

MUSIQUE

# AFRIQUE DU SUD

SEPTEMBRE – OCTOBRE 2013





## Arc-en-ciel de musiques

Une centaine de chanteurs, instrumentistes et compositeurs, venus de Johannesburg, de Cape Town ou de Durban, peut-elle suffire à exprimer la force et la richesse des musiques d'Afrique du Sud ? Sans doute pas, tant est grande la diversité musicale des terres les plus australes du continent africain. La nation arc-en-ciel, ainsi nommée en 1994 par Desmond Tutu peu après les premières élections au suffrage universel, offre en effet un paysage sonore comme il en existe peu dans le monde.

Veut-on échapper aux cartes postales qu'elles s'imposent, de Table Mountain au Cap de Bonne-Espérance, du désert du Karoo aux vignes du Western Cape, des collines d'eucalyptus du Zululand au Cap Agulhas où se rencontrent océan Atlantique et océan Indien.

Un creuset de formes et de couleurs où des populations d'une diversité tout aussi grande ont fait naître, en autant de langues – officiellement onze – un langage musical qui clique et qui chante.

Mais que l'on retourne la carte postale et c'est alors une tout autre image qui apparaît, où s'invitent la pauvreté, l'insécurité, le sida et la corruption. Chaos attendu d'un pays qui reste aujourd'hui encore une terre de promesses à reconstruire. De cela aussi, pourtant, l'art sait se nourrir.

L'intuition d'un univers musical à découvrir en Afrique du Sud, alors en plein système d'apartheid, s'éveille pour le Festival d'Automne dès 1977. C'est au Théâtre des Bouffes du Nord, avec les couleurs sonores de Dollar Brand-Abdullah Ibrahim, que sont présentés les premiers concerts. Les couleurs, les rythmes, les harmonies, le *malay sound* du pianiste – alors exilé à New York – s'imposent. Mais il faudra attendre 1986, dix années plus tard, pour que Paul Simon et le succès de l'album *Graceland* popularisent la musique de l'Afrique du Sud.

En 1989, année des Droits de l'homme et des Libertés, Michel Guy et Peter Brook décident d'inviter des artistes d'Afrique du Sud afin de partager cette célébration avec les créateurs en lutte contre l'apartheid. Non sans quelques péripéties politiques, le programme réunit les femmes xhosa, qui jouent de l'arc musical et pratiquent le chant diphonique *umngqokolo*, et les hommes des communautés Venda et Tsonga ; le spectacle *Sarafina*, qui racontait sans détour les violentes luttes dans les townships ; *Woza Albert !* et le théâtre de Percy Mtwa, Mbongeni Ngema et Barney Simon.

Une dizaine d'années plus tard, les artistes d'une Afrique du Sud enfin démocratique comme William Kentridge ou Robyn Orlin viendront irriguer la scène internationale comme le font de nos jours les très jeunes créateurs de musique *house* ou électro, de *street dance*.

Aujourd'hui, à l'occasion des Saisons Afrique du Sud-France 2012-2013, le Festival d'Automne a choisi, pour son programme musique, d'orienter ses recherches et ses choix sur deux formes diamétralement opposées : chœurs venus de Cape Town ou de Durban, ensemble de femmes des campagnes du Zululand d'une part, et arc musical d'autre part. Masses chorales exprimant l'énergie du « chanter ensemble » d'un côté, musique de l'intime de l'autre. Outre ces genres que l'on qualifiera de traditionnels – mais d'une tradition vivante, capable d'accueillir dans des formes héritées et transmises l'actualité politique et le commentaire satirique de la vie quotidienne –, le Festival a souhaité, ainsi qu'il l'avait fait lors des programmes Chine, Corée ou Mexique, porter ses regards sur les compositeurs d'aujourd'hui et s'ouvrir aux œuvres de poètes-performers.

Je souhaite remercier ici ceux qui, au fil des années, nous ont guidés, accompagnés, dans nos recherches. Musicologues, anthropologues, sociologues, initiés-partageurs et musiciens passionnés eux-mêmes : Benoit Quersin (1927-1993) en 1977, Andrew Tracey en 1989, et Denis-Constant Martin qui, tout au long de la préparation de cet automne sud-africain, nous a ouvert les portes de Cape Town qu'il connaît si bien.

Joséphine Markovits

Manifestations organisées dans le cadre des Saisons Afrique du Sud-France 2012 & 2013 avec le soutien du Comité des mécènes  
[www.france-southafrica.com](http://www.france-southafrica.com)  
 Présidents, Xavier Darcos et Dikgang Moopeloa  
 Commissaire général pour l'Afrique du Sud, Bongani Tembe  
 Commissaire général pour la France, Laurent Clavel  
 Responsable du Pôle des Saisons/Institut français, Bénédicte Alliot



Avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale  
 Avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique  
 Avec le concours de la Sacem et le soutien de l'Adami



France Musique enregistre les concerts des 5 et 19 octobre



Le Festival d'Automne à Paris remercie Bénédicte Alliot, Shirley Apthorp, Mike de Beer à Artscape, Laurent Clavel, Christine Lucia, Denis-Constant Martin, Muneeb Gambeno, Ismail Mahomed au National Arts Festival à Grahamstown, Damien Meyrignac, Zikhona Nwebu, Bongani Tembe, Zukiswa Tsewu.



## Sommaire

Les musiques sud-africaines : irrésistibles mélanges et créations originales page 6  
 Par Denis-Constant Martin

**TRADITIONS CHORALES DU KWAZULU-NATAL** page 9  
 Théâtre des Bouffes du Nord – mardi 17 au samedi 21 septembre 20h30, dimanche 22 septembre 17h

Le KwaZulu-Natal  
 Isicathamiya – Mpumalanga White Birds  
 Isigekle – Femmes du village de Ngoni  
 Par Lorraine Soliman

**CAPE TOWN, MUSIQUES ET POÉSIE** page 21

Le Cap : une indomptable effervescence créatrice  
 Par Denis-Constant Martin

Kyle Shepherd  
 Théâtre des Bouffes du Nord – mercredi 25 septembre 20h30  
 L'Onde, Théâtre-centre d'art Vélizy Villacoublay – vendredi 27 septembre 21h  
 Par Lorraine Soliman

Les arcs musicaux  
 par Denis-Constant Martin

Traditions vocales du Cap – Cape Traditional Singers / Fezeka Youth Choir  
 L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise – vendredi 4 octobre 20h30  
 Théâtre de la Ville – samedi 5 octobre 17h et 20h30 et dimanche 6 octobre 17h  
 Scène nationale d'Orléans – mardi 8 octobre 20h30  
 Par Denis-Constant Martin

Cape Cultural Collective  
 Maison de la Poésie – mardi 8 et mercredi 9 octobre 20h  
 Par Denis-Constant Martin

**MUSIQUE D'AUJOURD'HUI / MUSIQUE XHOSA** page 49

La Scène Watteau, Théâtre de Nogent-sur-Marne – jeudi 17 octobre 20h30  
 Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre – samedi 19 octobre 20h

« Art Music » d'Afrique du Sud  
 Par Christine Lucia

Mantombi Matotiyana  
 Michael Blake / Andile Khumalo / Clare Loveday / Angie Mullins / Pierre-Henri Wicomb

**ARTS PLASTIQUES ET PERFORMANCES / DANSE / THÉÂTRE / CINÉMA** page 57

**DES CLICS ET DES ARCS** page 60

**CHRONOLOGIE** page 61

## Les musiques sud-africaines : irrésistibles mélanges et créations originales

L'Afrique du Sud s'enorgueillit d'être l'un des « berceaux de l'humanité » (*cradle of mankind*) ; de ce fait, elle est également un des berceaux de la musique. Des peintures rupestres attestent de pratiques musicales et chorégraphiques anciennes, très probablement associées à des rituels de fertilité et de propitiation. Mais on sait peu de choses de la musique qui était jouée avant l'arrivée des Européens par les premiers habitants Khoikhoi et Bushmen de la partie la plus méridionale du continent africain. Certains traits structurants peuvent être déduits de ce qui a été décrit, puis enregistré à partir du XVII<sup>e</sup> siècle : les arcs musicaux étant largement répandus dans cette zone, leurs mélodies construites sur les harmoniques résonnant à partir d'une fondamentale ont très certainement été à l'origine du type d'échelles utilisées encore aujourd'hui. La première description précise de la musique des Khoikhoi, qui accueillirent Vasco de Gama à Mossel Bay en 1497, montre qu'ils utilisaient, entre autres, la technique du hoquet, pratiquée par les compositeurs de l'Ars Antiqua et de l'Ars Nova européens (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles).

En 1652, la Compagnie néerlandaise des Indes orientales décide de créer sur les rives de la baie de la Table une station de ravitaillement pour ses navires faisant la liaison entre les Pays-Bas et Batavia (Indonésie). De proche en proche, la colonisation va s'étendre dans l'intérieur, la ville du Cap va se développer et des esclaves vont être importés pour travailler dans les foyers urbains et sur les fermes des colons européens. Cette forme particulière de colonisation occasionne des contacts intenses entre Khoikhoi, Bushmen, esclaves d'origines variées (Afrique sub-saharienne, Madagascar, Indonésie, Inde) et colons (Néerlandais, Français, Allemands, puis Britanniques), contacts qui, en dépit de la brutalité extrême de la colonisation et de l'es-clavage, entraînent des échanges. Ceux-ci se greffent sur les mélanges et des Bushmen avec les migrants l'Est de l'Afrique australe à partir du caux leur étaient devenus communs, saient, de même qu'une conception de polyphonie particulier apparut, dans lequel le décalage entre les parties vocales ou instrumentales créait une dynamique puissante. Le chant solo, modelé par le jeu des arcs, était souvent diphonique (émettant simultanément la fondamentale et une harmonique).

Les premiers témoignages indiquent que, très rapidement, des Khoikhoi s'approprièrent des mélodies et des instruments européens ; sur les grandes fermes, dans les bouges de l'arrière-port du Cap, des esclaves étaient musiciens. Ils jouaient, pour les blancs, les musiques à la mode en Europe et, pour leur communauté, inventaient des airs nouveaux. À ces premiers mélanges s'ajoutèrent des musiques rituelles musulmanes pratiquées par les descendants de prisonniers politiques indonésiens et les cantiques diffusés par les missions chrétiennes qui rapidement formèrent des compositeurs africains.

Après la conquête du Cap par le Royaume-Uni (1795-1815) et l'abolition de l'esclavage (1834), tout laisse à penser que se consolide un répertoire créole résultant de la fusion d'éléments provenant des pays d'origine des esclaves, des musiques des Khoikhoi et des Bushmen, des emprunts aux Européens, et de traits particuliers aux musiques de l'Islam soufi. Ces répertoires créoles se font entendre notamment lors des fêtes du Nouvel an qui prennent une importance considérable à partir des années 1880. Durant la même période, la « révolution minière » (1860-1880) provoque des mouvements de migrations importants : de toutes les régions de l'Afrique australe des foules d'hommes se rendent sur les carreaux des mines et dans les villes qui bourgeonnent alentour, ils y retrouvent des Européens arrivés de fraîche date. Mines et villes de l'État libre d'Orange et du Transvaal constituent autant de creusets dans lesquels musiques rurales africaines, musiques créoles de la colonie du Cap, cantiques afro-chrétiens et musiques populaires européennes se mélangent pour engendrer de nouveaux flux créateurs. Il en résultera, au début du XX<sup>e</sup>

siècle, le *marabi* : matrice musicale indissociable du mode de vie du prolétariat urbain qui sera à la source de tous les genres de musique populaire noire du XX<sup>e</sup> siècle. Le *marabi*, formulé d'abord au clavier (piano ou harmonium) avant d'être orchestral, est basé sur des formules rythmiques cycliques qui marient *ragtime* et danses zouloues et xhosa, ainsi que sur la succession des accords de base de l'harmonie tonale européenne ; la chanson à danser urbaine (*mbaqanga*) et le jazz africain (*African Jazz*, « *Our kind of jazz* ») seront construits sur les fondations coulées par le *marabi*. Les mines et les villes sont, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des lieux d'intenses brassages où, si le racisme n'est pas absent, la ségrégation n'est pas institutionnalisée.

Les accords conclus entre colonies britanniques (Cap et Natal) et républiques afrikaners (État libre d'Orange et Transvaal, dirigées par les descendants de colons néerlandais) après la guerre anglo-boer (1899-1902) donnent naissance à l'Union sud-africaine (1910) ; son gouvernement va progressivement mettre en place un système de ségrégation systématique destiné à séparer les blancs, les Africains (*natives, bantus*) et les *coloureds* (en majorité descendants d'esclaves) pour mieux asseoir la domination des premiers. La victoire du Parti national aux élections de 1948 conduit à la mise en œuvre d'un programme d'apartheid (« développement séparé ») qui accentue la ségrégation, vise à faire des Africains des ressortissants de « foyers nationaux » qui deviennent de ce fait étrangers en Afrique du Sud, et des *coloureds* des subalternes au service des blancs. Ségrégation et apartheid ne parviendront pourtant jamais à empêcher les contacts et les échanges musicaux. Leur conséquence est, paradoxalement, d'intensifier les mélanges : la ségrégation stimule la création au sein des catégories les produits de cette création circulent créations, cette fois pan-sud-africaines. exemple mais les chansons et les airs du gouvernement ne peuvent rien contre raît comme une négation catégorique que jouent et goûtent les « petits blancs » des campagnes porte des traces évidentes d'influences africaines et *coloured*. Le durcissement de la répression au début des années 1960 pousse à l'exil quelques-uns des meilleurs musiciens sud-africains (Dollar Brand/Abdullah Ibrahim, les Blue Notes, Miriam Makeba, Hugh Masekela, et bien d'autres). Ceux qui restent, en dépit des dangers, prennent position contre l'apartheid : le saxophoniste de jazz Winston Mankunku Ngozi, le groupe de pop Harari, les chanteurs Chicco Sello Twala et Brenda Fassie. Les manifestations du Front démocratique uni qui prolonge à l'intérieur le combat du Congrès national africain interdit se déroulent sur fond de *Cape Jazz*.

L'abolition de l'apartheid (1990-1994) redonne toute liberté aux musiciens pour se mêler et créer ensemble ; elle permet des contacts plus faciles avec des musiciens d'ailleurs, notamment du reste du continent africain. Le reggae et le rap, qui se sont implantés en Afrique du Sud dans les années 1980, fleurissent ; le *kwaito*, mélange de rap, de *house* et de *garage*, devient la bande sonore de la vie sociale d'une jeunesse en quête de distractions correspondant à ses aspirations d'ascension sociale ; le jazz s'épanouit entre ressourcement rural et intégration des dernières innovations américaines ; les compositeurs de « musique d'art » contemporaine cherchent le moyen d'intégrer des éléments structuraux des musiques africaines dans leurs œuvres. Les genres apparus et consolidés au sein des « groupes de population » arbitrairement définis par les pouvoirs racistes se perpétuent et s'enrichissent mais, désormais, la circulation, les échanges, donc le potentiel créateur, ne sont plus entravés que par les contraintes commerciales d'un « marché » de la musique qui s'est vite aligné sur les principes de fonctionnement qui le régissent dans le monde entier. C'est la rançon de la libération de l'Afrique du Sud et de sa réintégration dans la communauté internationale.

Denis-Constant Martin

### ***l'un des berceaux de l'humanité... et de la musique***

# SAISONS AFRIQUE DU SUD 2012 & 2013 FRANCE

SAISON SUD-AFRICAINE EN FRANCE  
MAI-DÉCEMBRE 2013

PLUS DE 200 ÉVÉNEMENTS  
DANS TOUTE LA FRANCE

ARTS VISUELS + DANSE + MUSIQUE + THÉÂTRE + CINÉMA  
LITTÉRATURE + ÉDUCATION + SCIENCES + ÉCONOMIE  
GASTRONOMIE + TOURISME + SPORT

[www.france-southafrica.com](http://www.france-southafrica.com)



INSTITUT  
FRANÇAIS



# TRADITIONS CHORALES DU KWAZULU-NATAL

Théâtre des Bouffes du Nord - mardi 17 au samedi 21 septembre 20h30, dimanche 22 septembre 17h  
Coréalisation C.I.C.T./ Théâtre des Bouffes du Nord ; Festival d'Automne à Paris

Durée : 1h30

Le KwaZulu-Natal

page 10

Isicathamiya

Mpumalanga White Birds

page 12

Isigekle

Femmes du village de Ngono

page 16



Théâtre des  
**BOUFFES  
DU NORD**

Photo : Zululand, région de Nkandla © DR

## Le KwaZulu-Natal

Les récits des navigateurs et des naufragés portugais sur les côtes sud-africaines de l'océan Indien constituent, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les premiers témoignages de l'histoire et de l'organisation politique des populations de cette région qui deviendra colonie britannique du Natal en 1843, puis province du KwaZulu-Natal en 1994.

L'archéologie fournit des indications sur l'expansion progressive de deux cultures principales, celles des Sotho-Tswana et des Nguni. La région est alors divisée en territoires administrés chacun par un chef (*nkosi* en isiZulu). Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le système politique se centralise avec la constitution du royaume zoulou. La population se densifie et les échanges commerciaux entre communautés s'accroissent entre le sud de l'actuel Mozambique et le Transkei, au sud du Natal, modifiant en profondeur l'organisation politique de la région. Concurrence accrue, contrôle des populations et des biens en circulation, nécessité de mobiliser une main-d'œuvre importante, puis pénurie progressive des ressources naturelles sont autant de processus qui favorisent la centralisation et du pouvoir.

### **Puissance du royaume**

C'est dans ce contexte de crise que naît le jeune Chaka, vers 1788. Il est le fils de Senzangakhona, chef d'un petit clan sous la tutelle de Dingiswayo, le souverain Mthethwa, dont les membres se nomment « Zulu » (« ceux du ciel »). En 1816, à sa mort, Chaka, qui était son protégé en raison de son excellence militaire, lui succède ; il règnera douze ans durant lesquels l'état de guerre avec les chefferies voisines ne cessera pas. En langue nguni, cette période de dévastation et de bouleversements de la société zouloue sera nommée « *Mfecane* », ou « grand écrasement ».

Au-delà des pratiques tyranniques arbitraires (élimination des opposants, massacres, pillage...), Chaka met en œuvre une politique d'expansion territoriale et de domination, et une réforme des institutions. Il s'agit d'élargir le royaume zoulou, jusqu'à devenir le plus puissant d'Afrique australe dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Sous son règne, l'ancien ordre social fondé sur l'autorité des chefs de familles et de lignage, disparaît, remplacé par un pouvoir étatique centralisé et militarisé. Chaka sera assassiné par ses demi-frères en 1828.

Les Européens ont leur part de responsabilité dans la déstabilisation de l'Afrique australe. La stigmatisation

du roi Chaka en despote sanguinaire et du *Mfecane* comme un déferlement de sauvagerie spontanée sert souvent d'alibi à la colonisation et à la ségrégation. La traite esclavagiste pratiquée par les Européens au sud du Mozambique, la pression exercée par la colonie du Cap sur les populations africaines, la fourniture d'armes à feu contre l'obtention de bétail et de main-d'œuvre sont parmi les facteurs de l'escalade de la violence. Le *Mfecane* est sujet à interprétations divergentes, voire contradictoires, et la figure de Chaka demeure un référent en partie fantasmé dans l'imaginaire identitaire des Zoulous.

La guerre anglo-zouloue déclenchée en 1879, sous le règne de Cetshwayo kaMpande, et remportée par les Britanniques, met un terme à l'Empire zoulou, désormais divisé en petits royaumes vite absorbés par la colonie anglaise du Natal. Le régime d'apartheid mettra en place le système des Bantoustans dès le début des années 1950 : des parcelles réservées aux populations africaines, de territoire soi-disant autonomes et séparé. Les Zoulous sont contraints de rejoindre leur *homeland* assigné, (l'actuel KwaZulu-Natal), et perdent leur nationalité sud-africaine. Leur chef, Mangosuthu Buthelezi, crée le parti anti-apartheid *Inkhata Freedom* en 1975, luttant pour une identité zouloue néo-traditionaliste, cherchant à s'imposer en alternative à l'ANC, non- raciale et non-ethnique.

### **un patrimoine culturel d'une grande richesse**

L'histoire des Zoulous est complexe et leur patrimoine culturel d'une grande richesse. Leur langue, l'isiZulu, est pratiquée par plus de quinze millions de locuteurs. Les musiques du KwaZulu-Natal sont connues à travers le monde, en particulier les polyphonies *a cappella* d'une puissance extraordinaire, tout comme les danses qui les accompagnent. Ces répertoires n'ont cessé d'évoluer et de s'enrichir. Les migrations de travailleurs zoulous aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, leur progressive urbanisation, eurent un impact majeur sur cette évolution et l'apparition de formes musicales comme l'*isicathamiya* ou le *maskanda*.

La plupart des Zoulous se réclament du christianisme. Un christianisme synchrétique et partiel, conservant les croyances précoloniales dans le culte des ancêtres. Le « messie » zoulou Isaiah Shembe (1870-1935), fondateur de la Nazareth Baptist Church, est à l'origine de ce christianisme synchrétique.

Lorraine Roubertie Soliman

Lorraine Roubertie Soliman a récemment soutenu une thèse de doctorat portant sur la transmission du jazz en Afrique du Sud. Elle est enseignante (Université de Paris-8, University of California Paris Center), ainsi que journaliste (*Jazz Magazine/Jazzman, Politis*).



## ISICATHAMIYA



**MPUMALANGA WHITE BIRDS**  
Mlungisi Ngubo, direction

avec  
Sizwe Buthelezi, Lindela Hlengwa,  
Mfanafuthi Khomo, Pecival Khwela,  
Jabulani Kweyama, Goodenough Manqele,  
Pius Memela, Patrick Mkhize,  
Mbongeni Ndlovu, Dennis Ngongoma,  
Goodboy Ngubane, Lwazi Ngubane,  
Sphamandla Nyide, Nomusa Sibiya

Venus massivement chercher du travail en ville et dans les mines du Witwatersrand (aujourd'hui le Gauteng) dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à une époque de crise alimentaire dans les campagnes, les paysans zoulous se trouvaient réunis dans les *compounds*, des quartiers fermés où ils étaient contraints de se loger. C'est dans ce contexte de promiscuité et de désarroi que l'*isicathamiya* voit le jour, alors désigné par le terme générique *ingoma ebusuku* qui signifie « chanson de la nuit » en isiZulu. Après leur journée de travail, les migrants se réunissent pour exprimer leur nostalgie du pays et de la famille avec des chants et des danses traditionnels adaptés au contexte. Bientôt désigné par le terme *isicathamiya*, – du verbe *catham* –, (marcher doucement, avancer sur la pointe des pieds), ce nouveau style choral *a cappella* et la chorégraphie qui l'accompagne sont imaginés pour faire le moins de bruit possible afin de ne pas déranger les patrons. Le succès international de la chanson *Imbube (Le Lion, en isiZulu)*, composée à la fin des

années 1930 par Solomon Linda et popularisée par Miriam Makeba dans les années 1960, donna jour à une confusion, le titre de la chanson devenant synonyme du genre *isicathamiya*. Une erreur que de nombreux chanteurs s'efforcent de rectifier en insistant sur le caractère descriptif du terme *isicathamiya* et sur l'importance de ce type de nomination, conformément aux habitudes du peuple zoulou. Le groupe vocal Ladysmith Black Mambazo fondé par Joseph Shabalala en 1960 est sans doute le représentant le plus célèbre du genre *isicathamiya*. La rencontre avec Paul Simon et la sortie de l'album *Graceland* en 1986 sont à l'origine de cette reconnaissance internationale. Un succès considérable qui met en lumière cette tradition chorale masculine apparue dans les ghettos non-blancs de Johannesburg et Durban. L'*isicathamiya* est un genre syncrétique empruntant à l'esthétique des *Blackface Minstrels* afro-américains autant qu'à la musique chorale chrétienne et à

*Mpumalanga White Birds*  
Au centre, Mlungisi Ngubo © NB Media & Productions

certaines procédés issus des musiques traditionnelles rurales africaines. Des premiers, les chanteurs d'*isicathamiya* retiennent les costumes clinquants, symboles d'urbanité (le gilet, les gants blancs, les chaussures souvent bicolores), le style chorégraphique si spécifique, une partie du répertoire, la syncope héritée du *ragtime*, et surtout l'esprit. Le message ambivalent que délivraient les *Blackface Minstrels*, à la fois parodie raciste et incarnation vivante de la possibilité d'une contre-modernité non blanche et d'un métissage culturel réussi et accepté, les ouvriers zoulous de Johannesburg se le sont réapproprié. Selon les termes de l'ethnomusicologue Veit Erlmann, leur démarche créative correspond à « une tentative pour restituer au monde sa cohérence et sa souplesse, pour réparer le tissu des relations sociales qui a été mis en pièces par des forces non maîtrisées par ses acteurs ».

De l'hymnodie chrétienne, l'*isicathamiya* réutilise l'harmonisation à quatre voix (soprano, alto, ténor, basse). Tous les grands compositeurs d'hymnes afro-chrétiens interprétés par les chanteurs d'*isicathamiya*, à commencer par le Xhosa John Knox Bokwe (1855-1922) ou le Zoulou Reuben T. Caluza (1895-1969), ont une connaissance approfondie des répertoires des Églises chrétiennes dont ils s'inspirent dans leurs propres compositions. L'*isicathamiya* est un genre imprégné par l'imaginaire religieux et investi d'un caractère sacré qui se traduit non seulement dans le répertoire, mais aussi dans la dévotion (visible) des chanteurs. Enfin, certains procédés typiques des musiques rurales africaines et zouloues sont omniprésents dans l'ensemble des répertoires d'*isicathamiya*. C'est le cas du *call-and-response*, par exemple.

Au-delà de ces caractéristiques qui font la spécificité de ce genre musical, il convient de souligner l'éclectisme du répertoire chanté en isiZulu et en anglais : de la chanson nuptiale traditionnelle à la reprise d'un tube des Beach Boys, en passant par des chants à forte connotation politique. Une autre caractéristique majeure de ce genre réside dans l'organisation de compétitions au cours desquelles les troupes de chanteurs se voient récompensées en fonction de critères très précis. La tradition voulait que ce soit un blanc, réputé neutre, qui tienne le rôle d'arbitre. Depuis les années 1990 cette fonction est ouverte aux non-blancs.

## Mlungisi Wiseman Ngubo

Mlungisi Wiseman Ngubo est né en 1981, dans le township de Mpumalanga, à une cinquantaine de kilomètres de Durban. Son père était lui-même chanteur d'*isicathamiya*. Il fonde les *Mpumalanga White Birds* à l'âge de quinze ans, en 1996, tout en poursuivant des études de marketing. Il en est le chanteur principal et le compositeur attitré. Le groupe, constitué de quinze jeunes hommes habitant le même township, répond non seulement au désir de prolonger la tradition des chants chorals de leurs ancêtres, mais aussi à une entreprise philanthropique d'aide aux jeunes hommes de ce secteur défavorisé. La musique et la performance collective leur procurent une alternative à la violence de leur environnement quotidien. Depuis 1996, les *White Birds* ont enregistré trois albums et participé à de nombreux festivals en Afrique du Sud et à l'étranger.

## Répertoire

### 1. Insimbi edle'zinye

*Insimbi edle'zinye* signifie « Le Roi des Rois ». Cette chanson s'inscrit dans la tradition chrétienne et reprend l'histoire de l'exode des Juifs hors d'Égypte sous la conduite de Moïse telle que racontée dans l'Ancien Testament. Il s'agit de l'épisode durant lequel Moïse, répondant à l'appel de l'Éternel, entend montrer au Pharaon qu'il obéit à un ordre divin en transformant son bâton en serpent.

### 2. Thobile

Thobile est morte en janvier 2009 lors des orages et des pluies diluviennes tombées dans la région de Pietermaritzburg, dans le KwaZulu-Natal. L'auteur de la chanson exprime sa douleur face à la perte de cette jeune femme. Thobile lui manque cruellement, il ne peut s'empêcher de penser à elle.

### 3. Asimbonanga

*Asimbonanga* signifie « Nous ne l'avons pas vu ». C'est une chanson composée et interprétée par Johnny Clegg avec son groupe Savuka, en 1987. La chanson décrit l'exil de Nelson Mandela, lorsqu'il était isolé dans sa cellule et que nul ne pouvait le voir.

### 4. Hello My Darling

L'amoureux demande à son amie de l'appeler à chaque fois qu'elle en ressent le besoin.

### 5. Imizamo Yami

*Imizamo Yami* signifie « mes efforts ». L'auteur prie pour que ses rêves et ses efforts soient récompensés ; la musique est sa seule raison d'espérer dans la vie. Il exprime sa bonne volonté pour continuer à lutter jusqu'au terme de son existence : le moment où il espère rencontrer Jésus.

### 6. Imbube

Cette chanson composée et enregistrée par Solomon Linda en 1939 est devenue un catalyseur du genre *isicathamiya*. *Imbube* signifie « le lion », le roi de la savane en Afrique. Le lion est un vainqueur, et si un Zoulou vous appelle *imbube*, c'est une marque de respect. Le roi de la nation zouloue en personne se fait appeler *Ingonyama*, un synonyme de *Imbube*.

### 7. Ngifike iZolo

Le titre signifie « Je suis venu hier pour constater que ma femme n'était pas à la maison ». L'homme exprime sa déconvenue, car il travaille loin et de retour chez lui, il découvre que sa femme le trompe. Elle doit partir car l'homme veut passer la nuit seul.

### 8. June 16

En Afrique du Sud, le 16 juin 1976 est une date mémorable. C'est le jour où les étudiants de Soweto, le township au sud-ouest de Johannesburg, ont mani-

festé. Ils se révoltaient contre l'imposition de l'afrikaans comme langue de communication et d'enseignement rendue obligatoire alors que la plupart des élèves ne le maîtrisait pas. Après l'avènement démocratique en 1994, le 16 juin est devenu un jour férié. La chanson évoque le massacre de milliers d'élèves par les Afrikaners ce jour-là et les suivants. « Les policiers afrikaners nous ont tués à Soweto parce qu'ils nous forçaient à faire nos études en afrikaans », explique Mlungisi Ngubo. La chanson fait l'éloge de Nelson Mandela (Madiba) qui a donné la démocratie à tous les Sud-Africains.

### 9. Shosholoza

*Shosholoza* signifie « se mouvoir rapidement ». La chanson évoque la vitesse du train qui transportait les ouvriers et leur équipement dans les mines. C'est aussi une métaphore de l'exil économique des paysans du KwaZulu-Natal vers Johannesburg pour y trouver du travail dans les mines.

### 10. Ayigananga

*Ayigananga* signifie « Elle ne s'est pas mariée ». C'est le récit de la déception d'un jeune homme dont la fiancée vient de changer d'avis et ne veut plus l'épouser.

Auteur des chansons, Mlungisi Ngubo  
sauf *Asimbonanga* de Johnny Clegg et Savuka



*Mpumalanga White Birds*  
Au centre, Mlungisi Ngubo © NB Media & Productions



## ISIGEKLE



### FEMMES DU VILLAGE DE NGONO Thoko Mkhize, direction

avec  
Zenzile Luthuli, Fundisiwe S. Manyoni,  
Simangele Mbatha, Thandekile M. Mbokazi,  
Pinkie N. Mchunu, Bandlinzile Mkhize,  
Duduzile C. Mkhize, Jabulile F. Mkhize,  
Khonzeni N. Mkhize, Ntombenhle Ngcobo,  
Sholoni Ngcobo, Thulile Ngubane,  
Khonzaphi N. Xulu

Chorégraphie, Xolani Ntombela

Coordination, Zikhona Nweba

La majorité des danses et des chants rituels encore pratiqués dans la province du KwaZulu-Natal portent l'impact du contact prolongé avec les Européens. L'*isigekle* des femmes de la région de Nkandla ne fait pas exception. On y décèle cependant des traits qui remontent à une époque antérieure à l'arrivée des premiers colons.

L'étude des polyphonies vocales Nguni (les Zoulous, les Xhosas et tout individu de langue swazi en Afrique australe) de l'ethnomusicologue David Rycroft dans les années 1960 montre que le chant choral, parfois rythmé par de petites percussions de cheville, est une caractéristique essentielle des musiques collectives, les instruments étant réservés à la pratique individuelle.

Par ailleurs, une distinction existe entre certains répertoires cérémoniels sacrés, mêlant femmes et hommes, et d'autres plus récréatifs ou liés à la vie quotidienne, hiérarchisés par tranches d'âge et par genres. La dimension rythmique de chaque pièce

est exprimée par une gestuelle collective qui varie en fonction du thème de la cérémonie. L'action physique n'est pas dissociable du chant chez les Ngunis. La polyphonie est une autre caractéristique fondamentale. Sont représentées au moins deux hauteurs de voix qui ne disent pas le même texte et dont l'entrée dans le chant est décalée. Il s'agit parfois d'un simple procédé d'appel et réponse, mais le décalage des entrées procure une dynamique particulière. L'*isigekle*, dont la pratique remonte au début du règne du roi Chaka (début du XIXe siècle), s'inscrit sans aucun doute dans cette tradition.

Pratiqué dans les secteurs ruraux du KwaZulu-Natal (Zululand) par les femmes d'âge mûr à l'occasion des mariages ou des cérémonies de passage à l'âge adulte des jeunes filles (*The Reed Celebration*, la Danse du roseau), l'*isigekle* exprime des situations de la vie quotidienne attachées à l'idée de filiation. Il s'agit d'une pratique collective fonctionnelle, transmise de mère en fille. Les femmes interprètent des

chants responsoriaux au sein desquels voix soliste et chœur se recouvrent partiellement cependant que les entrées des cycles des différentes parties ne sont pas simultanées. Une chorégraphie symbolique accompagne le chant tout au long du rituel : en arc de cercle ou en ligne, les femmes enchaînent une série de gestes à connotation guerrière parmi lesquels l'usage d'un bouclier, *amahawu* ou *ihawu*, marquant une volonté de se protéger, ou encore le maniement d'un bâton figurant une épée appelée *iqhabanga*, brandie vers le ciel puis dirigée vers le sol en réponse aux incantations de la chanteuse soliste. Chez les femmes du village de Ngonono, c'est Thoko Mkhize qui assure ce rôle, d'une voix puissante contrastant avec le chant plus grave du groupe. La robustesse de la danse et son ancrage tellurique contrastent avec les cliquetis légers des *imifeco* attachées à leurs chevilles, petites percussions métalliques constituées de capsules de canettes. La cérémonie commence au centre du village, dans le *kraal* (enclos à bétail), avant de prendre la forme d'une procession déambulant dans les ruelles du village.

Ce type de danses rituelles inventées sous le règne de Chaka lorsque l'Empire zoulou était à son apogée répondait aux intentions politiques du monarque. La valorisation du courage, de l'ordre et de l'obéissance n'avait d'autre but que de renforcer le sentiment de

fierté collective et de rappeler la nécessité de défendre la cause zoulou à tout prix. Le caractère martial des chorégraphies ne dit pas autre chose. La mise en exergue des valeurs familiales à travers l'idée de filiation correspond à une même volonté d'accroître la force physique de la nation zoulou. Il est surprenant de constater que ce système de valeurs attaché à l'époque et à la personnalité de Chaka perdure dans la symbolique de ces danses. Il n'est plus question d'établir un ordre hiérarchique militaire dans la société zoulou, mais un certain contrôle moral et spirituel de la population semble se faire par l'intermédiaire de ces pratiques collectives.

Perçues comme « barbares » par la plupart des colons au XIXe siècle, et réprimées à ce titre, ces danses finissent par assimiler un certain nombre de traits importés d'Europe. L'insertion d'éléments empruntés à l'harmonie missionnaire témoigne directement de l'impact de la colonisation sur ces pratiques rituelles. C'est au début du XXe siècle que ces emprunts se manifestent, au moment où Isaiah Shembe (1869-1935) fonde la première église africaine indépendante, la Nazareth Baptist Church, et replace la danse au cœur de la vie spirituelle de ses fidèles. *Isigekle* est alors réinvesti et participe à la célébration des valeurs chrétiennes revisitées par Shembe, et que les femmes de Nkandla célèbrent avec une foi intacte.

## Thoko Mkhize



Née le 13 août 1959 dans la région de Nkandla, Thoko Mkhize consacre une grande partie de son temps à la danse et au chant traditionnels. Au sein du *KwaNgono Rural Women Arts and Culture Project*, elle devient rapidement chanteuse principale et directrice artistique, investie dans la composition et la production d'une partie du répertoire. Avec elle, l'ensemble tourne dans la province du KwaZulu-Natal, mais aussi dans l'Eastern Cape et le Gauteng voisins. L'une de ses plus grandes fiertés est d'avoir chanté et dansé pour le Roi Zwelithini, qui est à la tête de la nation zoulou depuis 1971.

## Répertoire

Les chants expriment l'humeur des femmes lors des célébrations et décrivent des situations qu'elles vivent quotidiennement. Ils sont interprétés à l'occasion des mariages et des cérémonies traditionnelles lorsque les membres de la communauté se réunissent et participent à ces célébrations rituelles.

### 1. Umthakathi

Chant au sujet d'une personne dotée de pouvoirs puissants et qui joue un double-jeu hypocrite.

### 2. Hulumeni Ngiyamethemba

Le gouvernement a promis du changement... certains, confiants, y croient toujours.

### 3. Safa Ingculaza

Pour les Africains, le sida demeure une maladie mortelle. Ce chant le proclame. « Nous sommes tous en train de mourir, oh Dieu ; Ici nous mourons de cette maladie mortelle qu'est le sida ».

### 4. Wathi Yena Yedwa

Chant au sujet de la polygamie qui est inacceptable.

### 5. Ma-Zulu Sithwele Kanzima

Nous prions pour obtenir la liberté, mais nos demandes sont vaines et dans certaines régions, la liberté n'existe pas.

### 6. Zinsizwa Anosala

Chant en souvenir de ceux qui sont morts héroïquement durant la rébellion de Bhambhata, en 1906.

### 7. Obani Ogodi

Ce chant raconte la désolation des femmes restées seules, sans la protection de leurs époux, après la guerre.

### 8. Kwa-Mathabela

Description de la perte des traditions ou de l'identité.

### 9. Salukwazi Phenduka

Ce chant traite de l'histoire d'un homme marié qui abandonne son épouse pour une autre. À travers lui, ce sont les agissements des hommes de la grande ville qui sont évoqués.

### 10. Lidume Emahlanzeni Izulu

Lamentation des femmes déplorant la perte de la moisson détruite par un violent orage.

### 11. Uyekeni Umona Bakithi

Ce chant encourage les gens à s'unir plutôt qu'à se battre entre eux.



*Isigekle*, mars 2012, au village de Ngonono  
© DR



© Christophe Abramowitz/Radio France

## MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

**Concert contemporain**, lundi à 20h  
**Alla Breve**, du lundi au vendredi, 16h55 et 22h25  
**Label Pop**, lundi à 22h30  
**Electromania**, lundi à minuit  
**Tapage Nocturne**, jeudi à minuit  
**Le Jour d'avant**, dimanche à 17h

france  
musique

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE  
francemusique.fr

# CAPE TOWN MUSIQUES ET POÉSIE

Cape Town : une indomptable effervescence créatrice page 22

Musique / Jazz page 24  
**Kyle Shepherd / Xamissa**

Théâtre des Bouffes du Nord - mercredi 25 septembre 20h30  
 L'Onde, Théâtre-centre d'art Vélizy-Villacoublay - vendredi 27 septembre 21h  
 Coréalisation C.I.C.T./ Théâtre des Bouffes du Nord ; Festival d'Automne à Paris

Durée : 1h15

Les arcs musicaux page 28

Traditions vocales du Cap page 30

**Cape Traditional Singers / Fezeka Youth Choir**

L'apostrophe - Théâtre des Louvrais / Pontoise - vendredi 4 octobre 20h30  
 Théâtre de la Ville - samedi 5 octobre 17h et 20h30 et dimanche 6 octobre 17h  
 Scène nationale d'Orléans - mardi 8 octobre 20h30  
 Coproduction Théâtre de la Ville ; Festival d'Automne à Paris  
 France Musique enregistre ce concert 

Durée : 1h50

Poésie / Musique page 40  
**Cape Cultural Collective**

Maison de la Poésie - mardi 8 et mercredi 9 octobre 20h  
 Coréalisation Maison de la Poésie (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Durée : 1h10

Théâtre des BOUFFES DU NORD  
 L'Onde Théâtre Centre d'art  
 Scène nationale Compagnie d'Orléans  
 L'apostrophe Théâtre des Arts • théâtre des Louvrais  
 Théâtre de la Ville PARIS  
 la Scène nationale d'Orléans  
 maison de la poésie



## Cape Town : une indomptable effervescence créatrice

Le 2 décembre 1497, Vasco De Gama et les siens abordèrent à Mossel Bay, sur le flanc ouest du cap de Bonne-Espérance ; alors, peut-on lire dans le journal rédigé par son secrétaire, « arrivèrent environ deux cents nègres, grands et petits [...] 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 ». Les Portugais rendirent la politesse à ces « nègres », qui étaient en réalité des Khoikhoi, en exécutant des danses de leur pays à la trompette. Cette rencontre musicale fut le prélude à des échanges qui se prolongèrent et s'intensifièrent dès qu'un poste de ravitaillement permanent fut établi dans la baie de la Table par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. La colonisation de la région du Cap puis les voyages dans l'intérieur multiplièrent les occasions de découvertes mutuelles et d'appropriation ; tant et si bien que, deux siècles après la première occupation du Cap par les Hollandais, on pouvait y entendre des musiques originales que tout porte à qualifier de créoles.

Cape Town se développa autour d'un fort et d'une parcelle de terre destinée à produire des légumes frais. Rapidement, des colons créèrent des fermes à la périphérie de la petite agglomération, puis s'emparèrent des terres de parcours des Khoikhoi. Pour travailler champs et vignobles, ils firent venir des esclaves, de Batavia (Indonésie), d'Afrique, de Madagascar et d'Inde. En Indonésie, des notables musulmans avaient résisté aux entreprises hollandaises ; capturés, certains d'entre eux furent déportés non loin du Cap, où ils continuèrent à pratiquer l'islam. La colonie du Cap, au XVIII<sup>e</sup> siècle, abritait une petite société très cosmopolite où se mêlaient Européens, blancs et femmes khoikhoi, et dants d'unions entre hommes blancs et femmes khoikhoi, et esclaves de provenances diverses, à qui s'ajoutaient marins venus de partout. L'esclavage sévissait, intrinsèquement violent ; les Khoikhoi étaient décimés ; la société blanche était hiérarchisée. Pour tant, tous vivaient dans une relative proximité qui favorisait les contacts et les échanges. Les Européens goûtaient les musiques de leurs terres d'origine. Les Khoikhoi, outre leurs musiques instrumentales et vocales propres, s'approprièrent facilement les chansons et les airs à danser des colons. Les esclaves mettaient en commun les mémoires musicales des pays d'où ils étaient venus, certains (Indiens, Indonésiens) connaissaient déjà des musiques et des instruments européens et, sur les grandes fermes, des orchestres de captifs faisaient danser les Européens. Dans les tavernes du port, des esclaves musiciens divertissaient le petit peuple et les marins. Lorsque l'esclavage est aboli (1834), la musique khoikhoi ne subsiste plus qu'à l'état de traces dans d'autres musiques ; les chrétiens chantent les cantiques de leur confession pendant que les missions forment des compositeurs africains ; des musiques associées à des rituels musulmans soufis sont discrètement pratiquées ; les musiques européennes sont jouées par des militaires blancs ou des descendants d'esclaves, et ces derniers inventent des formes inédites pour accompagner les pique-niques, les fêtes du Nouvel an, ou simplement pour se distraire dans les rues. Ils créent des instruments : le *ramkie*, luth à cordes pincées, et le tambour *ghoema*, construit à partir d'un tonnelet, et qui deviendra emblématique des musiques du Cap.

Ces premières créations résultant des mélanges provoqués par la colonisation sont enrichies d'apports américains ; d'abord sous la forme de partitions, puis, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, par la visite de troupes proposant des *Minstrel Shows*. Leur esthétique moderne séduit tous les habitants du Cap, sans distinction, et va remodeler les premières innovations créoles. Le costume du *Minstrel*, son maquillage, sont introduits dans le carnaval du Nouvel an ; le banjo supplante le *ramkie*. La ségrégation mise en place à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle va faire pousser des branches séparées sur le tronc commun enraciné dans

le Cap des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. D'un côté, blanc, la *boeremusiek* (musique des paysans), les hymnes protestantes, la musique « classique » ; de l'autre, chez les *coloureds* (en majorité descendants d'esclaves), les chansons de tambour pour danser (*ghoemaliedjies*), les chants de mariage musulmans, les airs de carnaval ; s'y ajoutent les musiques rurales africaines et les œuvres des compositeurs formés par les missions qu'introduisent, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les migrants venus du Transkei. En dépit de la ségrégation, puis de l'apartheid, blancs et *coloureds* partagent des répertoires communs, notamment le *vastrap* qui les fait danser ; tous chantent, chacun à sa manière, des cantiques chrétiens et, surtout, sont fascinés par ce qui vient des États-Unis. Le chant choral est une passion commune à tous. Les musiques écrites par des compositeurs africains issus des écoles de mission mêlent subtilement l'harmonie tonale européenne aux contours mélodiques, au sentiment rythmique et à l'organisation polyphonique propres aux musiques rurales. Les *coloureds* inventent une musique de danse bigarrée, le *langarm*, et des répertoires choraux qui, à partir de 1939, constituent les points forts des compétitions des *Malay Choirs*, ainsi que des airs de carnaval qui, au rythme du *ghoema beat*, scandent les parades du Nouvel an.

Dès les années 1920-1930, des habitants de la colonie du Cap s'emparent du jazz, qui prend les couleurs mêlées du *langarm* et du *marabi* des Africains urbains. Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les styles be-bop et ceux qui lui succèdent sont acclimatés sur une scène qui, alors que l'apartheid est mis en place, ignore les séparations « raciales ». S'imposent alors Dollar Brand/Abdullah Ibrahim et les Blue Notes, parmi beaucoup d'autres. Mais l'autoritarisme des gouvernements de l'apartheid n'implique pas seulement la ségrégation, les déplacements forcés des *coloureds* et des Africains dont les quar-tiers ont été déclarés « zone blanche », il vise à étouffer toute création. Les autorités tentent de manipuler les fêtes du Nouvel an pour faire croire que les dominés sont réprimés l'originalité et poursuivent les orchestres mélangés. Dollar Brand et les Blue Notes sont contraints à l'exil. Les fêtes du Nouvel an, les concours des *Malay Choirs* se perpétuent en distillant des symboliques antagonistes de l'apartheid. Le jazz du Cap retrouve des forces lorsque Winston Mankunku Ngozi enregistre « Yakhali Inkomo » (Le Taureau beuglant) qui évoque la souffrance des victimes du système. Abdullah Ibrahim revient en 1974 pour enregistrer « Mannenberg » où il montre le potentiel novateur du *marabi* avec deux jeunes saxophonistes du Cap : Robbie Jansen et Basil Coetzee. Ces derniers, une décennie plus tard, participeront activement aux manifestations du Front démocratique uni, recyclant le *ghoema beat* pour inventer un *Cape Jazz* aux saveurs de carnaval, tandis que de jeunes rappeurs de toutes origines diront en afrikaans et en anglais que le Cap et l'apartheid sont incompatibles. Enfin, l'arrivée de marimbas fera s'écrouler les murailles que les autorités avaient tenté d'ériger entre l'Afrique du Sud et le reste du continent.

Après 1994, le *Cape Jazz* se diversifiera et, d'un côté, inspirera un jazz expérimental titillé par l'électronique, de l'autre entreprendra un retour aux sources qui fera de l'arc musical un instrument de création moderne. Les musiques de carnaval et les chants des *Malay Choirs* se moderniseront, sans perdre leurs caractéristiques essentielles, *ghoema beat* et ornements mélodiques. Les rappeurs continueront de lutter contre les préjugés et les injustices. Les chœurs africains enrichiront leur répertoire d'œuvres créées au XX<sup>e</sup> siècle. Enfin des compositeurs de « musique d'art » rompront définitivement avec l'exotisme interne affiché par leurs prédécesseurs pour traiter les musiques sud-africaines sur un pied d'égalité avec les formes européennes et chercher à créer une originalité à la fois résolument moderne et totalement indigène. Plus que jamais, Le Cap, ville portuaire, « taverne des océans », abrite une indomptable effervescence créatrice.

Denis-Constant Martin



## MUSIQUE / JAZZ KYLE SHEPHERD



*Xamissa*  
Création  
Commande du Festival d'Automne à Paris

**Kyle Shepherd**, composition, piano, arc musical *xaru*  
**Buddy Wells**, saxophone ténor  
**Claude Cozens**, percussion et *ghoema*  
**Bulelani Madondile**, **Busisiwe Ngejane**,  
**Portia Shwana**, **Xolisile Yali**, voix

### Entretien avec Kyle Shepherd

#### Que signifie *Xamissa* ?

*Xamissa* est un terme ancien, utilisé par les premiers habitants de cette région, les Khoi et les San. Il signifie *Le Lieu des eaux douces*, *The Place of Sweet Waters*. Au centre de la ville du Cap, aujourd'hui le CBD [Central Business District], se trouve un réseau de cours d'eau souterrains descendant de la Montagne de la Table. Il y a plusieurs centaines d'années, avant la colonisation, ces ruisseaux s'écoulaient à l'air libre; ce lieu s'est ainsi appelé *Xamissa*. Je trouve ce nom très beau, il sonne bien et il me semble que la beauté de ce terme désigne parfaitement Cape Town. Appeler cette pièce *Xamissa*, c'est une manière de rendre hommage au passé tout en le reliant au temps présent.

#### Comment cela se traduit-il musicalement ?

Il s'agit d'explorer par les sons qui nous sommes et d'où nous venons en tant qu'habitants de Cape Town et de l'Afrique du Sud. Au Cap, une multitude de

sons spécifiques nous entourent depuis toujours. C'est le son des *klopse* (troupes de carnaval), c'est le tambour *ghoema*, les chœurs malais, les chorales et les musiques d'église, les chants musulmans... Autant de cultures différentes qui coexistent naturellement. Notre musique reflète tout ce qui nous entoure, et pour ma part, cela fait plusieurs années que je m'efforce d'embrasser ces différentes cultures qui me constituent, et que j'essaie de les traduire musicalement.

Pour *Xamissa*, nous construisons une batterie pour Claude Cozens à partir de tambours *ghoemas*. Nous y travaillons avec l'un des plus grands luthiers du Cap, Boeta Achmat, spécialiste du *ghoema*. Buddy Wells participe à la création de *Xamissa*. Ce saxophoniste prolonge la longue tradition des saxophonistes du jazz sud-africain, Basil "Mannenberg" Coetzee, Dudu Pukwana, Winston Mankunku... Le son du saxophone, ici, est également relié à la tra-

Kyle Shepherd jouant de l'arc *xaru*,  
avril 2013 © Vincent Pontet

dition des chorales à quatre voix qui est prégnante en Afrique du Sud. Une tradition directement incarnée par les quatre chanteurs issus du *Fezeka Youth Choir* qui occupent un rôle central dans le projet. Les parties instrumentales, écrites ou improvisées, s'articulent autour des lignes mélodiques chantées. Les musiciens qui portent ce projet sont tous très conscients de la manière dont la musique doit sonner pour traduire l'esprit de Cape Town et de l'Afrique du Sud. Il y a par exemple une ardeur particulière que l'on entend nettement dans le chant choral des Africains d'Afrique du Sud, qui est tout à fait différente des canons de la musique occidentale de tradition écrite. Ce son si spécifique a influencé toute la musique sud-africaine jusqu'à nos jours, jazz inclus.

#### Qu'en est-t-il de l'arc musical ?

En plus du piano, je joue effectivement du *xaru*, l'arc en bouche, qui est un instrument très important pour nous. C'est sans doute le plus ancien instrument dont on puisse jouer ici. Dans *Xamissa*, il incarne le lien avec nos ancêtres pour qui la musique avait une signification et un tout autre rôle qu'aujourd'hui. Dans les sociétés africaines traditionnelles, tout le monde faisait de la musique, il n'y avait pas cette séparation entre les musiciens et le public. La musique accompagnait les rituels de la société et faisait partie de la vie quotidienne des gens. L'arc musical porte en lui cet héritage. En jouer, c'est rendre hommage à la culture des Khoi et des San, et à la manière dont elle influence encore nos existences en Afrique du Sud et au Cap. Il y a différents arcs, principalement le *xaru*, le *umrubhe* et le *uhadi*. Le *xaru* est d'origine Khoisan. Il est très proche du *umrubhe* joué notamment par les Xhosa et les Zoulous. C'est un arc sans calebasse, contrairement au *uhadi*, ou *makhoyane* issu des cultures swazi et zoulou. La calebasse du *makhoyane* remplace la bouche qui sert de caisse de résonance sur le *xaru*. Pour créer un son il faut faire vibrer la membrane tendue sur l'arc en la frappant avec une baguette. C'est un instrument d'apparence très rustique, mais à partir duquel tant de sons peuvent être créés !

#### Comment avez-vous appris à jouer de cet instrument ?

Techniquement parlant, c'est très simple. Ce qui est magnifique avec cet instrument c'est qu'il ne nécessite aucun enseignement formel. Vous en jouez, c'est tout. J'ai en revanche fait beaucoup de recherches pour mieux le comprendre et l'aborder. C'est un ins-

trument de méditation, il faut rentrer dans cette musique pour en saisir la plénitude. J'ai écouté beaucoup d'enregistrements de musique khoi, san et xhosa. Je me suis également rendu au Swaziland pour écouter des joueurs de *makhoyane* traditionnel. Mais avant toute chose, j'ai joué.

#### Comment l'arc s'intègre-t-il dans votre musique ?

Encore une fois, cela se fait assez naturellement. J'improvise sur le *xaru* comme j'improvise au saxophone ou au piano. Quand je joue, je n'y pense pas en termes théoriques, ou historiques. C'est ainsi lorsqu'on peut s'exprimer personnellement, il me semble. Le son ne doit pas être classé ou mis sous étiquettes. Je pense que l'on peut faire de la musique avec n'importe quel objet, voire sans instrument. L'instrument est un outil, une mécanique. La créativité, l'espace sonore, c'est cela qui compte. Et quand je porte le *xaru* à mes lèvres, il s'agit vraiment de faire de la musique et de créer un univers sonore.

#### Quelle est votre relation avec le piano, votre instrument principal ?

Je n'ai pas commencé la musique avec le piano, mais avec le violon, sur un répertoire uniquement classique et occidental. C'est à l'adolescence que j'ai été en contact pour la première fois avec des musiciens de jazz du Cap, parmi lesquels Abdullah Ibrahim et Robbie Jansen. J'ai été très ému par leur musique, leur façon d'improviser, leur créativité et leur inspiration. Tout cela m'a inspiré à mon tour et j'ai compris que je m'étais trompé d'instrument. J'ai essayé le piano et en jouer m'a tout de suite semblé naturel. J'ai très vite commencé à improviser et à composer. Je n'ai rien contre la musique classique, mais j'ai trouvé ma voie dans la musique improvisée.

#### Quel a été le rôle d'Abdullah Ibrahim dans ce choix décisif ?

Fondamental. J'ai été immédiatement fasciné par sa musique. Mais ce qu'il m'a enseigné n'était pas nécessairement musical à proprement parler. J'ai eu la chance de passer beaucoup de temps à l'école M7, qu'il a fondée dans le quartier de District Six, au Cap, où ma mère enseignait. J'avais seize ans et je passais presque tous mes après-midi là. Abdullah s'y trouvait quotidiennement et j'ai eu la chance extraordinaire de pouvoir l'écouter pendant des heures parler de sa philosophie et nous expliquer sa conception de la musique. Tout ceci a formé mon esprit et orienté ma vie.

#### Kyle Shepherd composition, piano, arc *xaru*

À partir de là, ma philosophie de l'existence a changé. Il m'a ouvert des portes et m'a aidé à réaliser que la musique et la vie signifiaient beaucoup plus de choses que ce que mes professeurs de musique classique m'avaient enseigné jusque-là. Mais nous ne nous sommes jamais assis au piano côte à côte. Pas une fois. La chose la plus importante qu'il m'ait permis de comprendre, c'est que la musique n'était pas juste un moyen de se divertir. Spécialement le jazz, la musique improvisée et la musique dite « sérieuse ». Quand le musicien joue avec une certaine intention, s'il s'adresse à son auditoire, sans doute peut-il aider à voir la vie sous un angle plus positif. Il y a tant de choses négatives autour de nous... Abdullah Ibrahim m'a fait comprendre avec quel sérieux je dois considérer la musique, et quelle est ma responsabilité en tant que musicien.

#### Comment décririez-vous votre musique ?

Je ne me considère pas comme un « musicien de jazz ». C'est une étiquette devenue très étroite avec la prolifération des écoles de jazz et une certaine académisation de cette musique. Je suis plutôt un musicien qui raconte son histoire avec des sons. Le saxophoniste feu Zim Ngqawana a été un autre mentor pour moi. Sa manière de penser la musique s'appuyait sur la découverte de soi-même. J'étais encore très jeune quand je suis parti étudier avec lui et j'avais développé une sorte de complexe dû à la manière dont on nous enseignait la musique à l'université. J'étais en train de comprendre que ma façon de jouer du piano ne correspondait pas à cet enseignement académique et je me posais beaucoup de questions par rapport à cela. Les enseignants me demandaient de changer mon jeu. Je me demandais si je jouais suffisamment bien. Et quand j'ai rencontré Zim, il m'a expliqué qu'il était bon que je joue à ma manière, comme je l'entendais. Il ne m'a pas dit : « Cesse d'apprendre ce que les autres veulent t'enseigner », mais plutôt : « Essaie de comprendre ce que tu joues, toi ». C'est à partir de là que j'ai commencé mes recherches sur les musiques traditionnelles de mon pays et de ma région. Je suis allé loin dans cette recherche et ma mission, aujourd'hui, consiste à tenter de combiner tous ces éléments de notre passé avec des pratiques d'improvisation et de composition modernes. Et avec un peu de chance, à l'issue de cette longue investigation du passé et de moi-même, après toutes ces découvertes et redécouvertes, j'atteindrai peut-être quelque chose d'inattendu...

Kyle Shepherd est né au Cap le 8 juillet 1987. Il apprend le violon classique à un très jeune âge, avant de se tourner vers le piano et l'improvisation jazz au contact d'Abdullah Ibrahim. Il s'intéresse très tôt au patrimoine musical de son pays et apprend, entre autres, à jouer de l'arc musical *xaru*. Ses enregistrements en quartet (2008, 2012) et en trio (2010) ont remporté de nombreuses récompenses.  
[www.kyleshepherd.co.za](http://www.kyleshepherd.co.za)

#### Bulelani Madondile, Busisiwe Ngejane, Portia Shwana, Xolisile Yali, voix

Xolisile Yali a étudié et chanté au sein de l'Université du Western Cape. Il enseigne aujourd'hui les sciences et les mathématiques. Bulelani Madondile, Portia Shwana et Busisiwe Ngejane sont tous trois nés dans le township de Gugulethu et ont fait partie, à différentes périodes, du chœur du Lycée de Fezeka, lauréat de nombreuses récompenses, créé et dirigé par Phume Tsewu. Bulelani Madondile, Portia Shwana poursuivent leurs études à l'Université de Cape Town.

#### Claude Cozens percussion *ghoema*

Comme la plupart des musiciens du Cap, c'est à l'église que, enfant, Claude Cozens s'initie à la musique. Il y occupe alternativement la place du bassiste, du batteur et du pianiste. Né le 27 février 1989, il appartient à cette nouvelle génération qui peut profiter d'un enseignement musical institutionnalisé pour compléter une formation de terrain. Il a quatorze ans lorsque le pianiste Fred Kuit, enseignant au lycée de Muizenberg (sur la côte Est du Cap), le repère et lui fait découvrir le jazz. Au fil des *jam sessions*, Cozens se frotte aux plus grands jazzmen sud-africains (Errol Dyers, Hilton Schilder, André Peterson...). La rencontre avec Kyle Shepherd marque une étape décisive. À ses côtés, il commence une investigation passionnée du patrimoine musical pour mieux nourrir leur/sa création résolument inscrite dans le présent. Diplômé de la prestigieuse Université de Cape Town, riche d'une expérience qui l'emmena jusqu'en Norvège approfondir sa connaissance du jazz et des musiques improvisées, Claude Cozens est l'un des piliers fondateurs d'une nouvelle « école » du jazz sud-africain.

[www.claudecozens.com](http://www.claudecozens.com)

## Buddy Wells saxophone ténor

Né en 1972 dans une famille profondément anti-apartheid, Buddy Wells s'est très tôt passionné pour les musiques traditionnelles africaines et pour le jazz. De la flûte au saxophone, il n'y a qu'un pas qu'il franchit à l'écoute des grands jazzmen de son pays, Kippie Moeketsi, Barney Rachabane, Hugh Masekela... Il intègre le prestigieux South African College of Music de l'Université du Cap en 1991 et commence sa vie professionnelle, se produisant avec des musiciens d'horizons différents : Judith Sephuma, Moses Mololekwa, Manu Dibango, Miriam Makeba, Musa Manzini, Joe McBride, Jimmy Dlodlu, Victor Ntoni, Interzone, Thandi Klaasen, Abdullah Ibrahim et bien d'autres. C'est auprès du pianiste Bheki Mseleku qu'il comprend que l'on peut « explorer en profondeur les possibilités du jazz moderne américain et international sans perdre son identité sud-africaine ». Il rejoint le Tribe Quartet en 2001, qui excelle dans ce travail de fusion stylistique entre jazz et musique traditionnelle d'Afrique australe, et ouvre une nouvelle voie au jazz sud-africain. Buddy Wells est aujourd'hui un saxophoniste dont la participation est très recherchée.



De gauche à droite :  
Xolisili Yali, Portia Shwana, Busisiwe Ngejane, Kyle Shepherd,  
Bulelani Madondile, Claude Cozens, Buddy Wells  
© Ference Isaacs

## Les arcs musicaux



L'arc musical est sans doute un des premiers instruments de musique utilisés par les êtres humains. La grotte des Trois-Frères, en Ariège, abrite la représentation d'un personnage considéré comme un « Petit sorcier à l'arc musical » ; si tel est bien le cas, l'instrument aurait été conçu il y a au moins 17 000 ans et utilisé à des fins sacrées. La famille des arcs musicaux est l'une des plus répandues à la surface du globe : sa présence est ou a été avérée en Afrique, dans les Amériques, en Océanie, dans des parties de l'Asie et de l'Europe. Elle comprend un grand nombre de types. Ils ont en commun d'être constitués d'une tige souple aux deux extrémités de laquelle est attachée une corde vibrante en matière végétale, en crin ou en tendon.

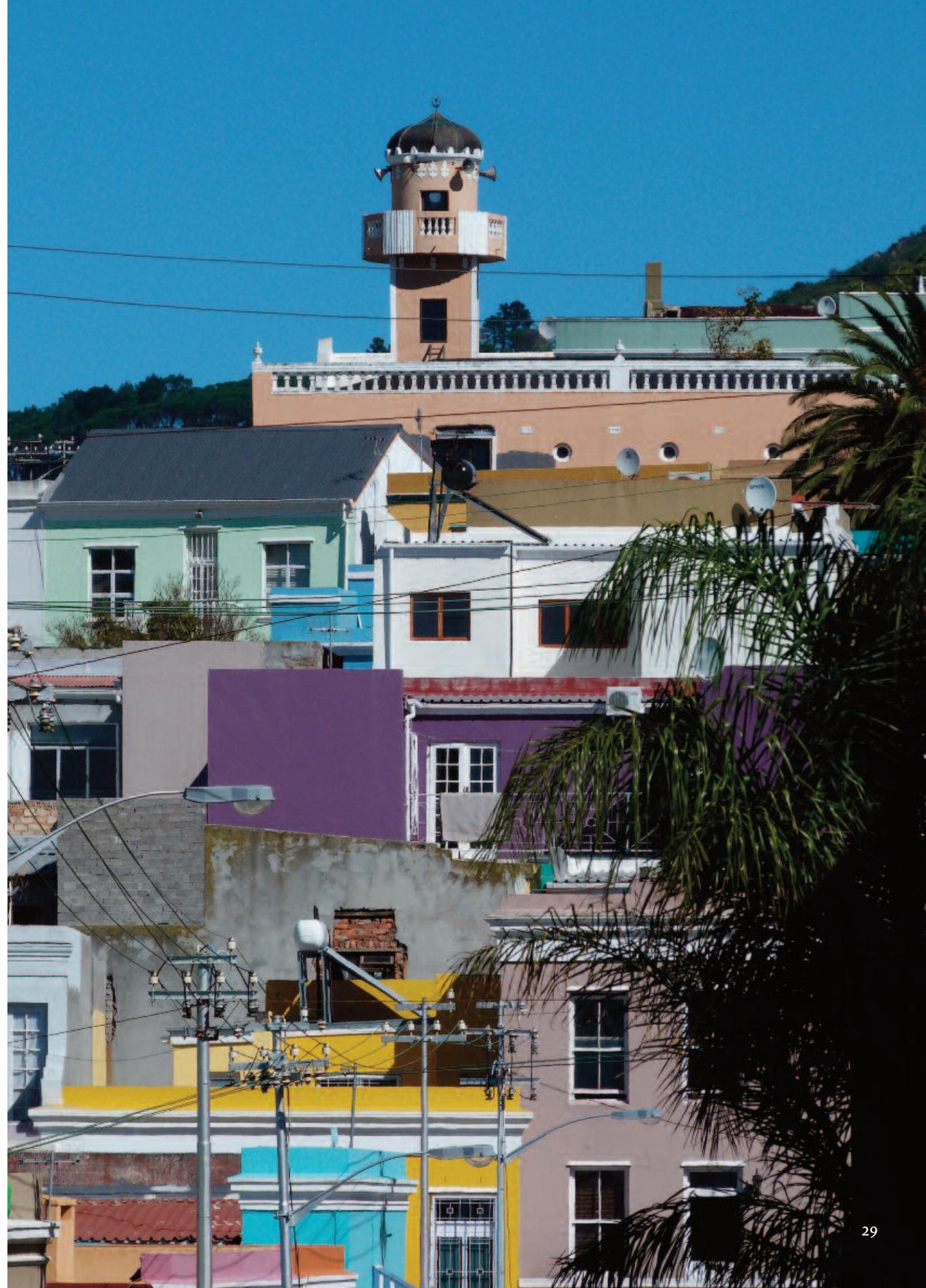
Sur cette base, les variations sont nombreuses : l'arc peut être doté d'un résonateur ou placé de telle sorte que la cavité buccale en tienne lieu. La corde peut être tendue sans entrave ou être divisée en deux sections de longueurs différentes par une ligature ou un anneau. Elle peut être pincée, frappée ou frottée avec une baguette. La corde permet d'émettre une ou plusieurs fondamentales, selon qu'elle est divisée ou que l'instrumentiste modifie sa tension. Les variations de la cavité buccale, dans le cas d'un arc en bouche, l'éloignement ou le rapprochement de l'ouverture du résonateur par rapport au buste du musicien font résonner des harmoniques. La combinaison d'une ou plusieurs fondamentales et de plusieurs harmoniques permet d'émettre jusqu'à six ou sept sons de hauteurs différentes.

Les populations autochtones khoi et bushmen l'utilisaient fréquemment et certains musicologues pensent qu'ils sont à l'origine des échelles les plus utilisées dans la région.

L'arc musical constitue un des axes de la programmation sud-africaine du Festival d'Automne à Paris : on y entendra le *xaru* (arc en bouche khoikhoi) joué par Kyle Shepherd ; l'*umrhubhe* (arc à corde frottée xhosa) joué par Mantombi Matotiyana ; et l'*uhadi* (arc à corde frappée xhosa) utilisé par Ncebakazi Mnukwana pour accompagner les poètes du *Cape Cultural Collective*.

Photo haut de colonne : arc *umrhubhe*  
© Vincent Pontet

Photo ci-contre : Vue de Bo-kaap, « Le haut de Cape Town », ancien quartier malais  
© Denis-Constant Martin



# TRADITIONS VOCALES DU CAP



**1<sup>re</sup> partie : Cape Traditional Singers**  
Chants des « chœurs malais »

**2<sup>e</sup> partie : Fezeka Youth Choir**  
Cantiques et chants profanes

**3<sup>e</sup> partie : Cape Traditional Singers**  
Chansons de carnaval

**Final : Cape Traditional Singers et Fezeka Youth Choir**

## CAPE TRADITIONAL SINGERS

Anwar Gambeno, direction et percussion *ghoema*

avec

Ismail Adams, guitare  
Frank Hendricks, guitare  
Mogamat Adeeb Majiet, percussion *ghoema*  
Melvyn Matthews, percussions  
Mogamat Petersen, banjo  
Clive Samuel, guitare basse  
Ridhwaan Trompeter, guitare et banjo

Jereme Trompeter, soliste  
Mustapha Adams, soliste de *nederlandslied*  
Johaar Kenny, soliste de *moppie*  
Mogamat Ismial Majiet, soliste

et

Durell Africa, Shaheed Alexander, Nicholaas Arendolf,  
Jageja Davids, Morne Davids, Peter Gambeno,  
Irufaan Kamaldien, Jonathan Lombard,  
Cheslyn Samuel Lombard, Mogamat Manuel,  
Raymond Solomons, Cassiem Woodman

Coordination, Muneeb Gambeno

*Cape Traditional Singers et Fezeka Youth Choir*  
avril 2013 © Vincent Pontet

## FEZEKA YOUTH CHOIR

Phume Tsewu, direction

avec

Nokwanda Bovana\*, Phumeza Dlayedwa,  
Skunana Fezeka, Bathandwa Gubesa,  
Viwe Magopeni, Paul Malgas,  
Simphiwe Mayeki, Lubabalo Mbili,  
Monde Mdingi, Zoleka Meke\*,  
Makaziswe Msuthu, Makaziwe Msuthu,  
Sibusiso Mxaka, Busiswa Ndlebe\*,  
Ntombelanga Ndlovu, Lenin Ndziba,  
Zolina Ngejane\*, Phelo Nodlayiya,  
Zukisa Nyaba, Sibulele Sibeko,  
Nokuthula Sidambe\*, Juliet Sodayise,  
Zukiswa Tsewu

\* solistes

Coordination, Zukiswa Tsewu



## CAPE TRADITIONAL SINGERS

Les *Cape Traditional Singers* ont été créés par Anwar Gambeno afin de faire entendre les répertoires choéraux emblématiques de cette ville : les chansons de carnaval qu'interprètent les *Klopse* (troupes de carnaval) lors des fêtes du Nouvel an, et les chants des *Malay Choirs*, dont les compétitions se déroulent chaque année après celles des *Klopse*.

Deux genres de chansons sont particulièrement typiques du Cap. Les *moppies*, chansons comiques en afrikaans dans lesquelles des paroles drolatiques sont placées sur un assemblage de bribes mélodiques empruntées un peu partout ; le soliste doit y jouer l'humour en soulignant ou complétant l'histoire du geste. Et les *nederlandsliedjies* (petites chansons hollandaises) qui appartiennent en propre aux *Malay Choirs* ; airs et paroles d'origine néerlandaise ont été transformés par un style d'interprétation qui associe un soliste devant subtilement orner les mélodies et « passer » celles-ci au chœur selon des techniques très élaborées ; il en résulte un contraste surprenant entre la voix soliste, qui évoque le monde arabe et l'Orient, et le chœur qui utilise l'harmonie tonale occidentale.

Anwar Gambeno est chanteur et directeur musical, pour les *Malay Choirs* et les *Klopse*. Comme presque tous les chefs de chœur sud-africains, il ne sait ni lire ni écrire la musique, mais il maîtrise totalement l'art de composer de tête des mélodies et d'harmoniser des polyphonies à trois ou quatre voix. Il sait tirer le meilleur parti de chanteurs qu'il contribue à former, parfois dès un très jeune âge, et attirer des solistes de grande qualité, que ce soit pour les *moppies* ou les *nederlandsliedjies*. Anwar Gambeno est également un homme engagé dans sa communauté : son chœur est un havre pour des jeunes qui évitent ainsi les pièges de la drogue et des gangs. Il participe à diverses actions caritatives. Musicien « amateur », dans tous les sens du terme, il défend une conception du chant qui ne refuse pas la modernisation mais vise à conserver les traits les plus forts de ce qu'il appelle « la tradition ».

### Anwar Gambeno



Anwar Gambeno créa en 1981 *The Tulips* qui participe tous les ans aux compétitions des *Malay Choirs*, chante dans des fêtes communautaires et se produit hors d'Afrique du Sud sous le nom de *Cape Traditional Singers* (notamment à Nantes en 1997 et à Lisbonne en 1998). Il a également été directeur musical

et « capitaine » de plusieurs troupes de carnaval. CD : *The Tulips, Les Ménestrels du Cap* (Buda Music, 2002).

### Propos recueillis

« Je suis né dans un quartier nommé Harfield, une banlieue sud du Cap, enclavée dans Claremont, où la population était assez mélangée ; mes voisins étaient blancs. Ma famille n'était pas riche : mon père était pêcheur ; ma mère, couturière ; nous étions huit enfants et nos parents ont dû se battre pour nous élever. Je suis allé à l'école jusqu'au bac, puis je me suis marié et j'ai travaillé. Harfield fut un des premiers quartiers à être touché par le Group Areas Act (loi attribuant exclusivement certaines zones urbaines à un groupe « racial »). Étant classés *coloureds*, nous fûmes plusieurs fois déplacés de force. Ce fut très douloureux parce que nous étions séparés de notre famille, de nos voisins, de nos amis. Et cela désorganisa les troupes de carnivals qui étaient très actives à Harfield.

Cela nous paraissait d'autant plus absurde que mon père était né en Sicile, à Palerme ; mais, comme pêcheur, au Cap, il se retrouva dans un milieu *coloured*. Ma mère, elle, était d'origine danoise et portugaise. Tous deux étaient très clairs de peau. Lui était catholique, mais ne pratiquait pas ; elle était témoin de Jéhovah et avait une conception stricte de la religion, ce qui créait des tensions pénibles dans la famille. Je me suis converti à l'islam lorsque j'avais 17 ans, parce que mes amis étaient musulmans, que la jeune fille qui allait devenir mon épouse pour toujours était musulmane et que l'amour qui régnait dans la famille d'un de mes amis musulmans m'avait séduit. De la même manière, ma première langue fut l'anglais et j'appris l'afrikaans du Cap plus tard. Mon père était aussi musicien. Il jouait du violon,

## FEZEKA YOUTH CHOIR

de la guitare et de la batterie dans des orchestres de danse langarm et dans des *Christmas Bands* (harmonies religieuses), des formations dont les instrumentistes étaient *coloureds*. J'avais huit ans lorsque j'ai commencé à chanter avec les *Klopse*, dans la catégorie *Juvenile sentimental*. Vers 17-18 ans, j'ai créé un petit groupe qui jouait la pop anglaise du début des années 1960 mais je suis revenu rapidement aux *Klopse* et aux *Malay Choirs*. J'ai passé douze ans dans un des meilleurs d'entre eux, les *Jonge Studente*, où j'ai appris toutes les subtilités du chant et de l'harmonisation, et j'ai décidé de fonder mon propre chœur, *The Tulips*. Je ne sais ni lire ni écrire la musique mais j'ai des oreilles. Je peux inventer une mélodie, en fabriquer une avec des fragments d'après ce que j'entends à la radio ou d'après des disques qui me parviennent : je me suis ainsi inspiré de polyphonies corses et de chants de marins bretons. Je peux aussi harmoniser un chœur à trois ou quatre voix. Je compose, j'arrange, j'harmonise de tête. Le chœur me permet de former des jeunes, de les faire évoluer au contact de chanteurs expérimentés.

Ces jeunes viennent surtout de milieux défavorisés ; le chant nous permet de leur donner un sens de la discipline et un sentiment d'appartenance à l'Afrique du Sud ; ils en tirent non seulement du plaisir mais aussi la conviction qu'ils valent quelque chose, et tout cela, ils le transmettent autour d'eux, dans les townships où le chômage, les conditions de vie, la drogue poussent les gens à se déprécier. Le chœur offre une alternative aux gangs.

Nous perpétons une tradition, ouverte, en évolution, car sans tradition, sans culture, il ne peut y avoir de société. Cette tradition nous a permis de traverser l'apartheid en le dénonçant à mots couverts. Pendant les années de lutte, nous essayions de faire reconnaître notre culture, mais les autorités tentaient de la manipuler pour perpétuer le mythe du *jolly hotnot*, le joyeux hottentot, l'opprimé satisfait de sa condition. Mais à travers nos chansons nous voulions faire passer le message que ce n'était pas vrai. Dans *Oom Jakkals*, par exemple, de quoi est-il question ? D'un fermier blanc qui engrosse une femme khoikhoi et qui envoie l'enfant à Batavia. Les *moppies* suggèrent que notre histoire était tragique mais le disaient par l'humour. C'est cette tradition orale, que nous ont laissée nos anciens, que nous transmettons aux jeunes d'aujourd'hui. »

Le chœur formé par Phume Tsewu est l'héritier d'une histoire qui remonte au début du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1824, des envoyés de la Glasgow Missionary Society fondent une mission à Lovedale (aujourd'hui dans l'Eastern Cape). En 1841, ils y ouvrent un institut pour des jeunes Africains des deux sexes. La musique, le chant des cantiques y font partie intégrante de l'enseignement. Très vite, les élèves donnent une couleur particulière aux hymnes qu'ils interprètent : ils mêlent la polyphonie à quatre parties des chœurs européens aux structures responsoriales, construites en cycles décalés et assises sur des figures rythmiques intriquées du chant africain. Cette transformation de l'hymnodie européenne sera formalisée par des compositeurs formés à Lovedale et dans d'autres institutions tels l'Ohlange Institute du Natal. John Knox Bokwe, Reuben Caluza, Enoch Sontonga, Tiyo Soga composèrent des cantiques chrétiens mais aussi des chants dans lesquels ils parlaient du sort fait aux Africains. *Nkosi Sikelel' iAfrika* de Enoch Sontonga en est l'exemple le plus connu. Succédant à cette première génération, d'autres compositeurs, comme Joshua Pulumo Mohapeloa, Michael Moe-rane, Mzilikazi Khumalo et B.P.J. Tyamzashe continuèrent à alimenter le répertoire des chœurs africains, cependant que dans les églises s'imaginaient de nouveaux cantiques sensibles aux influences du gospel afro-américain.

Phume Tsewu, professeur d'anglais et vice-principal de son lycée, utilise le chant choral afin de pallier les déficiences de l'enseignement musical. Sa passion, son ouverture d'esprit, sa culture musicale lui ont permis de déceler des voix extraordinaires parmi des enfants de familles extrêmement pauvres. Beaucoup ont pu ensuite faire des études musicales. Génération après génération, il forme des chanteurs à des répertoires extrêmement divers : œuvres de compositeurs africains, airs traditionnels, chansons en afrikaans ou *moppies* du carnaval du Cap. Excellence et polyvalence ont valu aux chœurs qu'il dirige de remporter de nombreuses compétitions régionales et nationales.

## Phume Tsewu



Parallèlement à des études d'anglais qui l'ont conduit à une carrière de professeur, la passion du chant choral poussa Phume Tsewu à suivre des cours de théorie et pratique musicale à l'université par correspondance UNISA. Dans toutes les écoles et lycées où il a enseigné, il a créé un chœur, notamment à la Fezeka High School de Gugulethu (Le Cap). Devenu vice-principal du lycée de Philippi, autre quartier défavorisé du Cap, il y a aussi formé un chœur en même temps qu'il constituait un ensemble vocal de très haut niveau avec des anciens de Fezeka, le *Fezeka Youth Choir*. Plusieurs jeunes ayant découvert le chant dans des chœurs dirigés par Phume Tsewu ont intégré le programme de formation à l'opéra de l'Université du Cap et quelques-uns entament aujourd'hui une carrière professionnelle.

### Propos recueillis

« Je suis né à Grahamstown, une petite ville de l'Eastern Cape. Mes parents adoraient chanter. Je suis allé à l'école à Grahamstown jusqu'au bac, ensuite, en 1989, je suis venu au Cap pour étudier à l'Université du Western Cape. J'ai fait une licence d'enseignement en anglais et en histoire. Parallèlement, je me suis inscrit à l'UNISA en théorie musicale. En fait, j'avais déjà l'expérience du chant choral, il a toujours fait partie de ma vie. À Grahamstown, je chantais dans le chœur *Abancedisi*, dont je suis devenu le chef adjoint à 16 ans. À l'Université du Western Cape, je suis devenu le chef d'un chœur d'étudiants, le *Creative Arts Choir*, qui participait à de nombreuses cérémonies officielles. Nous avons chanté lorsque Nelson Mandela et Oliver Tambo ont été fait docteurs *honoris causa* de cette université. Une fois mes diplômes obtenus, j'ai commencé par enseigner dans une école primaire, Hlengisa à Nyanga, où j'ai dirigé le *Senior Choir*. Au bout d'un an, j'ai rejoint le lycée Fezeka de Gugulethu où l'histoire de ce qui est aujourd'hui le *Fezeka Youth Choir* a véritablement commencé. Aujourd'hui, je travaille dans un autre lycée, dans le quartier de Philippi, dont je suis le vice-principal. J'y ai à nouveau formé un chœur, mais je continue à travailler avec les anciens de Fezeka sous le nom de *Fezeka Youth Choir*. À Fezeka, j'ai fondé le chœur avec environ quatre-vingts élèves, dont certains au départ ne savaient

pas chanter du tout. Je les ai fait travailler dur. Je les ai mis face à des défis en leur demandant d'interpréter des pièces difficiles. Et nous avons gagné des compétitions, au niveau local, puis au niveau national. Nous sommes devenus capables de tout chanter : des airs traditionnels arrangés jusqu'à la musique classique européenne, y compris des extraits d'opéra. Nous avons chanté avec des orchestres de lycées des quartiers blancs qui n'arrivaient pas à croire que des enfants des townships puissent atteindre un tel niveau. Trente des membres du *Fezeka High School Choir* ont été intégrés au chœur de l'Opéra du Cap pour la création de la *Trilogie Mandela* en 2011, avec l'Orchestre Philharmonique du Cap. Nous aimons tout chanter, y compris des ballades afrikaners et des airs du carnaval du Cap et des chants des *Malay Choirs*. Mon sentiment est qu'il n'est pas possible de vivre dans le Western Cape, où l'afrikaans est une des langues dominantes, sans enseigner aux enfants qu'il est indispensable d'aller vers ceux qui parlent d'autres langues. J'ai emmené les membres du chœur voir les compétitions de *Kaapse Klopse* et de *Malay Choirs* ; je leur ai dit : « Écoutez, nous vivons au Cap, nous vivons avec les *Klopse* et les *Malay Choirs*, vous n'avez aucune excuse si vous ne cherchez pas à apprendre un peu d'eux. » Et ils y ont pris un plaisir énorme.

Je considère que la musique est un instrument qui doit servir à valoriser les jeunes. L'environnement dans lequel ils vivent les tire vers le bas à un point que vous ne pouvez imaginer. Dans chaque rue des quartiers où ils vivent, il y a quelqu'un qui vend de la drogue ou d'autres substances. Autour d'eux, y compris dans leurs familles, tout les porte à croire qu'ils ne pourront jamais rien réussir. Mais chanter dans un chœur, agir et se faire remarquer et applaudir, cela change leur vie. D'autant plus que cela ne se passe pas uniquement à Gugulethu, mais aussi au niveau national. Ils gagnent des concours de chœurs, ils chantent pour rendre hommage à des personnalités, lors de mariages de notabilités, ils accompagnent des musiciens célèbres. Et maintenant, ils sont invités à l'étranger. C'est leur travail et leur talent qui leur ont permis d'obtenir cette reconnaissance. Plusieurs suivent maintenant les cours du cycle de formation à l'opéra de l'Université du Cap. Avec ce chœur, j'essaie de créer des conditions qui permettent à des jeunes de s'épanouir et à certains de devenir professionnels. »

## Répertoire

### 1<sup>re</sup> partie : Cape Traditional Singers Chants des « chœurs malais »

#### 1. Polka Dans (La Polka)

Cette chanson évoque la polka qui était dansée lors des fêtes du Nouvel an, au son du concertina. Elle parle du musicien qui joue de cet instrument.

#### 2. Roesa (Rosa)

*Roesa* est sans aucun doute la *nederlandsliedjie* la plus populaire. Interprétée à l'origine dans les mariages musulmans, sans doute dès les années trente, cette histoire d'amour chante des valeurs de probité et de fidélité essentielles dans une communauté marquée par l'esclavage, le racisme et les déplacements forcés.

#### 3. Oom Jakkals (Oncle Chacal)

Chanson comique animalière où Oncle Chacal incarne un personnage buveur et coureur qui finit dans le fossé en jurant abondamment ; certaines interprétations suggèrent qu'elle évoquait les relations entre maîtres et travailleurs sur une ferme, et le viol d'une femme khoikhoi par un colon.

#### 4. Ons Prinsee Nog So Klein (Même si notre Prince est tout petit)

Cette vieille chanson hollandaise affirme : « Même si notre Prince est tout petit, il sera notre *Stathouder* ». Elle fait allusion à Maurice de Nassau (1567-1625), futur prince d'Orange, nommé *Stathouder* (gouverneur) de Hollande et de Zélande à 17 ans. C'est sous son règne que fut créée la Compagnie néerlandaise des Indes orientales et que fut fondée Batavia (aujourd'hui Djakarta).

#### 5. Die Toyi Toyi (Le Toyi Toyi)

Le *Toyi Toyi*, du nom d'une danse de manifestation pratiquée depuis les années 1970, fut une des *afrikaans moppies* (chansons comiques) les plus populaires dans les années 1990, notamment en 1993-1994, juste avant les premières élections au suffrage universel. Son succès provient de ce que ses auteurs ont réussi à rendre l'atmosphère agitée de l'Afrique du Sud tout juste sortie de l'apartheid, parvenant à susciter le rire pour faire oublier les craintes nées des changements et de l'incertitude du lendemain. *Les voilà, ils dansent tous le toyi toyi*

*On les entend, on les entend, on les entend, ils dansent le toyi toyi*

*Il y a des troubles à Nyanga, Khayelitsha et Langa  
Partout en Afrique du Sud, on fait le toyi toyi  
Les journaux nous disent que le Cap est en feu  
La télé nous montre les bidonvilles qui brûlent  
La police anti-émeutes est venue  
Pour les faire déguerpir, oh la la la, ...*

*Autrefois on ne s'en faisait pas, rien n'était taxé  
Puis il y a eu la taxe locale et maintenant c'est la TVA  
La TVA sur le café, la TVA sur le thé  
Il y a la TVA sur la viande et le riz  
Mais pas sur les joints*

*Ils ont fait grève deux jours*

*La COSATU avait dit qu'ils seraient payés plein temps  
L'un marche devant, un drapeau à la main  
Les autres le suivent dans les rues jusqu'à la Parade  
Ils font tous le toyi toyi  
Les gars, les gars, dansons le toyi toyi tous ensemble*

#### 6. Ek Trog Daar See Laas (Je suis allé)

Cette *nederlandsliedjie* classique dépeint l'attachement à la nature d'un chasseur levé de bon matin pour traquer le gibier près d'une rivière.

#### 7. Die Patertjie (Le Petit Curé)

Le « héros » de cette chanson ancienne est un prêtre catholique libertin. La musique rend la marche joyeuse du prêtre sur le chemin et le comique des paroles est basé sur un jeu de mots qui superpose « Il était content » et « Il était dans l'herbe » (avec une jeune fille qu'il avait prise par la main...).

#### 8. Gaaf Maria (Merveilleuse Maria)

*Nederlandsliedjie* chantée lors des mariages ; un garçon y décrit la beauté et la douceur de son aimée et explique l'intensité de son amour pour elle.

#### 9. Baie tramakasi (Merci beaucoup)

Afin de remercier le propriétaire d'un camion utilisé pour aller pique-niquer, on lui donnait aubade. Les *Cape Traditional Singers* chantent cette chanson afin de remercier les spectateurs qui sont venus les voir et les entendre.

## 2<sup>e</sup> partie : Fezeka Youth Choir Cantiques et chants profanes

### 1. Yangen'ifez Alumni

Le *Fezeka Youth Choir* ouvre habituellement ses concerts avec ce chant basé sur un air traditionnel. Il est destiné à capter l'attention du public et annonce : « Attention, voici venir le *Fezeka Youth Choir* ».

### 2. Plea from Africa (John Knox Bokwe)

Écrit en juillet 1892 au cours d'une tournée du Chœur africain d'Afrique du Sud en Grande-Bretagne, et destiné au public local, cet « Appel de l'Afrique » est typique des hymnes missionnaires dans lesquels John Knox Bokwe (1855-1922) avait baigné pendant 25 ans et qui avaient formé sa sensibilité musicale. Il constitue un des premiers et plus importants exemples de l'adaptation de l'hymnologie victorienne au chant choral africain. Il annonce le « Nkosi Sikelel' iAfrika » de Enoch Sontonga, composé en 1897, qui deviendra l'hymne de l'ANC, puis, pour partie, de l'Afrique du Sud post-apartheid.

*Sous le soleil brûlant des légions d'âmes éreintées*

*Attendent d'être gagnées*

*Beaucoup de vies s'en sont allées*

*Mais dans les marais et sur l'herbe*

*Des voix maintenant s'élèvent*

*Vers le Dieu vivant*

*Dites l'amour de Jésus*

*Par-dessus les collines et par-delà les eaux*

*Que Dieu bénisse l'Afrique, et ses fils, et ses filles.*

### 3. Hambani Madoda

De nombreux habitants de l'Eastern Cape (ancien Transkei) parlant isiXhosa ont quitté les sols arides que leur avaient attribués les lois sur la terre de la « vieille » Afrique du Sud pour aller au Cap. Ce chant traditionnel xhosa, « Allez les hommes », parle de la ville comme lieu d'expériences nouvelles, de la beauté du site, avec les océans, la montagne de la Table, et de l'hospitalité des habitants.

### 4. Isithandwa Sam

« Mon amour » évoque la perte de l'être aimé. Il s'agit du sentiment de découragement et de solitude ressenti par qui s'est fait voler l'être aimé.

### 5. Ekhaya Madoda (Jabez Foley)

Jabez Foley (1919-1959) vécut à Grahamstown. Il apprit le « tonic sol-fa » puis la notation standard. Directeur du chœur de la *Memorial Shaw Methodist Church*,

il écrivit de nombreuses compositions chorales. Cette chanson, « Les hommes et leur foyer », a pour décor les mines d'or et de diamants. Des hommes parlent de leur maisonnée, de la nostalgie qu'ils éprouvent quand leur contrat, au bout de longs mois de labeur, va s'achever. Ils pensent à leur famille et à ce qui a pu se passer en leur absence.

### 6. Obe (J.P. Mohapeloa)

Joshua Pulumo Mohapeloa (1908-1982) naquit au Lesotho dans une famille liée à la Société des missions évangéliques chez les peuples non-chrétiens de Paris. Il étudia la musique à la Morija Training Institution créée par cette société missionnaire, puis s'inscrivit au South African Native College (SANC) d'Alice dans l'Eastern Cape, seule école où les Africains pouvaient préparer le baccalauréat. Plus tard il put continuer ses études musicales à l'Université du Witwatersrand. Dès ses premières compositions, dans les années 1930, il se signala par sa capacité à marier les formes africaines et européennes. Dans *Obe*, d'après une légende sotho dont le personnage principal est un cyclope effrayant, les protagonistes sont caractérisés par les voix et les rythmes.

### 7. Della (M.M. Moerane)

Michael Mosoeu Moerane (1909-1981) naquit et grandit dans l'Eastern Cape. Il étudia à l'Institut Lovedale, puis à l'Université de Fort Hare. Devenu enseignant, il suivit les cours de musique par correspondance de l'Université d'Afrique du Sud (UNISA) et, pour obtenir son diplôme, composa en 1941 son poème symphonique *Fatse la Heso (Mon pays)*. Son opposition à l'« éducation bantoue » lui valut d'être chassé de l'enseignement public sud-africain et le poussa à s'établir au Lesotho.

« Della » est une jeune femme qui avait promis de toujours aimer l'auteur mais qui n'est pas restée fidèle à son vœu. La polyphonie, les changements de tempo, la richesse harmonique font résonner les états d'âme de la victime de cette infidélité et l'inscrivent dans un paysage plein d'oiseaux, avant que le souvenir d'un hiver ne ravive la blessure de la promesse rompue.

### 8. Heimwee (J.R.L. van Bruggen, S. le Roux Marais)

« Le mal du pays » est un chant très populaire chez les Afrikaners. C'est une ode à la terre, aux beautés

silencieuses du *veld* (savane herbeuse) qui contrastent avec l'agitation bruyante de la ville. L'attachement à la terre qui y est exprimé explique qu'une chanson empreinte de nationalisme *boer* soit reprise par un chœur africain : la terre à partager peut unir plus qu'opposer et permet au *Fezeka Youth Choir* de chanter en afrikaans, une des langues les plus parlées au Cap.

### 9. Askwazi Kuhamba, Shosholoza

« Nous ne pouvons pas aller » librement sur la terre de nos ancêtres : cette chanson traditionnelle proteste contre les restrictions à la liberté de déplacement et l'aliénation terrienne imposées par l'apartheid. Elle dit comment les Africains sont pourchassés et assassinés par les « bêtes » au service de l'opresseur. Elle est enchaînée à « Shosholoza », une chanson de mineurs originaires du Zimbabwe faisant entendre le train qui les amène aux mines. Cette chanson est très populaire en Afrique du Sud et elle est entonnée dans les stades lorsqu'y jouent les *Bafana-Bafana*, l'équipe nationale de football.

## 3<sup>e</sup> partie : Cape Traditional Singers Chansons du carnaval

### 1. Goeienaand Al Die Mense (Bonsoir tout le monde)

Les chanteurs arrivent en souhaitant une bonne soirée au public. Ils reprennent une chanson que les *Klopse* chantaient quand ils paradaient du vieux marché jusqu'au stade de Green Point où avaient lieu les compétitions de carnaval. Elle évoque le rythme de la marche qui permet aux carnavaliers de parcourir une longue distance sans s'arrêter.

### 2. Die Nuwe Jaar (Le Nouvel an)

« Ah ya-ya, hou, c'est le Nouvel an... », toute l'exubérance, la joie des fêtes du Nouvel an sont dans cette chanson qui évoque aussi la préparation des beignets (*koeksisters*) dont toute la famille va se régaler.

### 3. Katrina Die Voorloeper (Catherine, le tambour-major)

Comme beaucoup de chansons comiques, Katrina évoque une *moffie* (travesti), qui est le tambour-major d'une troupe, celui qui marche en tête avec un costume richement décoré. Son père est fâché



Avril 2013, Cape Town  
Membres du *Fezeka Youth Choir* et Phume Tsewu.  
© Vincent Pontet

Final :  
Cape Traditional Singers  
Fezeka Youth Choir

contre elle, mais sa mère en est très fière. À la fin, Katrina se marie (à un homme), la dot a été payée mais les membres de sa troupe se demandent : « Maintenant qui va être notre tambour-major ? »

**4. Liefeling (Mon amour)**

Chanson de mariage que l'on chante souvent après *Roesa* lors des noces musulmanes. La mélodie a été composée par Anwar Gambeno.

**5. Boom Straat (La Rue des arbres)**

C'est un pot-pourri d'airs à danser (*ghoemaliedjies*) qui évoque *Blom Straat* (La Rue des fleurs, qui sonne comme *Boom Straat* dans la prononciation afrikaans du Cap), une rue du Cap où travaillaient les « dames de la nuit » ; puis la prison de Roeland Street, ce qui donne l'occasion de se moquer du juge ; enfin une fille du Nord, avec qui l'on danse, mais qui n'a pas l'allure d'une capetonienne.

**6. Cape Town (Le Cap)**

L'attachement à la ville du Cap, édiée par les esclaves et leurs descendants, en un site d'une immense beauté, est proclamé dans de nombreuses chansons. Ici, c'est la joie d'un carnaval d'été qui s'affirme tout en rappelant que « *Cape Town is the Place for Me* » (*Le Cap est une ville faite pour moi*). En dépit de la ségrégation, de l'apartheid et des déplacements forcés, elle demeure une ville créole et métisse.

**7. Die Son (Le journal « Le Soleil »)**

*Die Son / The Sun* est un tabloïd populaire dans les milieux défavorisés. Il colporte toutes sortes de commérages, ce qui donne prétexte à se moquer de ce qui y est écrit et de ceux qui les lisent. Attention, dit cette *moppie*, quoi que vous fassiez, ce sera imprimé dans le journal. Ainsi, un membre des *Cape Traditional Singers* a été vu en choquante compagnie, et sa femme l'a jeté à la rue...

Chants Malay et chansons de carnaval  
auteurs : *Die Son, Liefeling, Katrina* : Anwar Gambeno  
*Toyi Toyi* : attribué à Adam Samodien et Rashaad Maliek  
Autres chansons :  
Traditionnel/arrangements d'Anwar Gambeno

**1. Daar Kom Die Alibama (Voici venir l'Alabama)**

Très populaire chez les *coloureds*, mais aussi chez les blancs, cette chanson en trois parties est l'hymne des fêtes du Cap. La première rappelle le passage au Cap en 1863, pendant la guerre de Sécession des États-Unis, d'un navire confédéré qui aurait capturé un bateau nordiste. La deuxième relate l'arrivée, en provenance de la Berg (fleuve au nord du Cap), d'une embarcation transportant des roseaux utilisés pour confectionner les lits. La troisième cite les mois de l'année et évoque le fait que les esclaves étaient souvent nommés selon leur mois de naissance. *Die Alibama* est chantée sur le *ghoema beat* typique du Cap ; sa mélodie inclut des réminiscences du *There's No Place Like Home* de Stephen Foster, un succès des *minstrels* américains ; elle assemble des éléments de l'histoire de la ville et en fait entendre la créolité.

**2. Meadowlands (Meadowlands)**

Composée par Strike Vilakazi en 1956, quand les habitants du quartier le plus mélangé de Johannesburg, Sophiatown, décrété zone blanche en furent chassés et transportés à Meadowlands, là où se développera Soweto, cette chanson a été popularisée par Dorothy Masuka. Protestant sans équivoque contre les déplacements forcés, les censeurs crurent pourtant qu'elle soutenait la politique du gouvernement.

**3. Pata Pata (Touche-touche)**

Composée par la chanteuse Dorothy Masuka, *Pata Pata* a été popularisée par Miriam Makeba en 1957, alors qu'elle résidait encore en Afrique du Sud. Les paroles, en isiXhosa et en anglais, parlent du plaisir de danser dans le Johannesburg noir des années 1950 ; elles peuvent aussi être entendues comme un manifeste de la culture noire menacée par l'apartheid.

**4. Die Ossewa (Le Char à bœufs)**

Il est question ici des esclaves qui quittèrent la région du Cap avec leurs maîtres pour le grand *Trek* (voyage vers le Nord) dans les années 1830. Les chanteurs posent la question : « Qui va partir dans les chariots ? Le Maître Pete part avec ses chats et ses chiens, ne pars-tu pas avec lui ? »



Avril 2013, Cape Town  
Membres des *Cape Traditional Singers*  
Anwar Gambeno, percussion *ghoema* ; Johaar «Hadji» Kenny, soliste  
© Vincent Pontet



## POÉSIE / MUSIQUE CAPE CULTURAL COLLECTIVE



1. Ncebakazi Mnukwana, musique instrumentale
2. Khadija Tracey Heeger, *I am*
3. Toni Stuart, *cape doctor*
4. Khadija Tracey Heeger, *I want to tell stories*
5. Chris Ferndale, *Let Our Voices Rise*
6. Ncebakazi Mnukwana, chant
7. Chris Ferndale, *Mixed Masala*
8. Toni Stuart, *Ma, ek ko huis toe*
9. Chris Ferndale, *Flenterkind*
10. Khadija Tracey Heeger, *For the children*
11. Ncebakazi Mnukwana, chant traditionnel
12. Toni Stuart, *Albertus street*
13. Chris Ferndale, *Short Walk To The Taxi*
14. Khadija Tracey Heeger, *Cheche La Afrika*
15. Toni Stuart, *mountain's song*

**Chris Ferndale, Khadija Tracey Heeger, Toni Stuart,**  
poètes performers

**Ncebakazi Mnukwana,** chant, arc *uhadi*, *mbira*, percussion

### Chris Ferndale Propos recueillis

Formé par d'anciens militants de la lutte anti-apartheid, le *Cape Cultural Collective* a pour but de faire connaître la poésie contemporaine en anglais et en afrikaans du Cap. L'afrikaans est une langue créole née des interactions entre colons et esclaves ; son dialecte du Cap, l'afrikaaps, a conservé des tournures populaires et un vocabulaire d'origine malaise dont les autorités de l'apartheid ont voulu expurger l'afrikaans standard. Le *Cape Cultural Collective* associe des poètes qui disent avec vivacité leurs textes sur des musiques improvisées. Ils font ainsi entendre, non seulement la richesse et la musicalité de la langue du Cap, en évoquant, avec humour, tendresse ou colère, les problèmes qui se posent à l'Afrique du Sud du XXI<sup>e</sup> siècle, mais aussi la modernité que permet sa souplesse.

Le *Cape Cultural Collective* se présente comme un groupe anti-ségrégationniste, intergénérationnel, il entend associer création poétique sans compromis, action sociale et réflexion sur l'histoire, la mémoire et le présent.

« Je suis né à Bonteheuwel, au Cap, dans une famille pauvre. Par la suite, nous avons déménagé à Athlone, un quartier défavorisé, gangrené par les gangs. C'est à Athlone que je me suis inscrit chez les scouts et dans différents clubs de jeunes, ce qui m'a aidé à résister à cet environnement. Au lycée, c'est mon professeur d'afrikaans qui m'a persuadé qu'il y avait de l'espoir et que je pouvais échapper à ma condition. Après le lycée, je suis devenu militant. J'ai lancé un mouvement de jeunes dans le quartier de Kewtown, un petit coin du Cap, une vingtaine de pâtés de maisons, où nous avons constitué une des plus importantes organisations communautaires des Cape Flats (l'Est de Cape Town).

Dès mes études à l'Université du Western Cape, j'ai formé, à partir de ce mouvement, une association civique, au sein de laquelle était organisé un petit groupe militant et des membres de ce petit groupe ont participé à la création du Congrès de la jeunesse du Cap. À l'université, j'étudiais les sciences sociales,

le travail social et la sociologie, et nous avons créé un Comité des étudiants en travail social pour lutter contre l'apartheid. Je suis entré en politique non parce que je voulais y faire carrière mais parce que, en tant qu'individu appartenant à une communauté, je me sentais concerné par les questions sociales. Depuis ma petite enfance, j'ai toujours mis en question l'état de choses, participé à toutes sortes d'activités et énormément lu. À l'Université du Western Cape, toutes les associations avaient une dimension politique ; cela n'avait aucun sens pour les étudiants d'être membres d'une organisation si elle ne luttait pas contre l'apartheid. À la fin de mes études, j'ai travaillé à plein temps pour le mouvement social et les syndicats. Dans les quartiers, nous organisons des groupes d'étude clandestins dans lesquels nous lisions et commentions des textes interdits... À Athlone, nous savions qu'il y avait des membres de la branche armée du Congrès national africain, l'Umkhonto we Sizwe, mais avec mes amis, nous avons décidé de ne pas passer à la lutte armée mais plutôt d'animer le mouvement de masse en créant des groupes d'étude pour soutenir les combattants. J'ai monté un réseau d'imprimeries clandestines, puis j'ai été le coordinateur du Front démocratique uni pour la région. Ce n'est qu'en 1991-1992, après le début des pourparlers entre le gouvernement et l'ANC, que j'ai décidé d'exercer vraiment mon métier de travailleur social ; je suis entré à la municipalité du Cap comme chargé du développement communautaire ; plus tard, j'ai continué ce travail pour le parlement du Western Cape.

Pendant toute cette période, j'ai écrit de la poésie. Au cours de la lutte, nous rencontrions des artistes, c'est ainsi que j'ai connu le poète James Matthews. Quelques-uns de mes poèmes furent publiés. Après la fin de l'apartheid, James Matthews m'a incité à lire mes poèmes en public. Je l'ai fait ; les auditeurs et d'autres poètes ont aimé ce que je proposais. En 2007, l'Institut pour la justice et la réconciliation a lancé un programme intitulé *Songs Worth Singing, Words Worth Saying*. Avec quelques autres, dont Khadija Tracey Heeger, j'ai été invité à animer des ateliers de poésie. Quand le projet est arrivé à son terme, certains d'entre nous ont décidé de continuer à organiser des lectures poétiques, et c'est ainsi que le *Cape Cultural Collective* est né.

Pour moi, la poésie doit rendre compte de la société et exprimer un message ; elle doit permettre

de réfléchir à la réalité. Mais je ne suis pas un poète politique : si le poète traite de la vie quotidienne, de l'amour, de la peine, si la poésie vient du plus profond de son être, le message passe avec l'émotion. J'ai choisi d'utiliser l'Afrikaans populaire du Cap (*kaaps* ou *afrikaaps*) pour que ceux qui le parlent puissent me comprendre. Et aussi parce que cette langue est vivante, elle est très créative, capable d'absorber énormément d'influences. Faire de la poésie en *kaaps*, c'est aussi lutter contre l'idée que c'est un jargon. Cette langue est le produit de notre histoire ; elle dit comment nous avons su nous adapter et accueillir tous ces gens qui sont venus au Cap. Je veux faire comprendre que cette langue du mélange est riche de culture. »

### Chris Ferndale



Chris Ferndale écrit des poèmes depuis plus de vingt ans. Au cours des années 1980, il est membre du Congrès des écrivains Sud-Africains (CO-SAW). Il participe également au *Community Art Project*, alors sous la direction de Lionel Davis. Poète reconnu, Chris Ferndale écrit principalement en afrikaans. Son travail s'inscrit dans l'idée d'un partage culturel et de l'utilisation de la poésie pour aborder les enjeux socio-économiques.

### Ncebakazi Mnukwana

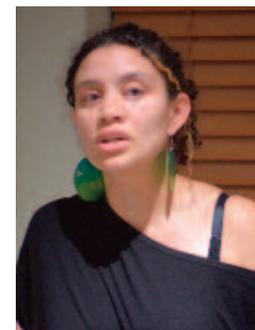


des années 1990, je me suis inscrite à l'Université

« Je suis née à Mthatha, dans l'Eastern Cape. Je viens d'une famille de commerçants, mes parents se sont battus pour que leurs enfants aillent dans de bonnes écoles. J'ai commencé le piano à neuf ans, puis le violoncelle et j'ai chanté dans le chœur de l'école. J'ai joué des marimbas dès le lycée. Au début

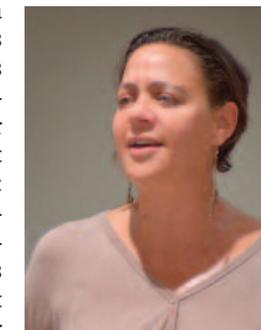
du Cap, en musique et pédagogie musicale. C'est là que j'ai rencontré Dizu Plaatjies avec qui j'ai appris à jouer des instruments africains, notamment les arcs musicaux *uhadi* et *umrhubhe*. Il m'a fait comprendre le rapport entre l'arc et le corps : le meilleur son s'obtient lorsque le résonateur est en contact direct avec la peau, c'est pourquoi les joueuses d'arc ont le haut du buste découvert. Aujourd'hui, je travaille à un doctorat sur le chant diphonique (*umngqokolo*). Avec les poètes du CCC, je ne cherche pas à prolonger leurs textes, la musique agit plutôt comme un écho, comme un chenal pour orienter l'émotion de la poésie dans une sorte d'improvisation qui renouvelle chaque moment, sans oublier que c'est le poème qui ouvre la voie. »

### Toni Stuart



« Je suis née et j'ai grandi au Cap. J'ai étudié le journalisme et travaillé pendant cinq ans dans les médias. Mais aujourd'hui je suis poète à plein temps : j'écris, je dis mes poèmes et j'utilise la poésie dans le cadre de projets sociaux. Avec la poésie, je veux donner une voix aux jeunes, pour qu'ils comprennent que leurs histoires sont importantes, pour eux et pour les autres. J'ai cofondé une ONG, *I Am Somebody*, où nous essayons d'aider des jeunes à devenir adultes ; notre objectif est une véritable réconciliation, possible si nous voyons l'Autre au-delà de nos peurs. La poésie est un aiguillon qui stimule le changement au niveau le plus profond de chaque être, condition pour que change la société. Ainsi les ateliers que j'anime ne visent pas tant à produire de grands écrivains que des personnes qui ont confiance en leur parole. J'écris en anglais ou en afrikaans, mais ce sont les mots qui me choisissent, et non moi qui décide : je vis au Cap, une ville magnifique mais ravagée par les problèmes sociaux. La poésie doit s'en faire l'écho, dans son contenu comme dans les formes qu'elle utilise. »

### Khadija Tracey Heeger



« Je suis née dans une famille à la fois musulmane et catholique. Petite fille, j'ai fait du théâtre. Plus tard, j'ai commencé à écrire de la poésie, pour m'aider à mieux gérer mes problèmes. Mais des amis l'ont découvert et m'ont demandé de lire mes poèmes en public. Puis j'ai rejoint un groupe de poétesses et enfin le CCC. J'essaie de parler au nom de ceux qui sont habituellement méprisés, des *coloureds* en particulier à qui l'on a dénié la capacité de création culturelle. Il me semble que je dois à la fois montrer qu'ils sont partie intégrante de l'Afrique et qu'ils possèdent une riche culture. J'écris des poèmes d'amour, des poèmes sur les femmes mais cette question me tient particulièrement à cœur. Je souhaite que ma poésie aide les enfants auxquels j'enseigne à réaliser de quelle richesse ils sont porteurs. Dans mes textes, je mélange l'anglais et l'afrikaans. Il y a des choses qui sont impossibles à dire en anglais et ceux à qui je veux plus particulièrement m'adresser, les défavorisés, les saisissent mieux en afrikaans. »

Édition des poèmes en version originale et en traduction française, à paraître le 7 octobre. Disponible à la Maison de la Poésie à l'occasion des deux représentations du *Cape Cultural Collective*

*Flenterkind  
the heart-broken child  
L'Enfant cassée*

Poème et performance, Christopher Ferndale

L'enfant haillonneuse, délaissée  
Vague et divague  
entre les immeubles sales  
de misère installée

Elle est seule, désemparée  
dans un territoire  
où elle n'a pas sa place  
où règnent les malfaiteurs  
qui tuent leurs semblables

lieu sans pitié  
où la drogue commande  
où les jeunes victimes  
respirent la colère  
dans les nuées de balles  
larmes, douleur.

elle est née  
elle est née  
par un orage  
sur la plaine du Cap  
orage d'acier  
orage de colère  
orage de douleur  
et il pleuvait des larmes  
et il pleuvait des larmes.

*Cheche la Afrika  
Étincelles d'Afrique*

Poème et performance, Khadija Tracey Heeger

Je ne suis pas que famine  
Ruines de guerre  
Craie croulante, bâtiments noirs et dévastés  
Je n'existe pas pour qu'on me pleure  
Je ne suis pas un cortège des malheurs du  
colonialisme, de l'apartheid, du fémicide,  
du génocide, de la xénophobie.  
Mon sang est plus fort que mes chagrins  
Mon sang est plus épais que l'encre des livres  
d'histoire / qui dilapident ma vérité  
et couvrent les tables de mes enfants de  
mensonges sur eux-mêmes  
Mes yeux sont ouverts / j'ai cherché dans les feux  
dans les flammes du temps  
les bijoux de l'Afrique / enfin révélés.

Je suis le joyau sculpté dans la chair des diamants  
dans le ventre du Botswana  
les immensités de Cobalt en RDC et en Zambie  
Je suis une ligne dans la tige d'or du Ghana  
Et le Fer de Mauritanie / et le Manganèse du Gabon /  
le Platine, le Palladium du Zimbabwe  
l'Uranium et le Titane et le Tungstène, et le Zinc  
et le Vanadium,  
Oui, c'est ici que Madame la Terre déploie  
fièrement ses atours.

Et je me tourne vers le Nord, et salue les étoiles  
de Léopold Sedar Senghor du Sénégal  
poète et politicien, l'un imprégné de l'autre, l'un  
sauvé par l'autre !

Osei Tutu, fier guerrier de l'Ashanti  
(on dit Ghana aujourd'hui)  
maître du trône d'or, langue d'Odwiri  
Je chante les cendres de ton acier !

Mae Azango du Liberia – la lame de tes mots brise  
le silence / autour des mutilations des femmes

Thomas Sankara, du Burkina Faso  
Champion du droit des femmes, cœur de la vérité  
Je marche sur tes épaules de géant !  
Olu Fela Ransome-Kuti / Toi qui coupes la tête  
des monstres au feu de ta musique  
Je me réchauffe à ta fournaise !

Et je regarde vers le Nord, et je salue les étoiles  
de Wangari Maathai, lumière des Kikuyus  
Mère de l'Okra africain, couronne de nos sols !  
Chimanda Adichie, Margaret Ekpo  
Dalu (merci en *igbo*), Mama !

Et je regarde vers le Nord, et je salue l'étoile  
de Patrice Lumumba, frère de Kasai  
Je mange le courage de tes mots :  
« Nous ne sommes plus vos macaques ! »  
qui délient ma langue pour les étoiles  
qui viendront !  
Matondo Mingi ndeko!  
(merci beaucoup mon ami, mon frère – en  
*lingala*)

Et je regarde vers le Sud, et je salue les étoiles de  
Aushumato, Eva Krotoa, Ansela van de Caeb –  
Nous sommes tout votre sang fouetté par la  
goura des Khoikhoi.  
Nelson Rolihlahla Mandela  
Miriam Makeba, Walter Sisulu, Ruth First, Dhala  
Omar, / Kader Asmal, Helen Joeseeph, Bertha  
Mashaba / Winston Mankunku

Et je regarde vers le Sud et je salue les étoiles de  
Stephen Biko / Ahmed Kathrada, Helen Suzman,  
Robert Mangoliso Sobukwe, / Shaun Magmoed,  
Jonathan Claasen, Ashley Kriel / Oliver Tambo,  
Desmond Tutu !

Et je tiens haut ma tête à votre mémoire !  
Nous nous dressons sur les cendres de vos cœurs  
Sur le métal de votre volonté !  
Vous êtes notre épine dorsale !

Et je regarde mon Afrique, et je salue les étoiles  
montantes de Hawa Abdi de Somalie !  
les pieds légers de David Rudisha du Kenya,  
nourri du lait d'une mamelle africaine.  
Shunnoz Fiel et Tekasala Ma'at Nzinga, icônes de  
mode, or de l'Angola  
Mihret Abebe Calla, lys de l'Ethiopie  
Joyce Banda, lotus du Malawi  
Hasfat Abiola aigle du Nigeria, courageux  
militant des droits de l'homme,  
Susan Kiguli, dont les histoires récoltent les

perles de l'Ouganda  
Anna Mwalagho, Tijan Sallah, à la pointe de vos  
pinceaux  
par les pierres de vos sculptures  
vous nous gravez dans l'histoire  
Doria Shafiq, Hoda Shaarawi, Reem Hassan vous  
qui représentez l'art du courage  
Vénus en burka, déesses égyptiennes !  
Alex Wek, beauté de jais  
Angelique Kidjo, moineau du Bénin  
George Lilanga prince de Kikwetu, toi dont le  
regard donne couleur au monde  
Rui Assubuji, fils du Mozambique, écrivain de  
lumière  
Patricia Mawuli – femme pilote du Ghana, qui  
nous ouvre des cieux sans limites  
Rebecca Lolosoli, chef de nos sœurs d'Umoja  
Hammerskjoeld Simwinga, homme éléphant de  
Zambie  
Salif Keita, Youssou N'Dour – qui chantez mon  
âme

Nandipha Ntambo, Nicolas Hlobo,  
Jane Alexander,  
Lionel Pietersen, Peter Clark  
Nkensani Manganyi, Errol Arendz, David Tlale  
qui nous donnez une stature internationale  
qui cassez les barrières entre le premier et le tiers

Natalie du Toit, Malika Ndlovu,  
Shelley Barry, Diana Ferrus  
Wendy Pekeur, Liesl Theron, Lucelle Campbell,  
James Matthews, Zackie Agmat, Ferial Haffajee,  
Rhoda Kadalie, Albie Sachs, Mike van Graan  
Brenda Fassie, Hilton Schilder, Jimmy Dlodlu,  
Lira, Ernestine Deane, Sibongile Khumalo,  
Yvonne Chaka Chaka, Sipho Hotstix Mabuse,  
Tina Schouw, Auriol Hays –

Vous faites résonner les voix des  
anges et des guerriers  
Ainsi se construit votre héritage  
C'est là mon Eden, le Jardin de mon Afrique !  
Cheche la Afrika ! Cheche la Afrika ! Afrika !  
(Étincelles d'Afrique)  
sisi ni siku kuu ya moto !  
(Nous sommes le grand jour du feu, en *kiswahili*)

## cape doctor

Poème et performance, Toni Stuart

vent  
dis-moi tes histoires

dis-moi les pensées / que tu jettes  
dans la suie du ciel nocturne  
dis-moi la vérité que  
tu laisses traîner dans les rêves  
et que tu retrouves / quand tu t'engouffres  
par les fenêtres / et que tu gonfles les rideaux  
comme voiles.

vent  
dis-moi tes histoires

de cris – sans visages / qui résonnent dans  
le silence farouche / d'une ville  
chaudron qui bouillonne / à en déborder

qui suinte la colère / paumes trop effrayées  
pour effleurer ce qui fait / mal  
peur que tout s'écroule / ne soit jamais  
reconstruit

et dis-moi tes histoires  
dis-moi les larmes que toi  
tu ne verses jamais / les peurs que tu renfonces  
dans les poches taiseuses / les mains qui effacent  
des villes tout entières / d'un seul mot.

quand l'automne peint une ville  
d'ambre et d'or, toi tu arraches  
la verdure de sa peau / pour la jeter au  
printemps ; tu tangles avec les arbres  
et tu envoies leurs feuilles / dans le ciel qui  
attend

tu fouilles et tu fouines  
dans tous nos sommeils  
tu te métamorphoses en  
chant d'océan / qui vient battre nos murs

dis-moi de l'amour  
qu'en un instant tu fais naître  
pour nous laisser écorchés  
raconte-moi leurs histoires

un homme aux mains  
de cannelle qui a ouvert  
le sol pour y faire venir  
du soleil sur une longue tige ;  
qui a brûlé les langes  
de coton en les faisant  
sécher en travers de son four  
pour montrer qu'il aimait / mes larmes  
il a repoussé la maladie et  
la mort pour pouvoir regarder / ma vie  
grand-père dont jamais  
je n'ai pu écouter les histoires

une femme dont  
les pensées allaient trop vite pour  
sa langue  
qui a appris à son fils que l'amour  
est doux, orange, ferme  
on ne m'a pas donné son nom  
mais j'ai hérité son cœur  
encore grand-mère, je me rappelle ton visage  
mais pas le son de ta voix  
ni les mots dont tu étais cousue

vent  
où les as-tu portés  
enterrés  
est-ce que leurs chansons dorment  
à l'aise dans tes plis, peux-tu  
me les chanter ?

tu cours contre toi-même  
de false bay à atlantic coast  
tu reviens au matin  
pour le petit déjeuner  
tu m'emmitouffles  
dans ton souffle  
quand tu me tires du sommeil  
mais les questions  
écrasent la paix d'un cœur

vent, dis-moi tes histoires  
pour que je connaisse  
l'autre moitié  
de moi.

Traduction de l'anglais : Béatrice Dunner

Musée du District Six, Cape Town  
Plaques de rues de District Six préservées par les habitants qui en étaient expulsés,  
à partir de 1968, en vertu du Group Areas Act © Denis-Constant Martin



VOUS AIMEZ LA MUSIQUE  
NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



PARTENAIRE  
DES CONCERTS  
DE COMPOSITEURS  
D'AFRIQUE  
DU SUD

DEVELOPPONS ENSEMBLE L'ESPRIT D'EQUIPE

 **MECENAT  
MUSICAL**  
SOCIETE GENERALE

Mécénat Musical Société Générale, Association loi 1901 Siège social : 29 bd Haussmann 75009 Paris - Photographie : Nico Hardy - FRED & FARID

# MUSIQUE D'AUJOURD'HUI MUSIQUE XHOSA

La Scène Watteau, Théâtre de Nogent-sur-Marne - jeudi 17 octobre 20h30  
Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre - samedi 19 octobre 20h  
Coréalisation Opéra national de Paris ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de l'Adami et le concours de la Sacem  
Avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale  
et de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique



France Musique enregistre ce concert 

Durée : 1h30 plus entracte

« Art Music » d'Afrique du Sud

page 50

Mantombi Matotiyana  
Michael Blake / Andile Khumalo / Clare Loveday /  
Angie Mullins / Pierre-Henri Wicomb

page 53

La Scène  
Watteau



Cape Point, pointe sud du Cap de Bonne-Espérance © DR

Comment, après la colonisation, après l'apartheid, libérer la musique savante, appelée « art music » en Afrique du Sud, des liens dans lesquels l'avait emprisonnée la ségrégation ? Compositeur et fondateur de New Music Indaba où des artistes de toutes origines ont pu se rencontrer, Michael Blake a conçu un univers sonore expérimental, transcendant les barrières tout en affirmant une sud-africanité profonde. Aussi a-t-il conçu The Bow Project, invitant des compositeurs à transcrire et à s'imprégner de musiques rurales pour arc musical, avant de réunir au concert et au disque des cultures jadis cloisonnées. Ces œuvres, ne cherchant pas à démarquer ou à imiter les traditions, mettent en évidence le potentiel de modernité que recèlent ces formes africaines, notamment celles qui sont jouées sur les arcs musicaux uhadi et umrhubhe dont Mantombi Matotiyana est une des virtuoses les plus accomplies.

Dans une œuvre insaisissable et violente à l'occasion, Clare Loveday exprime les contradictions de l'Afrique du Sud, comme sa beauté. Élève de Michael Blake et de Clare Loveday, Angie Mullins multiplie les réalisations multimédia, renouvelle les lieux d'exécution et joue des appositions d'un instrumentarium classique et de l'électronique. C'est à l'électronique aussi que Pierre-Henri Wicomb confiait l'exécution de ses premières œuvres. Dans la complexité numérique comme dans l'improvisation, son monde sonore se montre tantôt délicat, tantôt rugueux. Né à Durban, aujourd'hui assistant à la Columbia University de New York, Andile Khumalo incarne un art aux frêles textures suspendues et désormais au-delà des frontières. En somme, un portrait de la création musicale sud-africaine, de ses fondateurs à ses figures essaimées.

## « Art Music » d'Afrique du Sud

La musique sud-africaine d'aujourd'hui se divise en plusieurs lignées ou courants qui se sont développés séparément mais demeurent liés les uns aux autres.

Dans l'histoire coloniale officielle, le courant musical le plus ancien est un genre de musique chorale pour chœurs africains, qui date du début du XIX<sup>e</sup> siècle et que l'on désigne par le mot zulu *amakwaya*. Les premiers compositeurs de ce courant (Tyamzashe ou Pulumo Mohapelo) étaient cette tendance persiste aujourd'hui avec auxquelles participent des centaines de convoités. Ces *eisteddfods* maintiennent courant, plus ancien, est moins répandu, s'agit de la musique savante occidentale. Elle s'est développée au début du XX<sup>e</sup> siècle, sous sa forme instrumentale (symphonie, musique de chambre, musique pour clavier), parmi les colons installés dans les villes. Incarné par des compositeurs comme Arnold van Wyk, Stefans Grové ou Peter Klatzow, ce courant doit être considéré comme une interprétation locale des langages des nouvelles musiques d'Europe et d'Amérique.

### Quatre courants émergents

Le début du XX<sup>e</sup> siècle a vu aussi l'émergence du jazz sud-africain. Cette tradition, principalement noire, s'est d'abord modelée sur le ragtime et le swing américains, pour ensuite développer ses genres et ses sonorités distinctifs, avec des musiciens comme Abdullah Ibrahim, Kippie Mokoetsi, Todd Matshikiza. Les musiques électronique et électro-acoustique constituent un quatrième courant, dont l'histoire est récente, et qui est désormais très répandu chez les plus jeunes (Theo Herbst, James Webb, Angie Mullins). À ces quatre courants il faut ajouter celui de la puissante industrie de la musique populaire en Afrique du Sud, établie depuis les années 1950. Cette musique populaire a en partie imité la musique pop internationale, en la réinventant et, souvent, avec beaucoup d'imagination (voir par exemple le *kwaito* sud-africain et le gospel). Dans ce courant populaire, certains genres traditionnels modernisés tels que l'*isicathamiya* et le *maskanda* ont été réinventés et classés sous l'étiquette *world music*.

Composées sur plusieurs décennies et pratiquées par différentes populations sud-africaines, toutes ces musiques ont en commun de reposer sur une tension créative entre deux tendances sous-jacentes.

La première – tendance « modélisante » – consiste à maintenir le contact avec d'autres pays ou d'autres populations. Les modèles les plus importants pour les Sud-Africains viennent des États-Unis, des Pays-Bas, d'Allemagne, de Grande-Bretagne et de France. Les pays européens ont colonisé différentes régions de l'Afrique, ce qui explique facilement leur influence. Il n'est pas rare en effet que les descendants de colons aient étudié dans leurs terres d'origine et absorbé leurs normes musico-culturelles. Quant aux États-Unis, ils ont été un modèle de libération pour les Africains et les *coloureds*, leurs conditions de travail, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et pendant une grande partie du XX<sup>e</sup>, étant comparables à celles des esclaves américains.

Dès lors, dans le domaine de la musique savante occidentale, on peut entendre l'influence du modernisme anglais chez Van Wyk et Priaulx Rainier, celle du modernisme français chez Klatzow, celle du modernisme américain chez Grové, celle du sérialisme intégral et du post-sérialisme allemands chez Kevin Volans, celle du post-modernisme allemand chez Andile Khumalo, celle du post-sérialisme hollandais chez Pierre-Henri Wicomb, celle du post-modernisme anglais chez Michael Blake, et ainsi de suite. Ce qui ne veut pas dire que les compositeurs des autres pays n'aient pas également servi de modèles : on peut percevoir l'influence de Chostakovitch chez Roelof Temmingh ou celle de Prokofiev chez Jeanne Zaidel-Rudolph. La tradition américaine des *minstrels* et des *spirituals* a été une référence à la fois pour la musique chorale africaine et le « vaudeville » (le jazz des débuts), afro-américaine a eu un impact très profond sur les langages de la musique chorale, du jazz et du gospel sud-africains. Le minimalisme américain a influencé des gens comme Volans et Bongani Ndodana et il continue d'inspirer les plus jeunes générations. Enfin, un certain nombre de compositeurs de musique savante ont une dette envers Stravinsky, Ives, Cage ou Feldman.

### Où est mon pays ?

Outre cette tendance « modélisante », qui renvoie au monde euro-américain, l'autre tendance pendant la période coloniale, a consisté à se « localiser » dans le pays, l'Afrique du Sud, et le continent, l'Afrique – une Afrique parfois imaginaire et mythique, une sorte d'Afrique *glocale* (globale et locale). Les musiques indigènes d'Afrique du Sud ont largement encouragé cette tendance « localisante », tout en donnant lieu à des interprétations très diverses au cours de l'histoire politique et dans les différentes régions du pays. Chaque compositeur (ou producteur, dans le cas de la musique populaire) des courants susmentionnés, a eu une approche personnelle des notions de « localité » et d'« indigénéité ». On comprend pourquoi cette tendance entre en tension productive avec la tendance « modélisante » : pendant que l'une semble aller chercher au-delà des frontières sud-africaines, l'autre se tourne vers l'intérieur. De fait, ces deux tendances peuvent être interprétées comme des tentatives de définition de la notion de « pays » (*home*). « Où est mon pays ? », voilà une question que pose souvent la musique sud-africaine. Aujourd'hui, la musique du courant « occidental » doit se repenser radicalement : à l'ère de la crise économique, il n'est pas certain qu'elle puisse survivre, du moins sous sa forme actuelle. Le courant qui a le plus de chance de perdurer, c'est celui qui parvient à se développer parce qu'il est accessible à chacun et ne requiert pas d'instrumentistes : la musique électronique.

Considérant ce contexte historique et sociopolitique, il est impossible aux compositeurs sud-africains de musique savante (pour la plupart blancs) d'écrire de la musique sans une solide reconnaissance de l'Afrique du Sud « africaine », c'est-à-dire de l'« Autre ». De nos jours, une telle reconnaissance prend souvent la forme d'une citation, ou d'une collaboration avec des musiciens africains. Quoique toujours calqué sur la texture, l'instrumentation et l'harmonie euro-américaines, le langage

# MUSIQUE D'AUJOURD'HUI MUSIQUE XHOSA

musical des compositeurs se trouve infléchi ou orienté d'une multitude de manières, sous la pression de la tendance « localisante » africaine. On observe en effet que le recours aux modèles venus d'ailleurs, a diminué ces dernières années. Pour l'instant, il semble que la tendance « localisante » ait pris le dessus.

Les représentations courantes de l'Afrique peuvent s'avérer assez stéréotypées, ce qui rend les compositeurs sud-africains désireux de se déprendre des clichés « rythmiques » ou « percussifs ». Ainsi, lorsqu'il y a citation, ce qui est en jeu n'est pas tant le rythme que l'harmonie et la mélodie. L'histoire pré-coloniale de la musique sud-africaine – le paradoxe veut que nous soyons dépendants des récits coloniaux de cette histoire – nous enseigne que pendant des millénaires, le territoire n'a pas fondamentalement changé d'un point de vue géophysique. Partout prédominait la savane sub-tropicale (*bushveld*). Au XV<sup>e</sup> siècle, après le passage de Vasco de Gama, les sociétés migrantes Nguni et Sotho s'installèrent, créant une économie d'élevage, se formant et se reformant en groupes sociaux, dominés par de puissants chefs. Pendant la période du colonialisme, la soif de nouvelles terres se répandit avec une cupidité éhontée. Les San, peuple autochtone, furent éradiqués, après que leur langue (avec ses « clics »), leur art rupestre et leur pratique musicale (dont le jeu sur des arcs musicaux) se sont diffusés chez les Nguni et les Sotho. Le chant et la danse en groupe devinrent des pratiques vitales afin de revendiquer la communauté des principales formations sociales. Quelques musiques plus intimes ont pu se développer pour le plaisir de chacun.

Toutes les pratiques indigènes sont basées sur la voix, que ce soit en solo ou en chœur – c'est la voix qui est l'« instrument » principal en Afrique du Sud et non le tambour, la harpe ou le xylophone. Dans plusieurs régions d'Afrique du Sud et au Lesotho, s'est développé un répertoire combinant de la poésie chantée par un(e) seul(e) chanteur/chanteuse s'accompagnant à l'arc. Cette musique d'arc est souvent interprétée par des femmes jeunes, non encore mariées, mais il arrive que des femmes d'âge mûr deviennent des spécialistes révéérées. C'était le cas de la légendaire Princesse Constance Magogo dans le KwaZulu-Natal, qui jouait de l'*ugubu* et de l'*umakhweyana*, ou de Nofinishi Dywili dans l'Eastern Cape, qui jouait de l'*umrhubhe* et de l'*uhadi* (voir page 28 : Les arcs musicaux). Les inflexions mélodico-harmoniques et les schémas rythmiques de la corde frappée ou frottée avec une baguette exercent une grande séduction sur les compositeurs sud-africains. Michael Blake est de ceux-là. Ses derniers travaux pour *The Bow Project* aux côtés des virtuoses Xhosa Latozi Mpahleni (connue sous le nom de « Madosini ») et Mantombi Matotiyana, l'ont largement sensibilisé aux diverses possibilités de combiner musique d'arcs et électronique.

Christine Lucia

Traduction : Pierre-Yves Macé

Christine Lucia, musicologue, a dirigé le département Musique de l'Université de Witwatersrand à Johannesburg et est professeur émérite à l'Université de Stellenbosch. Elle a publié *The World of South African Music, A Reader*. Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2005 et *Music Notation: A South African Guide*. Pretoria, UNISA Press, 2012.



Mantombi Matotiyana  
Michael Blake  
Propos recueillis

**Michael Blake** : En août 1977, j'étais à Grahamstown, c'était la première fois que je revenais en Afrique du Sud depuis longtemps. Andrew Tracey avait organisé un concert avec des chanteuses du village de Ngqoko dans l'Eastern Cape et la joueuse d'arc Nofinishi. Ce fut une révélation ; après cela, toute ma musique a été différente.

En 2002, j'ai lancé *The Bow Project*, sur lequel j'ai travaillé pendant une dizaine d'années dans le cadre des Rencontres (*Indaba*) de musique nouvelle que j'organisais au sein du Festival de Grahamstown. Nous y jouons la nouvelle musique sud-africaine, faisons des expériences.

**Mantombi Matotiyana** : J'ai commencé à donner des concerts avec Dizu Plaatjies et Amampondo. Nous faisons ainsi : ils commencent par m'écouter jouer de l'*uhadi* et de l'*umrhubhe*, puis ils jouaient

**Michael Blake** *Quatuor à cordes n° 3 Nofinishi*

**Andile Khumalo** *Shades of Words* pour récitant, flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle, piano et percussion sur un texte du compositeur

**Clare Loveday** *Fever Tree* pour ensemble

**Andile Khumalo** *Cry Out* pour hautbois, alto, piano, percussion

**Angie Mullins** *Developing Nation* pour piano et électronique

**Pierre-Henri Wicomb** *And So Began* pour récitant et ensemble, sur un poème de Robert Bolton

**Michael Blake** *Ukukhalisa umrhubhe*, pour arc *umrhubhe* et électronique. Commande du Festival d'Automne à Paris

Pause

Musique traditionnelle xhosa pour arc *umrhubhe*

Ensemble *L'Instant Donné*

Joanna Bailie, récitante

Mantombi Matotiyana, arc *umrhubhe*

sur leurs instruments : marimba, *mbira*, et d'autres instruments africains. Avec Michael, je travaille de la même façon : je joue de mes instruments, les autres jouent des leurs.

**Michael Blake** : Actuellement (avril 2013), nous sommes en pleine expérimentation. Je veux faire toutes sortes d'essais, puis le moment venu, je choisirai.

[...] J'ai retravaillé ces enregistrements sans en changer le son. Ensuite, je vais « composer » : écrire un nouveau matériel dans le même style et demander à Mantombi d'assimiler ces phrases pour aboutir à un dialogue entre les bandes et Mantombi jouant en direct. [...]

**Mantombi Matotiyana** : Dans ce travail, je ne ressens aucune gêne, parce que nous nous sommes mis d'accord sur ce qui va se passer quand la musique sera enregistrée et retraitée par l'électronique. Sur la base de cet accord, je poursuis volontiers la coopération.

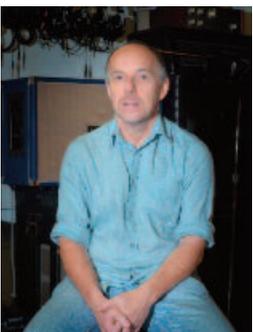
## Mantombi Matotiyana



Mantombi Matotiyana est née il y a plus de 80 ans. Fille d'un travailleur migrant employé dans une mine près de Johannesburg, elle grandit dans le district de Tsolo, non loin de Mthatha (Eastern Cape). Enfant, elle apprit à jouer de l'*umrhubhe* avec sa mère, puis à fabriquer cet instrument elle-même. Adolescente, elle composa ses premiers chants. Elle garde des souvenirs heureux de cette vie de village où la musique était partout : « On apprenait à vivre et à aimer en musique », se souvient-elle. La vingtaine à peine passée, elle se marie, mais l'union se défait et elle retourne chez ses parents. Pensant pouvoir mieux subvenir aux besoins de ses cinq enfants, elle s'installe au Cap, où elle vit toujours. Elle y monte un petit commerce tout en continuant ses activités musicales. Sa réputation grandit au point qu'elle est contactée par Dizu Plaatjies, un des fondateurs du groupe de marimbas Amampondo, qui l'intègre dès 1992 à son projet de diffusion des musiques africaines. En 2009, elle participe au *Bow Project* de Michael Blake. Mantombi Matotiyana est aujourd'hui considérée comme l'une des plus fines spécialistes de l'*umrhubhe*.

Mantombi Matotiyana est née il y a plus de 80 ans. Fille d'un travailleur migrant employé dans une mine près de Johannesburg, elle grandit dans le district de Tsolo, non loin de Mthatha (Eastern Cape). Enfant, elle apprit à jouer de l'*umrhubhe* avec sa mère, puis à fabriquer cet instrument elle-même. Adolescente, elle composa ses premiers chants. Elle garde des souvenirs heureux de cette vie de village où la musique était partout : « On apprenait à vivre et à aimer en musique », se souvient-elle. La vingtaine à peine passée, elle se marie, mais l'union se défait et elle retourne chez ses parents. Pensant pouvoir mieux subvenir aux besoins de ses cinq enfants, elle s'installe au Cap, où elle vit toujours. Elle y monte un petit commerce tout en continuant ses activités musicales. Sa réputation grandit au point qu'elle est contactée par Dizu Plaatjies, un des fondateurs du groupe de marimbas Amampondo, qui l'intègre dès 1992 à son projet de diffusion des musiques africaines. En 2009, elle participe au *Bow Project* de Michael Blake. Mantombi Matotiyana est aujourd'hui considérée comme l'une des plus fines spécialistes de l'*umrhubhe*.

## Michael Blake



Né au Cap en 1951, Michael Blake étudie le piano et la composition en Afrique du Sud, puis à Darmstadt et Dartington, avec Mauricio Kagel, György Ligeti et Peter Maxwell Davies. Il organise des concerts de « musique nouvelle » à Johannesburg dès 1977, mais doit s'exiler à Londres, où il reste vingt ans. De retour en Afrique du Sud, après la fin de l'apartheid, il s'impose comme l'un des compositeurs les plus originaux du pays et le catalyseur d'un mouvement visant à désenclaver la création contemporaine. Responsable pendant plusieurs années des *New Music Indabas* de Grahamstown, il y dirige *The Bow Project* (2002-2010), où les archets de quatuors à cordes vibrent des musiques de l'arc sud-africain, et demande à des compositeurs de concevoir des œuvres qui paraphraseront les

musiques du répertoire de l'*uhadi* dans différentes esthétiques. Récemment, il a composé *Tombeau de Moïseu Moerane* (Alpha Studio, Suède, 2011), *Morija Birdscape with Luigi Russolo* (Stellenbosch Konservatorium Studio, 2013), un second *Concerto pour piano* (création à Vienne, mars 2014, par l'Ensemble Reconsil) ou encore *Standing Stone Circle*, pour harpe et violon, inspiré par une œuvre de Richard Long à Nirox, avec Yasutaka Hemmi et Takayo Matsumura (création à Tokyo, novembre 2013).

[www.michaelblake.co.za](http://www.michaelblake.co.za)

### Quatuor à cordes n° 3 Nofinishi (2009)

Dès que j'ai eu l'initiative du *Bow Project* en 2002, j'ai souhaité y contribuer moi-même par une œuvre basée sur le chant *Inxembula (Le Laid)*, car c'est de ce chant personnel de Nofinishi Dywili que je garde un souvenir vif, lors d'un concert à Grahamstown en 1998. Mon court *Quatuor à cordes n° 3* a aussi des liens avec une pièce pour piano, *Ways to Put in the Salt*, composée en 2002, l'année où *The Bow Project* a été lancé au National Arts Festival de Grahamstown, et dans laquelle j'ai exploré les techniques de chant de l'arc *uhadi*, en particulier l'utilisation des harmoniques. Le quatuor est très concis, respectant la recommandation faite à tous les compositeurs de ce projet, et noue de nombreux fils compositionnels que j'avais explorés au cours de la dernière décennie. (d'après MB)

### Ukukhalisa umrhubhe (2013)

Après avoir dirigé *The Bow Project*, j'ai voulu composer une pièce harmonique pour *umrhubhe* et bande à deux ou quatre pistes, à laquelle la joueuse d'arc doit participer activement. Je me suis confronté à deux défis passionnants : les joueurs d'arc traditionnel ne lisent aucune forme de partition et leur pratique musicale a exclusivement pour domaine leur propre tradition. Les différentes strates de la bande, réalisée dans le studio de l'Université de Stellenbosch, avec l'aide de DOMUS (Documentation Centre for Music), utilisent des enregistrements de pièces du répertoire traditionnel de Mantombi Matotiyana, dans leurs versions instrumentale et vocale, traitées ou non par l'électronique. La partie soliste se présente à l'interprète sous forme d'enregistrements de modèles avec lesquels elle peut répondre à la bande pré-enregistrée qui pourra varier à chaque exécution. À cet égard, mon modèle a été l'une des plus grandes compositions harmoniques du XX<sup>e</sup> siècle : *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen. *Ukukhalisa umrhubhe* signifie « jouer de l'*umrhubhe* » ou, littéralement, « faire pleurer l'*umrhubhe* ». (d'après MB)

## Andile Khumalo



Né à Durban, Andile Khumalo étudie avec Jürgen Bräuninger, Ulrich Süss, Fabio Nieder et Marco Stroppa à la Musikhochschule de Stuttgart et à la Columbia University de New York, où il travaille auprès de Tristan Murail et Fabien Lévy, et où il poursuit son doctorat, sous la direction de George Lewis,

tout en enseignant à la Wits University de Johannesburg. Il participe à des masterclasses à Darmstadt, à la Fondation Royaumont et à Stuttgart, avec, notamment, Salvatore Sciarrino, Stefano Gervasoni, Brian Ferneyhough et Isabel Mundry. Sa musique, distinguée par de nombreux prix, et présentée dans des festivals aux États-Unis, en Europe et au Japon, est interprétée par le Quatuor Sontonga, les ensembles Mosaik, Talea et Vortex, l'International Contemporary Ensemble ou l'Orchestre de chambre de Stuttgart.

[www.andile-khumalo.de](http://www.andile-khumalo.de)

### Shades of Words (2011)

Les poèmes récités dans *Shades of Words* ont été écrits comme des lettres adressées à un autre poète, qui est un ami proche et un écrivain. Pendant un an, nous ne nous sommes pas vus et n'avons communiqué que par poèmes. Nous ne nous sommes donnés ni thème pour cette communication, ni contrainte, sauf une : écrivons-nous. Et parlons-nous en vers ! À notre grande surprise (et parfois à notre consternation), il en résulta une préoccupation majeure que nous partageons et dont les lettres nous permettaient de discuter : la poésie. L'amour, le chagrin, le départ, le voyage, la séparation, tout ce qui gravitait autour de cette préoccupation. Les lettres nous donnaient la liberté d'aborder l'essentiel de nos vies – notre travail et nos mots – par la confession, le doute, la lutte, et finalement, l'aide et l'encouragement : le soutien de l'autre. Nous disions : « Écris-moi ». Peut-être voulions-nous dire : « Sois mon lecteur ». (AK)

### Cry Out (2009)

« Je devais chanter ma chanson aujourd'hui, qu'elle soit entendue de tous, qu'elle soit ressentie. Je devais me libérer des chaînes d'oppression. Je devais présenter une image harmonisée aux yeux du monde : présenter le nom, le ton et la parole qui constituent mon identité. Pour que tout un chacun puisse s'en imprégner sous forme de manifestation sonore. Je suis qui je suis lorsque je suis à côté de toi. Voilà ce que devait être mon identité individuelle. » (AK)

## Clare Loveday



Installée à Johannesburg, Clare Loveday obtient une licence en musique à l'Université de Witwatersrand en 1990, puis un doctorat en 2009. Dans les années 1990, elle se produit comme pianiste dans des comédies musicales et au théâtre, ainsi que sur des bateaux de croisière, avant d'enseigner la théorie musicale à

la Wits University.

Dès ses premières œuvres, elle se fait remarquer par ses innovations, par les collaborations qu'elle mène avec d'autres artistes (notamment Nandi Mnthambo, Gerhard Marx, Jill Trappier) et par ses œuvres pour saxophone. Elle reçoit plusieurs commandes en Afrique du Sud, entre autres de la Southern African Music Rights Organisation. En 2007, *Blink*, sa première commande internationale, est créée par l'Ensemble Reconsil au Arnold Schönberg Center à Vienne. Clare Loveday est chercheuse à la North-West University.

[www.clareloveday.co.za](http://www.clareloveday.co.za)

### Fever Tree (2013)

Depuis la fenêtre de mon atelier, j'ai une vue sur Johannesburg, vers l'est, avec l'émblématique Hillbrow Tower, et vers le nord, à travers une forêt créée par l'homme, jusqu'aux falaises de Magaliesberg. En hiver, les branches vertes et anguleuses d'un acacia voisin tendent vers le ciel bleu et sec. En été, l'arbre est couvert de nids ; les oiseaux descendent en piqué dans un vol sans fin, puis remontent et s'éloignent à l'horizon. (CL)

## Angie Mullins



Angie Mullins, née en 1985 à Johannesburg, étudie à la National School of the Arts et à la Wits University, où elle travaille la composition avec Nishlyn Ramanna, Clare Loveday, Jeanne Zaidel-Rudolph et Michael Blake. Sa musique, instrumentale, électronique et dans le domaine des arts multimédia, est

maintenant jouée à travers le monde. Angie Mullins représente l'Afrique du Sud aux World New Music Days de Zagreb, en avril 2011. Lauréate de nombreux prix, elle crée le Wits Contemporary Performance Ensemble et est actuellement présidente de New Music SA.

[www.angiemullins.com](http://www.angiemullins.com)

# ARTS PLASTIQUES ET PERFORMANCE | DANSE | THÉÂTRE | CINÉMA

Arts plastiques et Performance	page 58
Théâtre	page 58
Cinéma	page 58
Danse	page 59

*Le Secret de Chanda*, film d'Oliver Schmitz, 1988  
© ARP

## Biographies des interprètes

### **Developing Nation (2010)**

*Developing Nation* a été composé en juillet-août 2010, pendant que je résidais dans le quartier des affaires de Johannesburg. La composition vise à décrire les nombreuses strates et la fascinante cacophonie des forces contraires dont on peut faire l'expérience dans ce lieu. (AM)

### Pierre-Henri Wicomb



Né en 1976, Pierre-Henri Wicomb étudie la composition à l'University de Stellenbosch et à l'Université de Cape Town, avant de se perfectionner au Conservatoire Royal de La Haye, où il obtient la prestigieuse bourse Huygens. Il participe à des masterclasses de George Crumb, Louis Andriessen, Gilius van Bergeijk et Clarence Barlow. Ses œuvres sont créées dans des festivals au Brésil, aux Pays-Bas, en Autriche ou en Afrique du Sud.

Pierre-Henri Wicomb, qui joue dans l'un des rares ensembles sud-africains (le EJNCP), reçoit une commande de l'Asko-Schoenberg Ensemble, avant d'être en résidence en Suisse, avec une bourse de la fondation Pro Helvetia (2011). *Domicilium*, pour trompette et piano, représente l'Afrique du Sud au festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine en Autriche (2013). L'ensemble Reconsil créera et enregistrera, en 2014, *Your Mother's Molecules*.

[www.wicomb.net](http://www.wicomb.net)

### **And So Began (2010)**

*And So Began* repose sur un poème éponyme de Robert Bolton, composé ici dans une notation stricte et simple, mais aussi dans des sections libres. Une interaction naît entre le texte et la musique, les mots donnant fréquemment les contours et les rythmes des idées musicales et jouant un rôle essentiel dans la structure de l'œuvre. Le récitant, soliste, mais tentant de se fondre dans l'ensemble, considère donc ces mots davantage pour leur musicalité que pour leur signification. La partition, écrite sous forme de diagrammes, avec un grand souci d'exactitude, invite à créer un lien étroit entre récitant et instrumentistes. (d'après PHW)

Traduction : Laurent Feneyrou

### **L'Instant Donné**

L'Instant Donné est un ensemble instrumental (neuf musiciens et un coordinateur) qui se consacre à l'interprétation de la musique de chambre d'aujourd'hui. Dès ses débuts en 2002, il choisit un fonctionnement collégial et un travail d'équipe. Les projets de musique de chambre non dirigés sont privilégiés. Le répertoire s'étend des œuvres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au répertoire d'aujourd'hui. La programmation est consacrée aux compositeurs avec lesquels l'ensemble collabore étroitement.

Depuis 2005, en partenariat avec le théâtre L'Échangeur (Bagnole), l'ensemble propose un cycle de concerts monographiques (Gérard Pesson, Frédéric Pattar, Stefano Gervasoni, Johannes Schöllhorn, Mark Andre, Helmut Lachenmann, Heinz Holliger, Ramon Lazkano). Chaque année, un concert est consacré aux œuvres de deux jeunes compositeurs. L'Instant Donné s'investit dans des interventions pédagogiques et participe à des ateliers, au Conservatoire de Reims, à l'École de musique de Bondy, à l'Université de La Plata en Argentine où à la Musikhochschule de Hanovre. En juin 2010, l'ensemble crée, avec les chanteurs d'Exaudi, *Cantate égale pays* de Gérard Pesson (Festival Agora); en 2012, il crée *Song Recital* de Pierre-Yves Macé.

En 2011, l'ensemble est en résidence au Centre national de création musicale Césaré (Reims), joue à Graz, aux festivals de Witten, de Manchester entre autres; il est en résidence, en 2013-2014, au Théâtre Garonne (Toulouse) avec l'aide de l'ONDA.

L'ensemble reçoit le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île de France – Ministère de la Culture au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, de la Sacem, et de la Spedidam.

[www.instantdonne.net](http://www.instantdonne.net)

**Cédric Julion**, flûte/Philippe Régana, hautbois /  
**Mathieu Steffanus**, clarinette/Maxime Echarhour, percussion/Caroline Cren, piano/Saori Furukawa, violon/Elsa Balas, alto/Nicolas Carpentier, violoncelle  
et Naaman Sluchin, 2<sup>e</sup> violon

### **Joanna Bailie, récitante**

Née à Londres en 1973, Joanna Bailie étudie la composition avec Richard Barrett et l'électronique au Conservatoire Royal des Pays-Bas. Sa musique est interprétée par Musikfabrik ou le Nieuw Ensemble. Avec le scénographe Christoph Ragg et Matthew Shlomowitz, elle fonde l'Ensemble Plus-Minus dont elle assure la direction artistique. En 2011 et 2012, elle collabore avec l'ensemble L'Instant Donné (création de *Artificial Environments 1 to 5*).

# ARTS PLASTIQUES ET PERFORMANCE

STEVEN COHEN / *Sphincterography: The Tour – Johannesburg*  
(*The Politics of an Arsehole*)

La maison rouge - 13, 14, 20, 21 septembre

© Marianne Greber-  
ADAGP-VBK Wien



Une (anti)visite guidée de l'exposition *My Joburg* avec Steven Cohen. *Sphincterography – The Tour* est un travail sur les transpositions géographiques, la douleur nationale, et la création comme réponse à la confusion. C'est un travail sur quiconque n'est pas seulement où il est... et qui donc fait de l'art – car faire de l'art est un lieu en soi.

MIKHAEL SUBOTZKY / MARY SIBANDE

MAC / VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne - À partir du 26 octobre

Mary Sibande, *I'm a lady*  
© DR



Avec ses performances et ses photographies, Mary Sibande évoque les notions d'identité et de progrès social à travers le personnage de Sophie, son « clone » sculpté et habillé en employée de maison. Mikhael Subotzky réalise quant à lui des ensembles photographiques issus d'une forte implication dans ses rencontres avec les habitants de son pays et se définit comme « militant visuel ».

# THÉÂTRE

BRETT BAILEY / *House of the Holy Afro*

Le CENTQUATRE - 19 au 21 novembre

© Theodor and Maria  
de Pree (Temyahro.com)



*House of the Holy Afro* mêle *street dance*, gospel des townships et rituels chamaniques. C'est dans d'anciens lieux sacrés des montagnes de l'Est sud-africain que Brett Bailey est allé enregistrer des chants au cours de cérémonies. Les interprètes du spectacle y ont ensuite adjoint des rythmes électroniques et montrent que l'Afrique ne présente pas un seul visage mais de multiples facettes.

Informations sur ces spectacles : [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

# CINÉMA

UN REGARD DE CINÉMA SUR L'AFRIQUE DU SUD

Jeu de Paume - 5 novembre au 26 janvier

Khalo Matabane - *Stare of  
violence*, 2010 © image :  
Jennifer Wheatley



Ce programme propose un point de vue historique qui évoluera vers le regard d'une nouvelle génération de cinéastes engagés dans des échanges complexes avec leurs confrères des pays voisins, ou immigrés en Afrique du Sud. Des documentaires et fictions anti-apartheid aux découvertes du cinéma contemporain... Un programme qui retrace l'histoire de l'Afrique du Sud.

# DANSE

NELISIWE XABA / MOCKE J VAN VEUREN /  
*Uncles & Angels – Scars & Cigarettes*

Théâtre des Bouffes du Nord - 27 et 28 septembre

© Mack Magagane



Avec *Uncles & Angels*, Nelisiwe Xaba et Mocke J van Veuren interrogent la subversion de la Danse du Roseau, rituel qui célèbre le respect des jeunes femmes et la préservation de la virginité avant le mariage. Dans cet événement annuel, ils voient surtout un moyen d'exacerber la violence sexuelle. *Scars & Cigarettes* s'intéresse aux différents rites de passage, et plus particulièrement, pour les hommes, à celui de la circoncision.

MAMELA NYAMZA / THE SOWETO'S FINEST  
*Mamela Nyamza et les Kids de Soweto*

Musée du quai Branly - 3 au 11 octobre

© DR



Rencontre entre Mamela Nyamza, performeuse sud-africaine, et les *kids* du Soweto's Finest. Réunion d'une artiste, qui dans son travail aborde la combativité des femmes dans cette société, et d'un groupe de jeunes danseurs, interprètes de « Ishbujá », courant témoignant du bouillonnement créatif de la génération post-apartheid.

ROBYN ORLIN / *In a world full of butterflies, it takes balls to be a caterpillar... some thoughts on falling...*

Théâtre de la Bastille - 21 novembre au 1<sup>er</sup> décembre

© Robyn Orlin



À l'origine de cette création, le refus des danseurs de l'Opéra de Paris de jouer devant l'image de l'homme tombant des tours du World Trade Center. Pour Robyn Orlin, cette vision nous renvoie au vertige et à l'angoisse de la condition moderne. De sa collaboration avec les danseurs Elizabeth Bakambamba Twanbe et Éric Languet, elle a tiré deux solos explorant toutes les facettes de la notion de chute.

En partenariat avec France Culture 

# DES CLICS ET DES ARCS

## LES PROJETS POUR LA JEUNESSE DU FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

Le Festival d'Automne à Paris participe et accompagne la formation des spectateurs de demain. Fort de ses spécificités – pluridisciplinaire, nomade et international – il se propose d'amener les jeunes spectateurs de Paris et d'Île-de-France à se familiariser avec les différentes disciplines artistiques.

### Des clics et des arcs

La 42<sup>e</sup> édition du Festival d'Automne offre une place importante aux musiques d'Afrique du Sud : occasion de rencontres avec les artistes invités, ce programme propose deux projets à des élèves d'écoles élémentaires et de classes de collège de Paris, Nogent-sur-Marne, Noisy-le-Grand, Pontoise et Vélizy. Le premier leur permettra de découvrir les sonorités d'une langue à clics, celle du peuple Xhosa, par l'apprentissage de chansons. Le second de concevoir et jouer d'un instrument de musique traditionnel, l'arc musical, avec le percussionniste Maxime Echardour.

### Une langue à clics

**Trois des onze langues principales d'Afrique du Sud (langues zoulou, xhosa, sotho) possèdent des consonnes à clics. Il s'agit de sons émis avec les lèvres et la cavité buccale sans l'aide des poumons. Ces consonnes sont figurées à l'écrit principalement par les lettres q, x, h.**

Il s'agit de découvrir la langue du peuple Xhosa et d'apprendre une chanson ; de rencontrer les chanteurs des chorales invitées et d'échanger par *skype* avec une école de Cape Town.

Participants (de 8 à 12 ans) : deux classes d'écoles élémentaires du 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris et de Vélizy et deux classes de collèges de Pontoise et de Nogent-sur-Marne.

### L'arc musical

**(lire article page 28)**

Apprendre les différentes étapes de la fabrication d'un arc musical et en jouer pour accompagner un chant.

Participants (de 8 à 12 ans) : deux classes d'écoles élémentaires du 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris et de Vélizy et deux classes de collèges de Noisy-le-Grand et de Pontoise.

Au Théâtre de la Ville les 5 et 6 octobre : ateliers pour les enfants de fabrication d'arc.

Ces deux programmes sont réalisés avec la collaboration de Maxime Echardour, Ncebakazi Mnukwana (l'arc musical) et Debra Siyengo (chansons xhosas).

La Fondation d'entreprise Total et le Crédit Municipal de Paris soutiennent les projets artistiques et culturels pour la jeunesse du Festival d'Automne à Paris



# CHRONOLOGIE

**3,5 à 1,7 millions d'années avant notre ère** Présence d'hominidés en Afrique australe : *Australopithecus Africanus*, *Paranthropus Robustus*

**Plus de 2000 ans avant notre ère** Arrivée de populations de langue khoisan

**IV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles** Installation progressive des populations de langue bantoue

**4 novembre 1497** Vasco de Gama aborde dans les environs de l'actuelle Mossel Bay

**1652** Fondation d'une station de ravitaillement de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales dans la baie de la Table

**1654** Arrivée des premiers esclaves

**1795-1806** Les Britanniques s'emparent de la colonie du Cap

**1816-1828** Règne du roi des Zoulous, Chaka ; guerres et déplacements de population (*Mfecane*)

**1834** Abolition de l'esclavage

**1835-1843** « Grand Trek » : les colons « boers » (néerlandais, allemands, français) fuient la tutelle britannique, font route vers le nord et fonderont l'État libre d'Orange et la république du Transvaal

**16 décembre 1838** Bataille de Blood River (Ncome) : les Boers défont l'armée zouloue ; ils proclament une république dans le Natal

**1842-1843** Le Royaume-Uni annexe le Natal

**1860** Début de l'importation de main d'œuvre indienne dans le Natal

**1867** Découverte de gisements de diamants et d'or dans le Transvaal et l'État libre d'Orange : début de la « révolution minière »

**1877** Le Royaume-Uni annexe le Transvaal

**1886** Découverte de gisements d'or dans le Transvaal ; fondation de Johannesburg

**1899-1902** Seconde guerre anglo-boer : défaite des Boers

**Début du XX<sup>e</sup> siècle** Premières mesures de ségrégation institutionnelle

**1909** Formation de l'Union sud-africaine, dominion britannique formé des provinces du Cap, du Natal, du Transvaal et d'Orange

**1912** Fondation du South African Native National Congress, qui deviendra l'African National Congress (ANC) en 1923, et du Parti national

**1913** Native Land Act : création des « réserves » par la loi restreignant la propriété des terres pour les Africains à 7,3% du territoire

**1916-1947** Multiplication des mesures de ségrégation

**1948** Victoire du Parti national aux élections ; mise en œuvre d'un programme d'apartheid, le « développement séparé »

**27 juin 1955** Adoption par le Congrès du peuple de la Charte de la liberté, document de référence des mouvements anti-apartheid

**1956** Procès en haute trahison de 156 militants anti-apartheid

**21 mars 1960** 67 personnes protestant contre les passeports intérieurs obligatoires pour les Africains sont massacrées par la police à Sharpeville

**1961** Création de l'Umkhonto we Sizwe, branche armée de l'ANC

**1963** Arrestation des principaux dirigeants de l'ANC et du Congrès panafricain ; Nelson Mandela, Walter Sisulu et Govan Mbeki sont condamnés à la prison à vie (procès de Rivonia)

**16 juin 1976** Soulèvement de Soweto : des élèves protestent contre l'imposition de l'afrikaans comme langue d'enseignement pour les Africains ; 500 à 700 manifestants sont tués par la police

**Septembre 1977** Mort en prison, à la suite de brutalités policières, de Steve Biko, fondateur du mouvement de la Conscience noire

**1977-1986** Poids croissant des sanctions internationales sur l'économie sud-africaine

**1983** Nouvelle constitution « tricamérale » qui organise la représentation séparée des blancs, des Indiens et des *coloureds*, les Africains étant considérés comme citoyens des *homelands*, donc « étrangers » en Afrique du Sud

**1983** Lancement de l'United Democratic Front qui organise la lutte interne

**1983-1987** Multiplication des marches de protestation et des boycotts

**1986** Création de la centrale syndicale COSATU

**1990** Frederik Willem de Klerk, président du Parti national et de la République, ré-autorise l'ANC et le PAC. Il libère Nelson Mandela et d'autres prisonniers politiques; les principaux textes régissant l'apartheid sont abolis en 1991

**16-29 avril 1994** Premières élections au suffrage universel; l'ANC obtient la majorité au Parlement. Nelson Mandela est élu président de la République

**1995-2003** Travaux de la Commission pour la vérité et la réconciliation (TRC)

**1996** Adoption d'une constitution démocratique définitive

**1999** Thabo Mbeki succède à Mandela; il sera réélu en 2004

**2008-2013** Tensions politiques et sociales dues à la persistance des inégalités et au développement de la corruption

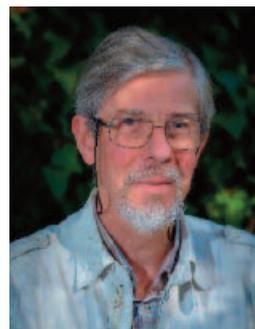
**2008** Le président Mbeki est « rappelé » par l'ANC; le vice-président Kgalema Motlanthe lui succède

**2009** Jacob Zuma est élu président de la République

**16 août 2012** La police tire sur des mineurs en grève à Marikana

**18 juillet 2013** Nelson Mandela a 95 ans

## Denis-Constant Martin



Denis-Constant Martin est directeur de recherches à la Fondation nationale des sciences politiques; il travaille au centre « Les Afriques dans le monde » de Sciences-Po Bordeaux. Ses recherches portent sur les relations entre culture (fêtes et musiques populaires), constructions identitaires et politique; elles

l'ont conduit, durant ces 20 dernières années, à effectuer des enquêtes de terrain en Afrique du Sud et plus particulièrement au Cap. Il a publié, entre autres, des travaux de sociologie musicale sur le reggae, le gospel, le jazz, le rap et les musiques sud-africaines, dont : *Sounding the Cape, Music, Identity and Politics in South Africa*, Sommerset West (Afrique du Sud), African Minds, 2013

<http://www.africanbookscollective.com/books/sounding-the-cape-music-identity-and-politics-in-south-africa>



Président, Pierre Richard  
Directeur général, Emmanuel Demarcy-Mota  
Directrices artistiques :  
Marie Collin, théâtre et danse  
Joséphine Markovits, musique

[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)  
156, rue de Rivoli – 75001 Paris  
01 53 45 17 00

Réalisation du programme musique Afrique du Sud :  
Joséphine Markovits  
Conseiller, Denis-Constant Martin  
Chargée de production, Noura Sairour  
Coordination technique, François Couderd  
Ingénieur du son, Christophe Mazzella  
Régie, Brice Lemestique  
Accueil, Lorraine Soliman et Armelle Gaullier  
Conception graphique, Éric de Berranger et Denis Bretin

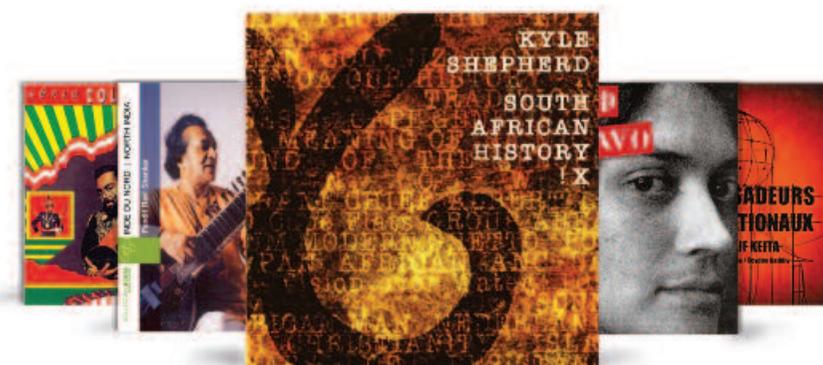
Avec la collaboration des équipes des théâtres partenaires de ce programme

QOBUZ EST PARTENAIRE DU

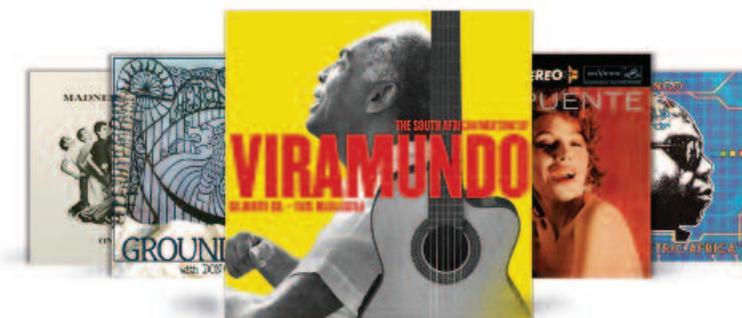


Retrouver la discothèque idéale  
Musiques du monde sur Qobuz

LE MEILLEUR SITE DE MUSIQUE EN LIGNE AU MONDE



• Son Haute-Définition • Abonnements streaming • Téléchargements



Disponible sur applis Android iOS et Windows 8



