent pas l'histoire de ces musiciens ;
- la musique jouée par cet orchestre est un mélange alors inconnu, qui va connaître un développement étonnant sur les scènes européennes du jazz.

4. The Blue Notes

4.1 Une trajectoire hors du commun

« The Blue Notes » est un orchestre de jazz et de musique populaire fondé par le pianiste sud-africain Chris McGregor (1936 – 1990) à Cape Town en 1957. Ce collectif a la particularité de réunir un « leader » blanc et des solistes noirs²⁶. Il connaît le succès à la fin des années 1950, au moment même où les autorités décident d'imposer leur politique d'apartheid par tous les moyens. La notoriété du groupe dépasse ensuite les frontières grâce à des enregistrements réalisés par la radio sud-africaine²⁷. Maxine McGregor prend en 1963 les contacts nécessaires pour organiser l'émigration de son mari et de cinq musiciens. C'est chose faite en été 1964, grâce à une invitation des organisateurs du Festival de Jazz d'Antibes en France²⁸. Il est important de souligner que cette émigration a en premier lieu une motivation artistique : les musiciens ont peur de ne plus pouvoir jouer ensemble.

Après un parcours chaotique d'émigrés clandestins en Europe, qui passe par la France, la Suisse, les Pays-Bas et la Belgique, Chris McGregor (p), Mongezi Feza (tp), Dudu Pukwana (sax), Johnny Dyani (b) et Louis Moholo (dr) réussissent à s'établir durablement en Angleterre. A l'exception du saxophoniste Nikele Moyake qui retourne en 1965 en Afrique du Sud, les membres forment chacun de leur côté des groupes qui ont un impact certain sur la création musicale dans le domaine du jazz en Europe²⁹.

²⁶ J'utilise le terme « collectif » au sens géographique de « territory band », et philosophique d'« ensemble d'affinités » (Mark Slobin, op. cit.). Chris McGregor était lucide quant aux enjeux spécifiques à l'Afrique du Sud : « ... Il y avait quelque chose qui m'agaçait, dans les années 1950, quand j'étais collégien : si je rencontrais un homme ou une femme noirs, il ou elle m'appelait 'boss' ou 'sir' (...). Pour nous, dans le milieu musical, ce n'est pas la même chose, on ne vit pas la vie quotidienne de la même manière. Il a fallu que nous fassions un bout de chemin ensemble avant d'être amis et de pouvoir se regarder en face – mais on y arrive plus vite, c'est très positif. » (Revue « Jazz Passion », Lausanne, No 11, février 1990).

²⁷ Enregistrements réédités en 2002 par le label anglais « Proper Records » (cf. chiffre 7).

²⁸ La naissance, l'émigration et le destin des « Blue Notes » ont été chroniqués par l'épouse de Chris McGregor. Maxine McGregor : « Chris McGregor and the Brotherhood of Breath ». Op. cit.

²⁹ Pour exemple, Chris McGregor crée en 1973 « The Brotherhood of Breath », un grand orchestre qui est considéré aujourd'hui comme une école de musique et de vie comparable à celle de Duke Ellington et de Sun Ra.

4.2 L'exil à Zurich : Africana

« The Blue Notes » est invité en septembre 1964 à remplacer le pianiste Dollar Brand à l'Africana. C'est alors la seule occasion qui leur est donnée de développer en commun leurs idées musicales. En France, ils jouaient dans la rue et squattaient un camping ; en Suisse, ils trouvent un abri provisoire dans une cave. Ils ne peuvent pas refuser cet engagement durable, quoique mal rétribué.³⁰ La vie du groupe s'organise autour des soirées de concert : les musiciens jouent deux sets, de 17h à 19h et de 21h à 23h (souvent minuit). Un public nombreux, constitué d'une majorité d'étudiants, se presse pour les écouter. L'orchestre s'improvise une nouvelle vie à Zurich, où il réussit à s'intégrer dans la scène culturelle locale avec le soutien d'un petit réseau de jeunes musiciens de jazz. En mars 1965, il reçoit une invitation du club « Ronnie Scott » à Londres et quitte la Suisse. Pour la première fois depuis leur exil, ils sont au bénéfice d'une autorisation de séjour et de travail.

A l'origine « Café Zähringer », le lieu change de propriétaire en 1961 pour être rebaptisé « Africana » et décoré de nombreux masques et peintures africaines qui lui confèrent un cachet unique. Sa capacité est de moins de cent personnes. Il n'y a pas de scène à proprement parler : les musiciens jouent au centre de la salle dans un espace délimité par un abri en bambou (cf. chiffre 10). Le piano est sonorisé et les guitaristes ont un amplificateur à disposition. Pour le reste, la musique est acoustique : les auditeurs sont dans les mêmes conditions d'écoute que les musiciens. Le lieu étant sans alcool, il jouit d'une bonne réputation auprès des autorités de la ville, qui ne constatent aucun tapage nocturne.

Le gérant de l'Africana n'est pas un mélomane, mais profite du pouvoir d'attraction de la musique sur sa jeune clientèle. Il autorise un groupe de musiciens locaux à organiser concerts et *jam sessions*, ainsi qu'à investir la cave de l'immeuble comme local de répétition, se contentant de gérer la partie officielle de la soirée avec des musiciens étrangers. Le programme est diffusé sur un flyer mensuel au format A5. Il n'y a ni article dans les journaux, ni émission à la radio. Ainsi se développe une mi-

³⁰ « Sharing a basement with six musicians, all very strong and individual characters and a proclivity to practice saxophones or trumpets whenever the mood took them, was not the most tranquil of habitations ! » In : Maxine McGregor, op. cit., p. 79. Le cachet du sextette est de 12 livres anglaises par jour, soit environ 120 francs suisses de l'époque.

cro-culture propice aux rencontres, aux échanges et à l'apprentissage direct sur scène³¹.

4.3 L'impact et l'évolution de la musique

La scène musicale de Cape Town est au 20^{ème} siècle un des haut-lieux de ce que les ethnomusicologues appellent la « créolité ». Les différentes communautés y entretiennent de nombreux liens. Après la seconde guerre mondiale, elle bénéficie de l'émigration des musiciens qui fuient d'autres villes dans lesquelles la politique d'apartheid fait des ravages – c'est le cas des musiciens associés dans « The Blue Notes ». Ajoutée au parcours personnel de Chris McGregor³², cette particularité explique non seulement la naissance de l'orchestre, mais aussi son originalité :

- les musiciens ont une profonde connaissance de leur culture respective, ce qui leur permet de « déconstruire » la tradition du jazz en s'inspirant du hard bop et du soul jazz afro-américain ;
- leur musique naît dans l'urgence et s'inscrit à contre-pied des catégories sociales imposées par le pouvoir sud-africain³³.

La pratique musicale de l'orchestre va considérablement évoluer durant son exil en Europe. Une comparaison entre les enregistrements réalisés en Afrique du Sud et le concert donné quatorze ans plus tard au festival JazzNyon s'impose³⁴. Les premiers sont structurés selon les codes d'un jazz « classique » : chaque souffleur prend son solo à tour de rôle, le pianiste étant chargé de donner la trame harmonique ; le dernier est une suite improvisée durant laquelle chaque membre du groupe introduit à tour de rôle des thèmes. L'orchestre est devenu « multiforme ». Cette transformation aurait commencé durant l'engagement à l'Africana pour s'achever à Londres³⁵.

³¹ Je me base ici sur mes sources orales (cf. chiffre 9), ainsi que sur un article de Thomas Wyss (« Das archaische Herz des Finsternis », in : Tages Anzeiger, 25 novembre 2009).

³² Fils d'un pasteur écossais en mission au Transkei, Chris Mac Gregor passe son enfance au sein de l'ethnie AmaXhosa dont il découvre la musique et les rituels. Il suit une éducation musicale classique et découvre dès 1952 la scène locale du jazz et des musiques de danse métissées.

³³ « Pour lutter contre l'absurdité du système, il fallait créer, créer ensemble, créer à partir de formes musicales qui, venues d'ailleurs, symbolisaient la liberté, l'inanité des classifications dont tous se trouvaient victimes. » Denis Constant-Martin, op. cit., p. 703.

³⁴ Voir les sources musicales au chiffre 8.

³⁵ « Since arriving here (n.b : London), their music has changed from a very distinctive African sound to their present exciting formula – a mixture of tight ensemble playing an undisciplined solo work which is always driving, terse and extatic. » Maxine McGregor, op. cit., p. 89.

5. Le chant des subalternes

J'applique ici la notion proposée par G. C. Spivak dans le domaine du jazz et des musiques populaires. Mon hypothèse est que ces musiques ont ouvert un champ d'expression à celles et ceux qui étaient privés de parole. En effet, l'histoire du jazz montre que ce courant musical, métissé dès l'origine, fournit au début du 20^{ème} siècle déjà certains répertoires qui fonctionnent dans l'espace public comme un archétype de la pop music. Son impact a donc été très important sur le long terme. Ce champ d'expression est à ranger dans la catégorie de l'« interculture » au sens où l'entend Mark Slobin³⁶ : il a relié les hommes à distance et aidé à abolir les frontières.

Durant son séjour en Suisse, « The Blue Notes » a ainsi joué un rôle d'opérateur entre les cultures, ce qui dénote un changement de paradigme³⁷ : dans le cas précis, la mise en place progressive d'une autre façon de pratiquer la musique. Ceci n'a pas échappé aux auditeurs du groupe, qui ont été captivés sur plusieurs plans :

- d'abord le traitement du matériau musical : les musiciens transgressent peu à peu les rôles habituellement dévolus aux instrumentistes et ne jouent plus le contexte comme dans un orchestre de danse ;
- ensuite l'attitude sur scène et en-dehors de la scène : les musiciens se comportent comme des « passeurs » d'émotions et ne cachent pas la violence qui les habite du fait de leur vécu d'exilés³⁸ ;
- finalement le répertoire constitué essentiellement de compositions personnelles ; même lorsqu'ils jouent un standard du jazz, les musiciens construisent leurs improvisations sur des phrasés issus de leur culture africaine.

Le fait que cette transformation de la pratique musicale ait eu lieu à l'Africana permet de considérer ce lieu comme représentatif des petites scènes qui ont joué un rôle charnière dans l'économie de la représentation : si la pratique musicale y est encore

³⁶ Slobin, Mark : « Subcultural Sounds – Micromusic of the West ». Hannover & London, Wesleyan University Press, 1993.

³⁷ Cf. p. 4 de ce travail. Le terme est à comprendre ici au sens où il est utilisé par T. S. Kuhn dans le cadre de ses analyses, même si je l'utilise dans un contexte culturel.

³⁸ Contraste particulièrement saisissant si l'on considère que les musiciens, à cette époque, jouaient encore en costume et cravate, et que personne parmi les auditeurs ne s'était laissé pousser les cheveux !

liée au marché de la restauration³⁹, elles accueillent progressivement des groupes informels de musiciens représentatifs d'une nouvelle génération. Ceux-ci créent durant les années 1970 de nouvelles organisations et de nouvelles scènes⁴⁰. Il s'agit à mon sens d'un autre changement de paradigme.

A partir de la fin des années 1960, les archives à disposition attestent que ces nouveaux paradigmes dans la pratique musicale et dans l'organisation se multiplient en Suisse : on assiste à un mouvement d'ouverture et d'expérimentation dont j'essaie actuellement de comprendre les tenants et les aboutissants.

³⁹ Dans le domaine des musiques populaire et de danse, c'est le cas en Suisse depuis 1934 et la création de l'ASCO (Association Suisse des tenanciers de café-concert, cabarets, dancings et discothèques) qui gère le placement des musiciens interprètes.

⁴⁰ Pour exemple : l'Association pour la Musique de Recherche (AMR, Genève, 1973) ; Modern Jazz Zürich (Zurich, 1974).

6. En guise de conclusion

Le séminaire « Einführung in die Kultur- und Medientheorie » m'a aidé à clarifier un certain nombre de points importants pour ma démarche de recherche. Même si je ne travaille pas avec des « subalternes » au sens strict du terme, je m'emploie à éviter toute manipulation ou violence épistémique dans l'analyse des sources orales⁴¹, qui sont conçues dès le départ comme une coproduction de savoir. Ces sources attestent un pluralisme des références et des pratiques, qui m'apparaît comme caractéristique de la génération née pendant et après la seconde guerre mondiale.

Ce pluralisme est aussi une des leçons que je retiens du séminaire durant lequel nous avons passé en revue toute une série d'approches scientifiques importantes durant le vingtième siècle. Sur ce thème, le sinologue Jean-François Billeter fait le constat suivant :

« Je suis partisan d'un pluralisme que je qualifierais d'absolu ou de radical parce qu'il n'est soumis à aucun ordre supérieur et n'est pas censé se résorber dans une réalité plus vaste. (...) Je considère la pluralité des langues, des langages, des idées, des mots comme indépassable. Il s'agit d'un paradigme parmi d'autres, dont on se servira comme l'un des outils trouvés dans une caisse à outils. Ce pluralisme méthodologique est fondamental. C'est celui que Pascal opposait à Descartes : à chaque problème sa méthode, pas de science générale. »⁴²

Parmi cette multitude d'approches théoriques, celle de la « Grounded Theory »⁴³ me semble la mieux adaptée à ma démarche de recherche. Ainsi, je m'emploie actuellement à rédiger les « mémos » qui me serviront à articuler les résultats de recherche et à étayer mon propos. Ce travail « par induction » a pour objectif d'obtenir un niveau d'abstraction plus élevé dans le cadre d'une intégration théorique. Ce faisant, je ne prétends pas définir une nouvelle théorie, mais obtenir dans un premier temps un degré suffisant de cohérence.

⁴¹ Sont prévus une vingtaine d'entretiens semi-directifs avec des musiciens et acteurs culturels engagés sur les nouvelles scènes musicales suisses entre 1965 et 1980.

⁴² Jean François Billeter : « Un paradigme ». Op. cit., p. 91.

⁴³ Cf. Jane Mills & Melanie Birke : « Grounded theory : a practical guide ». London, Sage, 2010, chap. 1.

7. Sources écrites

Outre la riche documentation fournie dans le cadre du séminaire, je me base sur les ouvrages suivants :

Spivak, Gayatri Chakravorty : « En d'autres mondes, en d'autres mots – Essais de politique culturelle »
Paris, Editions Payot & Rivages, 2009.

Said, Edward W. : « Culture et impérialisme »
Paris, Librairie Artème Fayard, Le Monde Diplomatique, 2000.

McGregor, Maxine : « Chris McGregor and the Brotherhood of Breath »
Flint, Michigan, Bamberger Books 1995.

Constant-Martin, Denis: « Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine »
Cahiers d'Etudes Africaines, Vol. 42, Cahier 168 (2002), pp. 687-710.

Billeter, Jean-François: « Un paradigme »
Paris, Editions Allia, 2012.

Slobin, Mark : « Subcultural Sounds – Micromusic of the West »
Hannover & London, Wesleyan University Press, 1993.

Pierrepont, Alexandre: « Le champ jazzistique »
Marseille, Editions Parenthèse, collection eupalinos, 2002.

Malson, Lucien: « Les maîtres du jazz »
Paris, Buchet/Chastel, 2006.

Spoerri, Bruno: « Jazz in der Schweiz – Geschichte und Geschichten »
Zürich, Chronos Verlag, 2005.

8. Sources musicales

1. The Blue Notes : « Township Bop »

Beckenham (England), Proper Records (réédition 2002).

Cette compilation réunit onze pièces originales composées par Dudu Pukwana ou Chris McGregor, complétées par une reprise de Duke Ellington. Le répertoire original – il s’agit de « songs » au sens américain du terme – donne un aperçu du travail mené par quintette sud-africain sur la scène de Cape Town. Il a été enregistré clandestinement, au printemps 1964, par la « South African Broadcasting Corporation ».

Dennis Mpali ou Mongezi Feza : trompette
Nikele Moyake : saxophone ténor
Dudu Pukwana : saxophone alto
Chris McGregor : piano
Sami Maritz ou Johnny Dyani : contrebasse
Early Mabuza ou Louis Moholo : batterie

2. Concert des Blue Notes au Festival JazzNyon

Bande magnétique enregistrée en prise directe, déposée à la Phonothèque Nationale Suisse (référence FN de la copie digitale : 26BD 1393).

Dudu Pukwana : saxophone alto
Chris McGregor : piano
Johnny Dyani : contrebasse
Louis Moholo : batterie

Aula du Collège de Nyon, 17 juin 1978.

9. Sources orales

Ci-dessous quelques extraits des interviews avec des musiciens qui ont participé à l'expérience de l'Africana et y ont rencontré / écouté « The Blue Notes » :

« Stell dich mal vor: die sind direkt aus dem Apartheid nach Zürich gekommen, in diese Welt. Und ich würde sagen manchmal war ich doch froh, dass wenn sie betrunken waren für uns sehr gefährlich erschienen. Also das war dann „Waoow!“ Das war schon eine Aggressivität die wir nicht kannten. Aber im Nachhinein haben wir das da schon verstanden... Es war eigentlich unter den Musiker nicht bekannt was Apartheid ist. Also es wurde nicht diskutiert, obwohl es vielleicht schon Leute gab die das wussten, politisch und so... Ich war einfach zu jung um das zu verstehen. Aber jetzt verstehe ich warum sie zum Teil so waren wie sie waren... »

Interview mit Beat Kennel, Zürich, 12. Juli 2013 (Frage 5 / 12' 02").

«Und das war dann wirklich wahnsinnig: ein Erlebnis als wir die gehört haben! Ich habe noch nie... Ich hatte noch nie gehört von Südafrika dass es überhaupt dort Jazz gab, dass Musiker Jazz gespielt haben. Ich habe sofort gemerkt das ist eine ganz andere Art von Jazz. Das ist jetzt nicht Soul Jazz von Junior Mance oder Ray Bryant oder Cannonball Adderley oder solche wo ich da die Platten habe. Sie haben Jazz gespielt einfach auf eine ganz andere Art und Weise, die Südafrikaner... Es war so wie Hymnen, jedes Stück klang wie eine Hymne.»

Interview mit Irène Schweizer, Zürich, 19. Dezember 2013 (erster Teil, 11' 55")

„Africana war halt wirklich vier Jahre meine... Da habe ich fast gelebt! Ich bin immer reingegangen. Wenn es nicht interessant war ging ich wieder. Über Mittag gab es immer ab und zu jam session (...). Da war immer etwas los, und viele Begegnungen: man hat Leute kennengelernt. Eben da: Dollar Brand hat die Chris McGregor Band nachgezogen. Die sind nachgekommen und haben auch da gespielt. Und Dollar Brand ging dann nach Paris, spielte nur noch gelegentlich im Africana. Und da waren die MacGregor Brotherhood of Breath, oder wie sie hiessen, ganz fantastisch!“

Interview mit Hans Kennel, Baar, 13. März 2014 (erster Teil, 19' 20").

Ces témoignages sont à mettre en parallèle à celui de Maxine McGregor, qui donne sa voix aux subalternes dans sa chronique de la vie des musiciens en exil :

« On the top of this there was great cultural pressure on the musicians ; Zürich being a town of outward glitter but repressed emotions, to the South Africans the seeming coldness and self-centeredness of most people they came across made them feel isolated and homesick. I got the feeling that one could have been bleeding to death on the pavement and people would have just carefully walked round us to avoid dirtying their boots. There were of course exceptions to this, among them the great numbers of students who patronised the Africana, many of whom were very sympathetic indeed and went out of their way to help us feel welcome. »

Maxine MacGregor, op. cit., p. 80.