



HAL
open science

Étrange destin à l'étranger : la reconnaissance internationale de l'Afrique du Sud. Le cas paradoxal du gumboot dancing

Bernard Cros

► **To cite this version:**

Bernard Cros. Étrange destin à l'étranger : la reconnaissance internationale de l'Afrique du Sud. Le cas paradoxal du gumboot dancing. *Cultures of the Commonwealth*, 2007, *Strange, Stranger*, 13, pp.59-69. hal-03241491

HAL Id: hal-03241491

<https://hal.science/hal-03241491>

Submitted on 1 Jun 2021

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.

**ÉTRANGE DESTIN À L'ÉTRANGER :
LA RECONNAISSANCE INTERNATIONALE
DE L'AFRIQUE DU SUD,
LE CAS PARADOXAL DU *GUMBOOT DANCING***

Bernard CROS

Université Paris X-Nanterre

Depuis les années 1990, le « *gumboot dancing* », danse en bottes de caoutchouc pratiquée à l'origine par les mineurs noirs dans les foyers qui leur étaient réservés aux abords de leurs lieux de travail, est devenu la forme artistique la plus utilisée à l'étranger pour illustrer la vigueur de la création artistique sud-africaine. Il est donc légitime de s'interroger sur les raisons de son apparition brutale comme représentant exemplaire de la culture nationale, autrement dit sur sa « sud-africanité ». Le *gumboots* renvoie en effet à une interrogation devenue majeure depuis une quinzaine d'années, celle de l'identité nationale : qu'est-ce que l'Afrique du Sud, qu'est-ce qu'être sud-africain aujourd'hui ? L'objectif de cet article est d'expliquer comment et pourquoi le *gumboots* a été propulsé comme symbole culturel de l'Afrique du Sud sur la scène internationale, puis de voir comment, en s'appropriant un statut culturel neuf, il se retrouve pris – prisonnier ? – dans le grand œuvre post-apartheid de création de la nation sud-africaine, en tant que partie désormais noble du patrimoine national.

Une ébauche de réponse vient du fait que, comme l'Afrique du Sud elle-même, le *gumboots* a un pied en Afrique et l'autre en Occident, et c'est de cette tension entre *étrange et familier, original et conforme, étranger et identique*, que proviennent sa nature et son succès. Les circonstances historiques (chute du communisme, essor de la mondialisation etc.) fournissent d'autres éléments permettant de prendre la mesure de ce phénomène.

Arrière-plan : le *gumboots*, danse métissée aux frontières de l'étrange

En soi, le *gumboots* est une danse pour le moins étrange. Qui a pu avoir un jour l'idée de danser avec de lourdes bottes de caoutchouc aux pieds et, plus étonnant encore, d'en inventer une pratique codifiée ? Parce qu'ils sont détournés de leur utilisation première, ces objets du quotidien, banals, voire laids, confèrent au *gumboots* une dimension bizarre. Ceci est dû à sa naissance à l'intersection d'une relation entre Afrique et Occident. De ce point de vue, il est parfaitement représentatif de l'Afrique du Sud elle-même, dont l'histoire et l'identité fluctuante, sans cesse redéfinie, est traversée par cette tension. Comme elle, le *gumboots* est intrinsèquement double. Né à la fin du XIX^e siècle dans les mines du Witwatersrand, il mêle rythmes, musiques et chorégraphies africains aux instruments européens, dont les bottes font partie. Les danses traditionnelles nguni (surtout zouloues et xhosa) comprennent des éléments de pieds frappés au sol, mais elles furent souvent interdites par les missionnaires chrétiens, qui introduisirent en revanche des « *step dances* » européennes, ainsi que certains exercices, marches militaires notamment, qui laissèrent une influence profonde, tout comme l'introduction des chaussures qui, en modifiant le son des pieds sur le sol, fit naître une forme de danse neuve,

l'*isicathulo* (« chaussure » en zoulou). Certains voient même la patte de missionnaires allemands qui auraient enseigné les danses bavaroises et tyroliennes de type « *Schuhplattler* »¹. La danse commença en fait à se codifier, se nourrissant d'éléments africains et européens, d'abord dans les mines à la toute fin du XIX^e siècle, grâce aux travailleurs migrants, venus des zones rurales, puis sur les docks de Durban, en partie sous l'influence de marins russes dans les années 20.

L'Amérique joua à son tour un rôle décisif, sans doute moins par le biais des « *minstrels* »² (dont certains, venus en Afrique du Sud à la fin du XIX^e siècle, se produisirent devant des publics essentiellement blancs) que grâce aux comédies musicales hollywoodiennes, très populaires dans les années 30 et 40 auprès des jeunes urbains noirs. Fred Astaire devint un modèle pour les mineurs noirs, qui avaient parfois le droit à une séance de cinéma le samedi, et tentaient de recréer ses pas, bottes aux pieds. Le *gumboot* est à l'intersection de mondes étrangers les uns aux autres, rural et urbain, africain et occidental, sud-africain et européen ou américain, qui fusionnent dans cette pratique.

*In its contemporary context, gumboot dancing embodies the simultaneous presence in a single performance of ancestral beliefs and dance style, Hollywood cowboy and tap dance films, nineteenth-century Anglo-American minstrel performance, industrial labour relations, European folk music, mission Christianity and ethnic tensions.*³

Le *gumboot* devient une activité réservée exclusivement aux noirs et confinée aux limites des mines. Dès les années 50, sous l'égide paternaliste et bien-pensante de la toute-puissante Chambre des Mines, on organise le week-end des spectacles et des compétitions entre troupes de danse. Malgré leur accoutrement détribalisé (chemise, foulard, pantalon, bottes, parfois casque), les danseurs de *gumboots* étaient souvent présentés comme danseurs de *gumboots bhaca* ou *zoulou* puisque, selon la doctrine d'apartheid qui s'impose à partir de 1948, la différenciation ethnique, et pas seulement raciale, devait être encouragée. Dans des amphithéâtres en plein air, ces danseurs divertissaient la classe moyenne blanche banlieusarde venue prendre en famille une bouffée d'authenticité indigène. Le *gumboot*, produit multiculturel, est donc tribalisé, alors qu'il ne l'avait jamais été, devenant au passage un produit des mines comme l'or ou le charbon et symbole paradoxal de l'asservissement de la population noire. Parallèlement, le *gumboot* était utilisé par les mineurs comme une réponse à leur aliénation, rare espace de liberté dans un système de nature carcérale⁴.

La « *world music* » va donner une impulsion inattendue à la musique sud-africaine et au *gumboot* dans la deuxième moitié des années 80. La *world music* renvoie à toutes les formes musicales populaires n'appartenant pas à la tradition

¹ Voir les remarques de Fredrik HAGEMANN, professeur de danse à la School of Arts de l'université du Witwatersrand, dans le documentaire inclus dans le DVD *Gumboots!* Warner Vision International, 2000.

² Apparus vers 1830 aux États-Unis, les « *minstrel shows* » étaient des spectacles comiques dans lesquels des blancs grimés en noirs, imitaient chants, danses et mélodies des esclaves au travers de numéros burlesques. Le Coon Festival du Cap, autre symbole culturel de l'Afrique du Sud qui a lieu tous les 2 janvier, a été influencé par ces artistes. Il a d'ailleurs été récemment rebaptisé Cape Town Minstrel Carnival.

³ Carol MULLER et Janet TOPP-FARGION, « *Gumboots, Bhaca Migrants, and Fred Astaire: South African Worker Dance and Musical Style* », *African Music* 7(4) 1999, 92.

⁴ Voir Bernard CROS, « *Gumboot dancing* : le plaisir, de la ségrégation à la réconciliation ? », Actes du colloque « Le plaisir », organisé par le GERB, Université Michel-de-Montaigne, Bordeaux III, 11 mars 2005 (à paraître).

nord-américaine ou ouest-européenne, tant pour les instruments que pour les mélodies et les structures rythmiques. Le terme recouvre aussi les expérimentations fusionnelles, mélangeant les deux mondes. Ce terme éminemment ethnocentrique, popularisé par le marketing des maisons de disques, s'inscrit dans la longue tradition de l'exotisme (créé sur la racine grecque *exo*, « en dehors ») dans les arts occidentaux. Dans le domaine de la musique pop, les Beatles avaient ouvert une voie dès 1965 en intégrant le sitar sur *Norwegian Wood*, suivis par Paul Simon insérant la flûte de pan sur *El Condór Pasa* (« If I Could », sur l'album *Bridge Over Troubled Waters*, 1970), mais c'est au cœur des années 80 que l'exotisme entre pour la première fois profondément et à grande échelle dans cette culture de masse. L'Occident découvre des musiques inconnues, les apprivoise puis les intègre au rock et à la pop pour donner naissance à de nouvelles formes musicales dites « *cross-over* ». La *world music* rend alors l'étrange familier à l'oreille. Dans ce contexte d'ouverture, la culture d'Afrique du Sud, contrairement à son gouvernement, n'est alors pas traitée en paria, d'abord grâce à Johnny Clegg, surnommé en France « le Zoulou blanc » (quoi de plus « *world* » que cette dénomination métisse ?), et son groupe Savuka, dont les tubes *Asimbonanga* et *Scatterlings of Africa* monteront au sommet des charts occidentaux (l'album *Third World Child*, enregistré en 1986, se vendra à deux millions d'exemplaires). Malgré l'apartheid, Clegg avait réussi ce mélange dès 1976 (mélodies occidentales, paroles anglaises, *mbaqanga* ou *township jive*, le rock des townships, danses zouloues. Son premier album fut censuré). Ce succès se produit alors que l'Afrique du Sud fait régulièrement la une des journaux du monde entier à cause des violences suscitées par l'état d'urgence imposé par le gouvernement.

L'album *Graceland* (1986) du chanteur américain Paul Simon marque un tournant essentiel, car en fusionnant la musique pop et des formes traditionnelles sud-africaines, il crée virtuellement la *world music*. Grâce à ce disque et aux tournées qui suivent sa sortie, de nombreux chanteurs (Ladysmith Black Mambazo, Miriam Makeba) et musiciens (le trompettiste Hugh Masekela) sud-africains se font connaître ou redécouvrir⁵. C'est lui qui familiarise l'Occident avec le terme *gumboots* dans son acception sud-africaine, et l'ouvre au « *township jive* » ou « *mbaqanga* ». Le guitariste Ray Phiri affirme même que les musiciens sud-africains « ont autant utilisé Paul que lui nous a utilisés. (...) Il est arrivé au bon moment. C'était ce dont nous avions besoin pour propulser l'Afrique du Sud sur le marché grand public. Avec 14 millions d'albums vendus, le monde sait désormais ce qu'est la musique sud-africaine »⁶. À cette occasion, le *gumboots* est pour la première fois mis en avant grâce à la chanson intitulée justement *Gumboots* qui s'ouvre sur le son caractéristique des bottes.

L'émergence de la *world music* se produit peu avant la fin de l'apartheid, parallèlement au développement du « village global », et au moment où l'identité nationale de l'Afrique du Sud va devenir sujet de débat tout autant qu'enjeu politique. Aux yeux de la communauté mondiale, l'Afrique du Sud se définit négativement, à l'aune du seul apartheid, jusqu'en 1990. En cinq années à peine,

⁵ P. Simon fut critiqué pour avoir rompu le boycott culturel imposé par l'ONU en enregistrant avec des musiciens sud-africains et en partie à Johannesburg, et avoir écrit des textes n'abordant pas frontalement les problèmes politiques et raciaux. ('The Rotten Fruit of Apartheid' titrera le magazine musical NME à propos de l'artiste en 1987). *Graceland* sera pourtant numéro 1 des ventes en Grande-Bretagne et remportera le Grammy Award du meilleur album en 1986 aux États-Unis.

⁶ Documentaire 'Paul Simon, Graceland, Classic Albums', Eagle Vision, 1997 (réédité en DVD en 2005).

pendant ce qu'il est convenu d'appeler la « transition démocratique » (1990-1995), l'Afrique du Sud passe du statut de paria à celui de paragon⁷ avec une rapidité, voire une brutalité inédite. L'entreprise de réconciliation, symbolisée par la Commission Vérité et Réconciliation présidée par l'archevêque Desmond Tutu, sert de révélateur à cette explosion. Autrefois repoussoir, la République sud-africaine (RSA) devient le modèle à suivre. Le *gumboots* va subir une modification tout aussi rapide et violente de son statut en entrant sur la scène artistique « mondialisée ».

Une danse étrange mais reconnaissable, un ailleurs stéréotypique

Jusqu'au début des années 90, les arts sud-africains étaient largement maintenus à l'écart des circuits internationaux en raison du boycott culturel. Depuis, c'est tout le contraire, au point pour certains de ne pouvoir vivre que grâce à l'étranger. Le *gumboots* connaît un succès considérable sur la scène internationale, d'autant plus essentiel que le marché local est restreint. C'est la troupe *Gumboots!* qui fait connaître la danse dans le monde grâce à des tournées sur les cinq continents à partir de 1995, entraînant d'autres troupes derrière elle. Ce succès s'explique par la multiplicité des dimensions du *gumboots*. C'est tout d'abord une danse possédant une dimension esthétique africaine, voire tribale, très marquée et immédiatement reconnaissable. C'est une danse dynamique, festive, intégrant des composantes chorégraphiques virevoltantes, telles que l'*indlamu*, danse de guerre zouloue popularisée en Europe par Johnny Clegg et Savuka, dans laquelle le danseur monte la jambe au-dessus de la tête et la fait redescendre pour frapper violemment le sol du pied à contretemps. Pratique extrêmement physique, tant au sens sportif qu'érotique, elle est inhabituelle pour les Occidentaux mais en phase avec les stéréotypes du « sauvage » présents en Occident depuis la Renaissance. Le chorégraphe Boyze Cekwana a dénoncé cette réduction de la danse africaine à ses effets spectaculaires, regrettant qu'un travail sur l'intériorité et la lenteur soit dénigré parce que non conforme au cliché du danseur africain⁸. On ne peut s'empêcher de remarquer que les représentations de *gumboots* ont presque toujours été destinées aux blancs, qu'ils soient sud-africains ou étrangers (seules les représentations rurales échappant généralement à cette règle). Les troupes évoluent « devant un public souvent exclusivement blanc, sauf en France »⁹ pour qui il s'agit, plus ou moins consciemment, d'un objet exotique, mettant en scène des noirs ramenés à leur dimension physique, recyclant ainsi le mythe du « bon sauvage », un peu civilisé mais pas trop, qui fascine et inquiète, mais reste maîtrisé à l'intérieur des frontières bien définies de la scène et des conventions du spectacle. Dans l'imaginaire, les danseurs correspondent aux clichés sur « l'ailleurs africain ».

D'une certaine manière, le *gumboots* est ce qu'on attend qu'il soit. Quelle différence entre les spectateurs d'aujourd'hui et ceux des amphithéâtres miniers dans les années 50 ? Le *gumboots* est devenu l'attraction touristique incontournable pour les étrangers en visite qui viennent prendre à leur tour leur bouffée d'exotisme africain dans les sites touristiques du Cap et d'ailleurs. Danse étrange, étrangère *a priori* aux canons occidentaux, exotique car mystérieuse, avec des codes inconnus, mais avec une énergie communicative, qui s'empare du spectateur – impossible de rester au fond de son fauteuil sans trépigner –, à la fois intrigante et attrayante,

⁷ D'après l'expression de James BARBER (« from pariah to paragon ») dans son ouvrage sur la politique étrangère de l'Afrique du Sud, *Mandela's World*, Ohio UP, 2004.

⁸ Marie-Christine VERNAY, « Boyzie Cekwana, le révolté de Soweto », *Libération*, 6 janvier 2005.

⁹ Mfana JONES, interview télévisée à *Télématin*, France 2, 17 février 2005.

pratiquée par des hommes étranges, dont l'étrangeté est renforcé par celle de leur mode d'expression pour le moins insolite.

Historiquement, la relation à « l'étranger » a été essentielle dans la naissance et la codification du *gumboots*, mais c'est une véritable pression qui s'exerçait et s'exerce encore sur les danseurs. Cobi van Tonder explique à propos des danseurs qui se mesuraient dans les amphithéâtres des mines : « L'esthétique même de la danse a été fortement influencée par le fait que les juges étaient blancs : par stratégie, les équipes choisissaient en effet des mouvements auxquels ils savaient que les juges allaient être attentifs »¹⁰. Le *gumboots* a donc choisi d'être un « étrange apprivoisé » en se soumettant à des principes imposés par des éléments exogènes, de manière à être apprécié favorablement. Certes, il en va ainsi de beaucoup d'artistes qui font ce que le public aime, mais dans le *gumboots*, cette relation fort ancienne doit beaucoup au fait que les noirs, danseurs comme simples citoyens, devaient accepter de sacrifier une part d'eux-mêmes pour simplement continuer d'exister. Cette contrainte s'est intégrée au processus de création artistique, au point de devenir une dimension de la réussite.

Différent, donc piquant la curiosité, le *gumboots* est aussi semblable, donc rassurant. On pourrait croire que, grâce à la *world music*, le public occidental était prêt pour une forme d'art plus brut et dont les codes lui seraient moins directement accessibles. En fait, les spectacles de *gumboots* sont mis en forme pour le public « mondialisé », qui a pris les habitudes du spectacle à « l'anglo-saxonne ». La pression du système économique globalisé du show-business a entraîné un effort conscient de mise en conformité à certains canons artistiques et esthétiques occidentaux. Aujourd'hui, les artistes sud-africains, tous domaines confondus, reconnaissent que l'apport étranger – ce qui dans leur bouche se réduit souvent aux Anglais et aux Américains – est une condition indispensable de leur existence au plan international. La troupe *Gumboots!* a dû se plier aux exigences d'équipes techniques, artistiques et gestionnaires britanniques et australiennes, rodées à la machinerie du show-business. Nigel Triffitt, le décorateur, a par exemple travaillé avec *Tap Dogs*, troupe de danse-percussion australienne, et pour la cérémonie de clôture des Jeux olympiques de Sydney en 2000. Alors que les numéros sont traditionnellement indépendants les uns des autres, il a ainsi fallu les scénariser autour d'une histoire afin de dynamiser le spectacle, pour en faire autre chose qu'un simple enchaînement de numéros. Bref, le *gumboots* « a dû être retravaillé pour devenir un produit pouvant être commercialisé »¹¹. Le mode de communication était fondamental. Les membres de *Gumboots!* parlent et chantent essentiellement en zoulou, mais aussi souvent en anglais, la *lingua franca* internationale, ce qui leur permet de « sous-titrer » le spectacle et d'entrer en interaction avec les publics internationaux, même si c'est parfois de manière approximative. Certains regrettent que la troupe s'éloigne des origines austères et de « l'authenticité » du *gumboots*, comme lorsque les danseurs exécutent chacun à leur tour un numéro digne des Chippendales sur une reprise du tube *I'm Too Sexy* de Right Said Fred (paroles

¹⁰ « The fact that there were White judges influenced the aesthetics of the dance enormously, since the teams would strategically go for what they knew the judges were looking for. », Cobi VAN TONDER, *Music Composition and Performance in Interactive Computer/Human Systems*, Research essay submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Honors in Music in History and Society in the Wits School of Arts, Faculty of Humanities, University of the Witwatersrand. Johannesburg, December 2004.

¹¹ « [It] had to be reworked to turn it into a commercial product. », Wayne HARRISON, directeur de la création de *SFX Back Row* et producteur de *Gumboots !*, *Gumboots !*, DVD, *op. cit.*

anglaises, musique africanisée). « Guitare et percussions, blagues avec le public et minauseries agrémentent la simplicité de la danse d'antan, *dont on ne sait d'ailleurs plus exactement à quoi elle pouvait bien ressembler.* »¹² « Artistes souriants et séducteurs, décor minimaliste et gris pour souligner l'origine sombre du *gumboots*, *tout est prévu pour plaire à un public néophyte.* »¹³ (C'est moi qui souligne.)

Enfin, les producteurs ont su saisir l'air du temps, car le *gumboots* s'inscrit dans la lignée de spectacles dits de « *world beat music* » qui connaissent un succès colossal depuis une quinzaine d'années, où danse et musique en groupe s'appuient sur les percussions, et comprennent soit une dimension folklorique comme Lord of the Dance et Riverdance, soit urbaine (Stomp, Tap Dogs, Mayumana) comme le *gumboots*. On s'aventure donc en terrain connu, peut-être moins étrange qu'il n'y paraît.

Une mode sud-africaine

Le succès du *gumboots* est aussi le fait d'une mode de l'Afrique du Sud, apparue au début des années 90. Au moment de la chute du régime d'apartheid, l'attention de la planète entière est attirée par la RSA, encourageant une véritable fascination pour ce pays étrange, fruit autrefois défendu, sulfureux, enfin accessible. La fin du boycott, accentué par la globalisation, permet à la création sud-africaine de sortir de ses frontières. C'est à ce moment que le *gumboots* devient la pratique la plus emblématique de la culture nationale. Troupes et danseurs sont invités partout dans le monde, et le *gumboots* entre même dans les conservatoires, les salles de gymnastique et les écoles, surtout en Amérique du Nord et en Europe du Nord. « Des danseurs de ballet et de hip-hop suivent des cours de *gumboots*... On travaille les mollets, les cuisses, le fessier, les bras et surtout le cardio. »¹⁴ En 1996, une troupe américaine, Step Afrika! USA, se crée avec pour répertoire les danses « percussives » américaines et africaines, dont le *gumboots*. Il existe des compétitions interuniversitaires aux États-Unis¹⁵. Le *gumboots* est vite absorbé dans la « culture mondiale », mais l'étranger l'interprète comme pratique exemplairement sud-africaine et l'utilise dès qu'il convient d'illustrer l'Afrique du Sud dans son ensemble. En 1995, une troupe de *gumboots* est choisie, aux côtés de danseurs zoulous, pour animer la cérémonie d'ouverture de la Coupe du Monde de rugby, première grande compétition sportive internationale organisée en RSA, retransmise en mondovision. En 2004, la troupe Gumboots! est invitée à l'île Maurice pour représenter son pays dans le cadre des célébrations de la Journée de l'Afrique. La communication de la maison de production de Gumboots! insiste d'ailleurs fortement sur sa dimension proprement sud-africaine (en France, on vante « le son des townships », le mot *township* étant identifié – à tort – comme exclusivement sud-africain). Le spectacle devient produit d'exportation et les danseurs VRP de la Nouvelle Afrique du Sud. Cela ne date pas d'hier. Dès 1966, Wait a Minim, une comédie musicale sud-africaine connaît un beau succès à Broadway, après avoir été jouée en Afrique du Sud et à Londres pendant plusieurs années. Elle ridiculisait les nationalismes au travers d'une série de chants et danses traditionnelles et folkloriques du monde entier, plus d'une trentaine au total, mais lorsque il s'est agi

¹² Élise COLETTE et Juliette BASTIN, « Le rythme des mines », *Jeune Afrique*, 11 janvier 2004, http://www.jeuneafrique.com/gabarits/articleJAI_online.asp?art_cle=LIN11014lerytsenims0

¹³ *Op. cit.*

¹⁴ Just AÏSSI, professeur de danse canadien. www.canoe.qc.ca/ArtdevivreSante/dec4_danse_e-can.html.

¹⁵ http://www.afriquesud.net/news_com/read.asp?newsID=49

de faire la promotion du spectacle à la télévision dans le *Ed Sullivan Show* sur CBS, c'est le *gumboots* qui fut choisi¹⁶.

Leçons d'histoire

La pression des opinions publiques et des gouvernements du monde entier s'est avérée décisive dans la chute de l'apartheid, puis dans la mise en place du nouvel ordre sud-africain. L'identité de l'Afrique du Sud post-apartheid doit autant à l'étranger qu'à ses ressources propres. En tant que représentant de la nation, le *gumboots* intègre une partie de cette forte charge idéologique. Tout d'abord, le *gumboots*, la troupe Gumboots! notamment, revendique une valeur didactique sur la situation politique et l'histoire du pays au travers du décor, de chants et de monologues évoquant l'oppression et la ségrégation. La production utilise sciemment cet argument d'édification du public : « Vous ne verrez rien de semblable dans les douze mois qui viennent—les personnages, la musique, la nouveauté du *gumboots*... Mais il est possible de dépasser ce niveau, si on s'intéresse à l'aspect politique des choses. Le spectacle comporte une dimension intellectuelle pour qui souhaite aller plus loin¹⁷ ». À l'aune de la mondialisation des échanges, il acquiert une valeur didactique sur l'histoire de l'Afrique du Sud, puisqu'il est accompagné d'un sous-texte, dans les médias qui l'évoquent et dans les spectacles eux-mêmes, retraçant l'histoire parallèle du *gumboots* et des mineurs.

*C'est un moyen très positif de raconter cette histoire et de la transmettre dans le monde entier. Ce spectacle utilise un langage simple. Par exemple, ici, en France, où tout le monde ne parle pas anglais, chacun peut comprendre le sens de nos danses, de nos chants et surtout de notre état d'esprit.*¹⁸

Le *gumboots* obtient un succès planétaire parce qu'il est de nature « libératoire » et donne de l'Afrique du Sud une image ultra-positive. Idéologiquement, on peut considérer que le monde se livre à une catharsis politique : recevoir le *gumboots*, c'est accueillir les martyrs des années de plomb, c'est être du côté des victimes. Voir un spectacle, c'est une manière de solder le passé, de conclure le combat contre l'apartheid (le *gumboots* est extrêmement populaire dans les pays anglo-saxons, Canada, Australie, Grande-Bretagne, USA, mais aussi Europe du Nord, Allemagne, Pays-Bas, Scandinavie, autant de sociétés très sensibilisées au combat anti-apartheid). Cyniquement, on pourrait dire que c'est faire sa BA, soulager sa bonne conscience occidentale. C'est en tout cas une démarche morale, s'inscrivant à son échelle dans le processus de négociation qui a souvent été décrit comme présentant deux camps, celui des noirs et de l'ANC étant moralement supérieur à l'autre (l'expression qui revient sans cesse est celle du « *moral high ground* »). Cette impression de participer à l'émancipation de l'Afrique du Sud, de toucher un petit morceau d'histoire, était une manière de prolonger le combat jusqu'à son stade ultime, la victoire contre l'apartheid. Un lien ontologique s'établit ainsi entre la résistance à l'oppression et le succès rencontré dans le monde par le *gumboots*, mais,

¹⁶ <http://users.bestweb.net/~foosie/minim.htm>

¹⁷ « You won't see anything like it over the next 12 months. The characters, the music, the novelty of *gumboot dancing* and if you want to enter the politics, it gives you another level of engagement. There is an intellectual dimension to the show if you want to take it to another level. » Wayne HARRISON, directeur de la création de SFX Back Row et producteur de Gumboots!. www.wordmag.com/Arts/Gumboots.html

¹⁸ Mfana JONES, *op. cit.*

au-delà de la leçon d'histoire, il porte en lui une fonction de légitimation du nouvel ordre sud-africain.

Le *gumboots* « dans un arc-en-ciel de symboles »¹⁹

Néanmoins, le statut symbolique acquis par le *gumboots* dépasse la simple mode et est en fait révélateur d'une dimension idéologique supérieure. La chute de l'apartheid, la libération de Nelson Mandela et surtout le passage à la démocratie qui évite le bain de sang qui lui était prédit par la quasi-totalité des observateurs internationaux confèrent à l'Afrique du Sud une valeur d'exemplarité historique et morale admirable, alors même que d'autres régions du monde se déchirent (URSS, Yougoslavie, Rwanda etc.). L'accueil qui lui est réservé lorsqu'elle revient dans le concert des nations est digne de celui du fils prodigue. De paria, elle devient parangon de toutes les vertus humaines et politiques. Paradoxalement, d'ailleurs, c'est au moment où elle se « normalise » que l'Afrique du Sud est considérée comme exceptionnelle. Pour rendre compte rapidement et de manière concentrée des changements, les médias avaient alors besoin de mettre en avant des éléments phares de cette culture sud-africaine, personnages emblématiques (N. Mandela, D. Tutu, rugbyman), institutions (Parlement, Commission Vérité et Réconciliation), valeurs positives (multiracialisme, démocratie, tolérance), événements fondateurs (libération de Mandela, premières élections libres de 1994, victoire de l'équipe nationale à la Coupe du Monde de rugby en 1995), et d'images et symboles forts (drapeau multicolore, hymne en quatre langues, les Springboks champions du monde de rugby, interminables files d'attente devant les bureaux de vote des premières élections multiraciales etc.). Le *gumboots* prend naturellement alors sa place dans ce mouvement célébrant l'exceptionnalisme sud-africain.

Dans les années 90, cette évolution se produit en conjonction étroite avec un brutal renversement des valeurs, des images et des symboles permettant de projeter une nouvelle image du pays au sein d'un discours inédit portant un projet national fort, la réconciliation, destinée à bâtir la « Nouvelle Afrique du Sud ». Cette réconciliation est un processus, c'est-à-dire un mouvement historique projeté, portant un projet d'autant plus positif qu'il est collectif, un objectif à atteindre éminemment moral pour rendre la société meilleure, et enfin juste. La légitimation du nouvel ordre devient incontournable. La réconciliation raciale, la construction de la nation, notamment par l'enseignement de l'histoire nationale, l'émergence d'une culture nationale se fondent dans un discours englobant, positif, contenant aussi une dimension presque totalitaire, car quiconque n'adhère pas avec enthousiasme à l'idéologie et au « *newspeak* » du messianisme affirmé de la réconciliation (« *rainbow nation* », « *nation building* », « *healing process* », « *miracle* » etc.) est coupable d'entrave au grand œuvre national, donc d'une forme de trahison. Le *gumboots* n'y échappe pas et se retrouve mis au service de l'orthodoxie nationale, passant d'un carcan idéologique (l'apartheid) à un autre (la réconciliation), sauf que la soumission à la superstructure de pouvoir, désormais positive et acceptée avec enthousiasme, est vécue comme constructive, moralement juste et partagée par tous. C'est même faire acte de patriotisme (« *New Patriotism* ») que d'y adhérer.

Plus étonnant encore, le *gumboots* devient *acteur* et plus seulement représentant de l'entreprise de « construction de la nation » (*nation-building process*). Il est vu et

¹⁹ On lira avec profit l'article de Benoît DUPIN, « Dans un arc-en-ciel de symboles », *L'Après-Mandela, Enjeux sud-africains et régionaux*, Karthala et MSHA, 1999, p. 103-136.

utilisé sciemment comme instrument de légitimation de la mise en place du nouvel ordre multiracial sud-africain, tant en RSA, où il s'intègre comme élément phare de la nouvelle « culture nationale », que dans le monde. L'un des membres de Gumboots!, Samuel Nene, se réjouit du rôle quasi publicitaire joué par le *gumboots* dans la promotion de son pays : « Grâce à nous, l'Afrique du Sud existe »²⁰. L'organisation créée pour entretenir les liens entre la métropole et les membres de la diaspora sud-africaine éparpillés dans le monde a été baptisée Gumboots Foundation²¹. Le *gumboots* est un outil de communication permettant de faire passer le message de la réconciliation et l'image de la Nouvelle Afrique du Sud à l'étranger de manière concrète et volontariste. À l'étranger, le *gumboots* est vu avant tout comme un symbole de la victoire des noirs contre la tyrannie. De fait, le contexte urbain et le costume de mineur évacuent toute référence à l'ethnicité, contrairement à des troupes folkloriques identifiées et se revendiquant comme tribales. Même si la défense de la richesse culturelle est officiellement célébrée et garantie par la constitution, la Nouvelle Afrique du Sud doit quand même se démarquer de l'héritage tribal trop associé à l'apartheid

Au cœur des symboles, il y a Nelson Mandela, dont la figure tutélaire, presque totemique, ouvre le spectacle Gumboots! — lequel se referme par une prière... à Dieu. Le *gumboots* exprime la fameuse « *Madiba Magic* ». Dans le spectacle, le leader de la troupe, Vincent Ncabashe, explique comment « Mandela nous appris à nous débarrasser de nos chaînes et à reconstruire notre pays »²². Si les Occidentaux connaissent une chose de l'Afrique du Sud, c'est Mandela, et il eût été impensable pour un tel spectacle voué à l'international de ne pas y faire référence. Le *gumboots* porte en lui l'exigence attendue du pays lui-même : servir d'exemple au monde. « Le *gumboots* est désormais un sport de compétition en Afrique du Sud. Mais le message qu'il comporte, vaincre, pas seulement survivre mais survivre dans la joie, transcende l'histoire. Il s'applique aux peuples tyrannisés du monde entier, et même à nous-mêmes »²³. Mais est-ce bien là la fonction du *gumboots* ? Ne présente-t-il pas une Afrique du Sud rêvée, voire fantasmée ?

Le *gumboots* et l'identité sud-africaine

L'identité de la Nouvelle Afrique du Sud se forge d'abord en Afrique du Sud pour les Sud-Africains grâce aux Sud-Africains, mais elle est aussi en partie le fait de l'étranger et utilisée pour vanter les mérites de la nation à l'étranger. Il en va de même pour le *gumboots*, qui pose la question de la « culture nationale », qui intègre entre autres traditions, pratiques artistiques, histoire, valeurs, langue(s), références et patrimoine communs et partagés. Elle est en outre nécessaire à l'apparition d'une « nation » unitaire, ce que l'Afrique du Sud n'a jamais été jusqu'ici, et à sa consolidation. Même si une « nation » peut exister sans culture proprement nationale, cette question est consubstantielle à la création de la nation sud-africaine, qui n'a jamais existé spontanément, et essentielle à l'instauration d'un ordre politique et économique stable. Elle pose aussi la question du pouvoir, car

²⁰ « We're putting South Africa on the map of the world » <http://torontostage.com/reviews/gumboots.html>

²¹ <http://www.worldchanging.com/archives/000386.html>

²² « He told us how to take off the chains and rebuild our country ».

²³ « Now *gumboot* is a competitive team sport in South Africa, and its message to overcome — not just to survive but to survive with joy — transcends history. It spreads out to other tyrannized people, and even to us », Jeffrey GANTZ, 'Moving Performances', *Boston Phoenix*, 27 décembre 2001. <http://www.bostonphoenix.com/boston/arts/dance/documents/02073742.htm>

quiconque détient le pouvoir économique détient le pouvoir et l'identité culturels. Une « culture nationale », quelle qu'elle soit, favorise toujours les productions endogènes au détriment des productions exogènes. Le *gumboots*, pratique endogène mâtinée d'éléments exogènes, s'inscrit dans cette perspective de construction nationale. Bien qu'associé à la communauté noire, il peut s'intégrer dans un socle de références communes, transcendant les différences, notamment parce qu'il a investi l'espace urbain (et non plus celui, périurbain, de la mine), lieu surpeuplé, connu de l'ensemble des communautés et domaine des mass media. Ainsi, le *gumboots* se popularise et s'intègre à un environnement culturel plus large, et ne reste plus cantonné aux limites hermétiques du compound ou à la confidentialité des campagnes. Il participe concrètement à l'effort de réconciliation nationale grâce aux cours de *gumboots* créés dans les conservatoires, écoles de danses et centres culturels, où il permet aux blancs de s'essayer à une pratique totalement associée aux noirs. Les danses tribales connaissent moins de succès, sans doute parce que, contrairement au *gumboots*, elles ne sont pas ethniquement neutres, et donc partiellement en contradiction avec l'idéal de la « Nation Arc-en-Ciel ».

Paradoxalement, depuis quinze ans, la scène chorégraphique et musicale sud-africaine s'est ouverte comme jamais au métissage et au mélange de disciplines, pour créer des œuvres qui ne sauraient être plus sud-africaines. Le *mbaqanga*, le *kwaito*, l'*isicathamiya*, la *pantsula*, les danses folkloriques, se mélangent au ballet et à la danse contemporaine, une fusion dans laquelle le *gumboots* reste un ressort privilégié du fait de son succès. Il est régulièrement intégré dans certaines œuvres chorégraphiques et théâtrales où il intervient comme un passage obligé pour affirmer l'identité sud-africaine du spectacle. Cela entre dans la droite ligne de la politique gouvernementale de soutien aux arts qui se fait essentiellement en faveur des artistes noirs. « There is still a resistance to ballet training in some quarters, and there is a subtle pressure in terms of state funding, which tends to go to traditional dance ensembles²⁴. » Malgré son prestige, la danse classique ou contemporaine est parfois suspecte d'être trop proche de l'héritage européen et pas assez africaine. En se réappropriant le pouvoir sur la culture, le gouvernement se réapproprie le pouvoir politique. La mine représentait le stade ultime de l'exploitation des mineurs noirs par les capitalistes blancs et le *gumboots* était une reprise de pouvoir symbolique par les noirs. Aujourd'hui, les danseurs noirs reprennent un pouvoir qui leur était jusque-là confisqué, grâce à une pratique qui leur appartient en propre, valorisée et intégrée de plein droit au patrimoine national. En ce sens, le *gumboots* s'inscrit dans la démarche politique visant à redistribuer les ressources et le pouvoir (« *empowerment* »). Le *gumboots* est donc considéré comme une danse intrinsèquement nationale.

Le plus remarquable aspect de la transformation de cette danse vouée à demeurer au fond des foyers de mineurs du Witwatersrand est d'avoir réussi, grâce à l'étranger, à s'intégrer à sa propre culture nationale au point d'en devenir le représentant ultime. La culture populaire noire était au mieux ignorée, au pire méprisée. Selon le musicien Morris Goldberg, les gens ne connaissaient pas cette richesse musicale de leur propre pays et l'ont découverte grâce aux médias qui ont répercuté le succès connu à l'étranger²⁵. L'étranger a ainsi aidé les Sud-Africains à se réapproprier leur culture musicale et chorégraphique nationale et à en être fiers.

²⁴ Roslyn SULCAS, *Stretching Dance Past Boundaries in South Africa*, International Herald Tribune, April 3, 2006.

²⁵ Documentaire 'Paul Simon, Graceland, Classic Albums', *op. cit.*

La nature et la valeur du *gumboots* ont radicalement changé en arrivant sur la scène internationale. De manière paradoxale, alors que, pour les Sud-Africains, il n'était que la danse du mineur, il est devenu un symbole de l'Afrique du Sud mondialisée, une « world dance », fruit d'un étrange métissage.

