

Denis-Constant Martin

## Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine

À Vincent Kolbe, sans l'amical soutien  
de qui cet article n'aurait jamais pu être  
écrit.

Le Cap, fin 2001. Le samedi matin, à Gatesville, le marché bat son plein. Fripes, friandises, quincaillerie s'étalent dans un parfum d'épices non loin de l'imposante Masjid-ul-Quds, la mosquée de Clinic Street. À l'enseigne d'Islamic Sound and Vision, un étroit bazar vend des vêtements à la dernière mode islamique, des parfums, des bibelots et des disques. On s'y presse pour acheter des enregistrements de *qasidahs*, de musique musulmane. L'après-midi, le kiosque de Monwabisi Beach, qui borde False Bay au sud de la ville, accueille des groupes de marimba, de rap, de techno rassemblés par le Safer Cities Programme de la municipalité pour divertir les jeunes et les convaincre de rester à l'écart des gangs et de la violence. Un peu plus tard, quand il fait bon déguster une bière fraîche, sur l'esplanade qui conduit au théâtre Artscape, l'ex-Nico Malan au cœur de l'agglomération moderne, le trio du guitariste Alvin Dyers improvise sur des standards du jazz, avec de-ci un accent latin, de-là une allusion aux rythmes typiques du Cap. Le soir, juste à côté, dans la grande salle d'Artscape, une *Bohème* se joue à guichets fermés, avec une distribution très largement capetonienne reflétant la diversité démographique de la « Cité mère ». Dimanche matin, les églises de Langa résonnent de cantiques dont l'architecture évoque des hymnes méthodistes qui auraient été reconstruites sur les bases des « cycles décalés » caractéristiques des polyphonies africaines d'Afrique du Sud. Dans l'après-midi, les All Stars à Heidevelt, une trentaine d'autres troupes dans d'autres quartiers, répètent les chants qu'elles vont proposer lors du carnaval du Nouvel an : des chansons comiques en afrikaans (*moppies*), des airs américains d'époques variées, des compositions originales. Le soir, quelques-uns de leurs chanteurs se retrouveront, avec d'autres, pour travailler les

répertoires propres aux Sangkore (aussi appelés *Malay Choirs*) qui défilent la nuit du 31 décembre au 1<sup>er</sup> janvier et tiendront leurs propres compétitions à partir de la fin janvier ou du début février. Dans un garage, dans une courette couverte d'une bâche de fortune, se déploient alors les ornements (*karienkels*) des chanteurs de *nederlandsliedjies* qu'accompagnent des guitares et des mandolines au son presque ibérique.

Un tel week-end musical n'a rien d'exceptionnel au Cap lorsqu'approche la saison des fêtes. S'il donne une idée de la diversité des musiques qui s'entendent habituellement à la pointe méridionale de l'Afrique du Sud, il n'en fournit pourtant pas une liste exhaustive. C'est cette diversité qui frappe le mélomane sans préjugé ; c'est cette diversité que doit accepter, et comprendre, qui cherche à circonscrire la « musique du Cap » ; c'est cette diversité qui fait conclure qu'il n'y a pas un genre, un style susceptible de symboliser la ville et que, s'il faut définir musicalement le Cap, on ne peut le faire qu'à partir d'une hétérogénéité au sein de laquelle des pratiques et des produits musicaux possédant chacun une spécificité repérable sont étroitement liés les uns aux autres. Bref, au Cap, c'est le bigarré qui fait sens.

Le caractère composite de cette culture musicale urbaine très particulière est évidemment le résultat de son histoire, d'une histoire placée sous le signe de la rencontre d'êtres humains venus d'horizons fort divers et des relations qui se sont instaurées entre eux, des hiérarchies qui ont été construites, des systèmes de domination qui ont été imposés. Le Cap s'enorgueillit d'être la « Cité mère » de l'Afrique du Sud, se proclame encore la « Porte de l'Afrique » (*Gateway to Africa*). Elle est en réalité une ville créole, occupant une position singulière à la jonction de deux océans (on l'appelle d'ailleurs aussi la « taverne des océans »), dont les puissants ont cherché à nier la créolité sans y parvenir complètement<sup>1</sup>. Ainsi, l'histoire musicale du Cap est en large part le résultat de processus de créolisation dévalorisés et rejetés par les groupes dominants mais jamais annihilés.

## Esclavage urbain et créolisation

Les premiers temps du Cap ont été marqués au fer de l'esclavage ; la ville a été en partie construite par les esclaves ; sa culture, à commencer par

1. L'idée que l'histoire et la société du Cap puissent être étudiées en termes de créolité ne s'est développée que très récemment. Sauf erreur, elle a été introduite par l'historien Robert C.-H. SHELL (1994 : 415) à la toute fin de son ouvrage sur l'esclavage au Cap où il écrit : « L'esclavage au Cap laissa encore un autre héritage [...] la culture créole de l'Afrique du Sud, qui n'a pas encore été étudiée, avec sa nouvelle cuisine, sa nouvelle architecture, sa nouvelle musique, sa langue mélodieuse, poétique et directe, l'afrikaans qui fut d'abord couché sur le papier à l'aide des caractères arabes utilisés dans la religion et la littérature écrite des esclaves. »

l'essentiel, sa langue (l'afrikaans) et sa cuisine, s'est formée dans l'interaction intense entre colons d'origine européenne et esclaves de provenances variées<sup>2</sup>. Comme en Amérique du Nord, aux Antilles, au Brésil, l'esclavage équivalait au Cap à une « mort sociale » (Patterson 1982) qui détruisait les personnes dans leur être, les séparait du groupe au sein duquel elles avaient été élevées et les dépouillait de leur nom (Martin 1998). Comme Outre-Atlantique, les esclaves luttèrent contre cette mort par la création ; ils nièrent implicitement leur déshumanisation par la mise en œuvre d'une capacité d'invention qui démontrait pratiquement leur appartenance à l'humanité. Cette réaction répondit en premier lieu à la nécessité de survivre : elle visait à rendre admissible, supportable la prolongation de l'existence, des individus et du groupe, dans la situation la plus hostile. Pour ce faire, il fallait que les esclaves inventassent les moyens de reconstruire d'eux-mêmes une image qui les valorisât à leurs propres yeux, en dépit de leur statut et des conditions matérielles dans lesquelles ils étaient retenus. Et, de cet apport surgirent les processus de créolisation<sup>3</sup> qui devaient donner au Cap sa figure propre. Éparpillés de sorte qu'ils ne puissent reconstituer des communautés d'origine, les esclaves parvinrent à se doter d'instruments qui leur permettaient de communiquer, de ressentir un être-ensemble favorisant le cas échéant un agir-ensemble. Cela se fit peu à peu, sans bien sûr avoir été délibéré, selon les besoins auxquels il fallait immédiatement faire face, en rassemblant ce qui avait pu être préservé des mondes d'où ils étaient venus, en mêlant des éléments qui se révélaient identiques ou compatibles, et en « empruntant » aux maîtres ce qui semblait utile à la confection d'une culture originale.

Ce mécanisme, identique dans toutes les contrées esclavagistes nées d'une conquête, fonctionna d'une manière particulière au Cap parce que la ville permettait l'établissement de rapports que les zones rurales et les plantations rendaient difficiles voire impossibles (Martin 1991, 2000). Des formes de métissage musical apparurent dans les *hinterlands* : William Burchell (1967) décrit au fil de ses *Voyages dans l'intérieur de l'Afrique australe* la rapidité avec laquelle des Khoikhoi apprenaient instruments et répertoires européens. Dans la cité qui prenait forme aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les mélanges furent plus intenses parce que la diversité des origines était infiniment plus grande et que la coexistence était fréquemment intime. Les esclaves domestiques vivaient au contact direct des familles qui les

- 
2. D'après Robert SHELL (1994 : 40-41) 26,4 % des esclaves seraient venus d'Afrique (surtout du Mozambique, mais aussi d'Afrique occidentale et centrale) ; 25,9 %, d'Inde (Bengale, Malabar, Coromandel) et de Ceylan ; 25,1 % de Madagascar ; 22,7 % de régions incluses dans l'Indonésie contemporaine.
  3. Générateur d'une « créolité » au sens où l'entendent Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU & Raphaël CONFIAINT (1989 : 26-27, 30-31) : un « agrégat interactionnel ou transactionnel » qui mêle des éléments venus des régions d'origine des colons et des esclaves, et de tous ceux, même de passage, qu'ils côtoient. Elle est un « monde diffracté mais recomposé » où s'invente « une entité humaine originale ».

possédaient. Par ailleurs, ceux qui étaient propriété de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales et les artisans qualifiés qui étaient loués et disposaient d'une certaine liberté de mouvement parvenaient à se rencontrer hors des situations de travail. Enfin, la présence, dès les débuts de la colonisation de « noirs libres »<sup>4</sup>, dont beaucoup étaient musulmans, créa des forces d'attraction et de rassemblement qui favorisèrent l'échange et l'innovation, puis la diffusion de ce qui avait été inventé.

Les esclaves acquirent rapidement la réputation d'être « doués » pour la musique. Certains d'entre eux, notamment parmi les originaires des aires de langues malaises, possédaient des compétences musicales acquises avant d'être réduits en esclavage et connaissaient le *kroncong*, genre déjà créole né du contact entre Portugais et habitants de Moluques et de Java (Becker 1975 ; Kornhauser 1978) ; les musulmans, soufis pour la plupart, ne considéraient pas la musique comme *harram* (impure) et la pratiquaient, y compris lors des fêtes religieuses<sup>5</sup>. Des esclaves furent commis à la musique et s'acquittèrent de leur tâche à la plus grande satisfaction des colons : dès 1676, le gouverneur du Cap employait un orchestre d'esclaves et, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les bals des gens aisés de la ville étaient animés par des esclaves musiciens jouant toutes sortes d'instruments européens, violons, flutes, bassons, cors... (Bouws 1966 : 140-141). Ces ensembles interprétaient les musiques à la mode en Europe : valse, polka, quadrilles mais ils ne s'arrêtaient pas à cela. Lorsqu'ils se retrouvaient entre eux, que ce soit sur la propriété des maîtres ou dans des tavernes où se mélangeaient toutes les basses classes du Cap, esclaves inclus, ou lors de pique-niques qu'ils organisaient le dimanche, leurs musiciens jouaient autre chose. Il est évidemment difficile de savoir comment sonnaient ces premières formes de musique créole ; elles soutenaient les danses, étaient souvent chantées et utilisaient des instruments européens ou encore des tambours, des luths bricolés, des trompes en algue qu'on peut voir sur d'anciennes gravures (Martin 1999 : 58, 61). Les paroles ne devaient pas être toujours convenables aux oreilles des blancs puisqu'en 1707, un certain Biron fut condamné « pour avoir chanté dans les rues du Cap des chansonnettes douteuses, à moitié en malais, à moitié en néerlandais » (Winberg 1992).

Au moment de l'émancipation, en 1834, le Cap résonne déjà de musiques fort diverses : danses et chansons européennes, marches militaires, airs d'opéra, cantiques chrétiens, musiques rituelles musulmanes, et toutes celles que l'on ne peut nommer parce qu'elles étaient en train d'être imaginées.

4. J'observerai dans ce texte le code graphique désormais utilisé en Afrique du Sud qui, pour éviter toute tentation de supranationalisation des catégories imposées par le racisme et l'apartheid, met des initiales minuscules aux substantifs noir (*black*), blanc (*white*) et métis (*coloured*) ; cette pratique est, en français, retenue et justifiée par Michel AGIER (2000, n. 1 : 8).

5. Selon une légende, Sheikh Yusuf de Macassar, aristocrate déporté au Cap pour avoir résisté à la colonisation néerlandaise des Célèbes, considéré comme le fondateur de l'islam au Cap, jouait lui-même du violon.

Des esclaves émancipés deviennent musiciens professionnels. Des colons éméchés invitent des domestiques de couleur à danser au milieu d'eux (Ross 1963). Toutes sortes de gens se coudoient dans les bars du port. Des musulmans hétérodoxes organisent des *khalifas*, cérémonies où, en transe, accompagnés de voix et de tambours, ils se percent et se flagellent le corps. Lors des mariages islamiques, on transpose des chants religieux en chansons d'amour.

En outre, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la naissance de musiques créoles est partie intégrante du développement d'une culture de la rue. Pour les plus pauvres, les conditions d'habitat sont telles que la pratique musicale ne peut guère se tenir en intérieur ; d'autre part, défilés et processions font partie des distractions au Cap, et elles ne sont pas très nombreuses. On chante donc dans la rue, surtout le soir à la belle saison ; on parade ; on regarde et écoute les fanfares militaires. Et, lorsque les anciens esclaves veulent danser le *lingoe* ou la danse du coussin, ils forment un cercle au croisement de deux voies.

C'est sur cet arrière-fond que les fêtes du Nouvel an vont prendre une importance capitale. Le 31 décembre se situe en plein été, alors qu'il fait bon être dehors. Divers rites de passages, européens, africains, asiatiques ont pu fusionner et renforcer le plaisir à se rassembler en plein air pour enterrer le vieil an et accueillir l'année nouvelle. La nuit de la Saint Sylvestre, le 1<sup>er</sup> et le 2 janvier (jour de repos des esclaves) devinrent un temps de joie attendu pendant 12 mois, et l'une des occasions les plus favorables pour faire de la musique. Une coutume s'établit voulant que les Capetoniens de toutes classes et de toutes origines se rassemblent sur Adderley Street ou la Parade (grand'place devant l'Hôtel de ville) pour chanter *Auld Lang Synne* (Ce n'est qu'un au-revoir) lorsque sonnent les 12 coups de minuit le 31 décembre.

### ***Minstrels et Jubilee Singers : une fascination pour l'Amérique***

Musiques, chansons et danses, dans une ville coloniale, dans un port sont en permanence renouvelées par des apports extérieurs. Partitions importées par gens de la bonne société qui ne veulent pas être en retard d'une mode sur la métropole ; airs, paroles, instruments colportés par les marins ; conceptions et formes musicales circulant dans les réseaux islamiques, de l'océan Indien à la péninsule arabique via l'Afrique orientale et la Turquie : le Cap n'arrêtait pas d'absorber des musiques de partout. Un genre de spectacle inédit allait toutefois y jouer un rôle extraordinaire dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : les revues de Blackface Minstrels.

Elles naquirent aux États-Unis dans les années 1830, enfants illégitimes de la cohabitation de jeunes prolétaires noirs et blancs dans les cités du Nord en voie d'industrialisation (Bean *et al.* 1996 ; Lhamon 1998 ; Lott 1993). Les premiers ménestrels à la face noircie présentèrent d'abord des

numéros individuels imités des pratiques des esclaves du Sud, transformés par l'expérience urbaine du Nord et par une inventivité cherchant le spectaculaire. Ces comédiens étaient blancs, surtout, même si au début quelques noirs y gagnèrent la célébrité comme le danseur William Henry Lane « Juba » ; leur répertoire était caustique, caricatural mais pas nécessairement raciste.

Dans les années 1840, des troupes se formèrent à l'image des Virginia Minstrels et leurs spectacles tendirent à l'exhibition de stéréotypes ridiculisant les noirs. Les Minstrels entrèrent rapidement dans l'économie commerciale du divertissement. Leurs chansons furent déposées, imprimées et vendues. Ils produisirent des méthodes pour apprendre l'instrument original qu'ils popularisaient, le banjo. Leur réputation se répandit en dehors des États-Unis ; les partitions de leur *Ethiopian Melodies* ou *Coon Songs* se vendirent jusqu'en Afrique du Sud, et bien au-delà. Toujours est-il qu'au Cap, elles furent adoptées très vite. De ce fait, quand la première troupe de Minstrels (blancs) s'y arrêta, elle y reçut un triomphe et provoqua la création d'un grand nombre de troupes locales, blanches, de couleur ou mixtes. Les formes musicales des Minstrels, l'esthétique de leurs spectacles s'infiltrèrent dans la plupart des productions musicales du Cap, non seulement dans les spectacles qui tentaient de reproduire ou d'adapter à la situation sud-africaine les saynètes, les blagues et les airs des Américains, mais aussi dans les musiques de rue et les costumes du nouvel an.

Car, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le 31 décembre, ce n'étaient plus seulement des individus, des familles qui allaient chanter dans la rue mais, au moins chez ceux qu'on classerait bientôt comme *coloureds*<sup>6</sup>, des groupes constitués souvent sur les lieux d'habitation (quartier, rue, voire immeuble), issus de sociétés amicales ou de clubs sportifs. Pour bien se signaler en tant que groupe, ils se costumaient et déambulaient ensemble en chantant des airs qu'ils avaient répétés. Pendant le mois de décembre, parfois un peu avant, on pouvait les voir, en habits de tous les jours, parcourir la voie où ils se retrouvaient, souvent décorée de banderoles aux couleurs dont ils allaient se parer, travailler ce qu'ils voulaient offrir au nouvel an. Les chansons venues d'Amérique furent rapidement adoptées par ces « sociétés chantantes » (« *singing societies* »), et leurs costumes, adaptés : un haut de

6. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, *coloureds* désigne tous ceux qui ne sont pas d'origine européenne. Lorsque la ségrégation se met en place et que la séparation des Africains (*natives* ou *bantus*) et des blancs est entreprise systématiquement, une troisième catégorie est également créée où seront classés les fruits d'unions entre colons européens et femmes khoikhoi ainsi que les descendants d'esclaves et de noirs libres, auxquels seront ajoutés tous ceux qui ne seront considérés ni comme Africains ni comme blancs (par exemple les anciens forçats chinois, les marins antillais ou les missionnaires afro-américains des États-Unis). Cette catégorie intermédiaire est nommée *coloured* (ou *kleurling*) ; elle sera toujours impossible à définir précisément. Les Indiens, très peu nombreux au Cap au tournant du siècle, seront ensuite classés avec les *coloureds*, avant d'en être séparés au début des années 1960.

forme, une veste à queue de pie, un gros nœud papillon coloré, un pantalon de smoking, ou ce qui pouvait en tenir lieu.

Les Christy's Minstrels se produisirent pour la première fois au Cap en août 1862. Dans les années qui suivirent, probablement dès 1863 ou 1864, naquit une chanson créole mêlant des apports américains<sup>7</sup>, des formes et des paroles typiquement capnomanciennes : *Daar kom die Alibama* devait rester l'hymne des fêtes du Nouvel an, un des symboles musicaux du Cap<sup>8</sup>. L'influence des *Minstrels* américains prit une dimension supplémentaire lorsque vint au Cap une autre troupe, formée, elle, d'Afro-Américains. Les Virginia Jubilee Singers, dirigés par Orpheus McAdoo, un diplômé du Hampton Institute de Virginie, comme toutes les troupes organisées par des noirs, avaient dû adopter les règles du genre *minstrel* quant à la musique, au costume, au maquillage (ils se noircissaient le visage au bouchon brûlé), au comportement scénique. Pourtant, ils ne se contentaient pas de reproduire ce qui avait fait le succès des comédiens blancs. Ils entendaient distraire avec dignité et intégraient dans leurs spectacles aussi bien des airs d'opéra que des *spirituals*. L'effet au Cap fut prodigieux, auprès du public blanc qui les rappela maintes fois et, bien sûr, auprès du public *coloured* qui pouvait s'identifier facilement à ceux qu'en Amérique on appelait *coloreds* et à ce que même le reporter de *l'Argus*, le principal journal du Cap, avait entendu dans leur chant, des « espoirs de liberté » (*Cape Argus*, 1<sup>er</sup> juillet 1890). Le groupe d'Orpheus McAdoo connut bien des tribulations et, pour finir, se débanda, certains de ses membres s'installant en Afrique du Sud et s'associant à des musiciens « métis » du Cap dont quelques-uns étaient très actifs lors des fêtes du Nouvel an (Erlmann 1991).

### Des « intermédiaires culturels » féconds

Le Cap, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît comme un kaléidoscope musical où des genres différents se côtoient et se mêlent pour produire des sons originaux. Une culture créole commence à y prendre forme, qui n'abolit pas la pratique de genres encore rattachés à leurs aires d'origine. La société mélangée du Cap<sup>9</sup> fut le creuset de cette créolité particulière ; elle allait être ravagée par la mise en place de la ségrégation.

7. Des éléments de « *There's no place like home* » de Stephen Foster notamment.

8. Alors que la guerre de sécession s'étendait aux mers, « *Daar kom die Alibama* » relate la capture d'un navire de l'Union par un chasseur confédéré ; sur quoi elle greffe une histoire relative à la confection des lits de roseaux et un couplet calendaire (HOWARD 1994 : 54-56 ; MARTIN 1999 : 83-85).

9. En droit, tous les citoyens sont égaux depuis 1838 et seules existent des barrières sociales qui ne coïncident pas totalement avec les différences de couleur : il y a de pauvres blancs et un petit nombre de gens de couleur aisés (mais pas de riches) ; certains quartiers, surtout ceux qu'habitent les moins fortunés, abritent ensemble des Blancs, des Africains et des *coloureds*.

D'abord les Africains, peu nombreux, surtout originaires du Transkei (Cap oriental) sont chassés du centre ville pour être concentrés à Ndabeni en 1901 (Bickford-Smith 1995 : 205-207), puis on tente de circonscire le groupe intermédiaire des *coloureds*<sup>10</sup>, de les trier d'avec les blancs pour limiter leurs droits, entreprise compliquée qui ne parviendra à son terme qu'en 1983, après bien des résistances, et nécessitera même des violations de la loi sud-africaine. Cette double séparation aura au moins deux conséquences. D'une part, elle isole des groupes et des personnes qui étaient en contact quotidien, interagissaient et inventaient ensemble la créolité et, les blancs rejetant leur part de cette créolité, les Africains urbains étant renvoyés à une supposée culture primordiale enracinée dans les campagnes, elle laisse aux seuls « métis » l'héritage d'une urbanité créole. D'autre part, elle cristallise les stéréotypes négatifs attribués par le groupe dominant blanc à l'encontre des « métis » : ce sont des bâtards, leur métissage est cause de dégénérescence (ils sont maudits car considérés comme descendants de Cham) ; ils manquent d'hygiène, sont portés sur la boisson, s'excitent facilement, aiment la musique et la danse ; ce sont de grands enfants qui doivent être guidés par les blancs. Ils n'ont donc, en propre, ni histoire, ni culture. Aux yeux des blancs, cela les différencie des Africains dont l'histoire et la culture ne peuvent être niées même si elles sont considérées comme barbares et primitives. De ce fait, même si, par la suite, dans la région du Cap, la situation économique des « métis » sera relativement meilleure que celle des Africains, ils demeureront les plus méprisés.

La créolité dont « héritent » les « métis » à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle sera prise entre l'enclume du mépris, et de son intériorisation engendrant une dévalorisation de soi largement répandue, et le marteau du combat multiforme contre l'oppression et l'outrage. Son développement sera indissolublement lié à leurs entrechoquements et aux ambivalences qu'ils provoqueront. Pourtant, même la créolité embryonnaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sera féconde. Elle jouera un rôle déterminant dans la configuration des genres musicaux qui deviendront populaires au XIX<sup>e</sup> siècle, chez tous les groupes que l'obsession raciste des gouvernants blancs s'efforcera d'isoler les uns des autres. Car les musiciens « métis » du Cap, inventifs et polyvalents, ne se cantonnent pas à leur ville d'origine. Dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ils entreprennent de voyager et de se produire en diverses régions d'Afrique du Sud, allant là où se trouvent des auditeurs prêts à payer pour qu'ils jouent.

En 1867, d'immenses gisements de diamants sont découverts à Kimberley. Leur mise en exploitation attire toutes sortes de gens. Africains, blancs, « métis » s'y retrouvent au coude à coude et, avides de distractions, les organisent ensemble. Si les Africains apportent des musiques de village et les blancs des airs et danses européens, les musiciens « métis » leur font

10. On a pris l'habitude de traduire en français *coloureds* par « métis », bien que les champs connotatifs des deux termes soient sensiblement différents ; je me plie ici à cet usage.

entendre des nouveautés véritablement sud-africaines. Les mélodies reformulées, les rythmes inhabituels qu'ils proposent, en plus de la musique de danse européenne qu'ils maîtrisent vont contribuer à remodeler le *vastrap* (pas vif) des blancs dans un sens qui donnera forme à la *boeremusik* (musique des paysans) ; ils vont aussi réorganiser les cycles décalés des polyphonies africaines en y intégrant des éléments européens et américains, le *marabi*, source du jazz sud-africain, en sortira. Ils occupent, dit David Coplan, une position d'« intermédiaires culturels » : la *boeremusik* reprend les conceptions cycliques du temps musical des Africains ; le *marabi* reçoit les semences d'un sentiment harmonique qui, renforcé par les cantiques protestants, donnera au *kwela*, au *jive* et au jazz sa marche propre<sup>11</sup>, évidemment, les « métis » gardent un peu de tout cela qui nourrira la diversité de leurs répertoires tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle (Coplan 1985 : chap. 2).

### Importations et créolités

La variété musicale est déjà une caractéristique de la culture du Cap ; elle ira s'enrichissant tout au long du XX<sup>e</sup> siècle : des formes, des répertoires nouveaux viendront sans cesse s'ajouter au socle créole coulé entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Les « métis » en seront les hérauts et joueront un rôle, sinon d'intermédiaires — la ségrégation ne le leur permettant plus — tout au moins de rassembleurs, de synthétiseurs et d'innovateurs. L'urbanisation des Africains induira également, mais plus tard, l'apparition de nouveautés dans les quartiers où ils sont forcés de résider alors que les blancs demeureront, pour l'essentiel (hormis la *boeremusik* surtout pratiquée et écoutée en milieu rural), attachés à des pratiques et des styles européens ou américains. À partir des années 1950, le jazz fournira une scène où des personnes appartenant à toutes les catégories imaginées par la folie classificatrice sud-africaine se réuniront.

Au sein des répertoires et des formes musicales utilisés par les « métis » au Cap, l'observateur extérieur peut distinguer ceux qui sont importés de ceux qui sont issus de processus locaux de créolisation, même si dans le discours des musiciens tout entre dans le domaine de la « tradition » (Martin à paraître) et que, dans leur pratique, les frontières entre ces deux catégories sont floues. Toutefois, cette distinction entre importation et créolité, qui revient à couper en deux ce qui est en réalité un continuum allant de l'une à l'autre, peut aider à mieux saisir le sens d'ensemble des pratiques et produits musicaux du Cap.

### Musiques d'ailleurs

Les importations vinrent de plusieurs univers. Les trois principaux furent probablement l'Europe, l'Amérique du Nord (dans une moindre mesure

11. Accords I IV I V ou I IV V I monnayés en quatre mesures.

l'Amérique dite latine et les Antilles) et le monde musulman. D'Europe, les chansons populaires, les danses ont été absorbées très tôt et ont fourni l'un des socles sur lesquels ont crû les processus de créolisation. L'influence des musiques populaires d'Angleterre augmenta au détriment de celles provenant des Pays-Bas mais le plus important tint à l'appropriation par les « métis » des répertoires classiques européens dans les domaines instrumentaux, vocaux et chorégraphiques.

L'instrument le plus important en fut l'Eoan<sup>12</sup> Group. Fondé en 1933 par une femme d'affaires blanche, il proposait aux enfants « métis » des cours d'élocution, de couture et d'éducation physique mais aussi de danse et de chant classiques. D'inspiration sans doute paternaliste, il se transforma en une vitrine du talent musical des « métis ». L'Eoan Group forma d'abord un chœur qui fit son premier concert en 1944 ; en 1950, il produisit une représentation de *Carmen* ; à la fin des années 1950, ses chanteurs furent les premiers à donner intégralement, dans la langue originale, un opéra italien en Afrique du Sud : ce fut *La Traviata*, suivie de *Rigoletto*<sup>13</sup>, *La Bohème* et *Madame Butterfly*. Les solistes étaient en général accompagnés par l'Orchestre municipal du Cap (composé de musiciens blancs) ; amateurs, ils faisaient preuve d'une maîtrise exceptionnelle et quelques-uns d'entre eux firent ensuite une carrière internationale, tel Joseph Gabriels qui connut les scènes du Metropolitan Opera de New York et de la Scala de Milan.

Installé au cœur de District Six, avant que le quartier ne fût détruit<sup>14</sup>, l'Eoan Group, qui affichait comme vocation l'« élévation » (*upliftment*) de la communauté des « métis », ne se trouvait pas coupé du reste de sa vie musicale. C'était une école, et nombre de ses élèves utilisèrent ailleurs ce qu'ils y avaient appris. Ses étoiles ne répugnaient pas à briller sous d'autres cieux : Joseph Manca, un comptable né au Cap de parents siciliens, qui fut son directeur musical, jugeait les compétitions de carnaval et faisait chanter à d'immenses foules les *Carols by Candlelight* au temps de Noël ; Joseph Gabriels se produisit en solo au carnaval, prépara vocalement la troupe des Young Stars et se produisit avec des *Malay Choirs*. La fierté de montrer que l'on pouvait faire aussi bien que les blancs, sur leur propre terrain, s'accompagnait de la volonté d'améliorer les performances des milliers d'amateurs sans formation qui animaient les fêtes du Nouvel an. Le goût du chant, présent dès l'esclavage, développé dans la rue, trouva grâce à

12. D'après un mot grec signifiant l'aube.

13. Un enregistrement de cet opéra, réalisé lors d'une représentation donnée en 1960 au Cape Town City Hall avec Lionel Fourie dans le rôle titre et Joseph Gabriels dans celui du Duc de Mantoue, a été publié récemment par G. S. E. Claremont Records (PO Box 250, Newlands 7725, Afrique du Sud) sous le numéro CD GSE 1567.

14. District Six était situé derrière le port, à proximité du centre ville ; il était habité par une population cosmopolite, à majorité « métisse ». C'est pour cette raison qu'il fut décrété « zone blanche » en vertu du Group Areas Act et systématiquement démoli dans les années 1970 (JEPPIE & SOUDIEN 1990).

l'Eoan Group un exutoire valorisant sans se couper de ses racines plébéiennes et il n'est pas rare aujourd'hui d'entendre des chanteurs de carnaval interpréter le « *Nessum dorma* » de Turandot (Martin 1995).

L'influence dominante, tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, fut probablement celle des musiques étatsuniennes. Les Minstrels avaient suscité une fascination qui ne devait jamais s'éteindre parce qu'ils symbolisaient, aux yeux des Capetoniens de couleur, un monde où le métissage était reconnu comme source de création, où les *coloureds*, à peine sortis de l'esclavage avaient pu s'instruire, acquérir dignité et bien-être. Que cette représentation de la société américaine fût mythique n'enlève rien à la force qu'elle acquit au Cap (et en Afrique du Sud en général). Ce qui venait de cet Outre-Atlantique était auréolé de mixité et de modernité. S'y identifier, à travers la musique, revenait à affirmer une capacité à participer de cette modernité.

Après les troupes de Minstrels, le film renforça le tropisme américain : *The Jazz Singer*<sup>15</sup> ne mettait-il pas en scène la réussite d'un chanteur à la face noircie ? L'association cinéma-musique américaine demeurera longtemps très intense. À partir des années 1930, et surtout après la Seconde Guerre mondiale, les *bioscopes* furent l'un des lieux centraux de la sociabilité des « métis ». On y allait, en bande, en famille, non seulement pour voir des films mais pour se retrouver, échanger des nouvelles et écouter les dernières chansons présentées non seulement à l'entracte par des interprètes au renom local ou par des amateurs lors de crochets mais aussi à l'entrée, alors que l'on faisait la queue pour acheter les billets. De jeunes chanteurs se précipitaient pour voir les films lors de leur première projection puis en interprétaient dans la rue les airs, lorsqu'il en contenait, ou d'autres et passaient ensuite le chapeau. Les chansons des Blackface Minstrels et d'Al Jolson, furent suivies des airs de Tin Pan Alley, des standards du swing, des succès du rhythm and blues, de la soul music, du rap, du disco, sans discontinuer. L'identification était telle que certains interprètes firent carrière comme *copycats*, incarnations locales de célébrités américaines : Al Jolson, Paul Robeson, Caruso, Frank Sinatra, Bing Crosby, etc.

Au commencement, les esclaves et les prisonniers politiques musulmans importèrent probablement au Cap des musiques associées aux rites religieux qu'ils pratiquaient et les transmirent à leurs descendants. Cette filière islamique fut sans doute régulièrement réapprovisionnée : si des théologiens de Zanzibar, de Turquie ou d'Arabie saoudite visitèrent le Cap, parfois pour s'y installer ; si des pèlerins allèrent à La Mecque, suivant des routes zigzagantes les faisant passer par l'Inde ; on ne voit pas pourquoi des musiques de ces différents pays n'auraient pas aussi fait leur chemin jusqu'à l'Afrique du Sud. Pendant longtemps, en tout cas, la musique islamique se transmettait oralement, à l'occasion de diverses fêtes : la naissance du prophète, les mariages, les *khalifas* ; la cantilation du Coran et l'appel à la prière, même s'ils n'étaient pas considérés comme de la musique n'en influençant pas

15. 1927, réalisé par Alan Crossland.

moins la sensibilité musicale de tous ceux qui les entendaient ou les pratiquaient quotidiennement.

Le disque devait affecter ces répertoires conservés par transmission orale. Il permit de connaître les musiques du Moyen-Orient et de la péninsule arabique, religieuses ou non, et suscita vers les années 1980 un mouvement nouveau : celui des orchestres de *qasidahs*. Inspirés d'abord d'ensembles égyptiens ou saoudiens, spécialisés dans des répertoires de musique religieuse ou laïcs tolérables par l'islam, ils se développèrent en intégrant des influences assez peu orthodoxes : non seulement la variété orientale mais les chansons de Hollywood, les cantiques chrétiens et les musiques musulmanes indonésiennes redécouvertes par l'enregistrement. Il en résulte qu'aujourd'hui les disques de *qasidahs* se vendent bien, qu'ils passent régulièrement sur les antennes des radios musulmanes (Voice of the Cape, Radio 786) mais que cet intitulé désigne un ensemble disparate où coexistent ornements modaux et polyphonies, chant *a capella*, synthétiseurs et boîtes à rythme...

### Les créolités capetonniennes

L'exemple des *qasidahs* montre bien que la distinction entre répertoires importés et répertoires créoles est en large partie artificielle. Dans l'interprétation de tous les répertoires importés, il y a place pour l'appropriation et l'adaptation. Il n'en demeure pas moins que certains, sans être insensibles aux influences extérieures, ont résulté plus immédiatement des processus de créolisation amorcés aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. On peut en distinguer deux principaux : les *ghoemaliedjies* ou *moppies* et les *nederlandsliedjies*<sup>16</sup> auxquels il convient peut-être d'ajouter un genre de musique de danse, le *langarm*.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il semble que les « sociétés chantantes » s'illustraient en une grande variété de genres, mêlant indifféremment répertoires importés et répertoires créoles. Lorsqu'en 1907 fut organisée la première compétition formelle de *klopse*, de clubs, pour le nouvel an, ils proposèrent au public assemblé à la Green Point Track, un vaste éventail de chansons. Par la suite, une spécialisation implicite s'opéra : les troupes de carnaval (appelées Minstrel Troupes, Coons ou Kaapse Klopse) s'illustraient dans des chansons d'inspiration américaine et utilisaient l'anglais, alors que les Sangkore (Hollandse Team ou Malay Choirs, appelés Nagtroepe la nuit de la Saint Sylvestre) perpétuaient les répertoires créoles en afrikaans et les chants choraux venus de Hollande.

16. Ces répertoires peuvent être entendus sur le disque The Tulips, *Afrique du Sud, les ménestrels du Cap*, Paris, Buda/Universal, 2002 (1986102).

Cette répartition fut institutionnalisée lorsqu'en 1939, à l'instigation de I. D. Du Plessis<sup>17</sup>, fut créé le Cape Malay Choir Board et que les compétitions des Sangkore furent organisées à part de celles des *Klopse*. Après 1948, les premiers continueront à chanter exclusivement en Afrikaans des répertoires importés ainsi que les *nederlandsliedjies* et les *moppies*, quand les seconds devront ajouter<sup>18</sup> à leurs airs d'inspiration américaine des *moppies* en afrikaans.

Ces dernières sont nées des musiques qu'inventèrent les esclaves pour danser entre eux (Winberg 1992). Leur nom l'énonce clairement : ce sont des *ghoemaliedjies*, des « chansons de *ghoema* », c'est-à-dire des chansons de tambour<sup>19</sup>. Mettant à la suite les unes des autres, en forme de pot-pourri, des bribes mélodiques tirées de chansons connues, ou plus rarement, composées localement, elles comportent des paroles qui tournent de manière plaisante des événements de la vie ordinaire pour faire rire en utilisant toutes les ressources de l'afrikaans dialectal des « métis ». C'est précisément cela que l'on signifie aujourd'hui lorsqu'on les appelle *moppies*, alors qu'on ne les emploie plus pour la danse : ce sont des chansons comiques. Elles sont au répertoire des troupes de carnaval et des Malay Choirs, toujours calées sur la battue du *ghoema*<sup>20</sup> qui leur confère leur personnalité, jouées en tempo vif, faisant alterner un soliste dont les mouvements accentuent la dimension satirique des paroles, et un chœur marquant sur place un petit pas pressé. Les *moppies* peuvent évoquer les modes, les comportements sociaux, divers événements ; elles ont parlé de politique, un exemple récent le suggère<sup>21</sup>, malheureusement il n'en a pas été conservé de traces, ou fort peu : seules quelques mémoires se souviennent encore de certaines chansons contestataires jamais enregistrées (Martin 1999 : 160-161).

La fonction de musique de danse des *ghoemaliedjies* s'étant éteinte, c'est un genre hybride qui l'a reprise. Le *langarm* (littéralement, bras long ou à bras tendu) est un mélange de vastrap, de quadrille, de swing et de diverses danses de salon européennes. Dans l'orchestre moderne, un saxophone soliste n'est pas sans évoquer le phrasé des chanteurs de *moppies*, mais le rythme est d'ordinaire sautillant et ne retrouve que rarement la pulsation du *ghoema*. Destiné à être dansé en intérieur, le *langarm* est typiquement

17. Universitaire et poète afrikaner dont les recherches sur la « culture des Malays » visaient surtout à créer des clivages au sein des métis, afin de mieux les contrôler ; il occupa notamment le poste de Commissaire aux affaires « métisses » dans le gouvernement de l'apartheid des années 1950.

18. Ici encore, suite à de fortes pressions exercées par I. D. Du Plessis.

19. Le *ghoema* est un tambour fait à partir d'un tonnelet à l'une des extrémités duquel est fixée une peau ; il est devenu, avec le tambourin, l'instrument emblématique des musiques « métisses » du Cap.

20. Deux fois la figure croche pointée/double croche/croche/croche sur une mesure à 4 temps (HOWARD 1994 : 36).

21. *Ons Hoor*, sur le disque précité, chanson très populaire en 1993-1994, qui décrit les manifestations syndicales et traite de l'imposition de la TVA au début des années 1990.

capetonien (bien qu'il en ait subi des influences, il n'est ni vraiment une musique européenne, ni vraiment une musique américaine) ; il était conve-nable, dans tous les sens du terme, aux oreilles d'une toute petite bourgeoi-sie « métis » afrikaansophone qui en fit un de ses passe-temps favoris aux week-ends, alors que l'« élite » préférant l'anglais dansait, elle, les *ballroom dances* européennes (Layne 1992).

Les *nederlandsliedjies* (littéralement, chansons hollandaises) sont sans doute le répertoire le plus original du Cap. Il appartient en propre aux chœurs « malais ». Il associe un soliste dont tout l'art consiste à développer des ornements mélismatiques en choisissant des points d'appuis qui donneront une tournure modale à ses variations, quelle que soit la nature de la mélodie qu'il retravaille ainsi, à un chœur qui, lui, fait entendre des accords tirés de l'harmonie tonale occidentale la plus conventionnelle. Ce contraste (engendrant des frottements inattendus), à quoi s'ajoutent la tritu-ration phonétique des paroles et les durées irrégulières des soli et des tutti, constitue l'originalité des *nederlandsliedjies*.

Ce sont en majorité des chansons d'amour dont les plus populaires insis-tent sur des valeurs essentielles pour la survie d'un groupe opprimé, méprisé et victime de déplacements forcés : la fidélité et l'endurance. Certaines peuvent avoir une origine ancienne et se rattacher à de vieilles chansons néerlandaises (d'où le nom du répertoire) ; d'autres sont des compositions originales. En fait, elles sont issues de chants de mariage musulmans qui, eux-mêmes, étaient très proches de répertoires religieux, tels que les *djiekers* (Desai 1983). Le phrasé soliste semble avoir dérivé des formes anciennes du *kroncong* indonésien, puis avoir été inséré dans des types d'arrangement choral sans doute venus de Hollande. Les *nederlandsliedjies* résultent donc d'une double créolisation : sur une base déjà créole formée lors de la ren-contre entre Portugais et Indonésiens dans les Indes orientales<sup>22</sup>, se sont greffés des processus de créolisation proprement capetoniens. Les *neder-landsliedjies* des « métis » sont donc absolument représentatives de l'his-toire et de l'expérience du Cap, bien que, jusqu'à aujourd'hui, elles soient restées en grande partie inconnues des membres des autres catégories décou-pées dans la population de la cité. Elles fournissent l'exemple le plus solide de cette créolité originelle que les « métis » ont été obligés, à cause de la ségrégation puis de l'apartheid, de conserver et de développer.

### Makwaya et marimbas

La place centrale accordée ici aux musiques des « métis » résulte de leur poids démographique et du rôle de « gardiens de la créolité » qu'ils ont dû jouer. Il semble que, pour les blancs, qui sont les plus nombreux au Cap

22. En ceci, leur histoire semble parallèle à celle de l'afrikaans (DAVIDS 1991 ; VALKHOFF 1972).

jusqu'en 1940, en dehors de la *boeremusik*, aux formes passablement figées et surtout goûtée dans les zones rurales, la musique se soit réduite aux genres euro-américains, classiques ou non, importés tels quels ou simplement imités, sans qu'on y puisse déceler des traces d'innovation véritable.

Les Africains furent toujours minoritaires dans la « Cité mère » : du début du xx<sup>e</sup> siècle aux années 1950, il semble que leur proportion dans la population de la ville ait oscillé entre 3,5 % et 6,5 %. La plupart d'entre eux, parqués à Ndabeni, puis Langa, Nyanga et Khaleyitsha, provenaient du Transkei et parlaient xhosa, beaucoup avaient migré vers le Cap après une première expérience urbaine. Les musiques qu'ils pratiquaient étaient soit dérivées de celles de leurs milieux d'origine, soit rattachées à l'ensemble des répertoires pan-sud-africains des *makwaya* (de *choirs*, chœurs). Ceux-ci étaient apparus à la fin du xix<sup>e</sup> siècle et au début du xx<sup>e</sup> siècle dans les missions, notamment au Natal, et fusionnaient des hymnes, surtout protestantes, européennes ou américaines et les structures des polyphonies partagées par nombre de populations sud-africaines. Composées, écrites par des Africains possédant une formation musicale européenne, elles se diffusèrent grâce à des recueils imprimés mais aussi à l'occasion des *Eisteddfodau* organisés annuellement à partir de 1931, festivals lors desquels des chorales venues de tous les coins, de tous les groupes du pays se rencontraient (Erlmann 1996 : 226-227). Les églises africaines du Cap résonnaient donc de ces *makwaya*, sans qu'ils y prissent, semble-t-il, des caractères originaux.

Bien plus tard, après 1975, des musiques de xylophones *timbila*, adaptées pour les rites catholiques des répertoires villageois *chopi* du Mozambique, furent introduites par des prêtres au Cap et devinrent très rapidement populaires au point de sortir des églises pour donner naissance à des orchestres de jeunes, les *marimba bands*, se produisant dans les rues du centre ville et en toutes sortes d'occasions<sup>23</sup>.

### Les rassemblements du jazz

Durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, à la ségrégation raciale se superpose imparfaitement une ségrégation musicale que la complexité et l'ambivalence des relations de domination, et des sentiments qu'elles suscitent, ne rendent pas parfaitement étanche. Les blancs vont écouter les Coons chanter lors des fêtes du Nouvel an mais entendent surtout les répertoires importés et ignorent le plus souvent les répertoires créoles, tout comme les *makwaya* des Africains. Les Africains, au moins une petite minorité instruite, entendent des musiques européennes, notamment des cantiques, du classique aussi, mais ont peu de contact avec la vie musicale des « métis ». Ces derniers connaissent et pratiquent les musiques des Européens mais ont peu de chance de découvrir ce que font les Africains. Il est pourtant un domaine

23. L'un d'entre eux, *Amampondo*, conquiert même une célébrité internationale.

dans lequel des musiciens appartenant à toutes les catégories vont se retrouver dans les années 1950 : le jazz.

Si les musiques afro-américaines des États-Unis pénétrèrent l'Afrique du Sud à partir du Cap, ce fut dans les villes minières et surtout autour de Johannesburg qu'elles stimulèrent la création de mélanges originaux qui donneront le *marabi* (Ballantine 1993). Mais les sons qui témoignaient d'une modernité sud-africaine, urbaine et mélangée, voyagèrent à leur tour dans le pays et ne manquèrent pas de toucher le Cap. Dès 1933, les Sonny's Jazz Revellers, orchestre formé en 1929, composé de musiciens « métis », enregistrait un genre de fox-trot sous lequel on sent le mouvement des cycles décalés incorporés dans le *marabi* et qui semble annoncer le *langarm* dans le vocabulaire d'un ragtime orchestral<sup>24</sup>. La mission de St. Matthews, à Kieskammahoek, dans la province du Cap, passa à la postérité du jazz sud-africain pour avoir formé Peter Rezant, le leader des célèbres Merry Blackbirds, autrement dit un des fondateurs du genre, et avoir abrité, dès 1931, un orchestre baptisé simplement Our Jazz Band (Ballantine 1993).

En dépit de ces indices d'une présence précoce du jazz au Cap ou dans la région, c'est principalement au cours des années 1950 qu'il va y fleurir. Après les Sonny's Jazz Revellers, l'influence des grands orchestres américains s'est fait sentir sans discontinuer sur les *dance bands* « métis » du Cap. Ces ensembles forment en permanence de jeunes musiciens et ceux qui émergent au début des années 1950, alors que l'apartheid se met en place et que s'engagent les luttes tentant de l'enrayer, aspirent à jouer autre chose que le *langarm* ou les danses de salon. Le besoin de nouveauté, de création qui taraude les jeunes de Langa va rencontrer un désir similaire chez des instrumentistes venus du Witwatersrand.

L'apartheid, la destruction de Sophiatown, quartier mélangé de Johannesburg, ruche de musiques urbaines et de jazz, commencée en 1956 en vertu du Group Areas Act, poussèrent vers le Cap certains des musiciens les plus créatifs d'Afrique du Sud (Rasmussen 2001). La ville méridionale devint pour quelques années la capitale du jazz sud-africain, d'un jazz moins tributaire des musiques de danse modernes populaires dans le Nord et plus à l'écoute directe des innovations américaines que l'on ne peut dissocier, et que l'on ne dissociait pas alors que le combat contre l'apartheid battait son plein, des revendications de dignité et d'égalité qui sous-tendaient non seulement le be-bop mais plus encore le jazz soul ou funky de la seconde moitié des années 1950.

Le 14 janvier 1959, des musiciens de jazz travaillent avec des danseurs de l'Eoan Group pour donner « Just Jazz Meets the Ballet » ; y participent, entre autres, le saxophoniste Cups Nkanuka, le tromboniste Blythe Mbityana, le pianiste, Richard Schilder, le saxophoniste Morris Goldberg et la chanteuse Beatty Benjamin ; soient des représentants des principales catégories de population inventées par le racisme. En 1959, toujours, les Jazz

24. Cassette accompagnant Ballantine, 1993.

Epistles, le premier véritable groupe de jazz moderne sud-africain est constitué, avec des musiciens « africains » et « métis » dont la moitié est originaire du Cap ; leur origine lointaine remonte au temps où le pianiste « métis » Dollar Brand (qui choisira plus tard le nom d'Abdullah Ibrahim) et le saxophoniste « africain » Kippie Moeketsi jouaient ensemble dans un cinéma de District Six.

En 1960, le pianiste et compositeur Chris Mc Gregor parvient à réunir un grand orchestre multiracial à l'Université du Cap. Il créera ensuite les Blue Notes, avec des musiciens venus du Transkei ou originaires du Cap, et tous tourneront en Afrique du Sud jusqu'à ce que la répression les force à partir jouer au festival d'Antibes-Juan les Pins, en 1964, avec des billets sans retour. Entre temps, on aura vu Chris Mc Gregor participer aux manifestations qui s'élancent de Langa pour protester contre le massacre de Sharpeville, recourir à d'innombrables subterfuges pour tromper une police entendant bien qu'un blanc ne fasse pas de musique avec des Africains (Mc Gregor 1995).

Entre 1956 et 1964, la vie du jazz est intense au Cap. Ce qui s'y invente aura des conséquences qu'il était difficile d'envisager à l'époque : Dollar Brand et les Jazz Epistles, chacun de son côté, les Blue Notes, ensemble, s'exilent. Brand, Mc Gregor, Dudu Pukwana, Mongezi Feza, Johnny Dyani, Louis Moholo participent aux mouvements qui animent le jazz en Europe et en Amérique du Nord et contribuent notablement à l'éveil de formes continentales du free jazz, cependant que Hugh Masekela et Jonas Gwangwa, faisant connaître les musiques de danse urbaine d'Afrique du Sud cherchent à donner de leur pays une image opposée à celle que veulent répandre les services de propagande officiels. Car, lorsqu'on feuillette les albums richement illustrés qui retracent la vie du jazz au Cap à la fin des années 1950 et au début des années 1960 (Breakey & Gordon 1997 ; Rasmussen 2001), ou qu'on lit la biographie de Chris Mc Gregor (1995), c'est l'aveuglement total aux barrières de race qu'ils montrent. Africains, blancs, « métis », voire Chinois, jouaient ensemble en fonction seulement de leur talent et de leur volonté de le faire ; un restaurant indien leur servit un temps de repaire. 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.

Après 1964, cette communauté de musiciens, une utopie de l'Afrique du Sud tout entière, est disloquée. Malgré les difficultés, quelques-uns demeurent : Winston Mankunku Ngozi, le vétéran Christopher Columbus Ngcukana ; d'autres se révèlent, Basil Coetzee et Robbie Jansen, qui épauleront Abdullah Ibrahim lorsqu'il reviendra enregistrer en Afrique du Sud, le célèbre *Mannenberg is Where It's Happening*<sup>25</sup> en particulier (Morris

25. Dollar Brand, *Mannenberg Is Where It's Happening*, Johannesburg, The Sun, 1974 (33t 30cm, SRK 786134).

Golberg étant omis de la liste des musiciens, imprimée pour que l'orchestre n'apparaisse pas « mixte », et aussi Duke Makasi. D'une part, ils éprouvent énormément de difficultés pour se réunir ; de l'autre, ils ne peuvent plus vivre de leur musique et, le plus souvent, travaillent dans des orchestres de danse ou de rock. Il leur arrive même d'accompagner des strip-teaseuses blanches, des coulisses, cachés derrière un rideau parce que la présence d'un noir ne serait pas tolérée des spectateurs à côté d'une femme blanche effeuillée.

Les visites d'Abdullah Ibrahim, puis de Louis Moholo, relancent pourtant l'envie de *jazz* dans les années 1970. Et cette envie convergera avec les nouvelles luttes qui s'amorcent dans les années 1980. Basil Coetzee joua maintes fois pour le Front démocratique uni qui menait le combat ; il fut aussi l'un des fondateurs de MAPP (Musical Action for People's Progress). En 1986, Basil Coetzee et Steve Gordon, un militant anti-apartheid engagé dans l'action culturelle, jetèrent les bases d'une organisation qui aiderait à produire des manifestations musicales. MAPP mit sur pieds des concerts qui se tinrent en dépit de leur interdiction par les autorités, et, finalement, décida qu'il fallait donner à l'Afrique du Sud des musiciens d'un nouveau type « talentueux, disciplinés, patriotes et dotés d'une conscience sociale » (MAPP ca. 1991 : 16). D'abord hébergé à Landsdowne, dans la banlieue sud, MAPP finit par s'installer dans le Joseph Stone Auditorium, retrouvant en ses murs l'Eoan Group, qui faisait maintenant figure d'institution élitiste et conservatrice.

En 1989, un enseignant de Langa, le trompettiste Duke Mkondo Ngcukana, fut nommé coordinateur de l'École de musique de MAPP et, en quelques années, plusieurs centaines de jeunes musiciens bénéficièrent d'un enseignement délivré par des aînés réunis sans considération de frontières de couleur, par leur commune volonté de vaincre le racisme et de promouvoir la musique. Sous l'égide de MAPP, le jazz fut enseigné, mais aussi l'histoire de la musique, de toutes les musiques, le chant choral considéré comme « classique » ; des groupes de jazz furent formés, mais aussi le Chorimba, associant un chœur, un orchestre de jazz et un groupe de marimbas. MAPP coula les fondations qui permirent au Cap de renaître musicalement dans l'Afrique du Sud des années 1990. Pourtant MAPP fut paradoxalement (comme beaucoup d'ONG sud-africaines) victime de l'effondrement de l'apartheid : soutenues financièrement par des fonds étrangers avant 1990, ses activités ne parvinrent pas à s'autofinancer lorsque, la libération venue, les aides extérieures cessèrent d'abonder ses caisses et ne furent pas remplacées par des subventions du nouveau gouvernement. Un festival ne parvint pas à réunir l'argent nécessaire en 1994 et, aujourd'hui, MAPP est en sommeil.

### **Le *ghoema beat* du cap, les battements d'un cœur cosmopolite**

À l'orée du nouveau millénaire, la diversité musicale demeure inentamée. Plus encore, elle s'est accrue. Les *qasidahs* font florès chez les musulmans.

Le chanteur et compositeur Taliep Petersen<sup>26</sup> s'y essaye tout en continuant à travailler une veine nostalgique qui ressuscite les musiques de District Six. Les Kaapse Klopse sont toujours actifs et les autorités municipales voudraient bien les transformer en attraction touristique ; ils chantent les airs traditionnels du carnaval du Nouvel an, des chansons américaines qui parcourent les âges et louent à l'occasion les services de chanteurs d'opéra, ou de groupes de rap voire de techno. Les Sangkore perpétuent les répertoires créoles et sont agités de débats touchant à leur avenir ; certains chefs de chœur, conscients du caractère exceptionnel de l'héritage qu'ils ont reçu, voudraient le diffuser plus largement, le sortir donc des frontières qui enfermaient naguère les « métis ». Le *langarm* fait encore danser mais ses amateurs vieillissent. Les jeunes préfèrent les genres modernes, dont quelques groupes sont devenus les gloires locales : les rappers de Prophets of the City, les adeptes du kwaito<sup>27</sup> Funny Carp ou Brasse Vannie Kaap. Même si Abdullah Ibrahim multiplie dans ses enregistrements les souvenirs du Cap, le jazz a du mal à survivre. Winston Mankunku Ngozi rappelle les moments heureux du début des années 1960 tandis que Robbie Jansen porte le flambeau d'une musique indéfinissable où le battement du *ghoema* relance une manière de jazz imprégné des structures typiques de la musique urbaine sud-africaine.

Quelles que soient les difficultés que rencontrent les musiciens dans une société libérée de la ségrégation pour être brutalement jetée dans un néolibéralisme mondialisé, la diversité subsiste comme caractéristique musicale du Cap. Une diversité bâtie sur le vieux fonds commun créole et qui en abrite toujours les répertoires, à côté de nombreux autres, importés ou, tel le kwaito, inventés plus récemment. C'est que créolité ancienne et multiplicité présente sont riches de sens pour la majorité de sa population. Elles rappellent l'histoire, à travers les chants créoles et les filigranes de leurs origines qui s'y entendent encore. Elle montre le champ infini de la création conquis par les opprimés du Cap. Elle rappelle que ceux-ci, enfermés dans l'apartheid, affectés aussi par les sanctions appliquées à l'Afrique du Sud n'en ont pas moins réussi à demeurer en contact avec un monde extérieur où la modernité était diverse, et pas nécessairement blanche. Bref, cette diversité édifiée sur les socles de la créolité, constitue toujours une preuve de la capacité de créer, donc de l'appartenance à l'humanité. Elle fut dès le départ, elle demeure l'expression d'un déni symbolique, omniprésent, des stéréotypes racistes qui voulaient que les « métis » et, d'une manière différente, les Africains fussent étrangers à la création et à la modernité.

La ville du Cap connut une expérience singulière : port, elle vit les descendants des esclaves venus de zones lointaines, différentes, devenir la majorité ; elle abrita les relations inégales qu'ils entretenirent avec les blancs,

26. Compositeur, sur des livrets de David Kramer, des comédies musicales : *District Six*, *The Musical* ; *Fairyland* ; *Poison* ; *Kat and the Kings*.

27. Genre sud-africain dérivé de la *house music* euro-américaine.

de souche ancienne ou récente, et les Africains bantouphones, venus eux de l'Est de l'Afrique du Sud. Des interactions qui se produisirent entre membres de tous ces groupes surgit la créolité, une créolité proprement urbaine dans une situation sans doute proche de celles que connurent les Antilles ou certaines grandes villes côtières des Amériques. À la différence de Rio de Janeiro, de Port of Spain ou de la Nouvelle Orléans, pourtant, le Cap n'a pas produit un genre musical susceptible de symboliser son histoire et ses particularités. Ou plutôt, les relations de domination fondée sur le principe de hiérarchie raciale qui ont prévalu jusque récemment ont empêché que puisse être construit autour de la musique un mythe rassembleur. La reconnaissance officielle du samba par le régime de Getulio Vargas au Brésil, l'association du calypso et des *steel bands* au mouvement nationaliste puis au gouvernement d'Eric Williams à Trinidad et Tobago, voire la légitimation du jazz aux États-Unis ont érigé ces musiques en blasons sonores des villes où elles étaient apparues, puis des pays tout entiers auxquels elles appartenaient, et ce, quelle que soit la diversité des styles qui y sont en réalité pratiqués. Cela était impossible, impensable en Afrique du Sud. Le Cap ne pouvait donc accoucher que d'une sorte de plus petit dénominateur commun à toutes les facettes de sa diversité : le *ghoema beat*, la figure frappée sur le tambour *ghoema*. Lorsque des musiciens veulent signifier la « Cité mère » et leur appartenance à celle-ci, c'est le *ghoema beat* qu'ils mettent en mouvement derrière ce qu'ils jouent, quel que soit le genre pratiqué<sup>28</sup> : lorsque Abdullah Ibrahim évoque la montée de Wale Street par les troupes de carnaval ; lorsque les Prophets of the City se souviennent de District Six ; lorsque Brasse Vannie Kaap vante le *potjie kos*, plat local, et la chaleur de la réunion qu'il suscite ; lorsque Robbie Jansen fait souffler le *Cape Doctor*, le vent qui éloigne tous les germes malins.

Croche pointée/double croche/croche/croche, et marchent les Klopse, et chantent les moppies ; une figure pourtant anodine, sans grande personnalité, certes enrichie dans la polyrythmie des tambours, des tambourins, des pieds et des cannes frappées sur le sol (Howard 1994 : 36) mais qui semble venir de partout, ayant des correspondants dans le monde arabo-musulman, en Inde et en Afrique du Sud dans les musiques de ceux qui parlent des langues du groupe nguni. De partout, et immanquablement du Cap, le *ghoema beat* donne rythme à l'histoire d'une ville que ses habitants ont construite ensemble, sans nécessairement le vouloir, pour certains sans le savoir, pour les mêmes ou d'autres sans le reconnaître.

*Centre d'études et de recherches internationales, Fondation nationale des sciences politiques, Paris.*

28. Il semble que les *qasidahs* ne l'utilisent pas mais l'absence d'étude portant sur ce genre et le nombre limité d'enregistrements en ma possession m'empêchent d'être catégorique sur ce point.

## BIBLIOGRAPHIE

- AGIER, M.  
2000 *Anthropologie du carnaval, la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Parenthèses.
- BALLANTINE, C.  
1993 *Marabi Nights, Early South African Jazz and Vaudeville*, Johannesburg, Ravan Press.
- BEAN, A. *et al.*  
1996 *Inside the Minstrel Mask, Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy*, Hanover, Wesleyan University Press.
- BECKER, J.  
1975 « Kroncong, Indonesian Popular Music », *Asian Music*, VII (1) : 14-32.
- BERNABÉ, J., CHAMOISEAU, P. & CONFIAINT, R.  
1989 *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard/Presses universitaires créoles.
- BICKFORD-SMITH, V.  
1995 *Ethnic Pride and Racial Prejudice in Victorian Cape Town*, Johannesburg, Witwatersrand University Press.
- BOUWS, J.  
1966 *Muzieklewe van Kaapstad en sy Verhouding tot die Musiekkultur van Wes-Europa*, Cape Town, Balkema.
- BREAKEY, B. & GORDON, S.  
1997 *Beyond the Blues, Township Jazz in the '60s and 70's*, Cape Town, David Philip.
- BURCHELL, W.  
1967 *Travels in the Interior of Southern Africa*, Cape Town, Struik.
- COPLAN, D. B.  
1985 *In Township Tonight ! South Africa's Black City Music and Theatre*, London, Longman (traduction française : *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala/CREDU, 1992).
- DAVIDS, A.  
1991 *The Afrikaans of the Cape Muslims from 1815 to 1915, A Socio-Linguistic Study*, Durban, University of Natal, Department of Afrikaans and Nederlands (MA thesis).
- DESAL, D.  
1983 *An Investigation into the Influence of the « Cape Malay » Child's Cultural Heritage upon his Taste in Appreciating Music, with a Proposed Adaptation of the Music Curriculum in South African Schools to Reflect a Possible Application of « Cape Malay » Music Therein*, Cape Town, University of Cape Town (MA thesis in Music).

ERLMANN, V.

- 1991 « "A Feeling of Prejudice" : Orpheus M. McAdoo and the Virginia Jubilee Singers in South Africa, 1890-1898 », in VEIT ERLMANN, *African Stars, Studies in Black South African Performance*, Chicago, University of Chicago Press : 21-53.
- 1996 *Nightsong, Performance, Power and Practice in South Africa*, Chicago, The University of Chicago Press.

HOWARD, C.

- 1994 *The « No-Persons » : An Investigation into Aspects of Secular Popular Music in Cape Town*, Londres, Goldsmiths' College, University of London (Submitted in partial fulfilment of the M Mus degree in Ethnomusicology).

JEPIE, M. S. & SOUDIEN, C. (eds)

- 1990 *The Struggle for District Six : Past and Present*, Cape Town, Buchu Books.

KORNHAUSER, B.

- 1978 « In Defence of Kroncong », in M. J. KARTOMI (ed.), *Studies in Indonesian Music*, Victoria, Monash University, Centre of Southeast Asian Studies : 104-183.

LAYNE, V. E.

- 1992 *Popular Music and Cape Town : Contextualizing the Social and Economic History of Dance Band and Jazz Culture in the Western Cape circa 1930-1970*, Cape Town, University of Cape Town (MA Thesis).

LHAMON, W. T. Jr.

- 1998 *Raising Cain : Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press.

LOTT, E.

- 1993 *Love and Theft : Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press.

MAPP

- ca 1991 *Musical Action for People's Progress*, MAPP Magazine, Athlone, MAPP (sans numéro, sans date)

MARTIN, D.-C.

- 1991 « Filiation or Innovation ? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins », *Black Music Research Journal*, 11 (1) : 19-38.
- 1995 *Les ménestrels du Cap*, Meudon, CNRS Audiovisuel (documentaire vidéo VHS, couleurs, 28').
- 1998 « Le poids du nom, culture populaire et constructions identitaires chez les "Métis" du Cap », *Critique internationale*, 1 : 73-100.
- 1999 *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present*, Cape Town, David Philip.

2000 « Le métissage en musique, un mouvement perpétuel, création et identité, Amérique du Nord et Afrique du Sud », *Cahiers de Musiques traditionnelles*, 13 : 3-22.

À paraître « Anwar Gambeno (Le Cap, Afrique du Sud) : transmettre une tradition omnivore », Genève, *Cahiers de Musiques traditionnelles*, 15.

MC GREGOR, M.

1995 *Chris Mc Gregor and the Brotherhood of Breath, My Life With a South African Jazz Pioneer*, Flint (Michigan), Bamberger Books.

PATTERSON, O.

1982 *Slavery and Social Death : A Comparative Study*, Cambridge, Harvard University Press.

RASMUSSEN, L. (ed.)

2001 *Cape Town Jazz, The Photographs of Hardy Stockmann*, Copenhagen, The Booktrader.

ROSS, L.

1963 *Life at the Cape a Hundred Years Ago by a Lady*, Cape Town, Struik.

SHELL, R. C.

1994 *Children of Bondage : A Social History of the Slave Society at the Cape of Good Hope, 1652-1838*, Johannesburg, Witwatersrand University Press.

VALKHOFF, M. F.

1972 *New Light on Afrikaans and « Malayo Portuguese »*, Louvain, Peeters.

WINBERG, C.

1992 « Satire, Slavery and the *Ghoemaliedjies* of the Cape Muslims », *New Contrast*, 76 : 78-96.

## RÉSUMÉ

Les musiques qu'on peut entendre au Cap sont d'une extrême diversité, qui résulte de l'histoire particulière de cette ville et des conditions de son peuplement. Les populations d'origines différentes qui se sont côtoyées dans la « Cité mère » de l'Afrique du Sud (esclaves asiatiques, malgaches ou africains ; colons européens ; Africains du Transkei, entre autres) y ont apporté des formes musicales et des manières de faire de la musique particulières ; certaines ont été conservées, beaucoup se sont mêlées donnant naissance à des répertoires créoles originaux. Sur ces fondations sont venues se greffer d'autres influences extérieures, américaines (chansons des blackface minstrels ou jazz) ou arabo-islamiques. Si, en raison de la ségrégation, les « métis » se sont trouvés être les héritiers d'une créolité que les blancs refusaient et l'ont entretenue jusqu'à aujourd'hui, le jazz a réuni en une forme d'utopie prémonitoire de la « Nation arc-en-ciel » des musiciens de toutes les communautés. Le Cap n'a pas donné à l'Afrique du Sud une musique qui en aurait pu devenir le symbole, comme Rio avec la samba, ou Port of Spain avec le calypso, parce que c'est la diversité même qui pouvait faire sens pour les créateurs de musique qui y œuvraient en exprimant symboliquement le refus du mépris et de l'oppression.

## ABSTRACT

*The Cape, or the Unequal Sharing in South African "Creolity".* — Given Cape Town's history and the conditions under which it has been peopled, quite diverse sorts of music can be heard there. People from different origins (slaves from Asia, Madagascar or Africa, colonists from Europe, African immigrants from Transkei or elsewhere) have brought their forms of music and ways of making music along with them to this city. Some of these have been kept, many others have been mixed together with, as a result, an original Creole repertoire. Outside influences, such as the American blackface minstrels or jazz or Arab-Islamic music, have been grafted onto these forms. Owing to segregation, persons of "mixed blood" have come to inherit a "creolity" refused by white people. They have kept this heritage alive. Jazz foreshadows the "rainbow nation" utopia made up of musicians from all communities. The Cape has not endowed South Africa with a music that could have become its symbol (as Rio de Janeiro has done with samba, or Port of Spain with calypso), because the very diversity itself is what bore meaning for musical creators who symbolically expressed the refusal of scorn and discrimination.

Mots-clés/Keywords : Afrique du Sud, apartheid, créolité, musique/South Africa, apartheid, « creolity », music.