



HAL
open science

Créer, transformer, oublier. L'art ju|'hoan de consumer la musique (Namibie)

Emmanuelle Olivier

► **To cite this version:**

Emmanuelle Olivier. Créer, transformer, oublier. L'art ju|'hoan de consumer la musique (Namibie). Cahiers d'ethnomusicologie, 2009, 22, pp.169-187. hal-03052976

HAL Id: hal-03052976

<https://hal.science/hal-03052976>

Submitted on 31 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Créer, transformer, oublier

L'art ju|'hoan de consumer la musique (Namibie)

Emmanuelle Olivier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/963>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 169-186

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Emmanuelle Olivier, « Créer, transformer, oublier », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/963>

Créer, transformer, oublier

L'art ju|'hoan de consumer la musique (Namibie)

EMMANUELLE OLIVIER

Les Ju|'hoan de Namibie¹ constituent l'une des nombreuses populations dites bushmen d'Afrique australe², dont on a longtemps pensé qu'elles étaient restées au ban de l'histoire, figées dans une éternelle genèse. Jusque dans les années 1980, les travaux anthropologiques sur les Bushmen ont en effet évacué la dimension historique de ces sociétés au profit d'une image idéalisée les présentant comme reliques d'une préhistoire où l'homme vivait en harmonie avec la nature³. Or la musique pratiquée par les Ju|'hoan est sans cesse renouvelée tandis que ce renouvellement procède d'une logique de l'oubli. Il est en effet frappant de constater que les instruments⁴ et les chants, et plus particulièrement

1 Pour écrire la langue ju|'hoan, j'utilise la translittération établie par le linguiste Patrick Dickens (1994) et reconnue officiellement par le Ministère de l'Éducation et de la Culture namibien. Les signes |, ʔ, ! et || représentent les quatre clics (claquements de la langue déterminés suivant leur position dans la cavité buccale) qui constituent autant de phonèmes du ju|'hoan (Traill et Vossen 1997 ; Güdelmann et Vossen 2000).

2 Apparue au Cap à la fin du XVII^e siècle, le terme « bushman » a une longue histoire (Barnard 1992 ; Fauvelle-Aymar 2002). Il désigne aujourd'hui un ensemble de populations hétérogènes, éparpillées dans toute l'Afrique australe et dont le principal dénominateur commun serait une économie, présente ou passée, fondée sur la chasse et la collecte (cf. Olivier et Valentin 2005). Ce terme diversement connoté a été récemment repris

par les intéressés eux-mêmes, qui tentent de se constituer en une unité politique.

3 Il faut attendre 1989, lorsque paraît l'ouvrage d'Edwin Wilmsen, *Land Filled with Flies. A Political Economy of the Kalahari* pour que les Bushmen entrent brutalement dans l'histoire, provoquant le *Great Kalahari Debate* qui a opposé les « traditionalistes » emmenés par Lee aux « rénovateurs » autour de Wilmsen (cf. les numéros 31/1, 31/5, 32/5, 34/5 et 36/2 de la revue américaine *Current Anthropology* entre 1990 et 1995 ainsi que l'ouvrage de Barnard 1992b). Dès lors, on découvre les relations que les populations dites bushmen entretiennent avec leurs voisins depuis plus d'un millénaire ainsi que leur participation ancienne à l'économie régionale du Kalahari.

4 Sur le renouvellement des instruments de musique, voir Olivier 2005.

les chants chamaniques⁵, apparaissent et disparaissent au terme de quelques générations, dans un mouvement incessant de création, de transformation, de transmission, de circulation puis d'oubli.

Parler de l'histoire des Jul'hoan, c'est prendre en compte leur historicité, leur capacité à concevoir et à construire le temps, pour eux-mêmes et dans leurs relations aux autres. C'est envisager leur contemporanéité au sens que lui donne l'anthropologue Johannes Fabian (2006 [1983]) de «co-temporalité» des sociétés, mais aussi se demander comment ils *fabriquent* de l'histoire. Car l'enjeu de cette tâche est bien de montrer que l'histoire est un récit qui se fabrique en permanence «dans l'usine endogène des sociétés» (Affergan 1997 : 256), travaillant l'événement, incident ou catastrophe, pour en faire du sens. Si les Jul'hoan apparaissent à bien des égards comme le produit de l'histoire, celle-ci n'en est pas moins le produit des Jul'hoan. Du reste, c'est moins l'histoire comme discipline académique et comme chronologie relative qui est considérée ici, qu'un questionnement sur la conscience historique, celle d'«être-dans-le-temps» comme façon temporelle d'«être-au-monde», pour reprendre l'expression de Paul Ricœur (2000 : 498).

S'inscrire dans un temps historique signifie aussi avoir la «capacité à affronter l'événement» (Augé 1994 : 18) qui permet de configurer le temps en cycles successifs. À cet égard, une analyse des processus de création musicale permettra de montrer comment des individus font œuvre de création temporelle avec la musique, en marquant une rupture, voire même une mutation irréversible entre passé et futur, avant et après. Comprise comme un moment de tension, une «contraction du temps» (Bensa et Fassin 2002 : 11) qui exprime et/ou concentre des enjeux particuliers, la création musicale porte de fait en elle un projet⁶ qui, pour aboutir, doit être mis en partage et soumis à une efficacité. On prendra donc en compte les performances auxquelles elle donne lieu, en posant la question de l'influence des musiciens et de leurs auditeurs sur la création elle-même et sur sa légitimation.

Construits en récits qui mettent en scène des individus réels confrontés à des situations réelles, ces événements musicaux constituent autant de *chroniques* d'une société, qui témoignent d'un moment de son histoire. D'individuels, ces récits sont soumis à la validation de la société, véritablement partagés lorsque chacun peut se situer par rapport à eux et en donner sa propre version. On verra comment l'«expérience personnelle» se mue en «histoire collective» (Bensa 1997 : 17), mais une histoire à plusieurs voix où nulle version canonique

⁵ Il s'agit de chants censés permettre l'entrée en transe du chaman puis son voyage au cours duquel son esprit quitte son enveloppe corporelle pour explorer différents niveaux d'existence. Ces chants ont également vocation à aider le chaman à guérir, voire à prévenir, la maladie et la mort d'un individu, à favoriser la chasse ou à résoudre les

tensions au sein de la communauté. Sur la notion de chamanisme chez les populations d'Afrique australe, voir Guenther 1999; Katz, Biesele et St Denis 1997; Lewis-Williams 2005; Valentin 2005 : 118-119.

⁶ Deleuze (1969) parle quant à lui de «devenir».

ne prévaut. Les narrateurs, comme les musiciens, deviennent ainsi de véritables acteurs de la mémoire, laquelle ne se réduit ni à une répétition ni à une accumulation, mais donne lieu à une véritable interprétation, une imagination productrice de musique et de sens, en perpétuel renouvellement.

Envisager la création musicale comme un événement permet d'intégrer la notion d'individu à la fabrique de l'histoire. Comment émerge, est inventée ou réinventée une musique à un moment donné d'une histoire ? Poser cette question revient à s'interroger sur les parcours de vie, les trajectoires de ces individus singuliers qui créent de la musique. C'est se demander quel est leur rôle social, mais aussi quel regard ils donnent sur leur société, voire comment ils marquent leur temps de leur musique.

Plutôt que de présenter une synthèse des relations entre musique, mémoire et histoire jul'hoan, j'ai donc choisi de suivre le parcours d'un chant récemment composé par un chamane nommé Nlani, avec lequel je travaille depuis une dizaine d'années. À partir de cet exemple, traité comme un « cas » au sens que Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (2005) lui donnent de *singularité dont le traitement conduit à une nouvelle intelligibilité*⁷, je m'attacherai à questionner les notions de *mémoire* et d'*oubli*, particulièrement déterminantes dans un contexte d'oralité, en me demandant comment elles permettent de configurer le temps, de le renouveler, de l'actualiser. Je m'interrogerai sur la profondeur générationnelle de la mémoire, les moyens par lesquels les individus la fixent, ce qu'elle produit en termes de pouvoir, et corrélativement sur les mécanismes et le rôle social de l'oubli. La musique sera également envisagée comme *moment d'une histoire en cours*, l'enjeu étant de montrer en quoi elle participe de l'histoire d'une population au même titre que d'autres productions matérielles ou immatérielles, c'est-à-dire comment elle permet de révéler des situations, des conjonctures ou des moments particuliers d'une histoire.

Les Jul'hoan : du mythe à la réalité contemporaine

Nul besoin de présenter les Jul'hoan : ce sont les personnages du très (trop) célèbre film *Les dieux sont tombés sur la tête*, tourné, pour le premier opus, à la fin des années 1970 en Namibie⁸. Chacun a certainement en tête l'image de ce « peuple premier », selon l'expression consacrée par les ONGs, un peuple attachant, pacifique et égalitaire vivant en harmonie avec la nature, témoin d'un Âge

⁷ Les auteurs précisent ainsi leur définition du cas : « Faire cas, c'est prendre en compte une situation, en reconstruire les circonstances – les contextes – et les réinsérer ainsi dans une histoire, celle qui est appelée à rendre raison de

l'agencement particulier qui d'une singularité fait un cas » (Passeron et Revel 2005 : 22).

⁸ *The Gods must be crazy* réalisé par Jamie Uys (1981). Une suite du film, *The Gods must be crazy 2*, est sortie en 1989.

de pierre qui résonne comme un Âge d'or. Or, la réalité politique, économique et sociale des Jul'hoan est bien éloignée de cette image et il semble important de la rappeler ici, parce que la musique qu'ils pratiquent aujourd'hui est le produit à la fois de leur histoire et de leur situation actuelle.

Quand *Les dieux sont tombés sur la tête* est tourné, les Jul'hoan vivent dans le Bushmanland, une région décrétée *homeland* par l'État sud-africain, dont la Namibie (alors Sud-Ouest Africain) est un protectorat, soumis au régime d'apartheid. Les Jul'hoan ne sont plus éparpillés en petites communautés isolées dans le Kalahari (si tant est qu'ils aient jamais vécu de la sorte, ce que réfutent la plupart des archéologues, des historiens et des anthropologues depuis une vingtaine d'années), mais regroupés dans de petites villes de garnison. Les hommes y sont employés comme pisteurs par l'Afrique du Sud⁹ en guerre contre un mouvement armé qui lutte pour l'indépendance de la Namibie¹⁰, tandis que les femmes travaillent comme domestiques dans les maisons des officiers blancs. L'armée sud-africaine est composée de soldats originaires de différentes populations, notamment bushmen (!Xuu, Hai||om et Kxoe), qui vivent aux côtés des Jul'hoan dans ces petites villes de garnison. Les soldats conduisent des véhicules tout terrain, possèdent des comptes en banque et leurs enfants sont scolarisés. En 1989, lorsque la Namibie devient indépendante, l'armée sud-africaine se retire du Bushmanland et les Jul'hoan, tout comme la plupart des autres employés de l'armée, se retrouvent au chômage, obligés de retourner en brousse pour survivre. Dans le même temps, un processus de politisation des Jul'hoan se met en place, initié par quelques anthropologues américains qui fondent une ONG, la *Nyae Nyae Development Foundation*¹¹, pour défendre les droits des Jul'hoan en matière de représentation politique, d'éducation, de droits fonciers, etc. En 1998, l'est du Bushmanland¹² obtient le statut de *Conservancy*, région «Conservatoire», territoire officiellement reconnu par le gouvernement namibien qui laisse aux Jul'hoan le contrôle de l'administration et l'utilisation des ressources naturelles¹³. Les Jul'hoan gèrent de petits campements touristiques, organisent des safaris pour les touristes avec vente d'objets artisanaux, se répartissent le montant des permis de chasse alloués et les gibiers abattus, et touchent des dividendes sur les tournages de films effectués dans leur région. Cependant, peu de Jul'hoan sont formés aux techniques de management touristique et, malgré l'existence d'un récent conseil des chefs de village censé pouvoir décider des affaires communes, on peut se demander si les Jul'hoan sont en mesure d'évaluer tous les

⁹ Dans la *South African Defence Force* (SADF).

¹⁰ La *People's Liberation Army of Namibia* (PLAN) mise en place par la *South-West Africa People's Organization* (SWAPO) et dirigée par Sam Nujoma qui deviendra Président de la république de Namibie à l'indépendance du pays en 1990.

¹¹ Voir Hitchcock et Biesele 2002; Marshall et Ritchie 1984; Suzman 2001.

¹² A l'indépendance de la Namibie, le territoire a été redécoupé en régions administratives; le Bushmanland a alors été intégré à la région Otjozondjupa.

¹³ Voir le site <http://www.nacso.org.na>.

enjeux dont ils font l'objet. En outre, face aux nombreux bailleurs qui alimentent les caisses de la *Nyae Nyae Development Foundation*¹⁴, il n'est pas certain qu'ils aient véritablement les moyens de décider, en toute indépendance, de leur avenir. C'est donc dans ce contexte éminemment contemporain que se situent les enjeux et la dynamique de la musique jul'hoan.

Création du chant « la mort me prend en chasse »

En langue jul'hoan, tout chant chamanique est appelé *n/om tzi*, littéralement « chant qui renferme de la puissance surnaturelle ». L'ensemble de la musique jul'hoan se trouve ainsi partagée en deux catégories génériques, selon que les pièces renferment de la puissance surnaturelle ou en sont dépourvues. Cette puissance provient des morts, qui en pourvoient certains animaux (girafes, antilopes, etc.), objets (flèches), éléments naturels (feu, éclairs) et chants (chamaniques). Si tous les chants chamaniques sont censés renfermer cette puissance, celle-ci, pour être efficace, doit être activée par des individus particuliers, en l'occurrence chamanes (accompagnés d'un chœur polyphonique d'hommes et de femmes), et dans des situations particulières, durant les rituels de guérison, de chasse ou de résolution d'un conflit. Ce sont donc les chants pris dans leur caractère performatif – la performance étant ici comprise à la fois comme manière de mettre en forme un chant et production de ce chant en situation¹⁵ – qui vont permettre au chamane d'agir et d'être efficace. Un chant chamanique peut donc être exécuté à la fois comme divertissement par des enfants ou comme berceuse par une mère dont le bébé pleure ; mais dans ces deux cas, les Jul'hoan diront que « sa puissance est au repos ».

En 1995, Nlani créa le chant « La mort me prend en chasse » (*lái kà guni mí*). Littéralement, il lui « donne un nom » (*gaqé*)¹⁶. De fait, un chant prend un nouveau nom lorsqu'il inaugure un répertoire musical marqué par un trait distinctif : une figure rythmique d'accompagnement qui sera battue par les mains des femmes. Un tel acte se produit lorsque les chants existants sont reconnus inefficaces pour guérir, favoriser la chasse ou résoudre un conflit. Il est également possible de « transformer » (*||xàbù*) un chant déjà existant en une nouvelle version. Plusieurs chants portent alors le même nom¹⁷, mais constituent chacun une version différente d'une même entité musicale. Pour les distinguer et les situer dans le temps,

¹⁴ Voir Hitchcock et Biesele *op. cit.*

¹⁵ Pour une analyse détaillée de la performance des chants jul'hoan, voir Olivier 2004.

¹⁶ On peut également employer le terme *n#òm* qui renvoie plutôt à l'action de « fabriquer ».

¹⁷ C'est par exemple le cas des chants « Buffle » dont le répertoire comprend à ce jour trois pièces ou des chants « Oryx » au nombre de six (cf. Olivier 2005 : 175).

un qualificatif leur est adjoint: le chant «vieux vieux» (*n !àng n !àng tzi*)¹⁸ est le plus ancien, suivi du chant «vieux» (*n !àng tzi*) puis de tous les autres qui sont «jeunes» (*tzèmà tzi*). Ces derniers ne se distinguent pas les uns des autres sur le plan temporel, mais par le nom de leur créateur¹⁹. Ce qui est inattendu est que la version originelle peut difficilement s'appréhender en termes de *prototype* dans la mesure où elle disparaît au profit d'une plus récente, qui, à son tour, sera abandonnée à l'apparition d'une nouvelle version. On est donc en présence de versions qui se substituent les unes aux autres jusqu'à se muer en un nouveau chant lorsque les règles qui fondaient leur identité sont transgressées. Technique de composition la plus fréquente chez les Jul'hoan, la transformation d'un chant en une nouvelle version peut être comprise comme un savant mélange de souvenir et d'oubli²⁰. Enfin, il est possible de fusionner deux chants pour en produire un troisième, ce qui équivaut à «insérer un chant à l'intérieur d'un autre» (*tcxái /'úá*). Un chant prédomine alors sur l'autre, lui imposant ainsi son répertoire d'appartenance²¹.

Ces différentes techniques de *composition* et de *re-composition* ont une incidence sur la puissance reconnue au nouveau chant. Le premier chant d'un répertoire, c'est-à-dire le plus ancien, sera nécessairement le plus puissant, alors que la puissance des suivants ne pourra que décliner, jusqu'à ce que les chants de ce répertoire ne permettent plus au chamane de guérir les malades, de favoriser la chasse ou d'apaiser les conflits. C'est ce qu'il est arrivé à N!ani qui a créé le chant «La mort me prend en chasse» inaugurant un nouveau répertoire parce que, disait-il, les autres chants chamaniques ne lui permettaient plus de guérir. Avec les autres chants, son action s'était affaiblie jusqu'à perdre tout effet.

Mise en récit de la genèse du chant

Pour qu'il y ait création d'un chant chamanique, quelque chose d'inhabituel doit se passer, qui conduit le plus souvent à une maladie et à sa guérison. Les Jul'hoan mettent en récit et aiment à raconter les circonstances, souvent graves, qui ont conduit l'un des leurs à créer un nouveau chant. En outre, les narrateurs élaborent souvent leur propre version des faits, nourrissant le récit d'actions supplémentaires, ajoutant des personnages ou modifiant même la trame de l'histoire. On assiste là à un processus d'individualisation recherché par les Jul'hoan, pour qui les différentes versions d'un même récit sont comme autant de points de

¹⁸ Le terme «vieux» signifie également «puissant». Un chant ayant atteint ce grand âge a donc nécessairement fait la preuve de son efficacité.

¹⁹ Ainsi l'un des chants «Oryx» (*g !ò'é tzi*) les plus récents s'appelle-t-il *N!aice g !ò'é tzi* du nom de son créateur, N!aice.

²⁰ Pour une analyse anthropologique de ce mélange, voir Augé 1998: 67.

²¹ C'est le cas du chant «Oryx» (*g !oe tzi*), composé par Kxoan!la à partir des deux chants déjà existants «Vieil Oryx» et «Folie» (*dí tzi*).

vue sur une même réalité, lesquels l'enrichissent sans la remettre en question. Malgré la multiplicité de leurs versions, ces récits se distinguent donc des mythes et des contes²² en ce qu'ils mettent en scène des faits reconnus comme réels ou, pour reprendre Jean Bazin (1979 : 445), *historiques*. Ils demeurent pourtant éphémères et la plupart d'entre eux disparaîtront après trois ou quatre générations, remplacés par de nouveaux récits narrant la création de chants inédits. Les histoires qui circulent aujourd'hui dans la région de Nyae Nyae racontent ainsi des faits qui se sont produits pour les plus anciens au début du XX^e siècle, et il est donc légitime de penser que les chants actuels leur sont contemporains.

Lors d'une chasse, mon père défunt me facilita la prise d'une girafe. Une fois l'animal mort, des vautours s'approchèrent pour manger la viande ; des morts se logeaient dans le corps de ces oiseaux, ce que j'ignorais. Je tuai l'un d'eux et mis le feu à l'arbre dans lequel ils nichaient. C'est alors que mon père me demanda pourquoi j'avais tué le vautour alors qu'il m'avait facilité la chasse : j'aurais dû partager la viande avec le rapace. Furieux, mon père me rendit malade. Beh me soigna lors d'un rituel et je guéris. Mais quelques jours plus tard, j'allai déféquer et sentis quelque chose dans mon ventre. Un scorpion vivant sortit de mon anus. J'appelai ma femme qui ne me crut pas : le scorpion, me dit-elle, devait être dans le sable. Je lui demandai de rester avec moi et, peu après, nous vîmes un second scorpion sortir de mon anus. Mon corps se refroidit rapidement de sorte que je fus obligé d'allumer un feu pour me réchauffer. Ma femme pensait que j'allais mourir. Pendant la nuit, mon père vint, me donna le chant « La mort me prend en chasse », me montra comment l'exécuter et fit sortir la maladie de mon corps. Le lendemain, j'étais guéri. N!ani, le 21 août 1995.

Ce récit, qui a trait à la création du chant « La mort me prend en chasse », met en exergue la puissance de N!ani, chamane capable de surmonter une série d'épreuves et de se guérir lui-même, tout en rappelant un certain nombre de savoirs partagés par les Jul'hoan (partage de la nourriture, respect pour les animaux, etc.). Les récits de ce type sont à la fois singuliers, en mettant en scène un chamane chaque fois différent, et stéréotypés dans leur déroulement et leur message, en fonctionnant comme une sorte de paradigme à l'intérieur duquel les chamanes se succèdent et se distinguent à la fois.

Les récits de genèse de la création musicale permettent à la fois d'entretenir le souvenir de ces circonstances particulières et de les situer dans un temps linéaire, en succession les unes par rapport aux autres. Ces récits font en quelque sorte office de *chroniques*, singularisant quelques chamanes tout en rappelant règles et valeurs de la société jul'hoan. Si les hommes sont condamnés à disparaître, les règles et les valeurs ont vocation à perdurer, mais elles ne prennent

22 Aucune création de chant ne donne lieu à un récit mythique ou à un conte.



sens qu'en contexte, à travers des faits réels et chaque fois renouvelés. Les gens qui racontent ces récits ou bien leurs proches ont en effet côtoyé ces chamanes compositeurs ; ils sont directement ou indirectement concernés par ces faits. On comprend alors pourquoi de telles histoires tombent dans l'oubli au terme de quelques générations, dès lors que les chamanes ne sont plus connus de personne. Tout se passe comme si l'histoire collective ne pouvait prendre sens que dans la contemporanéité et à travers le récit d'expériences personnelles. De ce fait, ces chroniques n'ont pas vocation à se déployer sur la longue durée, mais à véhiculer une histoire qui vit et meurt avec les hommes qui la font.

Mais une telle analyse n'est pas suffisante pour comprendre le récit de Nlani. Quelle est la situation de ce dernier lorsqu'il me raconte cette histoire ? C'est un homme d'une cinquantaine d'années, encore vigoureux, aux larges épaules et au torse massif. Père de plusieurs enfants, dont deux filles qui vivent avec lui, et grand-père de nombreux petits-enfants, il a la charge d'une importante famille.

Il a dû fuir récemment son village, où il avait le statut de « responsable du territoire communautaire » (*n!óré kxàò*)²³ à cause de plusieurs lions qui rôdaient

23 Le « responsable du territoire communautaire » est un aîné, homme ou femme, dont la famille est installée depuis le plus longtemps sur un territoire où vit une communauté villageoise. Ce territoire est censé posséder les ressources naturelles nécessaires à la survie de cette communauté. Si

aujourd'hui ce n'est plus le cas, l'accès à l'eau, aux plantes collectées et aux animaux chassés reste toutefois réservé aux membres de cette communauté, sur lesquels le responsable exerce une autorité à la fois politique et morale (cf. Lee 1993 [1984]: 93-104).



⇌ Fig. 1. Nlani (à gauche) et sa famille. ||Xa|oba, août 1995. Photo E. Olivier.

← Fig. 2. Nlani durant un rituel de guérison. ||Xa|oba, juin 1995. Photo E. Olivier.

alentour et menaçaient gravement ses habitants. À ||Xa|oba où il a trouvé refuge avec sa famille et une partie de sa communauté, il est en position de faiblesse. La plupart des habitants le considèrent comme un étranger, sans aucun droit, d'autant plus qu'il n'a aucun lien de parenté avec les familles de ce village. Sa stratégie d'intégration passe par le chamanisme et, pour se distinguer des autres chamanes, il exécute et enseigne des chants que lui seul connaît²⁴.

Mise en partage du chant

Créer un chant ne suffit pourtant pas à un chamane pour que son pouvoir soit reconnu. Et c'est bien là tout le problème de Nlani. Encore faut-il que le chant en question acquière une légitimité, en étant mis en partage ou plutôt à l'épreuve de la communauté lors d'un rituel collectif et en produisant l'effet escompté. C'est *l'effet* produit par le nouveau chant (qui doit permettre au chamane d'entrer en transe, puis d'être efficace dans son action) plutôt que ses caractéristiques intrinsèques, qui va en conditionner le succès, la diffusion et la durabilité. Autrement

²⁴ Ces processus de création individuelle, de circulation et d'oubli permettent d'expliquer l'important morcellement de la musique jul'hoan qui

accuse des différences notables pouvant aller jusqu'à 30% des chants entre des villages distants de plusieurs dizaines de kilomètres.

dit, l'important est moins ce que la création apporte en termes d'innovation sur le plan musical que ce qu'elle apporte en termes de *renouvellement* de l'effet. De fait, les chants chamaniques se ressemblent beaucoup et il n'est pas rare que les musiciens glissent imperceptiblement de l'un à l'autre²⁵.

Si le chamane a une action efficace grâce à l'exécution de son nouveau chant, celui-ci sera considéré comme puissant et adopté *de facto* par la communauté, voire même exporté. Dans le cas contraire, le chant peut connaître plusieurs sorts : il sera relégué aux rituels thérapeutiques qui se déroulent dans le cadre de la famille (de l'espace commun, il passera à l'espace particulier) ; il pourra trouver sa place au sein d'un rituel collectif, sans pour autant permettre au chamane d'entrer en transe et d'œuvrer ; dans un cadre de divertissement, il pourra continuer à être chanté ou bien il sera transposé aux instruments mélodiques ; ou enfin, il sera simplement oublié (ce qui est le cas d'un grand nombre de nouveaux chants).

Pour l'heure²⁶, le chant de Nlani n'est pas devenu véritablement populaire : dans le village où il habite, les membres de sa famille l'exécutent comme divertissement ou pour des rituels chamaniques restreints. Nlani l'entonne parfois lors d'un rituel qui rassemble la communauté, mais pas comme chant décisif au moment d'entrer en transe ou de guérir car sa voix, dit-il, n'est pas suffisamment soutenue par celles des autres participants qui connaissent mal son chant.

Car le chamane n'exerce pas seul son pouvoir. C'est uniquement avec le concours d'un chœur polyphonique qu'il pourra œuvrer, un concours que les chanteurs et les chanteuses peuvent accepter ou refuser de lui donner. Tout se joue alors, *dans* et *par* la musique, entre le chœur et le chamane, mais aussi au sein même du chœur entre les différents protagonistes. Si les participants connaissent mal le chant, si leur performance est mauvaise²⁷, le chamane sera incapable d'entrer en transe. Pire, son âme pourra ne pas réintégrer son corps à l'issue du voyage chamanique, ce qui signifie sa mort. Le chamane n'est donc pas le seul à exercer son pouvoir (de vie et de mort) sur les individus : les chanteurs exercent eux aussi, par la qualité de leur performance musicale, un pouvoir sur le chamane et sur sa musique. Pour agir et être efficace, le chamane a besoin de la coopération de chacun, ce qui manque pour l'instant à Nlani. On ne sait si son chant survivra longtemps, s'il sera finalement accepté par les habitants du village où il vit, qui le transmettront à leur tour dans d'autres villages, ou bien s'il disparaîtra rapidement.

²⁵ Ce qui est aussi une technique de composition.

²⁶ En 2001, lors de ma dernière enquête de terrain chez les Jul'hoan.

²⁷ Une performance qui doit soutenir le chamane dans son entrée en transe est jugée mauvaise lorsque les voix sont déséquilibrées dans un seul registre au lieu de se déployer dans les trois

registres constitutifs, le tempo ralentit là où l'accélération est nécessaire à l'entrée en transe du chamane, les battements de main sont trop mous ou trop intenses, le volume des voix est trop faible ou trop fort, les chants sont entrecoupés d'arrêts au lieu d'être enchaînés.

Diffusion du chant et du pouvoir chamanique

Lorsqu'un nouveau chant permet à l'action du chamane d'être efficace, il est adopté dans la communauté de son détenteur, qui va l'exécuter pour entrer en transe ou lorsque son âme voyage dans le monde des morts. L'étape suivante consiste à exécuter le nouveau chant lorsque des individus appartenant à plusieurs communautés se retrouvent, la plupart du temps à Tsumkwe, chef-lieu de région où les Jul'hoan séjournent souvent pour rendre visite à un proche, acheter de la nourriture dans les magasins ou se faire soigner au dispensaire. Les rituels chamaniques qui rassemblent un plus grand nombre de personnes sont l'occasion de tester et d'échanger de nouveaux chants, ce qui a pour effet d'élargir leur cercle de diffusion. Les visites ponctuelles aux alliés et aux partenaires d'échange ritualisé (*xáro*) sont également l'occasion d'exécuter et d'échanger de nouveaux chants. Dans ce cas, le chant est diffusé le long d'une chaîne d'individus liés par des relations sociales, laquelle peut s'étendre sur plus d'une centaine de kilomètres²⁸.

Plus un chant produit de l'effet, plus sa diffusion est large car les chanteurs le transmettront à leurs proches dans d'autres villages, qui le communiqueront eux-mêmes à d'autres personnes. Plus large est la diffusion d'un chant, plus longue est aussi sa durée de vie. Il s'agit là d'un mouvement incessant d'expansion, d'éparpillement, de rétraction et finalement de disparition, mais dans un processus conduisant toujours à la création de nouveaux chants.

Le chant sera transmis avec le récit de sa genèse, ce qui assoira d'autant le pouvoir du chamane compositeur. En d'autres termes, plus un chant produit de l'effet, plus il permet au chamane d'affirmer, voir d'accroître son pouvoir chamanique. Un chamane peut ainsi prendre une certaine envergure en œuvrant hors de chez lui et quand il résout des cas difficiles. Plus vaste est l'aire de diffusion d'un nouveau chant, plus le pouvoir du chamane est connu et reconnu, de sorte que seule une minorité d'entre eux est distinguée par l'ensemble des Jul'hoan, tout comme seule une minorité de chants est connue de l'ensemble des Jul'hoan.

Au delà de son pouvoir rituel, le chamane acquiert ainsi du pouvoir économique et politique. Ainsi, un tel chamane est-il qualifié de *//áihà*, c'est-à-dire de « riche », car il est d'usage que les personnes guéries le remercient par des cadeaux ou par de l'argent. Avant que les Sud-Africains ne s'installent dans la région au début des années 1960 et créent infrastructures et magasins, les Jul'hoan échangeaient des biens avec les populations voisines. Les riches chamanes mandataient des intermédiaires qui se déplaçaient et commerçaient en leur nom pour acquérir des biens introuvables dans la région (métal, tabac,

28 C'est ainsi que certains chants sont connus de l'aire de Nyae Nyae en Namibie où vivent les Jul'hoan à la région de Ghanzi au Botswana, située quelques cent cinquante kilomètres plus

au sud, où vivent les Naro, une autre population dite bushman, avec qui les Jul'hoan entretiennent des relations anciennes d'alliance et d'échange ritualisé (Wiessner 1977, 1982).

céréales, poteries, perles de verre, etc.). Aujourd'hui, ils possèdent chevaux, bétail et bijoux, mais leur pouvoir économique ne se distingue plus vraiment de celui, par exemple, des Jul'hoan fonctionnaires de l'État namibien. Par ailleurs, sans exercer une véritable autorité sur les membres de leur communauté, à l'instar du « responsable du territoire communautaire », ces chamanes compositeurs sont très respectés : on vient leur demander conseil, leur parole pèse lors des prises de décisions collectives. Aujourd'hui, nombre d'entre eux cumulent les fonctions de chamane et de responsable politique à un niveau régional au sein du conseil communautaire de la *Conservancy*. Certains chamanes ont également des responsabilités politiques au niveau national, à l'Assemblée des chefs traditionnels (*Council for Traditional Leaders*)²⁹ et au Parlement (comme députés), et international, comme représentants des « peuples premiers » dans différentes instances internationales (ONU notamment)³⁰. D'autres travaillent au sein d'ONGs telles que la *Nyae Nyae Development Foundation* et le *Working Group for Indigenous Minorities of Southern Africa (WIMSA)*³¹.

Mort annoncée, oubli et renouvellement des chants

Si les Jul'hoan créent, transmettent et font circuler les chants, ils ne visent pas l'accumulation. Les chants ont une durée de vie limitée, ce dont témoignent leurs récits de création. Leur puissance s'érode inexorablement au fur et à mesure de leur utilisation, entraînant leur disparition après quelques générations et leur remplacement par de nouvelles compositions. De la même manière, et malgré leur singularité, les chamanes se voient peu à peu supplantés par d'autres chamanes faisant preuve de qualités comparables, comme si la puissance surnaturelle dont ils tirent leur pouvoir devait être réactivée en permanence par l'action de nouveaux individus créant des chants inédits.

Les chants *n/om tzisi* que j'ai enregistrés entre 1993 et 2001 sont au nombre de 84, répartis en 39 répertoires identifiés chacun par le nom d'un animal chassé, d'un aliment, d'un oiseau, d'un insecte, d'une plante, d'une maladie ou d'une situation (Olivier 2005 : 175-176). Pourtant, un seul d'entre eux renvoie, par métonymie, à leur totalité. Il s'agit aujourd'hui du répertoire « Girafe » (*≠oah tzisi*), dont les chants sont considérés comme possédant la puissance surnaturelle la plus forte et susceptibles de permettre au chamane d'agir au moyen de la transe.

²⁹ Le *Council for Traditional Leaders* a été établi en 1997 (article 102/5 de la constitution namibienne). En 2000, le *Traditional Authorities Act 25* prévoit l'élection des autorités traditionnelles et règle leurs fonctions, devoirs et pouvoirs.

³⁰ Plus précisément au sein du *United Nations Working Group on Indigenous Populations*.

³¹ ONG qui s'occupe des droits de l'ensemble des populations dites bushmen (ou san) d'Afrique australe (<http://www.san.org.za>).

Toutefois, les Jul'hoan rappellent que ce sont les chants «Herbe» (*//'àisi tzi'si*) qui sont les plus anciens, lesquels auraient été remplacés par les chants «Oryx» (*g !ò'é tzi'si*), eux-mêmes rétrogradés plus tard au profit des chants «Éland» (*n !àng tzi'si*), avant que les chants «Girafe» n'acquière aujourd'hui la prééminence³². Ces changements ne sont pas datés et ne font l'objet d'aucun récit d'origine, à l'exception du premier chant «Girafe» qui, précisent les Jul'hoan, aurait été créé par une femme chamane nommée Beh, décédée au début des années 1990, ce qui est une référence relativement récente³³.

Selon les Jul'hoan, la mise en place d'un nouvel animal emblématique intervient à deux occasions qui, si elles s'opposent formellement, aboutissent au même résultat : le trop-plein de puissance ou, à l'inverse, sa diminution, deux processus empêchant le chamane d'œuvrer efficacement. On raconte ainsi que la puissance de l'Herbe s'atténua tellement que les chamanes ne pouvaient plus agir. Ils la remplacèrent par celle de l'Oryx, laquelle était si importante qu'elle se révéla dangereuse aussi bien pour le chamane qui la manipulait que pour ses congénères qui la recevaient. Les Jul'hoan eurent alors recours à l'Éland, jusqu'à ce que sa puissance décroisse et que la chamane Beh y substitue la Girafe, dont le chant révéla la force et l'efficacité.

Le cycle décroissant de puissance s'applique aussi bien aux répertoires emblématiques, Oryx compris, qu'aux autres. Le premier chant d'un répertoire est dit «le plus puissant» car il est censé provenir *directement* de l'animal dont il porte le nom, tandis que la puissance des suivants s'amointrit par l'absence de lien direct avec le premier. Ces chants ultérieurs ne constituent que des versions successives d'un premier chant, chacun d'entre eux étant la version nouvelle de celui qui le précède, et non du chant originel. La création de ces chants permet cependant de réactiver la puissance de l'animal, qui s'affaiblit inexorablement avec le temps jusqu'à ne plus avoir d'effet suffisant sur le chamane. Un chant portant le nom d'un nouvel animal apparaît alors, muni d'une puissance qui dépasse celle de tous les autres, réordonnant immédiatement l'ensemble des *n/om tzi'si* autour de lui. Ce chant inédit, et c'est là sa fonction principale, définit un nouveau cycle de puissance qui, à son tour, déclinera. Renouveler la musique paraît donc indispensable à la pérennité du pouvoir chamanique et à la bonne santé de la communauté.

D'un point de vue temporel, tout changement d'animal emblématique marque une rupture. Mais l'utilisation d'un nouvel animal n'élimine pas pour autant les plus anciens ; ceux-ci se voient simplement relégués au second plan des rituels et les chamanes y recourent de façon moins privilégiée, voire plus du

³² On remarque qu'à l'exception des chants Herbe, tous les autres *n/om tzi'si* prennent le nom d'animaux chassés (oryx, éland, girafe) : ce passage des représentations végétales aux représentations animales n'est pas encore élucidé ; on

peut seulement suggérer qu'il marque une mutation importante dans le système de représentations jul'hoan.

³³ Il existe différentes versions de cet événement (Olivier 2005 : 197).

tout, pour entrer en transe, même si certains leur restent fidèles. Il y a là l'expression d'un choix de la part des chamanes, mais aussi la croyance partagée que la puissance croît de la conjonction de plusieurs animaux.

Cette rupture marquée par la création d'un nouveau chant, sans jamais faire basculer les Jul'hoan dans ce que Paul Ricoeur appelle une nouvelle « pertinence sémantique » (1983 : 9), permet surtout de renouveler la puissance surnaturelle manipulée par les chamanes. Tout se passe comme si, pour rester pérenne, la puissance chamannique devait être incarnée par des animaux et des chants qui changent et marquent une époque. La succession des animaux emblématiques peut ainsi être envisagée comme un *processus de construction du temps mis en actes*, une chronologie fondée sur des entités à la fois naturelles et surnaturelles. Certes, à l'exception de la récente Girafe, l'usage de ces animaux n'est pas datable, sinon de façon empirique, les uns par rapport aux autres. Ils n'en constituent pas moins des repères essentiels inscrits dans le « temps long » (Braudel 1949) des Jul'hoan, l'apparition des premiers chants *n/om tzísi* étant censée suivre de près celle de la société. Et dans cette histoire dynamique, d'autres chants sont créés et disparaissent au bout de quelques générations, déterminant une autre temporalité, plus courte, qui correspond à la mémoire des hommes. Chacun de ces chants porte l'empreinte d'un chamane, d'une expérience de vie singulière qui nourrit l'histoire collective jul'hoan. La création musicale peut être ainsi comprise comme un moment particulier où se croisent historicité et contemporanéité.

Société de *consumation*³⁴, les Jul'hoan usent des chants jusqu'à épuiser leur pouvoir. De nouveaux chants doivent donc sans cesse être créés pour le renouveler. Aux antipodes d'une entreprise de patrimonialisation qui viserait à l'accumulation des biens musicaux et à la fixation du temps, les Jul'hoan semblent avoir opté pour les processus de création, de transmission et de circulation de la musique. La durée de vie³⁵ des chants étant nécessairement éphémère, ce que les Jul'hoan s'approprient, ce dont ils usent, abusent et font fructifier est une *expérience* de la création individuelle et collective. De fait, chants, récits et individus ne prennent véritablement sens que parce qu'ils sont contemporains. On comprend alors les mécanismes de cette *logique de l'oubli* élaborée par les Jul'hoan, la mise en récit et la performance musicale permettant en quelque sorte de prolonger l'existence du créateur, jusqu'à ce qu'il soit réellement mort et oublié, lorsque plus personne ne peut en porter un témoignage direct.

³⁴ La notion de *consumation* est empruntée à George Bataille (1949).

³⁵ Hanna Arendt parle quant à elle de « durabilité », de « capacité à durer », critère lui permettant

de définir les productions qui relèvent d'une œuvre par opposition à celles qui relèvent du travail (Arendt 1961 [1983] : 187-188).

L'avènement d'un nouveau cycle de chants ?

Depuis l'indépendance de la Namibie, le chamanisme semble constituer une réponse contemporaine à une situation politique et économique difficile³⁶ où il s'agit pour les Jul'hoan d'apaiser des conflits intra- et inter-communautaires, de résoudre des problèmes de santé (tuberculose, sida) et de société (alcoolisme, violence)³⁷. Ces derniers éprouvent tout particulièrement le besoin de renouveler leur pouvoir chamanique, non seulement par la création de nombreux chants inédits³⁸, mais aussi par l'appropriation et l'intégration de chants venant de l'extérieur, en l'occurrence les chants «Eléphant» (*!xó tzi*) originaires des !Xuu.

Si les relations économiques et matrimoniales avec les !Xuu établis au nord et à l'ouest de Nyae Nyae sont anciennes, jusqu'aux années 1970 elles concernaient essentiellement les communautés jul'hoan voisines³⁹. En recrutant des hommes de diverses populations bushmen comme pisteurs⁴⁰, et en les logeant ensemble au sein de petites villes de garnison dans le Bushmanland, l'armée sud-africaine facilite, et même accélère, les échanges entre Jul'hoan et !Xuu. De fait, les soldats organisent souvent des rituels chamaniques communs, auxquels participe l'ensemble des habitants des petites villes de garnison. Ainsi, les Jul'hoan, tout particulièrement les femmes qui accompagnent le chamane en chantant, intègrent-ils rapidement un nombre important de chants «Eléphant».

Les Jul'hoan du nord de Nyae Nyae ont été plus militarisés que ceux du Sud, ce qui ressort aujourd'hui à travers leur pratique des chants «Elephant». Au village de ||Xaloba, situé à quelque vingt-cinq kilomètres au nord de Tsumkwe (le centre administratif mais aussi géographique de Nyae Nyae), l'un des trois chamanes puise sa puissance de l'éléphant dont il connaît vingt-quatre chants, tandis que, quatre-vingt kilomètres plus au sud, au village de ||Auru, les habitants découvrent, et apprécient déjà, les chants «Eléphant»⁴¹.

Ces chants sont intéressants à plusieurs titres : tout d'abord parce qu'ils émergent à un moment très particulier de l'histoire namibienne et qu'ils permettent

36 Principalement du fait de la marginalisation et de la stigmatisation sociales, de l'extrême pauvreté et du manque d'éducation et de représentation politique (cf. Suzman 2001).

37 Cf. Katz, Bieseles, Saint Denis 1997. Le chamanisme n'est bien évidemment pas la seule réponse. Des mouvements de politisation des Jul'hoan et la mise en place de structures éducatives pour les enfants et les adultes en sont d'autres.

38 Ainsi, de 1993 à 2001, j'ai pu recueillir les dix nouveaux chants suivants : «La mort me prend en chasse» (*!ái kà guni mi*), «Mourir et pleurer» (*!ái g/à'á !úà tzi*), «Epuisé» (*n#amm tzi*) et «Malade» (*!kàè tzi*) composés par N!ani; «Nouvel Oryx» (*g !ò'é tzi*) composé par N!aice;

«Conservancy» composé par N!hakxa; deux «Jeune Folie» (*di tzi*) l'un composé par !Ui de !Ao#a, l'autre par !Ui de Maxamis; «Malaria» (*≠aih tzi*), composé par G!aq'o; «La mort» (*!ái tzi*) composé par !Ui n !à'án.

39 Ces relations sont facilitées dans la mesure où Jul'hoan et !Xuu parlent deux dialectes d'une même langue (Güdelmann et Vossen 2000).

40 Avec l'idée que les Bushmen, réputés comme étant d'excellents chasseurs et pisteurs de gibier, le seraient également dans un contexte de guerre.

41 Plusieurs personnes m'ont demandé une copie sur cassette des chants que j'avais enregistrés, pour pouvoir les apprendre plus rapidement.

d'en conserver, pour un temps, la trace ; ensuite parce qu'ils permettent de comprendre, en temps réel, les processus d'appropriation puis de circulation d'un répertoire d'une vingtaine de pièces ; enfin parce que la grammaire et l'esthétique de ces chants, sensiblement différentes de celles des chants « Girafe », signifie l'adoption de nouvelles normes musicales.

Les chants « Eléphant » sont également appelés « Tambour » (*g !árú tzi*) car le chœur polyphonique est accompagné d'un gros tambour à membrane posé au sol, joué par un homme ou une femme battant de leurs mains une figure rythmique spécifique. Cet instrument est absent des chants « Girafe », dont le sous-bassement rythmique est uniquement assuré par les pas des danseurs et les battements de mains féminins. Les chants « Eléphant » sont exécutés dans un tempo plus rapide que ceux « Girafe », par des voix situées dans deux registres au lieu de trois pour « Girafe ». En outre, la danse est individuelle et non pas en cercle, les hommes sur place faisant trembler leur bassin sans effectuer aucun pas. Leurs jambes ne sont pas entourées de sonnailles, mais une peau d'antilope sur laquelle sont attachés des bruiteurs (capsules de bouteille et balles de fusil) est nouée autour de leur taille.

À la mode chez les jeunes gens qui en apprécient la nouveauté, synonyme de modernité, les chants « Eléphant » sont également populaires parmi les femmes qui s'exercent à la transe chamanique en les exécutant. Reléguées à la marge des responsabilités politiques et du pouvoir économique, ces dernières ne trouvent-elles pas là un moyen de prendre place dans la société jul'hoan actuelle, voire un moyen d'émancipation ?

Pour l'heure, les chants « Eléphant » n'ont pas remplacé les chants « Girafe », mais ils en constituent une alternative efficace. Les chamanes agissent en complémentarité les uns vis-à-vis des autres, mais pour combien de temps ? Le cycle de la girafe est-il en train de s'achever au profit de celui de l'éléphant ?

Références

- AFFERGAN Francis
1997 *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*. Paris : Albin Michel.
- ARENDETT Hannah
1983 [1961] *Condition de l'homme moderne*. Collection Pocket. Paris : Calmann-Lévy.
- AUGÉ Marc
1994 *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Champs Flammarion.
1998 *Les formes de l'oubli*. Paris : Payot & Rivages.
- BARNARD Alan
1992a *Hunters and Herders in Southern Africa. A Comparative Ethnography of the Khoisan Peoples*. Cambridge : Cambridge University Press.
1992b *Kalahari debate : a bibliographical essay*. Edinburgh : Centre of African Studies (Edinburgh University).

- BATAILLE George
1949 *La Part maudite. Essai d'économie générale. Tome 1. La Consommation*. Paris : Éditions de Minuit.
- BAZIN Jean
1979 «La production d'un récit historique». *Cahiers d'Etudes Africaines* 73-76 : 435-483.
- BENSA Alban
1997 «Images et usages du temps». *Terrain* 29 : 5-18.
- BENSA Alban et Eric FASSIN
2002 «Les sciences sociales face à l'événement». *Terrain* 38 : 5-20.
- DELEUZE Gilles
1969 *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit.
- DICKENS Patrick
1994 *English-Jul'hoan. Jul'hoan-English Dictionary*. Köln : Rüdiger Köppe Verlag.
- FABIAN Johannes
2006 *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*. Paris : Anacharsis [1983].
- FAUVELLE-AYMAR François-Xavier
2002 *L'invention du Hottentot. Histoire du regard occidental sur les Khoisan (XV^e-XIX^e siècle)*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- GÜDELMANN Tom & Rainer VOSSEN
2000 «Khoisan», in Bernd Heine and Derek Nurse (eds.), *African Languages. An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press : 99-122.
- GUENTHER Mathias
1999 *Tricksters and Trancers : Bushman Religion and Society*. Bloomington : Indiana University Press.
- HITCHCOCK Robert & Megan BIESELE
2002 «Controlling Their Destiny : Jul'hoansi of Nya Nyae». *Cultural Survival Quarterly* 26/1 : 13-15.
- KATZ Richard, Megan BIESELE, Vera SAINT DENIS
1997 *Healing Makes Our Hearts Happy. Spirituality & Cultural Transformations among the Kalahari Jul'hoansi*. Rochester (Vermont) : Inner Traditions.
- LEE Richard.B
1993 *The Dobe Ju/'hoansi*, Toronto, Harcourt Brace College Publishers, Case Studies in Cultural Anthropology [1984].
- LEWIS-WILLIAMS David
2005 «Les Bushmen et l'art rupestre», in Emmanuelle Olivier et Manuel Valentin, dir. : *Les Bushmen dans l'Histoire*. Paris : CNRS Editions : 113-130.
- MARSHALL John et Claire RITCHIE
1984 *Where are the Ju/wasi of Nya Nyae ? Changes in a Bushman society : 1958-1981*. Cape Town. Centre for African Studies : University of Cape Town.
- OLIVIER Emmanuelle
2004 «Performance musicale et situation sociale. Analyse de deux mises en forme d'un chant jul'hoan de Namibie». *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 : 65-88.
2005 «La musique jul'hoan : de la création à la consommation», in Emmanuelle Olivier et Manuel Valentin, dir. : *Les Bushmen dans l'Histoire*. Paris : CNRS Editions : 171-201.
- PASSERON Jean-Claude et Jacques REVEL, dir.
2005 *Penser par cas*. Paris : Editions de l'EHESS (collection Enquête).

RICOEUR Paul

1983 « *Temps et récit. 1 L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil (Point Essais).

2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

SUZMAN James

2001 *An Assessment of the Status of the San in Namibia*. Windhoek: Legal Assistance Center.

TRAILL Anthony et Rainer VOSSEN

1997 « Sound change in the Khoisan languages: new data on click loss and click replacement ». *Journal of African Languages and Linguistics* 18/1 : 21-56.

VALENTIN Manuel

2005 « Le chamanisme », in Emmanuelle Olivier et Manuel Valentin, dir.: *Les Bushmen dans l'Histoire*. Paris: CNRS Editions: 118-119.

WILMSEN Edwin

1989 *Land Filled with Flies. A Political Economy of the Kalahari*. Chicago and London: Chicago University Press.

WIESSNER Pauline

1977 *Hxaro: a regional system of reciprocity for reducing risk among the !Kung San*. PhD. Ann Arbor: University of Michigan.

1982 « Risk, reciprocity and social influences on !Kung San economics », in Eleanor Leacock and Richard Lee (eds.): *Politics and history in band societies*. Cambridge et Paris: Cambridge University Press et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme: 61-84.

RÉSUMÉ. Chez les Ju|'hoan de Namibie, population dont on a longtemps pensé qu'elle était restée au ban de l'histoire, figée dans une éternelle genèse, la musique est sans cesse renouvelée tandis que ce renouvellement procède d'une logique de l'oubli. Il est en effet frappant de constater que les chants, plus particulièrement les chants chamaniques, apparaissent et disparaissent, dans un mouvement incessant d'échange, d'intégration, de création, de transformation, de transmission, de circulation puis d'oubli. Suivant le parcours d'un chant récemment composé, cet article questionne les notions de *mémoire* et d'*oubli*, particulièrement déterminantes dans un contexte d'oralité, en se demandant comment elles permettent de configurer le temps, de le renouveler, de l'actualiser. Il s'agit également d'envisager la musique comme *moment d'une histoire en cours*, l'enjeu étant de montrer en quoi la musique participe de l'histoire d'une population au même titre que d'autres productions matérielles ou immatérielles, c'est-à-dire comment elle permet de révéler des situations, des conjonctures ou des moments particuliers d'une histoire.