

Sandrine Teixido

Cesaria Evora

Des biographies aux autobiographies, un art vocal
encore impensé

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Sandrine Teixido, « Cesaria Evora », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 27 août 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1878>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie

<http://ethnomusicologie.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://ethnomusicologie.revues.org/1878>

Document généré automatiquement le 27 août 2016. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Sandrine Teixido

Cesaria Evora

Des biographies aux autobiographies, un art vocal encore impensé

Pagination de l'édition papier : p. 25-39

- 1 Écrire sur Cesaria Evora, c'est rencontrer une « vérité », celle de la voix qui, immédiatement, émeut. Cette vérité nous est présentée comme l'attribut d'une chanteuse, une marque de fabrique qui se construit sur la reconstruction d'un destin hors norme. Néanmoins, celle-ci n'est pas à considérer comme une vérité qui n'attendait que nous – journalistes, critiques, musicologues – pour être découverte. Il ne s'agit pas non plus de prendre cette découverte pour donnée, mais d'envisager comment ce donné se construit comme une découverte. Au lecteur et à l'auditeur, ce donné parvient au travers de dispositifs de médiation (le concert, le disque), explicités par une série de « présentifications » (*release*, biographies, articles, émissions radiophoniques et télévisuelles) qui orientent notre perception de manière plus ou moins homogène.
- 2 La « vérité » de la voix de Cesaria est le véhicule entre elle et nous. Cet article a pour objectif d'interroger l'institution de cette catégorie à travers les cadres dans lesquels Cesaria est présentifiée (Laborde 2001 : 141). Pour cela, nous nous concentrerons sur un type d'activation, celle déployée dans ce que l'on dit d'elle dans les reportages, interviews et critiques de concerts. C'est la « vérité de la voix » de Cesaria telle qu'elle est instituée dans les cadres de la pratique journalistique que je veux ici explorer.
- 3 Dans la biographie que je consacrais à Cesaria Evora en 2008, je concluais « la *morna*¹ est une pâte qui se modèle et prend la forme que les compositeurs ont bien voulu lui donner au fil des époques. Mais pour apprécier ces innovations, quelqu'un doit nous faire croire que la *morna* ne changera jamais et c'est le rôle de Cesaria Evora » (Teixido 2008 : 103). Est-ce son rôle à elle ? Je n'en suis plus si sûre... Il serait plutôt à chercher dans les dispositifs de présentification qui prennent en charge Cesaria. Ce rôle, que j'appellerai « véhicule » car il fait la navette entre elle et nous, entre ce qui nous est présenté d'elle et ce que nous voulons en croire, s'inscrit dans une tension : tension entre des *mornas* (de différentes origines, de différentes époques) et une interprétation présumée inchangée² (celle de Cesaria), entre la « vérité d'une voix qui émeut » et nos vérités que Cesaria accepte, indifférente : « moi je ne trouve rien à dire, ils disent tellement de choses sur moi que je ne sais plus, les gens disent comme ils le sentent » (*ibid.* : 99).
- 4 Le mythe de Cesaria Evora s'installe peu à peu. Dès 1983, le quotidien capverdien *Voz do Povo* la compare aux grandes figures du jazz : « La vulgarité de l'expression a chez cette femme un autre poids. Elle est capable de vérité. Me reviennent en mémoire Billie Holiday, Bessie Smith, les racines du jazz nord-américain que cette femme ne connaît pas. Elle sait à peine que cela existe et elle a une passion pour les *mornas* » (*ibid.* : 62). C'est son ignorance qui instaure cette vérité, l'ignorance garantit la présence de quelque chose de transcendant qui lui donnerait une qualité particulière. Qualité que l'on ne tarde pas à lui attribuer, via l'emploi du mot *diva*, sur le premier album enregistré en France en 1988, *La Diva aux pieds nus*, chez Buda Musique. Puis, suite aux deux concerts présentés au Théâtre de la Ville, les 11 et 12 décembre 1992, ce qui restera définitivement lié à l'image de Cesaria est posé pour la postérité. Dans tous les articles de presse, il est fait référence au compositeur B. Leza, au goût immodéré de Cesaria pour le whisky et le *grogue*³ (même si elle arrête définitivement de boire en 1994), à sa mère aveugle et à ses enfants, à ses pieds nus et ses verrues plantaires, mais aussi aux bars de Mindelo, à la splendeur perdue de son port, aux nuits capverdiennes typiques et à l'île de São Vicente.
- 5 La comparaison de Cesaria avec Billie Holiday nous sert à rattacher la première à la catégorie des divas. Cette action est une insertion – par la comparaison, elle accède à ce statut – et une modification de cette même catégorie – par les attributs que nous considérons comme

particuliers à elle, Cesaria enrichit ce que nous entendons par « diva ». Si nous avons accès à Cesaria par toute une série de médiations qui vont de la production à la biographie, en passant par les concerts, le disque et les technologies utilisées pour enregistrer et produire, le nom de Cesaria Evora s'accompagne d'une suite de termes et de références (diva, âme du Cap-Vert, pieds nus...) qui fondent un corpus pouvant évoquer Cesaria. Ce corpus, le journaliste choisit de le reprendre à son compte et de le faire circuler. Il construit ainsi un espace sémantique commun qui charge Cesaria Evora de la possibilité d'être « Cesaria ». En faisant cela, je sais que je peux partager avec d'autres – confrères, lecteurs – quelque chose de l'appréhension que j'ai de Cesaria, un espace commun de connaissance où j'affirme que nous savons ensemble quelque chose d'elle, que nous sommes des initiés et qu'en parlant de « Cesaria », nous n'avons pas besoin de dire cet « implicite » qui la définit comme telle. En montrant par la connivence que je peux me passer de cette explicitation, je donne à penser cet « implicite » comme un principe de « vérité » qu'il suffisait de découvrir dans un premier geste de déchiffrement qui ne serait plus à refaire. Or c'est bien tout le contraire, il m'appartient de redéployer sans cesse ce qui fonde ma relation – moi auditeur, amateur de musique – à Cesaria, cette alliance qui me relie à elle en m'alliant, par ma croyance, à ceux qui la présentent. Pour porter ce redéploiement nécessaire de l'espace commun créé autour de Cesaria, je voudrais commencer par examiner les conditions et l'enchaînement des actes qui m'ont conduit à écrire une biographie. Puis je reviendrais sur la construction d'un mythe, d'une figure entre guillemets, « Cesaria », d'un mystère qui nous est rendu proche. « Appelez-moi Cize », lance Cesaria dans l'intimité d'une longue interview à Mindelo ; mais le déploiement de tout ce que contient cette simple formule reste une épreuve des mots, un travail de langue où la tentation fictionnelle n'est pas loin. Enfin, j'analyserai l'emploi du terme de « diva », dans ce que celui-ci charrie de croyance en une « vérité de la voix qui émeut », une authenticité et une immédiateté de l'émotion ressentie.

Fig. 1. Cesaria Evora en concert.



© Constantin Opris | Dreamstime.com.

Les conditions d'une commande éditoriale

- 6 Lorsqu'en 2007, on m'a demandé d'écrire la biographie de Cesaria Evora⁴, j'étais alors journaliste et critique musicale freelance pour différentes revues. L'exercice de la biographie, comme celui d'une synthèse sur un genre musical particulier, fait partie du parcours

professionnel du journaliste musical, soulignant souvent une spécialité reconnue par ses pairs et par les lecteurs. Dans mon cas, j'étais repérée comme « spécialiste » de musique brésilienne, celle-ci m'incluant peu à peu dans la sphère plus large et plus floue des « musiques du monde », puis, par contagion, dans l'aire dite lusophone. C'est donc par ces biais, par ces frottements et ces glissements que je me suis vu proposer l'écriture de cette biographie. Le genre biographique s'insère dans une sphère polymorphe qui comprend l'autobiographie écrite par le musicien lui-même⁵ ou avec l'aide d'un journaliste, la biographie proprement dite d'un musicien disparu, la vulgarisation d'un genre musical par le biais d'une figure artistique particulière, ou encore l'écrit littéraire et fictionnel⁶. Certains musiciens font l'objet d'une importante série de biographies qui vont du travail historique aux différentes vulgarisations⁷ et notices encyclopédiques.

7 Un premier ouvrage a été publié en 1997 par Véronique Mortaigne, critique au journal *Le Monde*. Après l'imposante vague d'intérêt qu'a suscité la « découverte » de Cesaria Evora au début des années 90, il s'imposait de décrire cette femme dont le parcours étonnant prenait à contre-pied le « jeunisme » de l'industrie musicale, autant qu'il s'insérait parfaitement dans la vague de mise en valeur de musiciens « oubliés », dont l'entreprise de redécouverte la plus connue reste le Buena Vista Social Club. Cet ouvrage sur Cesaria s'inscrit dans la veine des récits de voyage, donnant à voir une femme pittoresque et insaisissable et faisant découvrir au public français un pays, le Cap-Vert. Dix ans plus tard, ce n'est plus la « découverte », ni seulement la « curiosité » qui motive une nouvelle biographie.

8 Pour les éditeurs qui créent alors une nouvelle collection de biographies musicales dans le domaine des musiques du monde, il faut avant tout des « noms ». Cesaria Evora prend place sur les présentoirs aux côtés de Caetano Veloso, Nusrat Fateh Ali Khan et Youssou N'Dour. Une même génération les réunit et chacun d'eux est vu par beaucoup – et par les éditeurs – comme l'« ambassadeur » d'un style, d'un pays. Pourtant, ce qui me frappe lorsque je m'attelle à cette biographie⁸, c'est que Cesaria est connue et présentée comme interprète de la *morna* capverdienne. Je ne pouvais sous-estimer le fait que Caetano Veloso avait déjà écrit une autobiographie et des articles où il développait une réflexion sur sa pratique musicale. De même, Nusrat Fateh Ali Khan s'inscrit dans une lignée du *qawwali* qui lui permet d'affirmer un certain nombre de vérités musicales sur lesquelles il peut se reposer lors d'une interview. Enfin Youssou N'Dour, musicien, chanteur, entrepreneur et politicien est un fin communicant. D'un autre côté, la position de Cesaria, son refus de réfléchir sur sa pratique de chanteuse, me protégeait d'interviews biaisées et orientées. La réflexivité de certains artistes est-elle la garantie d'une description juste de leurs pratiques ? Rien n'est moins sûr et le journaliste n'est jamais à l'abri d'une proximité intellectuelle et humaine parfois trompeuse.

9 Face à des artistes qui ont eux-mêmes beaucoup écrit ou explicité leur pratique, le journaliste possède une marge de manœuvre de taille. Il lui appartient d'enquêter sur les différentes versions d'un même événement, d'en débusquer les anecdotes cachées, quitte à porter son choix sur une version ou une autre. Parfois il peut révéler des faits inconnus en interviewant un nouveau témoin, dont les déclarations remettent en cause la vision que l'on avait de tel ou tel événement. C'est souvent le cas pour des artistes sur lesquels il existe déjà de nombreuses biographies. Le journaliste peut aussi faire le choix de mettre en lumière certaines anecdotes plus que d'autres, un pan déterminé de la vie du musicien, selon ce qu'il souhaite mettre en lumière. Il peut enfin orienter sa recherche sur le contexte s'il sent que cela n'a pas été suffisamment fouillé, ou au contraire centrer son texte sur l'homme ou la femme, montrant une certaine intimité pouvant aller jusqu'au voyeurisme.

10 Toujours est-il que le journaliste se situe par rapport à ce qui a déjà été écrit, et je n'échappais pas à la règle, écrivant après Véronique Mortaigne et ayant à ma portée tous les articles et émissions consacrés à Cesaria. Devais-je alors rechercher une « vérité » des faits, fouillant pour vérifier si telle version racontée par l'un était encore vraisemblable ? Devais-je juxtaposer les témoignages au risque de perdre mon lecteur, ou me fallait-il exposer une vision « ancrée, authentique, vivante » de l'artiste ? D'autant que plus on s'éloignait des débuts de Cesaria dans le monde de l'industrie musicale occidentale, plus les anecdotes variaient, plus l'histoire

se racontait et se reconstruisait de façons diverses, proliférant et capitalisant à partir de ce qui avait déjà été raconté.

- 11 Je m'inscris dans la réflexion proposée par Denis Laborde sur un renversement de perspective qui tente de « partir de l'activité concrète de production de connaissance de ceux qui ont la musique pour objet » et non « du sommet de l'organisation institutionnelle du savoir musicologique » (Laborde 2011 : 1). Cet article est donc un essai de réflexivité⁹ sur une pratique, celle du journaliste qui contribue, comme c'est le cas pour les professionnels de la recherche, à construire un savoir sur la musique. Pour reprendre Denis Laborde, « les analyses des professionnels de la recherche [...] font elles-mêmes partie du mobilier de ce monde de musiques qu'elles entendent rendre intelligibles » (*ibid.* : 9). Je propose donc de revenir sur l'action de ceux – dont je fais partie – « qui font exister ces personnages institutionnels » (*ibid.*)
- 12 La réflexion sur « une » biographie de Cesaria prend place dans une controverse de disciplines qui, selon que l'on se place selon une perspective sociologique, historique, musicologique ou journalistique, privilégie une époque productrice ou un siècle consommateur, ou, pour le dire autrement, en reprenant la formule utilisée par Antoine Hennion au sujet de la musique baroque : « le XX^e siècle est-il humblement allé à la découverte du <véritable> XVIII^e ou s'est-il taillé sur mesure un XVIII^e de circonstance pour relancer le marché moderne de la musique ? » (Hennion 2007 : 223). À ceci près que, dans le cas de Cesaria Evora et de la *morna* capverdienne, nous ne sommes pas face à deux siècles d'oubli dont la transmission traditionnelle aurait été rompue. Pour autant, Cesaria Evora incarne dans la *morna*, sa partie la plus insaisissable, une interprétation « comme on l'a toujours fait » dans les bars de Mindelo. N'est-ce pas à partir de cette croyance, ou plutôt de l'articulation entre cette croyance et un certain goût de la critique, que José da Silva, producteur de Cesaria, organise en 1991 une session d'enregistrement : José (réserve) un studio pour le lendemain soir à Paris avant la date du 7 juin au New Morning. Il convoque les amis qui sont chargés d'amener le *grogue*. Les musiciens sont installés confortablement dans le studio, la séance rappelle les heures passées dans les bars où, sous l'emprise de la nuit et de l'alcool, les accords accompagnaient la voix profonde de Cesaria. Remises au goût du jour par les immigrés de retour sur l'archipel, les *Noites Cabo-Verdianas* sont synonymes de spontanéité. Pour beaucoup, cette époque où les musiciens ne jouaient pas pour de l'argent devient mythique et signe d'authenticité. Pour l'heure, le groupe s'amuse et Cesaria se sent vraiment à l'aise. C'est ainsi que s'enregistre *Mar Azul*. José fait écouter les bandes à François Post¹⁰, qui lui-même les fait passer à un petit groupe de journalistes. La réaction est immédiate, il y a quelque chose de spécial. Cette immédiateté est trompeuse et, comme nous allons le voir, elle appuie son apparente évidence sur une construction non ordonnée qui articule l'action de passeurs ou médiateurs (producteurs, journalistes, disques, etc.) avec une volonté de croire¹¹ et des horizons d'attentes qui font qu'« on n'aime pas directement une musique inconnue, contrairement aux romantiques élections affectives qu'on se réécrit après coup, une fois que l'on aime, autrement dit après que la musique est devenue son propre répondant à travers le goût de l'amateur qui la reconnaît » (Hennion 2007 : 228).

De la critique musicale à la biographie : des pratiques éditoriales qui orientent la perception

- 13 De la même manière qu'un auditeur fait la connaissance d'un artiste de manière diverse et éclatée, que ce soit par une critique de disque, un bac chez un disquaire, un programme radiophonique, un concert, le journaliste « spécialisé » ne se retrouve pas du jour au lendemain à écrire une biographie. Celui-ci doit être reconnu par ses pairs, mais aussi par les professionnels de l'édition comme « capable » et compétent pour écrire la biographie d'un artiste. Pour cela, son parcours professionnel traverse souvent une série de passages obligés qui vont de la chronique de disque au reportage, en passant par la critique de concert et l'interview. De même, il construit sa connaissance d'un genre musical ou d'un artiste de manière progressive par l'écoute de disque, la lecture des livrets et des *releases*¹² envoyés par les maisons de production, les interviews, les reportages.

- 14 Dans ce travail d'actualisation permanente, il s'agit de se créer la possibilité de « parler de », de prendre en charge la présentification de Cesaria Evora, d'accéder à un langage commun pour en parler, par lequel nos idées reçues sur les musiques du monde, les femmes, les chanteuses, trouvant à s'investir dans une figure réelle et vivante, s'enrichissent et se décalent.
- 15 « Se créer la possibilité » englobe des notions hétérogènes comme « légitimité », « habileté », « opportunité », qui font que le critique, le journaliste ou le spécialiste se retrouve en position de prendre en charge cette présentification. Pour cela, il accepte l'utilisation d'un langage commun, qui le donne apte à appartenir au monde des musiques du monde, il s'inscrit dans « une manière commune » de parler de Cesaria Evora, même et surtout s'il met en valeur les variations autour d'un même point de vue. C'est ce corpus commun auquel on ne peut complètement échapper qui fonde l'adhésion nécessaire à la reconnaissance du travail de critique.
- 16 L'exercice de traduction fonctionne parce que je cherche à interpeller le lecteur ; je me donne les moyens d'être entendue, je m'initie à un vocabulaire qui me permet de « parler de », par des opérations telles que l'interview, l'écoute d'enregistrements sonores, la lecture de critiques et de livrets, le reportage, la discussion avec les pairs. Et, à partir de cette adhésion, je me mets dans les conditions – par la médiation d'un corpus commun – de repérer la « diva » chez Cesaria Evora : « le musicologue nous prend en charge sur ce seuil qu'il fréquente d'expérience et où la supériorité de compétence qui lui est prêtée prend forme d'évidence. Il est ce guide qui saura nous conduire dans les arcanes de la vie et l'œuvre (ainsi sont construites les biographies) » (Laborde 1997 : 68).
- 17 Mais avec le terme « diva », la notion de culture partagée ne peut faire sens que parce que chacun fait sienne l'une des variations que nos constructions esthétiques ont contribué à façonner au fur et à mesure de l'emploi du terme dans les biographies. Chaque occurrence du mot marque une piste de comparaison bientôt possible. Car sinon, comment comprendre que le mot qui s'applique normalement aux cantatrices ou, selon le Petit Robert, aux « chanteuses professionnelles d'opéra ou de chant classique », puisse être utilisée de manière évidente et naturelle pour Cesaria Evora ? Dans le cas de la chanteuse capverdienne, la catégorie « diva » s'appuie sur un principe de variabilité qui n'est pas exempt de tentatives de fixation et de légitimation.

Dispositifs de fixation, dispositifs de légitimation

- 18 Les pratiques éditoriales participent comme le disque à fixer des « vérités » de la perception et de la réception de ces musiques. « Le disque permet la fixation de la tradition, il permet d'en garder la trace sur des supports communicables à l'ensemble du globe » (Da Lage 2009 : 23). L'organisation d'une session d'enregistrement dans les conditions « naturelles », dans le sens d'un « comme si » on était à Mindelo, même et surtout si Cesaria Evora n'a plus chanté dans un bar depuis belle lurette, réunit autour d'une « authenticité » proclamée, producteurs, musiciens, journalistes et amateurs. À partir du moment où Cesaria accède à la reconnaissance sociale, son passé va être revisité. Les humiliations deviennent une souffrance nécessaire pour transmettre l'essence de la *morna* ; la marginalité, l'alcool et la pauvreté permettent de comparer sa vie à celles de certaines artistes de jazz, tandis que le manque de rétribution financière devient le signe d'une musique vécue pour le plaisir et dans l'authenticité.
- 19 Bien plus qu'un principe de vérité énoncé et sur lequel on se mettrait d'accord au moyen d'ajustements plus ou moins réfléchis, l'association entre le monde des journalistes et la sphère de la production est nécessaire aux uns et aux autres pour construire en même temps que celle de l'artiste la légitimité de chacun : « l'authenticité agit comme tiers symbolisant, notion construite qui occupe une position de référence pour les acteurs du monde des musiques du monde [sic !]. Il est le fruit d'une élaboration collective permanente et l'enjeu pour les acteurs est d'influer sur sa construction pour pouvoir occuper une position légitimante au sein de ce monde » (Da Lage 2009 : 23). En écrivant « sur », au moyen de vérités instituées et non questionnées (ici la *morna*, le Cap-Vert, l'authenticité, l'émotion immédiate), le journaliste légitime sa pratique autant qu'il participe à construire l'authenticité de l'artiste.

- 20 Si on s'accorde avec Denis Laborde que, « du point de vue de l'auditeur, l'évaluation se fait en fonction d'un critère d'authenticité qui présuppose un savoir partagé, une référence commune » (Laborde 1997 : 81), on peut s'interroger sur le contenu de cette référence commune. Dans les « musiques du monde », on se trouve presque toujours face à des collections, des revues ou des sites internet qui s'acharnent à classer les artistes et les enregistrements par genres et surtout par aires géographiques. Cesaria Evora n'échappe pas à la règle. La biographie écrite par Véronique Mortaigne était intitulée *Cesaria Evora, La voix du Cap-Vert*. Dès l'avant-propos, l'auteur expose le prisme par lequel elle va explorer la vie et la destinée de Cesaria : « Tout comme Amalia Rodrigues a incarné le Portugal, ou du moins l'idée que le pays se fait de lui-même et de son histoire poétique, tout comme Oum Kalsoum symbolisait l'indépendance d'une Égypte à la frontière du monde moderne et du monde paysan, puis l'unité panarabe, Cesaria Evora est la voix du Cap-Vert, quatre cent mille habitants dedans, autant dehors » (Mortaigne 1997 : 13). Cette « incarnation » repose sur une fidélité à elle-même : « celle que la presse internationale a surnommée « la diva aux pieds nus » est restée profondément elle-même : une femme du peuple de Mindelo » (*ibid.*), une fidélité à son lieu de vie : « Cesaria Evora habite toujours Mindelo » (1997 : 14) et enfin une fidélité à l'âme capverdienne : « Cesaria est la voix du Cap-Vert, parce qu'elle en a hérité le génie, cette sorte de résistance à toute épreuve », (1997 : 14).
- 21 Dix ans plus tard, lorsque j'écris une nouvelle biographie de Cesaria Evora, nous décidons d'intituler le livre *Cesaria Evora, la diva du Cap-Vert*. Nous reprenons à notre compte le terme de diva, la référence géographique reste, mais devient une toile de fond pour réfléchir aux implications de la notion de diva depuis la longue interview réalisée par le journal capverdien *Voz de Povo* dès 1983, à la suite de laquelle le journaliste la comparait à Billie Holiday et Bessie Smith, jusqu'aux gigantesques tournées des années 2000, pour lesquelles Véronique Mortaigne se demandait en 2007 dans le journal *Le Monde*, si l'affaire ne tournait pas au « stakhanovisme ».
- 22 Avec l'autobiographie publiée deux ans plus tard (Evora & Boudsocq 2009), on est dans la connivence, *Appelez-moi Cize*. La connivence est renforcée par le dispositif, « Conversations avec Stéphane Boudsocq », qui n'est pas sans rappeler l'autobiographie de Billie Holiday (2003). Ainsi, on peut l'entendre parler, user de ses expressions colorées, entrevoir sa nonchalance et son franc-parler. Il n'est plus besoin de rappeler la référence au Cap-Vert, y compris dans l'avant-propos où le journaliste met en avant son rapport à l'artiste, sa découverte, ses rencontres et ce qu'elle évoque pour lui. On ne revient plus non plus sur l'immédiateté de l'émotion, un implicite partagé d'emblée avec le lecteur : « Par simple curiosité, j'étais allé écouter quelques titres de l'artiste et son répertoire nostalgique, nonchalant et chaloupé m'avait séduit instantanément » (*ibid.* 2009 : 9). Une fois dégagés ces préalables, la voie est libre pour le récit, une trame narrative se dessine, qui sans doute sera reprise plus tard dans une biographie-fiction, les fragments de conversation fonctionnent comme des matériaux bruts, même s'ils sont avant tout des données construites comme telles : « Plus j'y pensais, plus il devenait clair que le personnage dégageait une aura de douceur et de rugosité. [...] J'en étais désormais sûr et certain : il y avait là comme un destin, un scénario presque. En tout cas, un récit à suivre et à rapporter » (*ibid.* 2009 : 10). Pour autant, l'immédiateté de la séduction, son caractère « instantané » reste un impensé de ces trois essais. Il procède d'un savoir partagé et légitimé en tant que tel, qui nous permet d'apprécier, plus de douze ans après la première biographie consacrée à Cesaria, des clins d'œil et des allusions qui créent avec le critique une connivence : celui-ci n'est plus le garant précaire d'une découverte fragile qu'il s'agit de consolider, mais l'entremetteur d'une rencontre intime, qui s'apprécie dans cette culture partagée en laquelle une « part de nous-même » veut bien croire (Laborde 2001 : 152). Quels processus de traduction faut-il mettre en place pour passer d'une chanteuse ringarde à la diva internationale ? Comment cette « part de nous-même », avec un nécessaire abandon, en arrive-t-elle à croire dans la transcendance d'une voix ?

Traductions et malentendus

- 23 Pour tenter de saisir le passage d'une Cesaria, chanteuse de bar qui interprète des *mornas* devant un public bruyant et plus ou moins attentif, à son entrée dans les circuits de production occidentaux des « musiques du monde », où elle est sacralisée « diva aux pieds nus » par un ensemble d'acteurs respectueux de ce parcours étonnant tout autant qu'édifiant, je proposais dans la biographie publiée en 2008 d'examiner les différentes chaînes de médiation, toute une série de « passeurs » de cultures qui peuvent aller des bateaux du port de Mindelo aux producteurs occidentaux, en passant par les différentes vagues d'émigration des capverdiens mais aussi l'alcool, le rapport de la musique occidentale aux standards, les différentes interprétations de la *morna* en fonction des époques et de ce qu'elle pouvait représenter de la nation capverdienne, la nostalgie et la *sodade*, l'industrie phonographique, les premières divas africaines de la *world music*, jusqu'à la comparaison de Cesaria Evora avec Billie Holiday. L'un des vecteurs le plus important de cette transformation concerne l'influence des immigrés capverdiens sur le goût de la *morna* qui correspond pour beaucoup à un retour au pays et à la reconstruction d'une authenticité capverdienne supposée, qui fait de Cesaria Evora une figure emblématique de la nostalgie nécessaire d'un monde dont les populations sont sans cesse en mouvement alors qu'elle-même n'a jamais émigré. C'est son immobilité apparente – tant sur le plan géographique qu'interprétatif¹³ – qui garantit l'authenticité de la *morna* ainsi reconstruite et voulue par la communauté immigrée capverdienne.
- 24 Pour autant, aussi détaillée soit cette chaîne de médiation, ainsi mise à jour, elle reste « instable, fugace, jamais fixée une fois pour toute » (Laborde 2001 : 143) et d'autres en formeront de nouvelles à chaque nouvelle biographie. Elle n'explique rien du processus de traduction qui nous permet d'adhérer au terme de « diva » communément donné à Cesaria. Nous avons vu plus haut que le terme désignait, selon Le Petit Robert, « une cantatrice de renom », définition qui désigne autant une pratique professionnelle, le chant, un genre esthétique, l'opéra et le chant classique, et enfin une qualité, celle d'être connue et reconnue, plus communément « célèbre ». En poursuivant notre recherche dans le Thesaurus, un dictionnaire dont l'objectif est de décortiquer les associations d'idées et de mots, on retrouve le terme sous deux occurrences. Dans la section « chant », le terme de diva se trouve rangé parmi d'autres statuts, « artiste lyrique, chanteur, interprète, soliste, cantatrice, prima donna ». Dans la section « cinéma », on le rencontre à la jonction entre divers métiers, « acteur, comédien, figurant », et une qualité particulière de reconnaissance, « diva, monstre sacré, star, starlette ». En deux listes brèves, on entrevoit le spectre étendu des idées auxquelles le terme « diva » fait référence. D'une pratique – celle du chant – et d'un genre musical – la musique classique –, le terme évoque des notions de valeur et de renommée, une vie hors du commun, terreau pour une future trame narrative. De l'extraordinaire et d'un univers distant (star), on passe aussi rapidement aux caprices de la starlette qui n'en fait qu'à sa tête et sape le travail de son entourage. De la Callas à Billie Holiday ou Bessie Smith, pour lesquelles il est fait explicitement référence dans le cas de Cesaria, on pense aussi aux ambassadrices d'un genre (Miriam Makeba, Mercedes Sosa, Oum Kalsoum, Amalia Rodrigues), comme aux vies tumultueuses de certaines stars du rock, tout autant qu'à un scénario hollywoodien. Ce « dit » explicité au moyen d'allusions ou d'associations d'idées nous éclaire aussi sur ce qui n'est pas dit : le fait d'apprendre, à plus de cinquante ans, à construire un set d'une heure et demie pour le Théâtre de la Ville, une timidité malade, un entourage et pas seulement une femme seule en scène.
- 25 Ce n'est donc pas la précision du terme de diva qui, par une certaine définition, nous rendrait Cesaria plus proche ; ce n'est pas non plus par les continuités que ce terme contribuerait à faire surgir, mais bien par le flou et l'ambiguïté que son emploi induit. Il existe avec l'usage de diva un malentendu premier qui laisse la place à une multiplicité d'interprétations et d'appropriations. La simplicité apparente du terme permet à chaque acteur d'y construire son image de « Cesaria ». Le large spectre sémantique induit par l'idée de diva permet à « cette part de nous qui y croit », d'incorporer les quiproquos tels que les rapports de pouvoirs, raciaux ou de productions qui jalonnent la vie de Cesaria, au doute qui accompagne la croyance comme une comparse nécessaire. Notre entreprise n'est pas ici de mettre à nu les manipulations d'un

monde post-colonial, posé comme manichéen, mais de poursuivre le lent travail des mots qui aiguise le regard et l'entendement.

- 26 « Si les chaînes de médiation n'expliquent rien, elles ont permis la promotion théorique de l'intermédiaire » (Laborde 2001). Elles aident également à « ne pas se laisser prendre au piège de la transparence des phénomènes » (Da Lage 2009 : 18). C'est cet intermédiaire qui nous intéresse ici, non pas seulement parce qu'il nous permet d'appréhender le parcours de Cesaria Evora comme une action collective, mais aussi parce qu'il est un premier pas pour se dégager de la gangue d'un certain vocabulaire, celui du journalisme spécialisé. Il nous autorise à définir un champ d'appréhension par le langage et par les opérations d'aller-retour entre description et institution d'une réalité, la réputation de Cesaria Evora, plutôt qu'une vérité de Cesaria. Pour reprendre Denis Laborde à propos de Thelonious Monk (2001 : 141) : « j'écris sur ce que Monk a l'air d'être et non sur ce qu'est Monk ». Ce travail est d'autant plus nécessaire qu'au terme de ce tour d'horizon d'un acte biographique, le nombre des pratiques médiatrices destinées à produire une image cohérente et homogène de Cesaria Evora n'enlève pas à l'artiste la capacité de toucher le public.

Tentative d'abordage de l'inintelligible

- 27 Cette capacité reconnue à Cesaria de toucher le public, possède une propriété maintes fois véhiculée, l'immédiateté. C'est ce que raconte José da Silva, qui, après l'avoir découverte un soir d'été 1987 au Monte Cara de Lisbonne, deviendra son producteur. José se dit que, s'il est touché par la voix de cette dame, d'autres le seront tout aussi spontanément. Le mystère reste entier : comment une interprétation produit-elle une émotion chez l'auditeur ?
- 28 A ce stade de l'investigation, l'adhésion et la croyance deviennent empathie, l'interprétation de Cesaria, une routine. Mais une routine sans travail. À aucun moment, il n'est fait allusion au travail, qu'il soit échauffement, répétition, déchiffrage. En écho résonnent les paroles de Billie Holiday, « il y a maintenant des jeunes qui veulent savoir d'où vient mon style, comment il a évolué, etc. Je ne sais que leur dire : 'si un air vous émeut, il n'y a pas à faire évoluer quoi que ce soit. Il suffit que vous ressentiez quelque chose, et quand vous le chantez les gens éprouvent la même chose que vous. Pour moi, ça n'a rien à voir avec le travail, l'arrangement, ou les répétitions. Qu'on me donne une chanson qui me prend aux tripes et il n'y a pas de travail qui tienne » (Holiday 2003 : 33). Des arrangements, il y en aura et c'est même sur ce point que repose une partie du succès de Cesaria, selon José da Silva : « Les gens m'envoient des trucs, je lui propose, elle dit <ça oui, ça non> et je la suis dans ses choix car tu n'imposes rien à Cesaria, c'est une femme très libre. Ce qu'elle veut c'est choisir ses chansons, les enregistrer comme elle a l'habitude. On enregistre la base rythmique avec sa voix comme si nous faisons une nuit capverdienne. Une fois qu'elle a enregistré ça, elle me laisse libre de faire ce que je veux », et plus loin, « une *morna*, une fois que la base rythmique est posée et bien assise, on peut y rajouter n'importe quoi, des violons, des saxophones, on peut inviter n'importe qui, on s'en sort toujours » (Teixido 2008 : 100-101). L'invariant est bien Cesaria, à nous de nous arranger « avec l'idée que l'on se fait tout à la fois de l'émotion et d'une musique considérée » (Laborde 1997 : 97) comme art du spleen, la fameuse « *sodade* ».
- 29 Dans un article consacré aux standards de jazz, Patrick Williams écrivait : « Louis Armstrong, Billie Holiday sont simplement eux-mêmes, leur interprétation transfigure l'œuvre qu'ils ont choisie » (Williams 2006 : 21-22). On peut penser que Cesaria aura été elle-même, comme on peut le voir dans ces propos recueillis par Véronique Mortaigne : « Ce que je voudrais que l'on raconte sur moi ? D'abord j'ai toujours voulu être libre et célibataire, et que je n'ai jamais accepté officiellement de vivre avec un homme. Bien sûr, j'avais ma vie, mais la maison de ma mère était sacrée. J'ai eu trois enfants de pères différents. La critique des autres existe toujours. Que l'on boive, que l'on se marie ou que l'on divorce. Je n'y accorde pas d'importance. Quand je prenais un whisky dans un bar et que j'entendais jaser, j'en reprenais un double, comme ça, au moins, ils savaient quoi dire » (Mortaigne 1997 : 12). Interprète de la *morna*, elle l'immortalisera dans le même mouvement qu'elle offrira au monde la découverte d'un style, à travers les standards du genre comme les créations contemporaines. Avec les deux premiers disques de Cesaria Evora produit en France, *Mar Azul* et *Miss Perfumado*,

le public découvre « Sodade », « Miss Perfumado » et la *coladeira* (autre genre propre à Mindelo), « Angola ». Depuis, ces morceaux, en grande partie composés par B. Leza et chantés par beaucoup d'interprètes, sont devenus indissociables de l'interprétation qu'en a donné Cesaria, ce qui nous fait dire, à l'instar de Patrick Williams « un standard est un morceau qui n'appartient pas, qui n'appartient plus. Pourquoi tel morceau devient-il un standard ? Cette question n'a pas de pertinence puisque ce sont les multiples interprétations successives qui le font standard. Mais si la carrière n'a pas de début, elle peut avoir une fin » (Williams 2006 : 43). Comme *Georgia* pour Ray Charles, *Sodade* appartient désormais à « Cesaria ».

30 Cesaria Evora associe son nom à des standards de la musique capverdienne en étant elle-même. Mais, être « soi-même » n'implique pas qu'il existe une seule version du « soi » de Cesaria sur lequel nous pourrions investiguer, ni même que la « vie » explique le moi qui chante, ou encore que l'autobiographie, ce « <je> qui se dit <moi> », selon la formule de Jean Jamin à propos de « l'acharnement biographique » consacré à Billie Holiday (Jamin 2006 : 185 et 179). D'ailleurs, si Jamin intitule l'article qu'il consacre à la chanteuse, « Sonner comme soi-même », ce n'est pas pour légitimer la thèse d'une vie qui expliquerait l'œuvre « car ce n'est pas un seul et même moi, qui dans toutes les chansons qu'interprète Billie Holiday, sonne comme soi-même » (Jamin 2006 : 195). Ni la biographie contextuelle (Teixido), ni une biographie impressionniste (Mortaigne), non plus l'autobiographie (Boudsocq), malgré l'apparente proximité, n'abordent l'art vocal de Cesaria Evora. Cette analyse, dégagée de la tentation d'expliquer l'œuvre par la vie, reste encore à faire.

Bibliographie

- DA LAGE Émilie, 2009, « Politiques de l'authenticité », *Volume !* 6/1-2 : 17-32.
- EVORA Cesaria et Stéphane BOUDSOCQ, 2009, *Appelez-moi Cize, Autobiographie*. Paris : City éditions.
- HENNION Antoine, 2007 [1993], *La passion musicale*. Paris : Métailié.
- HOLIDAY Billie & William DUFTY, 2003, *Lady Sings the Blues*. Marseille : Éditions Parenthèses.
- JAMIN Jean, 2006, « Sonner comme soi-même. Ce que ne nous disent pas les vies de Billie Holiday », *L'Homme* 177-178 : 179-197.
- LABORDE Denis, 1997, « Gould dans Bach, un service public de l'émotion musicale », *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould*. Paris : L'Harmattan : 63-102.
- LABORDE Denis, 2001, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme* 158-159 : 139-177.
- LABORDE Denis, 2011, *s.p.* « Pour une science indisciplinée de la musique », *Revista de Musica Brasileira* (à paraître).
- MORTAIGNE Véronique, 1997, *Cesaria Evora, La voix du Cap-Vert*. Arles : Actes Sud.
- PÉCHOIN Daniel, dir., 2004 [1992], *Thesaurus*. Collection In Extensio Paris : Larousse.
- TEIXIDO Sandrine, 2008, *Cesaria Evora, la diva du Cap-Vert*. Paris : Voix du Monde, Demi-Lune.
- WILLIAMS Patrick, 2006, « Standards et standardisation. Sur un aspect des musiciens de jazz », *L'Homme* 177-178 : 7-48.

Notes

- 1 Chant mélodique triste et sentimental, au rythme lent, c'est le genre musical typique des îles du Cap-Vert et en particulier de Mindelo. Dans son répertoire, Cesaria Evora interprète principalement des *mornas*, ainsi que des *coladeras*, au rythme beaucoup plus allègre et aux paroles satyriques.
- 2 Du moins est-ce comme cela que José da Silva, producteur de Cesaria, présente le travail interprétatif de celle-ci.
- 3 Le rhum local.
- 4 Je remercie Emmanuel de Baecque de m'avoir proposé l'écriture de cette biographie dans le cadre de la collection Voix du Monde, alors en pleine création, pour les éditions Demi-Lune.
- 5 Caetano Veloso.

6 Je pense ici aux ouvrages de François Bon sur les Rolling Stones et Led Zeppelin.

7 Bob Marley, par exemple.

8 L'enquête et l'écriture de cette biographie se sont inscrites dans une période de huit mois. Si j'avais déjà interviewé Cesaria dans le cadre de mon métier de journaliste, je n'avais jamais encore été chez elle à Mindelo, ce que j'ai fait en octobre 2007. L'enquête s'appuie sur des interviews de Cesaria Evora, mais également de membres de son entourage et d'acteurs professionnels, ainsi que sur la consultation d'articles de presse, l'écoute et le visionnement d'émissions radiophoniques et télévisuelles (INA), ainsi que l'analyse de la discographie.

9 En ce sens, cet article est un début de réflexion sur une pratique qui navigue entre différentes disciplines, communautés et savoirs professionnels.

10 François Post travaille alors au label Celluloid-Mélodie.

11 Croire selon la conception de Michel de Certeau reprise par Antoine Hennion : « cette adhésion s'appuie sur une longue série de répondants en enfilade » ; (note 8) : « dans le sens d'un rapport au monde rempli de «répondants» sur lesquels on doit «compter» » (2007 : 228).

12 Présentation de l'artiste et/ou disque faite dans le cadre de la sortie d'un disque ou de la production d'un concert. Habituellement conçu par les chargés de communication ou de production, celui-ci est souvent écrit par un journaliste, rajoutant par ce biais une « valeur ajoutée » et une « crédibilité » à ce texte destiné à circuler.

13 Le producteur de Cesaria, José da Silva, lui-même issu d'une immigration passant par Dakar avant d'arriver en France, déclare à ce propos : « quand on lit parfois les critiques qui écrivent « ah, là, Cesaria a changé », on se marre, elle a jamais changé, elle ne changera jamais, elle le dit elle-même : « je ne sais pas changer ». Les techniciens qui bossent avec nous depuis des années sont impressionnés, ils n'ont jamais vu quelqu'un qui en vingt ans chante de la même façon » (Teixido 2008 : 101).

Pour citer cet article

Référence électronique

Sandrine Teixido, « Cesaria Evora », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 27 août 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1878>

Référence papier

Sandrine Teixido, « Cesaria Evora », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25 | 2012, 25-39.

À propos de l'auteur

Sandrine Teixido

Sandrine Teixido a obtenu un DEA en Ethnologie et Sociologie comparative à Paris X en 1999. Après un parcours en tant que critique musical, elle entame une thèse d'ethnologie sous la direction de Denis Laborde, où elle explore la manière dont les musiciens s'engagent dans des pratiques relevant du domaine des « musiques du monde ». En 2008, elle écrit une biographie de Cesaria Evora ; en 2009, elle rédige les actes des États généraux des musiques du monde organisés à Sciences Po par l'association Zone Franche ; et en 2010, elle participe au Master d'expérimentation Arts et Politique, créé à Sciences Po par Bruno Latour.

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumé

Cet article revient sur les conditions d'une commande éditoriale au sujet de la chanteuse Cesaria Evora. Par la biographie qui en a résulté, il est possible de penser le corpus sémantique commun créé autour de Cesaria. L'adhésion à ce corpus commun par le critique musical fonde autant sa capacité à prendre en charge la « présentification » de Cesaria Evora que

la légitimité de cette dernière. La reconnaissance de Cesaria Evora repose en grande partie sur « l'immédiateté de la séduction » que procure sa voix et ses interprétations ou plutôt sur ce qu'il en est dit. Ce caractère instantané de l'art vocal de Cesaria Evora se construit par la comparaison avec d'autres chanteuses comme Billie Holiday et l'emploi du terme « diva ». Pour autant, la capacité reconnue à Cesaria de toucher le public reste un impensé des biographies qui lui ont été consacrées.