



HAL
open science

OUR KIND OF JAZZ 1 Jazz et identité en Afrique du Sud

Denis-Constant Martin

► **To cite this version:**

| Denis-Constant Martin. OUR KIND OF JAZZ 1 Jazz et identité en Afrique du Sud. 2022. <hal-03852115>

HAL Id: hal-03852115

<https://hal.science/hal-03852115v1>

Preprint submitted on 14 Nov 2022

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.



HAL Authorization

OUR KIND OF JAZZ ¹

Jazz et identité en Afrique du Sud

Version longue préalable à la publication dans dans : *Critique internationale* 38, janvier-mars 2008: 90-110

« Le samedi [2 décembre 1497], arrivèrent environ deux cents nègres, grands et petits, amenant douze bêtes à cornes, tant bœufs que vaches, ainsi que quatre à cinq moutons. Et ils se mirent à jouer de quatre ou cinq flûtes, les uns haut, les autres bas, si bien qu'ils concertaient à merveille pour des nègres dont on n'attend pas de musique et ils dansaient à la manière des nègres.»² La scène se passait à Mossel Bay, à l'est de l'actuelle agglomération du Cap, sur la côte de l'océan Indien. Pour Simha Arom, la relation de cette rencontre constitue le « premier témoignage de manifestations musicales à caractère polyphonique »³ en Afrique ; elle fournit également la preuve que les habitants de l'Afrique australe, en l'occurrence des Khoi-Khoi⁴, possédaient au moment de leurs contacts initiaux avec les voyageurs européens une culture musicale élaborée. À partir de 1652, la présence permanente de colons hollandais (souvent déjà passés par Batavia) multiplia les interactions, sur le mode de l'échange (de biens, de langues, d'idées) mais aussi du conflit. Les musiques se mirent à circuler, au Cap où se côtoyaient intimement Européens, esclaves d'origines variées⁵ et Khoi-Khoi, puis dans l'intérieur.

Un demi siècle après la fondation du Cap, en 1707, un certain « Biron » se trouva condamné pour avoir chanté dans les rues de la ville « des refrains douteux,

¹ « Le *marabi*, c'est cette transformation de la musique traditionnelle en musique urbaine : c'est notre jazz, *our kind of jazz*. C'était la *township music* : ce n'était pas de la musique africaine traditionnelle mais notre interprétation de la musique des grands orchestres américains. Nous avons écouté leurs enregistrements et nous en avons donné notre version dans un idiome africain, de sorte que les gens de chez nous puissent la comprendre. » Peter Mokontela, saxophoniste, in Denis-Constant Martin, « Afrique du Sud : des musiciens parlent », *Jazz magazine* n°415, mai 1992, p.48. *Our Kind of Jazz* est aussi le titre du premier 33t. 30cm. publié par le saxophoniste Zacks Nkosi (Johannesburg, EMI, 1979, 33t. 30cm. RG(A) 1026).

² *Journal de voyage de Vasco da Gama (1497-1498)*, cité par Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, vol. 1, Paris, SELAF, 1985, p. 104.

³ *ibid.*

⁴ Longtemps appelés « hottentots », voir : François-Xavier Fauvelle-Aymar, *L'invention du Hottentot. Histoire du regard occidental sur les Khoisan (XVème-XIXème siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

⁵ Selon l'historien Robert Shell, 26,4% des 63 000 personnes mises en esclavage dans la colonie du Cap entre 1652 et 1834 provenaient d'Afrique (Mozambique, Afrique occidentale et centrale) ; 25,9 %, d'Inde et de Ceylan; 25,1 %, de Madagascar ; 22,7 %, de régions de langues malaises aujourd'hui incluses dans l'Indonésie. Voir : Robert C. Shell, *Children of Bondage. A Social History of the Slave Society at the Cape of Good Hope, 1652-1838*, Hanover (NH), University Press of New England, 1994, pp. 40-41.

moitié en malais, moitié en hollandais. »⁶ En 1797, une des personnalités les plus en vue de la ville, Lady Anne Barnard, n'hésitait pas à prier ses amis de se retrouver chez elle toutes les quinzaines pour s'amuser et « se bouger » au son « d'une demi-douzaine de violoneux noirs »⁷. Nous ne savons rien de l'air sur lequel Biron chantait ses refrains, ni de la musique offerte à la bonne société du Cap par ces « violoneux » noirs. Tout au plus pouvons-nous supposer qu'elle témoignait déjà d'un certain métissage où se mêlaient des apports européens, africains et asiatiques. Ces mélanges n'étaient pas restreints au Cap et, dans l'intérieur de la colonie, on pouvait aussi en entendre des témoignages. Au cours de son périple sud-africain de 1811, William Burchell découvrit qu'un de ses serviteurs « hottentots » s'était fabriqué un « violon » sur lequel il savait jouer des airs enlevés, plaisants aux oreilles de l'explorateur et de ses compagnons⁸ ; plus loin, il relate la facilité avec laquelle des « hottentots » s'étaient emparé d'une mélodie européenne⁹.

Ces notations anodines indiquent les conditions dans lesquelles s'amorcent les mélanges culturels et musicaux qui ne cesseront de s'amplifier dans la colonie du Cap, puis dans toute l'Afrique du Sud. Elles restituent la jubilation que suscite l'espoir de danser dans un petit monde qui s'ennuie et, sans doute, l'excitation suscitée par une musique légèrement différente de celle qui résonne dans les salons d'Europe ou de Batavia¹⁰. Elles laissent transparaître le plaisir de découvrir la musique de l'Autre, et la possibilité d'échanger avec lui en ce domaine ; elles montrent aussi le rejet, la répression de ce qui est étrange, dissident au sens originel. Entre ces deux pôles, c'est en fait toute l'histoire de l'Afrique du Sud qui a été construite : à un extrême la violence (de la conquête à l'apartheid), l'oppression, la division systématique des êtres humains, la volonté de les séparer et de les opposer ; à l'autre, les contacts, les rencontres, les échanges, les mélanges, tout ce qui a mis en branle un processus de créolisation ininterrompu. Ces deux réalités sont indissociables et ont modelé et les présents successifs de l'Afrique du Sud, et les mémoires qui en ont été forgées, mobilisables en des équilibres variables, donc aussi bien pour la haine et la vengeance que pour le pardon et la réconciliation¹¹. Des premières rencontres entre « hottentots » et Européens à la société contemporaine, l'Afrique du Sud a été le lieu d'une intense confrontation de représentations de l'Autre, à tel point que l'imaginaire de l'Autre y a sans doute joué une véritable fonction instituante¹². Cette confrontation, toutefois, n'a

⁶ Chris Winberg, « Satire, slavery and the ghoemaliedjies of the Cape Muslims », *New Contrast* vol.19, n°4 [sd. ca.1991], p. 78.

⁷ Jan Bouws, *Die Musieklewe van Kaapstad*, Kaapstad, Balkema, 1966, p. 139.

⁸ William John Burchell, *Travels in the Interior of Southern Africa*, Cape Town, Struik, 1967 [Londres, 1822], vol. 1, pp. 499-500.

⁹ « [...] ils écoutaient avec une telle attention les airs joués sur notre violon qu'ils les avaient bientôt appris à la perfection et me donnèrent souvent le plaisir de les entendre les chanter avec une précision et une correction qui me surprirent. » William John Burchell, *Travels in the Interior of Southern Africa*, Cape Town, Struik, 1967 [Londres, 1822], vol. 2, p. 437.

¹⁰ Pour d'autres témoignages, voir : Denis-Constant Martin, *Coon Carnival. New Year in Cape Town, Past and Present*, Cape Town, David Philip, 1999, pp. 49-64.

¹¹ Voir : Denis-Constant Martin, "Présentation: deux mémoires pour un avenir", in D.-C. Martin (dir.), *Sortir de l'apartheid ?*, Bruxelles, Complexe, 1992, pp. 11-18, et Denis-Constant Martin, « A creolizing south Africa ? Mixing, hybridity, and creolisation: (re)imagining the South African experience », in *Mixing Races, métissage, créolisation, culture crossings, métis, racial crossings, mestizaje*, Papers presented at a Conference organized by the University of Cape Town's Institute for Intercultural and Diversity Studies in Southern Africa, and the SEPHIS Programme, Cape Tow, University of Cape Town, 16-21 juin 2005.

¹² Voir : Cornelius Catsoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Paris, Le Seuil, 1975.

pas seulement entrelacé les représentations mutuelles de ceux qui se sont trouvés en présence après 1488, et plus encore après 1652 ; y ont été introduites des représentations d'étrangers, et de leur société, utiles pour penser les rapports entre Sud-africains. Images de l'Europe et des Européens comme berceau et foyer de propagation de la civilisation (donc de la religion et de la musique, et de la musique religieuse) et images de l'Amérique du Nord, des États-Unis et des Afro-américains¹³. À partir du milieu du 19^{ème} siècle, ces dernières joueront un rôle capital dans la construction et les reconstructions des identités des noirs¹⁴ sud-africains. Si des références historiques, sociales, culturelles en général nourrissent amplement les représentations des Afro-américains façonnées et utilisées en Afrique du Sud, la musique y occupe une place importante, sinon prépondérante. Des Sud-africains appartenant à tous les groupes distingués par les pratiques sociales et les lois se sont approprié des genres divers de musiques afro-américaines (religieuses, jazz, *soul music*, rap) ; ils les ont imités, les ont remodelés et, à partir de là, ont inventé des formes originales. Reproductions aussi bien que façonnages et innovations inouïes ont été dotés de sens. Ceux-ci ont sensiblement varié selon les époques et les groupes sociaux, mais ces pratiques dérivées, ne serait-ce qu'en partie, des musiques afro-américaines ont dans tous les cas servi à exprimer, surtout symboliquement (parfois explicitement avec le concours de paroles) la manière dont des Sud-africains concevaient leur pays, plus encore le rêvaient¹⁵ ; à exprimer la manière dont les noirs, victimes du racisme et de l'oppression, entendaient se reconstruire pour eux-mêmes et se projeter face aux Autres, de l'intérieur comme de l'extérieur.

PREMIÈRES RÉVÉLATIONS DE L'AMÉRIQUE

À la fin du 17^{ème} siècle, Le Cap ne consiste encore qu'en quelques maisons groupées autour d'un fort et d'un jardin potager qui doit ravitailler les vaisseaux faisant escale entre l'Europe et l'Asie. Les premiers protagonistes des contacts qui s'y nouent, et se poursuivent dans l'intérieur, sont donc des Hollandais et des Khoi-Khoi. À ceux-ci s'ajoutent très rapidement les esclaves et des prisonniers politiques musulmans parlant des langues malaises. Les interactions sont intenses en dépit des différences d'origine et de statut ; elles favorisent l'emploi de truchements déjà élaborés dans l'océan Indien, comme le créole malayo-portugais¹⁶, et aboutissent à l'invention de nouveaux, notamment la langue qui deviendra l'*afrikaans*¹⁷. Éléments de musiques européennes, khoi-khoi et africaines, malgaches ou asiatiques se mêlent, sans qu'on puisse aujourd'hui savoir précisément comment ni pour quel résultat, sauf à supposer que parmi les sons transportés par les esclaves, ce qui provient des zones de langue

¹³ À quoi s'ajouteront plus tard des images de l'Afrique.

¹⁴ J'adopterai ici une terminologie courante en Afrique du Sud : « noir » désigne toutes les personnes catégorisées par les lois de l'apartheid comme *natives* ou *bantus* (Africains), *coloureds* (que je conserverai en anglais pour éviter la traduction maladroite par « métis ») et *Indians* ou *Asians* (« Indiens » descendants d'originaires du sous-continent dans son ensemble) ; il est désormais de règle de ne pas mettre de majuscule initiale aux adjectifs de couleur (noir, blanc, *coloured* ou métis) pour marquer le refus moral de ces catégorisations et la volonté de ne pas essentialiser les groupes qu'elles désignent.

¹⁵ À la manière de la *communitas* dont parle Victor Turner, notamment dans : *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.

¹⁶ Marius F. Valkhoff, *New Light on Afrikaans and "Malayo Portuguese"*, Louvain, Peeters, 1972.

¹⁷ Achmat Davids, « Words the slaves made: A socio-historical study », *South African Journal of Linguistics*, vol. 8, n°1, 1990, pp. 1-24.

malaises, dont certains répertoires, tel le *kroncong*, sont déjà créolisés, joue un rôle catalyseur¹⁸. On sait, en revanche, que les orchestres de danse qui soutiennent les ébats des Européens sont formés d'esclaves et que dans les quartiers populaires du Cap, derrière le port, où se retrouvent gens de toutes nuances de peau, libres et esclaves, marins ou terriens, on chante, on joue des instruments, dans la rue et dans les bouges. C'est par le port qu'arrivent les premiers effluves de musiques américaines, sous la double forme de chansons colportées par des matelots et de partitions imprimées.

Des Minstrels en Afrique du Sud

Dans ces deux cas, il s'agit la plupart du temps d'airs issus des spectacles de *Blackface Minstrels* américains, où des comédiens blancs se noircissent le visage et se déguisent pour, prétendent-ils, chanter, danser et conter à la manière des esclaves du Sud. Il y a dans ces shows une ambivalence fondamentale qui sera détournée vers un racisme odieux¹⁹, mais leur musique porte bien la marque des métissages américains, donc des créations afro-américaines. Et le Cap l'adopte : des Coon Songs sont interprétées dans les salons et dans les rues ; des groupes de *Minstrels* s'y forment. L'enthousiasme ne connaît pas de bornes lorsque se produit, en 1862, une troupe américaine de *Christy's Minstrels*. Un grand nombre d'habitants du Cap se régale du spectacle donné au théâtre Royal mais il est probable que leurs motifs diffèrent. Les blancs y retrouvent une certaine idée des noirs ; au lendemain de la première représentation, le *Cape Argus* écrit :

« [...] le caractère de ce divertissement convient parfaitement aux goûts des gens d'ici [...] Les sketches de ces sagaces imitateurs du caractère Nègre sont si véridiquement proches de la réalité — en particulier de la vie Africaine — qu'ils pouvaient difficilement manquer de plaire. »²⁰

Les descendants d'esclaves²¹ y entendent, eux, autre chose : une musique métisse qui sonne comme l'écho d'une société où les rapports sociaux sont différents. Ce « rêve américain » semble s'incarner lorsqu'une troupe de *Minstrels* afro-américains se rend en Afrique du Sud, et se produit au Cap. Si l'économie du spectacle n'a pas été fondamentalement transformée par les interprètes noirs, des modifications y ont été introduites, notamment l'inclusion de chants religieux issus de l'esclavage, les Spirituals et, bien que toujours voulu divertissant, son objectif n'est plus la parodie mais la démonstration de compétence artistique et de dignité. Cela ne manque pas de frapper

¹⁸ J. Becker, « Kroncong, Indonesian popular music », *Asian Music*, vol.7, n°2, 1975, pp. 14-32; Bronia Kornhauser, « In defence of Kroncong » in M. Kartomi (ed.), *Studies in Indonesian Music*, Victoria (Australia), Monash University, Centre of Southeast Asian Studies, 1978 (Monash Papers on Southeast Asia .7.), pp. 104-183.

¹⁹ Voir: Annemarie Bean, James V. Hatch, Brooks McNamara (eds.), *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy*, Hanover, Wesleyan University Press, 1996 et W.T. Lhamon Jr., *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

²⁰ *Supplement to the Cape Argus*, Thursday, 21 August, 1862, cité dans : Denis-Constant Martin, *Coon Carnival...*, op. cit., p. 81

²¹ L'esclavage a été aboli en 1834, prolongé par une période d' « apprentissage » de quatre ans. Les descendants des esclaves jouissent, théoriquement, des mêmes droits que les autres citoyens du Cap jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle. Désignant au départ tous les noirs, le terme *coloured* sera plus systématiquement employé à partir de la fin du 19^{ème} siècle pour distinguer ceux qui ne sont considérés ni comme blancs, ni comme Africains. Pendant cette période la population africaine du Cap est très faible.

les publics sud-africains. Le rédacteur (blanc) du *Cape Argus*, fasciné par les polyphonies inhabituelles des Virginia Jubilee Singers de Orpheus McAdoo, y perçoit des « espoirs de liberté »²² et John Tengu Jabavu, le rédacteur en chef de *Imvo Zabantsundu* (Opinions of the People), influent hebdomadaire africain²³, explique avec force détail ce qu'ils représentent pour les noirs sud-africains :

« Devant des millions d'habitants du globe, ils [les Virginia Jubilee Singers] ont chanté l'aimable musique qui leur a servi à dissiper les misères endurées par leurs pères et ancêtres africains dans les plantations de ce Nouveau Monde, où par bateaux entiers ils avaient été transportés comme esclaves. Et, chantant leurs mélodies, ils diffusent la douceur²⁴ partout où ils sont entendus. Il serait extrêmement présomptueux pour un indigène [*Native*] de cette région d'oser la moindre critique de ses frères d'Amérique, aujourd'hui en visite dans cette portion de leur patrie, et dont la position sociale est à juste titre considérée par tous comme une position que les indigènes d'ici devraient s'efforcer d'atteindre. Mais il peut nous être permis de nous joindre aux hourras qui ont accueilli leur spectacle dans les cités et les villes où ils se sont produits. Tous ont toujours reconnu sans barguigner que les Africains possèdent d'exceptionnels talents musicaux, même s'ils nécessitent d'être cultivés pour être améliorés. Il semble, toutefois, qu'il appartenait à nos concitoyens [*countrymen*] américains de démontrer objectivement ce qui peut être atteint par le développement de ces dons latents. »²⁵

Certains membres de la troupe resteront en Afrique du Sud et y contribueront à l'épanouissement de la vie musicale, aux côtés d'artistes Africains ou *coloureds*. L'esthétique des *Blackface Minstrels* deviendra l'élément central des fêtes du nouvel an, célébrées au Cap par les *coloureds*²⁶. Des partitions de chansons coons et ragtime imprimées en *tonic sol-fa* pour les rendre plus accessibles, et même des enregistrements, circuleront en Afrique du Sud dès le début du 20^{ème} siècle²⁷.

²² *Cape Argus*, 1 July 1890, cité dans : Denis-Constant Martin, *Coon Carnival, op. cit.*, p. 87 ; sur la tournée des Virginia Jubilee Singers en Afrique du Sud, voir : Veit Erlmann, *African Stars. Studies in Black South African Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp. 21-53.

²³ Lancé en 1884 en à King William's Town, dans l'Eastern Cape, et publiant des articles en xhosa et anglais, *Imvo Zabantsundu* était lu par un grand nombre d'Africains alphabétisés.

²⁴ Sur le sens particulier de « douceur » (*sweetness / Ubumtoti* en isiZulu), agréable mais avec une connotation de bien moral, voir : Veit Erlmann, *Music, Modernity and the Global Imagination. South Africa and the West*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 160.

²⁵ *Imvo Zabantsundu*, 16 October 1890, cité dans : Denis-Constant Martin, *Coon Carnival, op. cit.*, p. 88.

²⁶ Voir : Denis-Constant Martin, « Les ménestrels du Cap, le combat de Carnaval et d'Apartheid en Afrique du Sud » in Odile Goerg (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espace, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, 1999, pp. 263-279.

²⁷ Christopher Ballantine, *Marabi Nights. Early South African Jazz and Vaudeville*, Johannesburg, Ravan Press, 1993, p. 18; *tonic sol-fa* ou solmisation: représentation par des syllabes des degrés d'une tonalité, des exemples de partitions sud-africaines « solfamisées » sont données dans : David B. Coplan, *In Township Tonight ! South Africa's Black City Music and Theatre*, London, Longman, 1985, pp. 250-257 [traduction française: *In Township Tonight! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, traduit de l'anglais par Catherine Belvaude, Postface de Denis-Constant Martin, Paris, Karthala, 1992, pp. 404-411]

Le Cap, dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle est le lieu d'une première révélation américaine, qui se propage vite à l'ensemble du pays, dans les populations ayant accès à l'instruction aussi bien que chez les autres où elle est colportée par des musiciens, le plus souvent *coloureds*, migrants ou itinérants. Dans cette vision, les États-Unis apparaissent à tous comme une terre d'invention musicale ; pour certains, les blancs, séduisante par son originalité, ses rythmes aptes à faire danser, même s'ils parviennent dans une forme édulcorée ; pour les autres, signe indiscutable de l'aptitude des noirs à produire non seulement de la musique mais de la culture et de la modernité. Pour les Africains et les *coloureds*, la musique est un des moyens privilégiés qui permettent de construire l'identification à ces « frères » d'outre-Atlantique qui montrent la voie.

Et des missionnaires

La religion fournit un autre chemin à cette identification. Les écoles de mission se sont multipliées au 19^{ème} siècle, notamment dans la colonie du Cap et au Natal. À Lovedale²⁸ et dans bien d'autres postes, l'enseignement de la musique tient une place importante ; il ambitionne, au-delà de l'apprentissage du chant, de former des musiciens qui sauront introduire dans les cantiques un sentiment africain susceptible de favoriser les conversions. S'ouvre ainsi une lignée, ininterrompue jusqu'à aujourd'hui, de compositeurs africains d'hymnes religieuses. Les méthodistes, soutenus par leurs coreligionnaires afro-américains, favoriseront la fusion entre hymnes protestantes européennes, cantiques américains et formes musicales indigènes ; ils nourriront ainsi les répertoires des Églises afro-chrétiennes. Mais ils ne seront pas les seuls. Le Rev. John Dube, un des futurs fondateurs du Congrès national africain (ANC), après avoir étudié aux États-Unis à l'institut Tuskegee créé par Booker T. Washington, fonde en 1901 sur le même modèle l'Institut Ohlange, près de Durban. On y enseigne évidemment la musique mais, surtout, on la pratique sans exclusive et les élèves donnent aussi bien des concerts de fanfare que des spectacles de *minstrels* où s'entendent, notamment, des chansons de Stephen Foster. Ultérieurement, John Dube et son épouse Nokutela, publieront en *tonic sol-fa*, arrangées selon les quatre parties l'harmonie chorale occidentale, des chansons basées sur des chants de mariage et des airs à danser zoulous²⁹. Le plus célèbre compositeur sud-africain du début du 20^{ème} siècle, Reuben T. Caluza étudie puis enseigne également à Ohlange ; auparavant, aux États-Unis, il a découvert les spirituals et les ragtimes qui colorent ses chansons cependant que les prestations de son chœur se transforment en véritables revues avec sketches, fanfares, musique traditionnelle et, bien sûr, des *iRagtime*, des chansons sud-africaines inspirées de celles qui font fureur en Amérique du Nord³⁰. Les œuvres de Caluza, destinées d'abord à une minorité d'Africains instruits et ouverts sur le monde vont influencer notablement les musiciens plus prolétaires qui inventeront le *marab*³¹. De même, des *brass bands* des écoles et des missions sortiront nombre de ceux qui intégreront les orchestres de jazz et de danse des années 1920 et 1930.

²⁸ Mission presbytérienne située dans la partie orientale du Cap ; un chœur y est constitué en 1821 et on y publiera ensuite des œuvres de compositeurs africains. Cf. Veit Erlmann, *Music, Modernity.... op. cit.*, pp. 63-68 et Gwen Ansell, *Soweto Blues. Jazz and Popular Music in South Africa*, New York, Continuum, 2004, pp. 8 et 22.

²⁹ Veit Erlmann, *African Stars, op. cit.*, pp. 61-62 et 70-74.

³⁰ Veit Erlmann, *African Stars, op. cit.*, pp. 112-155.

³¹ David Coplan, "The emergence of an African working-class culture" in S. Marks, R. Rathbone (eds.), *Industrialisation and Social Change in South Africa, African Class Formation, Culture, and Consciousness*, London, Longman, 1982, p.372.

FUSIONS SUD-AFRICAINES

Écoles et instituts avaient pour ambition de former une « élite » noire qui pourrait montrer, comme aux États-Unis, le chemin de l'élévation sociale (*upliftment*). Ils produisirent aussi des compositeurs capables de réaliser les premiers mariages musicaux Europe - Afrique du Sud - Amérique (noire), œuvres de fierté proto-nationaliste que représente parfaitement *Nkosi Sikelel' iAfrika* (« Que Dieu bénisse l'Afrique », 1899) du méthodiste Enoch Sontonga, diffusé par le chœur de Reuben T. Caluza, et appelé à devenir l'étendard sonore de l'ANC puis l'hymne national de la nouvelle Afrique du Sud³². Au Cap, en revanche, prenait forme une musique urbaine et populaire où se côtoyaient et se mêlaient apports européens, sud-africains, asiatiques et américains ; ceux qui l'inventaient, des *coloureds* principalement, apprenaient la musique dans la rue, dans les tavernes, auprès de familiers ; certains devenaient professionnels et gagnaient l'essentiel de leurs revenus à faire danser les Européens ; la plupart se contentaient de parcourir les voies de leur quartier, se produisaient lors des mariages et se formaient en *singing societies* costumées pour participer aux Fêtes du nouvel an. La découverte de gisements de diamants en 1869 dans le nord de la province du Cap, puis d'or dans le Witwatersrand en 1886 provoque la poussée de Kimberley et de Johannesburg. La mise en exploitation des mines entraîne l'acheminement, souvent forcé, de travailleurs africains vers ces nouveaux centres urbains et, parmi tous ceux qui se joignent à la ruée, se trouvent nombre de bardes du Cap qui emportent avec eux leurs répertoires bigarrés. Africains de diverses régions d'Afrique australe, *coloureds*, blancs d'Afrique du Sud, d'Europe ou d'Amérique se retrouvent dans un univers effervescent mais restreint et clos ; un univers de pénibilité et d'exploitation où se distraire devient une condition de la survie. Les musiques y circulent intensément, se mélangent encore : les *tickey draai* du Cap, adaptés des quadrilles, deviennent airs pour guitare ; le concertina³³ se répand ; les structures temporelles des musiques d'Afrique australe se combinent à l'organisation harmonique des musiques occidentales ; les rythmes de danse les plus divers s'associent ; les instruments européens s'imposent, auxquels s'ajoute le banjo, symbole de la créolité américaine.

L'invention de la matrice musicale sud-africaine

C'est indubitablement alors, au tournant entre le 19^{ème} et le 20^{ème} siècles, à l'occasion de la révolution minière que sont coulées les fondations sur lesquelles seront édifiés le jazz et les musiques populaires sud-africains. Leur caractéristique principale est d'insérer dans l'architecture cyclique des musiques africaines l'enchaînement harmonique occidental tonique – sous dominante – dominante (I–IV–V). On retrouve l'organisation des blues afro-américains à ceci près que cette progression est étalée sur quatre mesures et non douze. En outre, dans les polyphonies vocales et instrumentales d'Afrique australe, l'entrée des diverses parties est le plus souvent non simultanée, créant dans des pièces responsoriales de riches effets de tuilage qui sont conservés dans les nouvelles musiques ; enfin, les changements de tonalité pratiqués dans les

³² Bennetta Jules-Rosette & David B. Coplan, « "Nkosi Sikelel' iAfrika". From independant spirit to political mobilization », *Cahiers d'études africaines*, vol. 44, n°173-174, pp. 343-367.

³³ Petit instrument aisément transportable de la famille des accordéons, d'origine anglaise et allemande.

musiques nguni (zulu et xhosa)³⁴ ont probablement facilité l'adoption par les musiciens africains des techniques de modulation, cependant que la pratique systématique de la variation entraînait, comme cela fut aussi le cas aux États-Unis, à l'improvisation. Cette combinaison connaît sans doute des variantes régionales (au Cap et dans le Natal, notamment) ; toutefois, innovation résultant de mélanges, elle constitue la première matrice musicale authentiquement sud-africaine. Ce que l'on commence à entendre dans les villes et sur le carreau des mines n'est identique à rien d'autre en Afrique, en Europe ou dans les Amériques, même si des résonances de ces régions s'y font entendre : il s'agit d'une musique pan-sud-africaine, rendue possible par la confrontation de la diversité des êtres humains dans un monde nouveau, celui de la ville et de l'industrie ; un monde stratifié et tramé d'oppositions qui sont à la fois d'origine et de classe. Les musiques qui naissent alors peuvent être revêtues de multiples significations. À partir de cette matrice se développent des genres et des styles distincts où s'expriment et s'opposent des expériences différentes de la société sud-africaine, des espoirs et des stratégies divergents de réhabilitation et d'ascension sociales : hymnes religieuses et chansons écrites par des compositeurs africains ayant été exposés aux créations américaines et aux canons européens ; airs à danser et à chanter inventés par des bardes autodidactes, ayant subi pour l'essentiel les mêmes influences mais dans un environnement social où la morale victorienne ne pesait guère, où les formes d'exploitation étaient d'une brutalité extrême. Mais tous les noirs, musiciens et publics, analphabètes et instruits, se trouvent en butte au même racisme, aux mêmes préjugés, aux mêmes humiliations ; cette nouvelle musique résultant de mélanges favorisés par les changements économiques et sociaux, tous ceux qui y sont impliqués, instruits ou non, pauvres ou un peu mieux lotis, peuvent s'y reconnaître car elle est originale et elle est entendue comme noire. Ils partagent le sentiment qu'elle est source de fierté et preuve d'une capacité à vivre et inventer la modernité : une modernité indigène ; et sa part d'Amérique vient conforter cette perception.

L'avènement de l'enregistrement sonore, la circulation accélérée des sons permise par le disque et la radio vont rendre plus saisissables ces processus complexes où la création est indissociable de l'attribution de significations sociales aux musiques produites. Des enregistrements américains sont disponibles en Afrique du Sud au début du 20^{ème} siècle ; ils continuent à colporter des airs issus des chansons coons et ragtime. Dans les années 1920 et, plus encore, 1930, le jazz et ses dérivés frappent l'Afrique du Sud avec les disques des grands orchestres swing et de leurs solistes prestigieux, Count Basie, Duke Ellington, Jimmy Lunceford (dont les trios vocaux fascinent), Louis Armstrong. Des films sont montrés et, à partir des années 1930, s'ouvrent des cinémas pour les noirs³⁵ ; westerns, histoires de gangsters et revues musicales à grand spectacle, comme celles où dansent Fred Astaire et Ginger Rogers, mais aussi *Cabin in the Sky*³⁶, attirent un large public. Tout façonne une Amérique onirique et offre des modèles. Le premier film (partiellement) parlant et chantant de l'histoire du cinéma, *The Jazz Singer* de Alan Crossland (1927) qui met en scène un Al Jolson en *blackface*, est montré au Cap en 1929. Il popularise le mot jazz et relance, par le moyen de la technique la plus récente, la vogue des *minstrels*. Son

³⁴ Voir : David Dargie, *Xhosa Music. Its Techniques and Instruments, With a Collection of Songs*, Cape Town, David Philip, 1988.

³⁵ Christopher Ballantine, *Marabi Nights, op. cit.*, pp. 20-21.

³⁶ De Vincente Minelli, 1943, avec une distribution afro-américaine comprenant Ethel Waters et Lena Horne.

impact est considérable. En un second temps, la principale firme phonographique sud-africaine, Gallo, ouvre un studio d'enregistrement, d'autres compagnies suivent et publient des disques de musiciens locaux (qui en général sont misérablement payés et ne touchent pas de royalties). En 1938, Gallo embauche un « chasseur de talents » africain, Griffiths Motsieloa, le fondateur du Merry Blackbirds Dance Orchestra³⁷. Les musiques des chœurs, des groupes vocaux et des orchestres sud-africains sont diffusées à travers tous le pays, bien avant que la radio n'amplifie cette circulation³⁸.

Le *marabi*, musique de la ville

Même si les campagnes, où les travailleurs migrants doivent retourner régulièrement, ne restent pas ignorantes de ces évolutions, c'est dans les villes qu'elles prennent place ; des villes qui connaissent, à l'image de Johannesburg, une croissance extrêmement rapide³⁹. Cette poussée démographique, dans un pays de plus en plus organisé autour de la séparation des « races » et du maintien des noirs dans des positions sociales subalternes, se trouve canalisée dans des ghettos (*townships*) vers où sont déplacés de force des groupes que les autorités blanches considèrent comme indésirables et où le droit de résidence demeure précaire. Les infrastructures des quartiers centraux noirs (qui seront détruits après 1948) comme des townships périphériques sont insuffisantes, leur entretien est négligé. Ils abritent cependant des populations différenciées : enseignants, pasteurs, employés, commerçants forment une petite bourgeoisie qui combat (notamment avec l'ANC) le racisme par des moyens légaux et voudrait en faisant preuve de « respectabilité » se faire reconnaître par les puissants ; ouvriers, chômeurs, colporteurs, femmes peinant à trouver un emploi et brassant des boissons illégales constituent un prolétariat qui lutte par tous les moyens pour survivre et demeurer en ville, et dont la composante « lumpen » (gangs de jeunes mimant les bandits de celluloid américains ; tenancières de *shebeens*, tavernes clandestines) joue un rôle social central.

C'est dans ces milieux plébéiens qu'apparaît le *marabi*. Ce terme à l'étymologie douteuse désigne à la fois une nébuleuse musicale et les modes de vie qui lui étaient associés : « un ensemble d'institutions et de pratiques sociales emboîtées »⁴⁰ produit par une culture des taudis⁴¹. La musique développe la matrice sud-africaine : des cycles de quatre mesures font se succéder les accords I-IV-I⁶/4-V qui, frappés au piano par la main gauche, forment une sorte d'ostinato qu'enrichissent des formules rythmiques venues des musiques nguni et *coloureds* du Cap, ainsi que du ragtime ; la dimension mélodique est souvent réduite à sa plus simple expression, quelques formules inlassablement répétées où parfois s'entendent des influences rurales africaines, des emprunts aux chansons des compositeurs africains ou aux airs américains en vogue. Le *marabi* se joue d'abord

³⁷ David B. Coplan, *In Township Tonight !*, op. cit., pp. 136-137.

³⁸ Dans les villes, des radios municipales commencent à émettre à destination des blancs dans les années 1920 ; la première radio visant un public africain est créée à Durban en 1941 (David B. Coplan, *In Township Tonight !*, op. cit., p. 160).

³⁹ Pour Johannesburg, augmentation de la population africaine permanente : 14 %, de 1911 à 1921, puis 100 % de 1921 à 1936 (David B. Coplan, *In Township Tonight !*, op. cit., p. 90).

⁴⁰ Christopher Ballantine, "The identities of race, class and gender in the repression of early black South African jazz and vaudeville (ca. 1920-1924)", in C. Muller (ed.), *Music in Southern Africa. Eleventh Symposium on Ethnomusicology, Department of Music, University of Natal, Durban, 23-25 August 1993*, Grahamstown, International Library of African Music, 1995, p.6.

⁴¹ David B. Coplan, *In Township Tonight!*, op. cit., pp. 56-64.

au piano et à l'harmonium, dans des bouges mais aussi des domiciles, à l'occasion de *rent parties*⁴² ou de réunions de tontines (*stockvels*). Il sera repris par les *brass bands* liés aux associations de *stockvels*, puis par les orchestres de jazz. Il propose, sur la base apparue au moment de la révolution urbaine et minière du 19^{ème} siècle, une nouvelle synthèse, plus systématique et désormais nommée. Le mot acquiert une dimension symbolique qui le fera utiliser pour signaler l'ensemble de ce qui relève de l'invention musicale noire en Afrique du Sud (*mbaqanga*, *African jazz*) et constituera la musique qu'il désignait initialement (en partie réimaginée puisqu'elle n'a jamais été enregistrée ni transcrite telle quelle) en réservoir auquel puiseront tout au long du 20^{ème} siècle les musiciens sud-africains lorsqu'ils éprouveront le besoin de se ressourcer, de « re-sud-africaniser » leurs créations.

L'acceptation universelle du *marabi* n'est cependant pas immédiate. Musique des faubourgs pauvres, il est associé dans l'esprit de ceux qui luttent pour voir reconnaître leur respectabilité au bruit, à l'alcool, au sexe : à tout ce qui peut évoquer une « indécence » qu'ils veulent absolument chasser des représentations des noirs. Pour la petite bourgeoisie noire, la dignité musicale s'affiche dans la volonté d'apprendre la musique « classique » occidentale et, quand cela est possible, dans la possession d'un piano ; elle se fait entendre dans les chœurs qui chantent des compositions en bonne et due forme (c'est-à-dire écrites, même en *tonic sol-fa*) de musiciens noirs ; elle s'appuie sur l'identification à la modernité acceptée (y compris par les blancs) de la musique afro-américaine, notamment par les spirituals. Mais, comme partout ailleurs, le dynamisme des formes populaires possède un pouvoir de séduction auquel la petite bourgeoisie ne peut rester totalement insensible et, dans ces formes, elle repère des éléments afro-américains, donc à ses yeux positifs. Le remodelage racial des villes sud-africaines qui commence dans les années 1930 entraîne l'éviction des noirs des quartiers centraux qu'ils habitaient et leur réinstallation forcée dans des townships⁴³. Il signifie sans ambiguïté qu'aux yeux des autorités l'existence d'une élite urbaine instruite est un danger qui doit être contenu : prolétaires ou petits bourgeois, les noirs sont des noirs. De ces humiliations brutales renaît un sentiment de solidarité rassemblant toutes les victimes du racisme et rendant moins repoussante la culture du petit peuple. Le traitement du *marabi* par les orchestres qui le transmutent en *African Jazz* va faciliter son acceptation par la petite bourgeoisie.

L'African Jazz pour tous

Les pauvres tentaient d'oublier la dureté de leur vie dans les *marabi parties* ; les plus aisés allaient pour se divertir au *concert and dance*. De vingt heures à minuit officiait un chœur ou une compagnie de vaudeville⁴⁴, pendant cette première partie des films pouvaient également être projetés. Ensuite, on dansait jusqu'à quatre heures du matin au son d'un piano ou d'un orchestre⁴⁵. C'est là que s'effectua le rapprochement et la synthèse entre musiques noires « respectables » et populaires. Beaucoup d'instrumentistes avaient été formés dans les orchestres de cuivres religieux ; à la fin des années 1930 une nouvelle génération bénéficie des cours dispensés par des écoles de musiques noires : le Adams College de Reuben T. Caluza ou le Wilberforce Normal Department où enseigne Wilfred Sentso, artiste de

⁴² Fêtes organisées pour collecter les fonds nécessaires au paiement du loyer.

⁴³ Gwen Ansell, *Soweto Blues*, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁴⁴ Au sens anglo-américain du terme, c'est-à-dire proposant un spectacle de variétés.

⁴⁵ Christopher Ballantine, *Marabi Nights*, *op. cit.*, pp. 12-18.

vaudeville et chef d'orchestre de jazz qui, ensuite, créera sa School of Modern Piano Syncopation à Orlando. Le répertoire des orchestres était puisé à des sources déjà mêlées: américaines (jazz mais aussi *country*⁴⁶ et musiques de films) et sud-africaines. Les musiciens qui en fournissaient les partitions imitaient souvent à la perfection les arrangements des *big bands* swing afro-américains⁴⁷. L'africanisation se borna d'abord à mettre des paroles en langues sud-africaines sur des mélodies américaines ou à l'américaine ; puis s'insinuèrent des mélodies africaines et des développements de la forme *marabi*. Et tout cela se mêla. Au début des années 1930, sur une suggestion de Griffiths Motsieloa, le saxophoniste Peter Rezant créa son orchestre de danse qui comprenait, au piano Emily Motsieloa, épouse de Griffiths, rompue à la pratique du vaudeville. Ce petit groupe devint rapidement un véritable orchestre de jazz, les Merry Blackbirds, où se fondirent musique américaine, chansons de vaudeville sud-africain et *marabi* orchestré. Il s'associera fréquemment aux Manhattan Brothers, groupe vocal inspiré des Mills Brothers et Ink Spots américains⁴⁸. Orchestre d'élite pour l'« élite », les Merry Blackbirds jouaient aussi fréquemment pour les blancs⁴⁹. Plus populaires, dans tous les sens du terme, les Jazz Maniacs de Solomon « Zulu Boy » Cele approfondirent l'utilisation des procédés jazz sur des structures inspirées du *marabi* et mirent sur le devant de la scène de bons improvisateurs comme les saxophonistes Zacks Nkosi, Mackay Davashe et Wilson « King Force » Silgee. John Mavimbela, qui était passé par les Merry Blackbirds, s'attacha à jouer avec ses Rhythm Kings des compositions de Reuben T. Caluza. À la fin des années 1930, des rythmes « latins » commencent aussi à être utilisés par les grands orchestres⁵⁰. Ces formations opèrent à partir de Johannesburg mais à Queenstown (Eastern Cape), à Durban, au Cap, bien d'autres groupes interprètent des répertoires identiques ou semblables.

À la fin des années 1930, l'*African Jazz* est né de l'intégration au langage des *big bands* swing afro-américains de la matrice *marabi* : le *marabi* est désormais jazzé. La destruction des quartiers noirs et les déplacements forcés ayant pratiquement anéanti la « culture *marabi* », la musique *marabi* ne subsiste plus que sous cette forme et le mot devient synonyme de jazz sud-africain. Celui-ci porte une double empreinte américaine qui en a facilité l'adoption par les noirs instruits : le *marabi* avait assimilé les *coon songs* et les ragtimes ; l'*African Jazz* reconconditionne le *marabi* dans un idiome afro-américain qui, réservant une ample place à l'improvisation, permet aux musiciens sud-africains de s'y exprimer avec originalité. Les arrangements adaptent le jeu en section qu'utilisent Count Basie ou Jimmy Lunceford aux structures responsoriales à entrée décalée des parties, typiques des polyphonies nguni, et les calent sur des rythmes utilisant des figures fréquentes dans les airs à danser, notamment zulu. Musique d'une urbanité moderne refusée et attaquée par le pouvoir, elle rejoint fréquemment les mouvements politiques et sociaux : de nombreux orchestres de jazz, à commencer par les Merry Blackbirds,

⁴⁶ Un chanteur pratiquant le *blue yodel* à la manière de Jimmy Rodgers figure sur un disque de Griffiths Motsieloa : *Aubuti Nikkho* (Christopher Ballantine, *Marabi Nights, op. cit.*, pp.91-92, et cassette accompagnant ce livre, page n°9).

⁴⁷ Dans les années 1940, Glenn Miller sera aussi pris pour modèle.

⁴⁸ Un autre groupe vocal s'intitulera tout simplement African Ink Spots.

⁴⁹ Muff Anderson, *Music in the Mix. The Story of South African Popular Music*, Johannesburg, Ravan Press, 1981, p.24.

⁵⁰ On entend très clairement la clave cubaine dans *Woza we Mzala* (1937) des Merry Blackbirds (Christopher Ballantine, *Marabi Nights, op. cit.*, p.97, et cassette accompagnant ce livre, page n°17)

jouent lors de réunions organisées par l'Industrial and Commercial Workers' Union (ICU), l'African Mine Workers' Union, l'ANC et le Parti communiste⁵¹.

L'APARTHEID MUSICAL

C'est sous cette forme que se fera, pour l'essentiel, entendre le jazz sud-africain jusqu'à la fin des années 1950. Si musiciens et publics sont en permanence à l'écoute de ce qui se passe aux États-Unis, pour diverses raisons l'impact de ce qui s'y invente ne se fait sentir en Afrique du Sud qu'avec plusieurs années de retard. Ainsi, le be bop n'exercera une influence massive et décisive qu'au début des années 1960. Au cours des deux décennies précédentes, c'est à un affinement de l'*African Jazz*, rebaptisé *mbaqanga*⁵², que s'attachent les musiciens de danse et de concert (qui ne sont pas tous professionnels).

Un âge d'or paradoxal

En 1948, le Parti national emporte les élections⁵³ sur un programme d'apartheid : de prétendu développement séparé des races qui se concrétise par l'adoption rapide de lois imposant une ségrégation raciale stricte dans tous les domaines de la vie et dont l'ambition ultime est de faire des Africains des étrangers dans leur pays en les rattachant à des « foyers nationaux » (*bantustans*) condamnés à devenir des satellites de l'Afrique du Sud blanche après octroi d'une indépendance factice. Si les principaux textes juridiques⁵⁴ sont votés en quelques années, leur application se heurte à une opposition de tous les démocrates sud-africains qui culminera avec l'adoption de la « Charte de la liberté » en 1955. Le tournant pris par l'ANC dans les années 1950, sous l'impulsion d'anciens dirigeants de sa ligue de jeunesse, comme Oliver Tambo et Nelson Mandela, reflète un nouveau militantisme, qui s'accompagne d'une réflexion renouvelée sur ce qu'est être Africain en Afrique du Sud dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle. L'expérience passée, la violence intrinsèque du système que veut installer le Parti national ont démontré que ce n'est pas l'adhésion aux valeurs blanches, la recherche d'une acceptation permise par le respect de ces valeurs qui entraîneront une modification du traitement réservé aux noirs. C'est au contraire l'affirmation de l'Africanité, comme humanité, l'appel à des valeurs universelles de justice, de démocratie et de respect des droits de la personne humaine qui peuvent mettre en pleine lumière le caractère insoutenable de l'apartheid et mobiliser pour le combattre.

L'épanouissement de l'*African Jazz* répond, en musique, à cette volonté. Son fief est Sophiatown : un quartier de Johannesburg dont la population demeure

⁵¹ Christopher Ballantine, *Marabi Nights*, *op. cit.*, pp. 51-52; David B. Coplan, *In Township Tonight!*, *op. cit.*, pp. 134-135.

⁵² *Mbaqanga* est le nom d'une sorte de pain de maïs zulu cuit à la vapeur ; ce terme a été lancé par le trompettiste des Jazz Maniacs, Michael Xaba ; selon David B. Coplan, « Pour les musiciens, il signifiait à la fois que cette musique appartenait pleinement aux Africains, qu'elle constituait l'ordinaire culturel des townships et qu'elle était le "pain quotidien" des musiciens jouant pour les classes populaires. » (David B. Coplan, *In Township Tonight!*, *op. cit.*, p. 161).

⁵³ Ne sont admis à y voter que les blancs et un petit nombre de *coloureds* ; les quelques africains disposant encore d'un droit de vote ne peuvent qu'élire des représentants blancs.

⁵⁴ Notamment : le Population Registration Act, 1950 ; le Group Areas Act, 1950.

légèrement mélangée et où les noirs ont encore le droit de posséder leur logement. Une vie sociale fondée sur un fort sentiment d'appartenance à cet endroit que ses habitants nomment affectueusement « Sof'town » ou « Sophiphi », des réseaux de solidarité puissants invitent au regroupement des musiciens et favorisent le bouillonnement musical. Le cinéma Odin abrite d'intenses *jam sessions* ; de nombreux clubs permettent d'écouter et de danser au son des orchestres de jazz. Le pasteur anglican Trevor Huddleston a même formé un Huddleston's Boys Band qui est une pépinière de musiciens de jazz : en sortiront, entre autres, le trompettiste Hugh Masekela et le tromboniste Jonas Gwangwa. Le monde de Sophiatown était l'envers de l'apartheid ; sa survie ne pouvait donc être tolérée. Le Western Areas Resettlement Act de 1953 le condamne ; en 1955, il est détruit et ses habitants envoyés à Meadowlands, le noyau à partir duquel s'étalera Soweto. En 1956, l'Église anglicane, soumise à de fortes pressions, rappelle le père Huddleston en Angleterre⁵⁵. Sophiatown, quartier martyr, symbole de la volonté du gouvernement de briser tous les efforts pour vivre en refusant l'apartheid, deviendra un mythe : mythe fondateur de la possibilité d'une autre Afrique du Sud non raciale et créative. Dans ce mythe, la musique tient une place centrale, magnifiée par les articles du magazine *Drum*, toujours brûlante dans la mémoire des musiciens et des écrivains⁵⁶.

Dans les années 1940, des enfants du township d'Alexandra (au nord-est de Johannesburg) ont découvert qu'ils pouvaient avec des flûtes métalliques⁵⁷ combiner les jeux de flûtes ruraux (en particulier des musiques pedi et venda du Nord) et le *marabi*. Accompagnés d'une guitare bricolée, les flûtistes jouaient dans la rue où ils ont été rapidement repérés. Ils sont enregistrés et filmés, ce qui leur vaut une grande popularité, y compris chez les blancs, et quelques revenus qui permettent à certains d'accomplir le rêve d'acheter un saxophone et de devenir musicien de jazz. L'ambition des jeunes joueurs de kwela est d'enrichir leur musique, d'explorer les voies de l'improvisation jazziste. Mais l'industrie du disque ne l'entend pas de cette oreille et veut les maintenir dans des formes simples qui plaisent aux acheteurs blancs d'Afrique du Sud et d'ailleurs⁵⁸. Le kwela s'étiolera mais rejoindra l'univers mythique de Sophiatown et alimentera également la mémoire musicale de l'âge d'or paradoxal que sembleront les années 1950 aux yeux des générations ultérieures⁵⁹. Âge d'or paradoxal parce que de répression et de lutte, d'échec à empêcher l'affermissement de l'apartheid mais d'espoir trans-racial. De fait, si la vie

⁵⁵ Trevor Huddleston, *Naught for your Comfort*, London, Collins/Fontana, 1956.

⁵⁶ Ce qu'illustre parfaitement le film *Sophiatown* (2005), réalisé par Pascale Lamche, avec les plus fameux musiciens et chanteuses de cette époque : Dolly Rathebe, Thandi Klaasen, Hugh Masekela, les Manhattan Brothers, entre autres.

⁵⁷ *Pennywhistle* : flageolet allemand en métal à six trous.

⁵⁸ Lara Allen, "The effect of repressive state policies on the development and demise of kwela music: South Africa, 1955-65", in C. Muller (ed.), *Papers Presented at the Tenth symposium on Ethnomusicology, Music Department, Rhodes University, 30 September to 2 October, 1991*, Grahamstown, International Library of African Music, 1995, pp. 1-4 et Lara Allen, "Drumbeats, pennywhistles and all that jazz: The relationship between urban South African musical styles and musical meaning", in C. Muller (ed.), *Music in Southern Africa. Eleventh Symposium on Ethnomusicology, Department of Music, University of Natal, Durban, 23-25 August 1993*, Grahamstown, International Library of African Music, 1995, pp.1-5. Une anthologie récente offre un panorama intéressant du kwela enregistré: *The Pennywhistle. The Magical Instrument of Africa*, Johannesburg, Gallo, 2004 (CD GSP 3066).

⁵⁹ Illustré par exemple dans ce superbe album : Jurgen Schadeberg (ed.), *The Fifties People of South Arica, Black Life: Politics-Jazz-Sport*, Johannesburg, Bailey's African Photo Archives Production, 1987.

des musiciens est rendue de plus en plus difficile par les règlements ségrégationnistes⁶⁰, les expériences se multiplient aux frontières du jazz qui revendiquent une africanité musicale ou mettent en avant la collaboration d'artistes de toutes origines. La comédie musicale *King Kong*⁶¹ (1959), en dépit de la mise en scène de certains stéréotypes des noirs, exprime le rêve d'une Afrique du Sud plus humaine en un spectacle qui illustre le potentiel des collaborations artistiques interraciales. Par ailleurs, Todd Matshikiza, l'un des maîtres d'œuvre de *King Kong*, conçoit *Uxolo*, une « cantate xhosa » pour 200 voix et 70 vents⁶². Dans ces deux cas, le jazz ouvre la voie vers d'autres mondes musicaux qui ne peuvent être imaginés sans son secours.

Ré-américanisation du jazz

Au surplus, le jazz s'est renouvelé et les musiciens sud-africains ont adhéré au be bop, puis très rapidement à ses dérivés que la presse baptise cool, hard ou soul. En Afrique du Sud, le saxophoniste Kippie Moeketsi est le premier à en maîtriser les subtilités harmoniques et rythmiques. Membre du Shantytown Sextet de Mackay Davashe, il rencontre en 1954 le pianiste Dollar Brand⁶³ qui, au Cap, s'intéresse aux mêmes innovations américaines. Ensemble ils vont les explorer et les diffuser autour d'eux. Avec Hugh Masekela et Jonas Gwangwa, ils forment les Jazz Epistles et enregistrent en 1961 *Verse*⁶⁴, qui démontre à quel point les Sud-africains ont désormais assimilé les plus récentes modernités américaines, de Charlie Parker à Thelonius Monk. Un des lieux privilégiés de leur diffusion est Dorkay House, un bâtiment appartenant à l'Union of South African Artists et qui offre aux musiciens des salles de travail. Beaucoup s'y retrouvent, venant de toutes les régions du pays, y compris du Cap qui est devenue une « Mecque du Jazz »⁶⁵ après la destruction de Sophiatown. Des musiciens du township africain de Langa y côtoient des *coloureds* issus de District Six⁶⁶, des blancs et des Africains originaires du Transkei ; tous, en dépit des difficultés parviennent à travailler ensemble. C'est là que se forment les Blue Notes qui, sous la houlette du pianiste Chris McGregor, avec le saxophoniste Dudu Pukwana et le trompettiste Mongezi Feza, regardent plutôt du côté de Horace Silver et Charles Mingus⁶⁷. Car le monde du jazz moderne, à la fin

⁶⁰ Ils sont soumis, comme tous les noirs, au couvre-feu qui leur interdit d'être en zone blanche passée une certaine heure et, surtout, ont de grandes difficultés à obtenir un *pass* (document d'identité qui consigne toute la vie du noir et sans lequel il ne peut se déplacer au risque d'être arrêté), notamment un *pass* pour la nuit, dans la mesure où ils ne peuvent se faire enregistrer comme musiciens professionnels (Gwen Ansell, *Soweto Blues*, *op. cit.*, pp. 73-75).

⁶¹ Livret de Harry Bloom, paroles de Pat Williams ; musique de Todd Matshikiza et Pat Williams ; arrangée par Sol Klaaste, Mackay Davashe, Kippie Moeketsi et Stanley Glassler ; interprété par Miriam Makeba, Nathan Mdledle, Joseph Mogotsi ; accompagnés par un orchestre comprenant notamment Jonas Gwangwa, Hugh Masekela, General Duze, Gwigwi Mrebi ; enregistrement réédité sous le titre : *King Kong. All African Jazz Opera*, Paris, Celluloid/Mélodie, sd [ca. 1990] (CD 66890-2).

⁶² David B. Coplan, *In Township Tonight!*, *op. cit.*, p. 170.

⁶³ Qui prendra le nom de Abdullah Ibrahim après sa conversation à l'islam.

⁶⁴ *The Jazz Epistles, Verse 1* (1961), Paris, Celluloid/Mélodie sd [ca 1990] (CD 66892-2).

⁶⁵ Maxine McGregor, *Chris McGregor and the Brotherhood of Breath*, Flint (MI), Bamberger Books, 1995, p. 7 ; voir aussi : Lars Rasmussen (ed.), *Cape Town Jazz, 1959-1963. The Photographs of Hardy Stockman*, Copenhagen, The Booktrader, 2001.

⁶⁶ Quartier à majorité *coloured* mais mélangé, équivalent au Cap de Sophiatown, qui connaîtra le même sort dans les années 1970 (Shamil Jeppie & Crain Soudien (eds.), *The Struggle for District Six, Past and Present*, Capetown, Buchu Books, Hands Off District 6 Committee, 1990).

⁶⁷ The Blue Notes, *Township Bop* (1964), Beckenham (England), Proper Records, 2002 (CD PRP CD 013).

des années 1950 et au début des années 1960, est devenu un microcosme de l'Afrique du Sud en ceci que des personnes appartenant à tous les groupes de population s'y retrouvent, comme musiciens mais aussi promoteurs, patrons de clubs, etc. Alors que la chape de plomb de l'apartheid va, au terme de procès truqués et d'actes d'extrême violence répressive, s'abattre sur l'Afrique du Sud, le jazz, comme aux États-Unis affirme que le plaisir de créer et le bonheur de goûter la musique ne connaissent pas de barrières.

Ce jazz moderne ne s'éloigne guère alors de ses modèles américains et en ceci rompt avec les périodes précédentes du *marabi* et de l'*African Jazz*. Dans son solo de piano intitulé « Gafsa »⁶⁸, Dollar Brand commence d'explorer ce qui deviendra son univers de prédilection en liant hymnes protestantes et musiques du Cap dans un langage inspiré de Duke Ellington et Thelonius Monk. De manière plus systématique, le pianiste et compositeur Gideon Nxumalo tente d'utiliser les xylophones chopi⁶⁹, le guitariste Philip Tabane avec ses Malombo Jazz Men s'inspire des musiques pour flûtes et groupes de tambours pedi et venda, et le saxophoniste Eric Nomvete essaye d'utiliser les échelles des musiques xhosa. Modernismes américains, expérimentations africanistes, témoins du passé ont l'occasion de se retrouver, de se confronter lors des festivals organisés par les brasseries Castle de 1960 à 1964, les Castle Lager Festivals. L'enregistrement réalisé au cours de l'édition 1962 donne une bonne idée du dynamisme des jazz sud-africains de cette période⁷⁰ : le Chris McGregor Septet évoque Charles Mingus ; le groupe vocal des Woody Woodpeckers reste plus proche du bop originel ; les Jazz Giants de Tete Mbambisa sont dans la veine soul des Jazz Messengers américains ; cependant que Eric Nomvete cherche à affirmer une originalité plus sud-africaine. Le compositeur Ndhiko Xaba se souvient :

« Quand Eric Nomvete, qui venait d'East London, monta sur scène avec son groupe, l'atmosphère devint électrique. Quand ils jouèrent "Ndinovalo Ndinomingi" (*Pondo Blues*), le silence se fit, puis ce fut un rugissement et les bouteilles de bière commencèrent à voler partout au dessus du public. Parce qu'il invoquait un esprit. Il disait, d'une certaine manière : voici ce que nous voulons faire, nous n'avons pas besoin d'aller nulle part ailleurs, ce qu'il faut c'est regarder en nous. »⁷¹

Répression et censure

Le 21 mars 1960, 69 personnes, en grande majorité des femmes, qui manifestaient contre les *passes*, sont abattues à Sharpeville. En mars-avril 1964, à l'issue du procès dit de Rivonia, plusieurs dirigeants anti-racistes, dont Nelson Mandela, sont condamnés à de lourdes peines de prison. Désormais, l'apartheid gouverne toute la vie de l'Afrique du Sud. Le jazz n'y a évidemment pas sa place. Tout ce qui pourrait manifester la créativité des noirs, leur contribution à une modernité originale est étouffé. Toute occasion où des personnes de « races »

⁶⁸ The Jazz Epistles, *Verse 1*, *op. cit.*

⁶⁹ Population du sud du Mozambique ayant fourni d'importants contingents de travailleurs aux mines sud-africaines où ils ont transporté leurs orchestres de xylophones à la musique très élaborée.

⁷⁰ *Cold Castle National Festival Moroka-Jabavu 1962*, Johannesburg, Gallo, 1972 (33t. 30cm. ABC 23190)

⁷¹ Cité dans : Gwen Ansell, *Soweto Blues*, *op. cit.*, p. 128.

différentes pourraient se côtoyer dans des rapports autres que de sujétion des noirs aux blancs fait l'objet d'une interdiction. Il est impossible de détailler ici l'ensemble des mesures qui directement ou indirectement frappent les musiciens ; celles qui les touchent les plus brutalement sont : le Separate Amenities and Community Development Act, 1964, et le Mixed Entertainment Act, 1965, qui interdisent tout spectacle proposé à des auditoires mixtes ou permettant à des musiciens de « groupes différents » de jouer ensemble ; lois complétées par des arrêtés municipaux comme celui que prend le Conseil municipal de Johannesburg en 1964 pour empêcher des groupes mélangés de jouer au festival de jazz d'Orlando. Ces lois sont contournées par de curieux moyens, souvent humiliants pour les musiciens : Chris McGregor se noircit le visage et met une ample casquette pour cacher ses cheveux lorsqu'il veut retrouver ses compagnons de musique à Langa⁷² ; des instrumentistes noirs jouent derrière un rideau cependant que des blancs miment leurs gestes sur le devant de la scène ; des musiciens noirs doivent adopter un nom à « consonance blanche » lorsqu'ils passent à la radio dans un programme pour blancs...

L'apartheid entraîne aussi une réorganisation profonde de la radio⁷³. Une Radio Bantu est créée au sein de la South African Broadcasting Corporation (SABC) ; elle recouvre 13 stations « ethniques » émettant chacune en une langue africaine. Les musiques diffusées sont supposées s'adresser à la même ethnie que la langue employée et doivent être configurées selon un modèle conçu par des musicologues blancs qui, tels Yvonne Huskisson, prétendent revenir à une « authenticité » rurale pervertie par l'urbanisation⁷⁴. Les musiques urbaines étant naturellement mélangées, ces « experts » en musique africaine les rejettent et promeuvent des bricolages néo-traditionnels qui, tout en conservant certaines caractéristiques des sons urbains, relaient l'idéologie raciste des autorités en stérilisant les formes et en interdisant l'innovation pour mieux vanter le bonheur de la vie dans les bantoustans. La standardisation qui avait affecté le kwela enregistré touche désormais toutes les musiques urbaines radiodiffusées, pour lesquelles on recycle le terme *mbaqanga* ; les musiciens doivent, lorsqu'ils se produisent en public ou se font photographier se conformer à cette image « traditionnelle » : le saxophoniste Zacks Nkosi qui, avec les Jazz Maniacs, portait costume et nœud papillon, pose, pour la couverture de son disque *Our Kind of Jazz*, vêtu d'une jupette aux impressions « africaines » et le torse bardé de verroterie⁷⁵. La SABC se dote également d'une armée de censeurs parlant des langues africaines pour éplucher les textes de toutes les chansons et y traquer l'immoralité ou la subversion. Une blquette déclarant « I stand for love and understanding » est ainsi condamnée parce que

⁷² « Louis Moholo, le rythme du souffle », entretien de Gérard Rouy avec Louis Moholo, *Jazz magazine* n° 239, décembre 1975, p. 21 et Maxine McGregor, *Chris McGregor, op. cit.*

⁷³ Les réticences du gouvernement retarderont l'installation de la télévision en Afrique du Sud ; la première émission aura lieu le 5 janvier 1976 et ce n'est qu'en 1982 qu'une chaîne émettant en langues sotho et nguni sera ouverte ; Bernard Cros, *La télévision sud-africaine 1929-1976-1993. Structures, émission, réception*, Bordeaux, Université Michel-de-Montaigne — Bordeaux III, 1998 (Thèse pour le doctorat en sciences de l'information et de la communication).

⁷⁴ La radio prend ainsi la suite d'une politique de « retribalisation » musicale entreprise sur les carreaux des mines dans les années 1940 par un autre musicologue qui, d'ailleurs, collaborera également aux programmes de la SABC, Hugh Tracey.

⁷⁵ Photo avec les Jazz Maniacs : David B. Coplan, *In Township Tonight !, op. cit.*, face à la p. 119 ; couverture de Zacks Nkosi, *Our Kind of Jazz, op. cit.*

soupçonnée de « radicalisme » politique⁷⁶. Les compagnies phonographiques, si elles veulent que leurs productions passent à la radio, doivent se plier aux normes qui y sont imposées.

RÉSISTANCE ET RENAISSANCE

Le jazz, quel qu'il soit, représente tout ce qui est ainsi interdit : la mixité, la modernité urbaine, la créativité noire. Il n'est donc pas surprenant qu'un grand nombre de musiciens soient contraints à l'exil. Lorsque la troupe de King Kong part à Londres en 1961, plusieurs de ses membres y restent : Jonas Gwangwa ; Hugh Masekela ; Miriam Makeba. Lorsque Dollar Brand et son épouse, la chanteuse Sathima Bea Benjamin, ont l'occasion de se produire à Zurich en 1962, ils choisissent de ne pas retourner en Afrique du Sud. Lorsque les Blue Notes de Chris McGregor sont invités à jouer au festival d'Antibes en 1964, ils demeurent en Europe. Et la liste ne cesse de s'allonger au fil des ans. Beaucoup pourtant ne peuvent ou ne veulent quitter leur pays ; ils tentent d'y survivre, matériellement et musicalement, comme ils peuvent. Ils se résignent au *mbaqanga* commercial, rusent avec la censure⁷⁷, continuent de se retrouver dans les lieux où ils le peuvent encore : à Dorkay House, dans des clubs ne servant pas d'alcool⁷⁸. Une nouvelle génération de musiciens se confirme ou s'affirme durant cette période⁷⁹ en travaillant toutes les combinaisons possibles entre jazz soul, apports coltraniens, soul music, jazz rock et musiques africaines. C'est grâce à ce labeur le plus souvent souterrain qu'une nouvelle dynamique créative va ranimer le jazz sud-africain et, plus largement, la musique populaire dans les années 1970.

Le Jazz de la Conscience noire

C'est le moment où de jeunes noirs commencent à repenser l'africanité, mouvement qui donnera naissance à la Conscience noire incarnée notamment par Steve Biko. Imprégnée de théologie afro-américaine et influencée par le Black Power des États-Unis, cette volonté non seulement de proclamer la dignité africaine, mais de l'organiser dans la vie sociale et politique, devait influencer les jeunes musiciens. En 1973, Dollar Brand, qui revient de temps à autre en Afrique du Sud, enregistre un disque au titre susceptible d'être diversement interprété à l'époque où se développent des mouvements armés d'opposition à l'apartheid : *Underground in Africa*⁸⁰ ; il évoque encore l'Afrique dans un langage qui ne se démarque guère du

⁷⁶ Muff Anderson, *Music in the Mix*, op. cit., p. 80.

⁷⁷ Le saxophoniste Winston Mankunku Ngozi, par exemple, enregistre « Yakhali Inkomo » (le taureau qui mugit) ; il explique y dire sa peine après la mort de John Coltrane ; il a recours à un symbolisme rural acceptable pour les censeurs ; mais ses auditeurs le déchiffrent comme une évocation de la tragédie que vit l'Afrique du Sud ; Gwen Ansell, *Soweto Blues*, op. cit., pp. 131-132.

⁷⁸ En vertu du Liquor Amendment Act, 1934, dont le syndicat des musiciens blancs a demandé une application stricte, il est interdit à des Africains de se trouver en des lieux vendant des boissons alcoolisées (sauf les « jardins à bière » créés par les autorités) s'ils ne sont pas employés au nettoyage ou au service ; Christopher Ballantine, *Marabi Nights*, op. cit., pp. 70-74.

⁷⁹ Winston Mankunku Ngozi ; Philip Thabane ; le trompettiste Johnny Meko avec ses Jazz Ministers ; le trompettiste Dennis Mpale et le saxophoniste Barney Rachabane et leurs Soul Giants ; Drive avec Ratau Mike Makhalemele et Bheki Mseleku ; Spirits Rejoice, avec Duke Makasi, Khaya Mahlangu et Siphso Gumede.

⁸⁰ Dollar Brand, *Underground in Africa*, Johannesburg, As-Shams/The Sun, 1974 (33t. 30cm. SRK 786143)

jazz américain. En 1974, il publie *Mannenbergs "Is Where It's Happening"*⁸¹ où il revient à la matrice *marabi* pour lancer un long solo du saxophoniste Basil Coetzee, ancré lui dans le jazz moderne. Cet enregistrement, que les grandes compagnies refusent de distribuer, connaît un succès énorme et imprévu⁸², montrant aux plus anciens que l'esprit du *marabi* n'a pas disparu et aux plus jeunes qu'il existe dans l'histoire de la musique sud-africaine des formes propres qui peuvent encore être requises pour la création contemporaine. *Mannenbergs* désigne une voie sur laquelle vont s'engager bien des musiciens, soutenus par des producteurs indépendants tels que Rashied Vally (As-Shams/the Sun) à Johannesburg ou Patrick Lee Thorpe (Mountain Records) au Cap. *Marabi, mbaqanga (African Jazz)*, musiques sud-africaines rurales se trouvent associées au jazz le plus moderne (à l'invention duquel plusieurs émigrés africains ont contribué en Europe et dont ceux qui reviennent au pays rapportent les enseignements) dans une série d'enregistrements marquants des années 1970⁸³.

Le soulèvement des élèves de Soweto en 1976, l'ingouvernabilité des townships qui s'installe dans les années 1980, la réprobation internationale plus clairement prononcée, tout pousse le gouvernement à engager des réformes de façade qui, si elles ne changent rien au grand projet de l'apartheid, entrouvrent quelques portes. Le contrebassiste Victor Ntoni peut brièvement produire des émissions de jazz à la télévision après 1983 ; des écoles de musique indépendantes s'installent, à Soweto, à Johannesburg et au Cap. À l'université du Natal (Durban) le pianiste américain Darius Brubeck (fils de Dave Brubeck⁸⁴) commence un cours de jazz en 1983, embryon de ce qui deviendra en 1989 le Center for Jazz and Popular Music, où étudieront plusieurs des musiciens qui s'imposeront dans les années 1990⁸⁵. La nouvelle constitution adoptée en 1983 (qui ne revient pas sur le rattachement des Africains à des bantoustans prétendument indépendants), les mesures superficielles d'effacement du *petty apartheid*, provoquent une intensification de la lutte que soutiennent ouvertement des musiciens de jazz. Lorsqu'est lancé l'United Democratic Front (UDF), en 1983, les African Jazz Pioneers (hérauts, comme leur nom l'indique, de l'*African Jazz*) se reforment pour l'occasion et Kippie Moeketsi se joint à eux. L'ANC, qui est interdit en Afrique du Sud, organise en 1987 à Amsterdam une grande conférence sur le thème « Culture in Another South Africa » : les African Jazz Pioneers, The Genuines, Dudu Pukwana, Jonas Gwangwa y sont ; comme Basil Coetzee qui, la même année, enregistre au Cap *Sabenza*, disque de protestation qu'il trame de références complexes aux échelles, rythmes,

⁸¹ Dollar Brand, *Mannenbergs "Is Where It's Happening"*, Johannesburg, As-Shams/The Sun, 1974 (33t. 30cm. SRK 786134)

⁸² « Soleil de Soweto », entretien de Denis Constant avec Rashid Vally, *Jazz magazine* n°320, juillet-août 1983, pp. 55 et 74.

⁸³ Par exemple : Thabang Masemola, *Batsumi*, Johannesburg, 3rd Ear Music Company, 1978 (33t. 30cm. PV 4); Pat Matshikiza, *Sikiza Mathsikiza*, Johannesburg, As-Shams/The Sun, 1976 (33t. 30cm. GL 1857); Tete Mbambisa, *Tete's Big Sound*, Johannesburg, As-Shams/The Sun, 1976 (33t. 30cm. GL 1830); Movement in the City, *Black Teardrops*, Johannesburg, As-Shams/The Sun, 1976 (33t. 30cm. SRK 8786150); Dennis Mpale & Kippie Moeketsi, *Our Boys Are Doing It*, Johannesburg, Trytone/Mercury, 1977 (33t. 30cm. STAR 206).

⁸⁴ Qui, venu jouer en Afrique du Sud en 1976, avait exigé d'inclure un musicien noir (Victor Ntoni) dans son quartet.

⁸⁵ « Darius l'Africain », entretien de Denis-Constant Martin avec Darius Brubeck, *Jazz magazine* n°445, février 1995, pp. 29-30.

organisations polyphoniques des musiques sud-africaines⁸⁶. De 1974 à 1990, le jazz sud-africain retrouve sa vigueur en renouant avec son histoire, en retrouvant les musiques rurales telles qu'on les joue dans les villages et non sous les ternes oripeaux dont les « experts » de la SABC les ont affublées, tout en continuant de se nourrir de la multiplicité croissante des styles (du free jazz aux fusions innombrables) qui parviennent des États-Unis et en s'inspirant des musiques de danse africaines urbaines que commencent à découvrir les Sud-africains⁸⁷.

Les désarrois de la libération

L'abolition des principaux textes régissant l'apartheid, la légalisation de l'ANC et du PAC, la libération de Nelson Mandela ont marqué, en 1990, le commencement d'une ère nouvelle. La constitution démocratique adoptée en 1996 a proclamé les droits inaliénables de la personne humaine et mis fin à près de trois siècles et demi de racisme pratiqué et institutionnalisé. Censures, mesures d'étouffement de la création, interdiction faite à des musiciens de « catégories » différentes de travailler ensemble ont été abolies. Le défi que devaient, dans ces conditions, relever les musiciens était d'imaginer une nouvelle musique pour la « nouvelle Afrique du Sud ». Paradoxalement, beaucoup, au début des années 1990, se sentirent désemparés⁸⁸. Avec la fin des sanctions et la reprise des relations internationales, notamment dans le domaine culturel, des foulitudes de musiques ignorées déferlèrent sur l'Afrique du Sud, notamment en provenance du reste de l'Afrique. La diversité des pratiques musicales américaines, et l'infinité des mélanges qui les marquaient désormais, déjà soupçonnées, s'imposèrent avec force. Dans le même temps, les gouvernements sud-africains ne semblaient pas accorder à la création une grande importance politique, l'attribution du ministère de la Culture relevant plus de la diplomatie interne destinée à satisfaire les ambitions de certaines forces politiques que d'un grand projet national. En réalité, les fonds destinés à soutenir l'invention culturelle eurent tendance à diminuer : les organismes étrangers ayant, avant 1990, soutenu la lutte anti-apartheid dans le domaine culturel considéraient que leur aide n'était plus nécessaire et les subventions gouvernementales ne prirent pas le relais. Si la liberté de création était désormais totale, les conditions matérielles ne facilitaient pas vraiment sa mise en œuvre.

Ce climat d'incertitude n'empêcha toutefois pas l'éclosion d'une nouvelle génération de musiciens. Si l'on tente de faire une synthèse du jazz produit en Afrique du Sud depuis une quinzaine d'années, on peut repérer quelques grands courants qui s'entrecroisent, y compris dans la production des mêmes artistes. La référence principale demeure la musique afro-américaine, jusqu'en ses dernières évolutions (en particulier celles dues à Miles Davis et à ses disciples) ; elle est aujourd'hui complétée par toutes sortes d'autres influences, venant de la pop music internationale, des musiques africaines modernes et de tout ce qu'on met sous

⁸⁶ Norbert Nowotny, "Basil 'Mannenberg' Coetzee's Sabenza (The album, 1987): An analysis of selected tracks", in C. Muller (ed.), *Papers Presented at the Tenth symposium on Ethnomusicology, Music Department, Rhodes University, 30 September to 2 October, 1991*, Grahamstown, International Library of African Music, 1995, pp. 137-150; Basil Coetzee, *Sabenza*, Cape Town, Mountain Records, 1987 (CD CDJ 673).

⁸⁷ Voir le témoignage de Spho « Hotstix » Mabuse dans : Denis-Constant Martin, « Afrique du Sud : des musiciens parlent... », *art. cit.*

⁸⁸ Voir le témoignage de Rashied Lanie dans : Denis-Constant Martin, « Afrique du Sud : des musiciens parlent... », *art. cit.*

l'étiquette World Music. Sur cette base, certains musiciens sud-africains poursuivent l'entreprise d'insertion d'éléments tirés des musiques rurales (Zim Ngqawana, Moses Molelekwa, Selaelo Selota), allant jusqu'à utiliser des musiciens de village et à « remixer » à la manière des DJs les enregistrements qu'ils en ont faits (Pops Mohamed) ; ceux du Cap (Robbie Jansen, Alvin et Errol Dyers, Tony Schilder) adoptent la même attitude à l'égard des musiques de leur ville, chants des chœurs dits « Malais » ou airs des fêtes du nouvel an⁸⁹ ; enfin beaucoup réutilisent régulièrement la matrice *marabi* (Moses Molelekwa, Paul Hamner, Selaelo Selota, Winston Mankunku Ngozi). Les possibilités musicales illimitées d'une Afrique du Sud ouverte sur le monde et retrouvant son histoire rendent impossible l'avènement d'un style qui les engloberait toutes et pourrait prétendre à représenter le pays dans son ensemble, comme autrefois l'*African Jazz*. Quelques synthèses ont été tentées, fait notable par des chanteuses. Celle qui incarne le mieux la diversité de l'Afrique du Sud et sa capacité à entrelacer des histoires qui ont été séparées et des apports de tous les mondes est Sibongile Khumalo. Fille d'un professeur de musique qui enseigna à Dorkay House et se signala par d'audacieuses créations chorales, elle alterne et mêle musique « classique » occidentale, répertoires ruraux africains, gospel et jazz. Des artistes plus jeunes poursuivent ses efforts, en y ajoutant, des éléments de musiques populaires : Simpiwe Dana et Thandiswa Mazwai (venue du groupe de *kwaito*⁹⁰ Bongo Maffin) qui exprime en musique un certain « désenchantement de la démocratie » perceptible tant en politique qu'en littérature.

UNE AFRIQUE DU SUD UNIQUE ET CHAMARRÉE

Dans l'histoire de l'Afrique du Sud, le jazz occupe une place singulière. Jamais coupé des musiques populaires, parfois totalement confondues avec elles (pendant la période des années 1930 aux années 1950), il fournit la meilleure illustration du fonctionnement des processus de mélange et d'innovation, de créolisation qui ont agité la société sud-africaine. Il illustre comment, en d'innombrables allers et retours (entre les villes et les campagnes, entre les passés et les présents, entre l'Afrique du Sud et ses extérieurs européens, africains, américains), des figures de l'identité sud-africaine ont pris forme en s'appuyant sur des identifications fécondes. Les États-Unis, les Afro-Amériques en particulier, ont abondamment nourri ces façonnages des identités sud-africaines. Les noirs y ont amarré un rêve périodiquement renouvelé, des réussites fugaces de la Reconstruction succédant à l'abolition de l'esclavage aux défis du Black Power. Ce rêve, où se combinaient visions politiques, religieuses et littéraires, était doté comme d'une bande sonore où jouaient le jazz et ses cousins. Découvertes derrière le travesti des *Minstrels*, les musiques afro-américaines des États-Unis, renouvelées en permanence jusqu'au free jazz et au rap, ont fourni le vecteur polymorphe d'un imaginaire de l'Autre sans lequel aucune identité sud-africaine ne se concevait. Dans

⁸⁹ Denis-Constant Martin, "Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine", *Cahiers d'études africaines* vol. 52, n°4, 2002, pp. 687-710 ; *Les ménestrels du Cap. Chants des troupes de carnaval et des chœurs "malais"*, enregistrements, photos, texte de pochette: Denis-Constant Martin, Paris, Buda Music, 2002 (CD 1986102).

⁹⁰ Le *kwaito*, apparu après 1990, inspiré des musiques house et garage euro-américaines, est un des genres les plus populaires chez les jeunes sud-africains ; cf. Simon Stephens, "Kwaito" in Sarah Nuttal & Cheryl-Ann Michael (eds.), *Senses of Culture, South African Culture Studies, Cape Town*, Oxford University Press, 2000, pp. 256-273.

cet imaginaire américain⁹¹, à travers le jazz, les États-Unis ont représenté, indissolublement imbriquées : la possibilité d'une ascension (*upliftment*) sociale, économique et politique des noirs ; la fécondité du métissage et de la coexistence interracial ; la modernité, une modernité métisse, pas uniquement blanche. Cet imaginaire prenait à l'évidence le contre-pied des principes sur lesquels les blancs racistes qui ont gouverné l'Afrique du Sud jusqu'en 1994 entendaient fonder leur suprématie : les noirs doivent être guidés et dirigés par les blancs ; ils ne participent que de cultures primitives, voire, comme les *coloureds*, n'en ont aucune propre ; ils ne peuvent produire de modernité originale ; le mélange est immoral et pernicieux, les blancs doivent s'en préserver et, au surplus, les Africains ne peuvent être heureux que dans le cadre de structures « traditionnelles ». Les *minstrels* et artistes de vaudeville sud-africains, les inventeurs du *marabi*, les étincelants hérauts de l'*African Jazz*, les sectateurs du bop et de Coltrane, les artisans de la renaissance musicale qui n'en finit pas de cumuler les expériences depuis les années 1970, tous n'ont cessé de dénoncer, de contredire, en musique et autrement, ces préjugés. Forgeant leur art au feu d'une violence qui alla croissant au fil du 20^{ème} siècle, ils ont, par leurs musiques, transcendé la violence.

Car c'est sur la scène du jazz que se joua avec le plus de nuances et d'acuité la question de l'identité sud-africaine. Il fournit un des moyens par lesquels des Sud-africains proclamèrent symboliquement que cette identité pouvait être à la fois une et multiple, indigène et en prise sur le monde entier. Le *marabi*, la matrice *marabi* furent les signes d'une urbanité moderne qui transcenda les différences sociales et les oppositions morales ; elle féconda les conceptions cycliques des musiques africaines avec l'harmonie européenne, retravaillée par les métissages américains. L'*African jazz* l'enrichit en empruntant aux grands orchestres américains, noirs comme blancs, ou mixtes. Avec l'appropriation du be bop et de ses dérivés, au moment même où la séparation des races est systématiquement institutionnalisée, le jazz sud-africain s'affiche de manière provocante comme multi-racial : musiciens, promoteurs de concerts, patrons de clubs, producteurs de disques indépendants appartiennent à tous les groupes, sans exception, que l'apartheid veut séparer. Le jazz est noir et d'une diversité totalement sud-africaine ; il est urbain et inspiré par les campagnes ; il est pétri dans le passé *marabi* et parle d'un présent toujours reformulé ; il est américain et africain. Si les songes de l'Amérique lui fournirent une rampe de lancement, il a toujours fait rêver à l'Afrique du Sud : une Afrique du Sud mieux qu'arc-en-ciel (où les couleurs sont encore juxtaposées), une Afrique du Sud bigarrée, moirée, chamarrée, bariolée... Le jazz fut un des moyens de tirer le bénéfice créatif des tensions et contradictions de la société sud-africaine ; il a permis de maîtriser les rapports entre emprunt, appropriation et création, entre étrangéité et indigénité, entre africanité et modernité. En paraphrasant Michel Serres, on pourrait dire que « objet, multiple dans l'espace et mobile dans le temps, instable et fluctuant comme une flamme, relationnel », il a été inventé dans une société « multiple », l'a réfléchi et a permis de la penser⁹².

⁹¹ Voir : Veit Erlmann, *Music, Modernity.... op. cit.*; Denis-Constant Martin, *Coon Carnival..., op. cit.*, pp. 176-177.

⁹² Michel Serres, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p.152.