

A F R I Q U E D U S U D

M U S I Q U E S E T D A N S E S

X H O S A

V E N D A

T S O N G A

dans le cadre de l'Année des Droits de l'Homme et des Libertés



Centre International de Créations Théâtrales

Alpha-Fnac

T H E A T R E D E S B O U F F E S D U N O R D

1 6 - 2 1 O C T O B R E 1 9 8 9



Nowayilethi Mbizweni

Photo : T. J. Lemon

MUSIQUES ET DANSES DES PEUPLES
XHOSA (TRANSKEI),
VENDA ET TSONGA (NORD TRANSVAAL),
transmises selon la tradition orale, et pratiquées
de nos jours en Afrique du Sud.

Soirée sans entr'acte d'environ 1 h 30, dans
l'ordre suivant (sous réserve) :
Percussions tsonga
Chants et mbila, venda
Chants diphoniques et arcs musicaux xhosa
Percussions et danses tsonga
Chants et mbila, venda
Chants et danses xhosa

Participants :

POUR LA MUSIQUE ET LA DANSE XHOSA

Nofinish Notileni DYWILI
Nokoleji Nokontoni MANISI
Nonhlupeko MAPHILIBA
Amelia Nosilence MATISO
Nowayilethi Noyho MBIZWENI
Tsolwana Bernard MPAYIPELI
Nofenitshala Tshiswayo MVOTYO
Nolineti Nomawethu NTESE
Nogcinile Nomaqobisa YEKANI

POUR LA MUSIQUE ET LA DANSE VENDA

Thanyani Phineas NDOU
Ndwamato George RALULIMI
Nsthavhemi Jameson RAMUKHITHI

POUR LA MUSIQUE ET LA DANSE TSONGA

M. Mackson MAVUNDA
K. Marks RIKHOTSO
Ronald G. RIKHOTSO
Percy F. KUBAYI
S. Joe KHOSA

Production

Festival d'Automne à Paris
Centre International de Créations Théâtrales
Alpha-Fnac

avec France Libertés.

Fondation Danielle Mitterrand,
Ministère de la Culture, de la Communication, des
Grands Travaux et du Bicentenaire,
Association Française d'Action Artistique.

YVES SAINT LAURENT

Ces concerts ont été organisés avec le concours
d'Andrew Tracey, assisté par Jaco Kruger.

Andrew Tracey est directeur de l'International Library
of African Music, Rhodes University, Grahamstown.
L'ILAM a été fondé par son père Hugh Tracey,
ethnomusicologue connu pour ses enregistrements et
travaux qui ont permis d'établir les fondements d'une
connaissance des pratiques musicales dans toute
l'Afrique Centrale et l'Afrique du Sud. Andrew Tracey
poursuit le travail entrepris par son père. L'ILAM est un
centre de recherche, d'enseignement et d'édition
dans le domaine musical africain. L'ILAM ne souscrit
pas à la politique d'apartheid du gouvernement Sud-
Africain.

Jaco Kruger est un ethnomusicologue diplômé de
l'Université du Cap. Il a consacré plusieurs années à
l'étude de la musique Venda et a fondé la section
d'ethnomusicologie à l'Université de Venda.

Réalisation pour le Festival d'Automne à Paris :

Joséphine Markovits
Shan Benson
Christian Camerlynck
Sonorisation : Sonomix 4, Guy-Noël.

A quoi peut bien servir un programme pour une soirée de danses et de chants africains ? J'ai présenté nombre de programmes de musique africaine, aussi suis-je bien placé pour savoir qu'il y a toujours deux catégories de spectateurs, quelle que soit la ville du monde où la représentation ait lieu : la première veut tout savoir sur le spectacle qu'elle va voir - qui sont ces gens, d'où viennent-ils, quel est le sens de ce chant, le symbolisme de cette danse, pourquoi l'exécutent-ils de cette manière... ? Sans une préparation intellectuelle à la représentation, ils se sentent mal à l'aise et même rétifs à accepter ce que leurs sens feront parvenir à leur cerveau. Dans certains cas extrêmes (moins rares que vous ne pourriez le penser), la personne ne regarde pratiquement pas le spectacle, se contentant de lire le programme pour en dévorer le contenu. Il y a également les "sensibles", résolument anti-intellectuels, qu'irrite toute forme d'explication... "Envoyez la musique ! Ne vous mêlez pas de ça ! Tout ce que je veux c'est partager l'expérience au niveau humain avec les artistes...". L'auteur de programme doit donc tenir compte de ces deux types de réaction pour en dépasser les limites. J'ose espérer que le public français, "intellectuels" et "sensibles" confondus, saura voir, interpréter et apprécier le haut degré d'interaction qui est atteint dans tout groupe de musiciens venant d'un environnement rural d'Afrique. Cette réciprocité dans l'action conjuguée les absorbe totalement ; c'est le point focal de leur attention durant une représentation. C'est l'exigence la plus évidente de la structure de la musique africaine d'ensembles, avec sa polyphonie et la complexité des relations entre les parties...

Les musiciens invités à Paris, issus des nations Xhosa, Venda et Tsonga, ont l'habitude de jouer avant tout pour eux-mêmes et pour leur communauté, et non pour un public... en aucun cas, pour des spectateurs payants dans une salle de théâtre à l'étranger. Ce ne sont pas des professionnels, ils n'ont jamais joué dans une salle de spectacle. Ils constituent les groupes avec lesquels trois ethnomusicologues sud-africains ont choisi de travailler. Les membres du groupe xhosa ont été le principal objet d'étude du dernier livre du professeur Dave Dargie, *Xhosa music* ; les groupes Venda et Tsonga ont, respectivement, fait l'objet des recherches de Jaco Kruger et Pedro Espi-Sanchis.

On a beaucoup parlé et écrit en France sur la situation politique en Afrique du Sud. L'attention sur le pays a été, en outre, maintenue par les tournées de certaines stars de la musique populaire, telles que Ladysmith Black Mambazo et Johnny Clegg dont les musiques reflètent bien les conditions de la lutte en Afrique du Sud.

Mais, pour l'occasion, il s'agit d'aller un peu plus loin. Ces musiciens et danseurs ne viennent pas présenter une "image de l'Afrique du Sud", mais plutôt une image d'eux-mêmes dans ce coin précis du monde qui est le leur. Il va sans dire qu'ils sont affectés, comme chacun de nous, et parfois même violemment, par la situation de leur pays; mais que peuvent-ils ? Tirer des forces de ce qui fait leur spécificité, comme leurs traditions qui restent très fortes dans les régions rurales et qui fournissent la riche texture de leur organisation sociale, leurs styles musicaux, leur littérature orale, où ils continuent d'exprimer dans leurs danses et leurs chants séculaires les valeurs qui leur sont chères. Parmi ces valeurs, les plus évidentes sont : la continuité de leur tradition qui est liée à ce concept fondamentalement africain qu'est le respect des ancêtres ; l'importance de la solidarité avec les frères de sang (et donc chanter et danser avec eux) ; l'importance qu'il y a à confirmer les événements sociaux et les étapes d'une vie par le cérémonial ; et surtout le respect réciproque, à la fois pour l'individu et pour la position sociale. Ces valeurs continuent de jouer, au-delà des régions rurales, un rôle important dans la société urbaine moderne d'Afrique du Sud.

En ce qui concerne la relation musicale entre les trois groupes présentés ici et la musique populaire, personne ne pourrait prétendre que leur musique est directement parente de celle des groupes pop. La pop-music de l'Afrique contemporaine a de multiples racines. Pourtant, chacun à sa façon, les trois groupes exposent les principes essentiels du son et de la réciprocité musicale qui continuent de soutenir toute la production musicale moderne sud-africaine. Beaucoup de groupes modernes considèrent les musiciens tels que ceux qui sont présentés (et tant d'autres qui existent toujours) comme une source d'inspiration permanente.

Quels sont exactement les principes de la réciprocité musicale ? Les gens sont différents et doivent vivre ensemble : la musique africaine, reflétant la vie telle qu'elle est, est l'intense coopération de plusieurs parties différentes. Elle est fondamentalement polyphonique : une composition est toujours en au moins deux parties qui s'opposent entre elles. Cette opposition peut être rythmique (c'est le cas le plus fréquent), mais il est d'autres domaines d'opposition, métrique, mélodique, dans le mouvement, le timbre, le registre, la complexité, la responsabilité, le point d'entrée d'un instrument, etc.

Xhosa

Le groupe Xhosa, dirigé par la vénérable Mme Nofinish Dywili, 71 ans, se compose des dames Nosilence Matiso, Nokoleji Manisi, Nowayilethi Mbizweni, Nofenitshala Mvoty, Nogcinile Yenaki,

Nolineti Ntese, Nonhlupeko Maphiliba, et un seul homme, Tsolwana Mpayipeli. Ils viennent du village de Ngqoko, près de Lady Frere, dans le Transkei. Le Transkei est l'un de ces "homelands" prétendument indépendants que créa le gouvernement nationaliste, et qui se trouve à l'est de la province du Cap, entre les montagnes du Lesotho et la mer. C'est un immense paysage de montagnes pouilleuses et de vallées pleines d'herbe et de rocaille avec très peu d'arbres.

Le fait qu'il n'y ait pratiquement que des femmes dans le groupe reflète leur mode de vie : c'est un pays de femmes et d'enfants ; la plupart des hommes en âge de gagner leur vie sont partis travailler dans l'une des grandes villes voisines, Port Elizabeth ou Cape Town. Ce sont donc surtout les femmes qui, dans la plupart des cérémonies ou à l'occasion d'événements moins importants, tiennent le rôle principal.

Dans la société xhosa, comme dans presque toutes les sociétés africaines, à chaque étape de la vie correspond une forme musicale reconnue. Il y a, par exemple, des chants et des danses pour enfants, pour adolescents, pour les initiations des filles et des garçons, et pour les adultes hommes et femmes. Il y a une catégorie de musique pour les devins/guérisseurs ainsi que pour les événements sociaux, mariages ou fêtes de la bière. En bref, la musique est étroitement liée à la vie de la société.

Le groupe Xhosa se compose principalement de femmes mariées dont la danse spécifique s'appelle le *umngqungqo*. (Le q représente l'une des consonnes en "click" de la langue xhosa, les autres étant transcrites par les lettres c et x). C'est une ronde, très digne comme il sied à une personne mariée, où les femmes, portant des jupes en peau de mouton garnies de perles, se meuvent lentement, en frappant des talons et en chantant. La danse, disent-elles, est conçue pour la période d'initiation des filles, l'*intlombe*. Mais elles dansent dès que les femmes mariées de Ngqoko se rassemblent, parce que c'est leur danse. Le style de chant polyphonique est d'une variété particulièrement rare ; les musicologues s'y intéressent beaucoup parce qu'il permet de remonter de façon significative jusqu'au peuple Khoisan, depuis longtemps disparu, et à sa musique. Dans le district de Ngqoko, on trouvait encore des individus du peuple San au début du siècle. Le peuple xhosa constituait l'avant-garde de la pénétration méridionale des peuples de langue bantu ; il garda donc des contacts sur plusieurs siècles avec les Khoi et les San, assimilant au passage beaucoup d'éléments de leurs cultures. Les sons en clicks en sont la preuve la plus évidente. Cette polyphonie où chacun chante librement et indépendamment de son voisin, entrant dans la polyphonie à des moments

différents, est également un souvenir de ce peuple aujourd'hui disparu. Les relations rythmiques entre les pas de danse et le chant, fondées sur l'utilisation, en Afrique, de la polymétrie des nombres 2, 3 et 4, sont souvent très difficiles à comprendre pour les non-Xhosa.

Après avoir chanté *umngqungqo*, les femmes entonnent des chants d'un style plus vivant, tel que *lingoma zabakwetha*, chant pour l'initiation des garçons, *umtshotsho*, la danse des jeunes, ou *lingoma zotywala*, chants pour fêtes de la bière ; chacun se caractérise par son style vocal et ses pas de danse. Autre style, qui sera illustré par les deux devins/guérisseurs du groupe, Nokoleji Manisi et Nonhlupeko Maphiliba, le *lingoma zamagqirha*, dans lequel, à la manière africaine, danse et chant sont utilisés pour découvrir les origines du mal qui frappe le patient.

Les paroles des chants sont parfois liées à la signification du rassemblement, mais le plus souvent, elles racontent les petits problèmes quotidiens des chanteurs. Quelques exemples : "Comme une queue de vache, les problèmes t'attendent toujours à la maison"--"Non, non, rien à faire, commence par faire le lit" (c'est-à-dire ne commence pas par faire le lit, où ton mari va tarder à venir et tu seras déçue)--"Mon mari a couché avec une autre femme, faisons une prière, mesdames"--"En voilà un voleur ! Rapporte mes affaires ! "--"Tu n'es pas une bonne fille, pourquoi tardes-tu à te marier ? Tu pourrais déjà avoir des enfants ! "--"Tap, tap, tap, pourquoi te plains-tu de notre mariage ? "--"Mes deux enfants sont aussi beaux que ceux d'une colombe"--"Tu te vantes de cette vieille chose, mais ce n'est qu'une ordure"--"Que va-t-il m'arriver quand ils déclencheront tout ce scandale autour de moi ? "

Ce n'est qu'une idée de quelques-uns des problèmes de cette région isolée, uniquement peuplée de femmes, accablée par la sécheresse et la pauvreté. Les femmes Xhosa, et d'autres Africaines, se construisent une force morale étonnante face aux difficultés de la vie. Comme le montrent les paroles de leurs chansons, le plus intolérable de ces problèmes reste l'absence prolongée de leurs mari, fils, amants et père. Mais le fait de tout transcrire en chansons avec des amies est un moyen de rendre la vie plus supportable.

Mme Nowayilethi Mbizweni est une experte de la technique vocale *umngqokolo*, chant diphonique, comme il en existe au Tibet et en Mongolie. Cette technique exige que la chanteuse entonne une note très profonde et très grave, comme un bourdon. Elle sélectionne ensuite des fractions harmoniques de cette note pour les faire résonner dans sa bouche ou

sa gorge et produit de ce fait une mélodie que l'on perçoit comme un son sifflant aigu, presque éthéré, au-dessus du bourdon. En orient, le bourdon reste monotone ; la technique africaine laisse le bourdon changer de ton pour se mettre en conformité avec le système harmonique xhosa. En fait, l'*umngqokolo* ressemble à une version vocalisée du son de l'arc *umrhubhe*. C'est un arc que l'on tient dans la bouche pour le faire résonner, en jouant simultanément, avec une baguette. C'est l'instrument préféré des filles de Ngqoko.

Mme Nofinish Dywili est la doyenne musicale du village de Ngqoko. C'est toujours elle qui dirige les activités musicales du village. Son instrument de prédilection est le *uhadi*, autre sorte d'arc musical, qui est resté très populaire dans les zones rurales du Transkei. Il possède une gourde de résonance et on le frappe avec un léger bâtonnet ou même un brin d'herbe. Semblable au *berimbau* brésilien (originaire d'Angola), il fait partie de la même famille d'arcs musicaux africains. L'instrumentiste pince la corde de l'arc de bas en haut sur tout un ton, et utilise sa poitrine pour agrandir ou fermer l'ouverture de la gourde, sélectionnant ainsi des harmoniques différents pour la résonance. C'est un instrument paisible, sans prétention, que l'on utilise beaucoup dans les chansons d'amour ou dans les chants de femmes, le soir, à l'intérieur des maisons, tandis que les autres chanteuses l'accompagnent de douces harmonies. Pourtant, cet instrument très simple est capable d'accompagnements d'une extrême subtilité.

Venda

La très riche culture musicale des Venda est représentée ici par trois musiciens, M. Thanyani Phineas Ndou, au *mbila dza madeza*, lamellophone ou *sansa*, M. Nndwamato George Ralulimi, à la flûte *tshitiringo* et M. Ntshavheni Jameson Ramukhiti, voix et danse.

Le *mbila dza madeza* est l'instrument caractéristique de la musique venda, désigné dans d'autres parties du continent africain sous le nom de *mbira*, *kalimba* ou *likembe*. On en joue en Afrique du Sud, pays pourtant pauvre en instruments, uniquement chez les Venda et leurs voisins. L'instrument possède entre 22 et 34 touches ou lamelles métalliques, faites de clous ou de ressorts, aplaties en forme de spatule au marteau, fixées à une petite planche et finalement accordées dans la gamme heptatonique, avec trois octaves pleines. On pince les touches avec les deux pouces et un index ; l'instrument est placé à l'intérieur d'un grand résonateur. A l'origine, il s'agissait d'unealebasse, mais les joueurs d'aujourd'hui utilisent souvent une grande boîte métallique. Tout autour de laalebasse ou de la boîte de fer blanc sont attachées des rangées de capsules de Coca Cola ou

de bière. Les occidentaux s'irritent parfois du bruit qu'elles font, mais elles ont, pour les Africains, une fonction importante - augmenter la qualité rythmique de la musique et agir à la façon d'un amplificateur.

Le *mbila dza madeza* peut devenir un instrument d'expression et de haute virtuosité. Il est aussi ancien que le très similaire *mbira* des Shona du Zimbabwe. Aujourd'hui, le *mbila*, comme d'autres instruments traditionnels, devient rare surtout à cause des influences modernes, des transistors, de l'éducation, etc... M. Ndou qui est mécanicien automobile, et ses amis, sont très populaires comme musiciens des fêtes du week-end. Leur musique est familiale ; on la joue pour des amis ou de petits groupes informels. Le répertoire du *mbila* se compose essentiellement des chansons à boire *malende*, et de tout un pan de la musique Venda qui peut parfaitement être transposé pour cet instrument : la musique *domba* des écoles d'initiation, le *malombo*, musique des envoûtements, le *tshikona*, danse nationale et même les hymnes des églises africaines venda. Les chants *tshilemba* constituent une autre catégorie d'importance ; ce sont les chants du peuple Lemba qui vit au milieu des Venda. Certains de ces chants ont plus de quatre cents ans et remontent à l'époque où les Venda se sont séparés des Shona du Zimbabwe pour conquérir la terre sur laquelle ils vivent aujourd'hui.

Les chansons à boire *malende*, et leurs danses sont exécutées quand les gens s'assemblent pour le plaisir, pour boire la bière de maïs qu'ils font à la maison. On trouve alors souvent un joueur de *mbila*, ou un joueur de tambour *murumba*. Les danseurs apportent leurs jambières en crécelles, *mathuzwu*. Les paroles des chansons couvrent un large éventail thématique. Le thème le plus courant est celui des rapports entre les deux sexes : "Tu vas faire fuir les filles"... on prévient un mari qu'il lui faut éviter les jeunes filles, "Tu es fou de maudire ta mère". Des chants nationaux : "Nous sommes heureux et prospères au Venda", "M. Kheteni, le pays est mort". Des chansons moralisatrices : "Apaise ton oncle"... qui traitent du respect familial dont on doit faire preuve envers un "oncle" pendant une *beer party*, les "travailleurs migrants"... le traumatisme du travail migratoire s'exprime souvent dans les chansons. Et, bien sûr, des chansons comiques : "Les moustiques", "Les gens de Ngudza ont volé un manguier !" (M. Ramukithi vient d'ailleurs de Ngudza !).

La flûte *tshitiringo* de M. Ralulimi intervient lorsqu'on joue *tshikona*, la danse nationale venda, et *domba*, la danse d'initiation des filles. Cette dernière est peut-être la plus belle de toutes les chansons venda ; on la joue d'habitude à la tombée de la nuit, quand les jeunes filles initiées se mettent à chanter "nous voulons notre dîner". Les combinaisons



Danseurs et percussionnistes Tsonga

D. R.



Musique et Danse Xhosa dans le village de Ngqoko

Photo : T. J. Lemon

instrumentales sont rares dans la musique venda, et le fait d'entendre le *mbila* et le *tshitiringo* jouer ensemble est un rare privilège. M. Ralulimi joue également du "penny-whistle". L'instrument traditionnel, dont il joue encore à l'occasion, est une flûte traversière bouchée. Jadis les bergers en jouaient tout en gardant les troupeaux, mais il faut constater avec tristesse que seuls les anciens savent encore en jouer aujourd'hui.

Tsonga

Contrairement à l'idée courante qui associe toute la musique africaine aux tambours, ceux-ci étaient très rares en Afrique du Sud avant l'ère coloniale. Les Tsonga, avec leurs voisins venda et pedi du Transvaal septentrional, étaient pratiquement les seuls utilisateurs de tambours d'Afrique du Sud. Comme tous les garçons dans maintes sociétés africaines, les jeunes Tsonga doivent subir une initiation. Dans les années qui la précèdent, et comme partie intégrante de leur éducation musicale et sociale, beaucoup de garçons (et même de filles) entrent dans une école de percussion *xigubu*. Le nom de l'école vient du double-tambour *xigubu*. M. Mackson Mavunda, le maître (*muqambhi*), enseigne le *xigubu* dans une école primaire proche de Giyani, dans le Gazankulu, où il fait également fonction de directeur d'école. Il a actuellement douze élèves et a accepté de sélectionner les meilleurs d'entre eux pour le festival : Ronald Rikhotso, son frère Marks et Percy Kubayi. Le cinquième membre du groupe, Joe Khosa, est l'inspecteur des écoles Tsonga ; lui aussi, dans sa jeunesse, a suivi les cours d'une école *xigubu*.

A l'école, les élèves apprennent les mouvements de base et l'art du tambourinaire qui leur seront importants lorsqu'ils auront atteint l'âge adulte, et en particulier : construire les tambours et les accorder, apprendre des phrases par onomatopées et des "conversations" pour voix et tambours, les techniques des nombreux styles de tambours et de danses tsonga, ainsi qu'un grand nombre de chansons. Parmi les styles qu'ils doivent apprendre, on trouve le *kuwamikapa* et le *xifase*, danses des jeunes gens où garçons et filles dansent ensemble en changeant sans cesse de partenaire. Il y a aussi les danses où hommes et femmes frappent des pieds, respectivement le *muchongolo* et le *xichayachaya* que le groupe de M. Mavunda présente ici. Ces deux danses sont associées à la détente et à la boisson.

En Afrique, boire et faire de la musique à boire constituent, bien sûr, un plaisir, surtout en hiver quand les moissons ont été engrangées et qu'il n'y a plus de travail aux champs. Mais la bière, en Afrique, ne représente pas uniquement le plaisir et le laisser-aller ; elle implique aussi la présence des ancêtres ;

c'est pourquoi elle a une si grande importance dans les domaines de la religion, de l'histoire, de la culture et de la vie quotidienne. De plus, la danse a une importante fonction socio-politique. Tout comme chez les Venda, les chefs du village Tsonga patronnent des équipes de danse pour tenter de gagner en charisme politique. Une grande troupe *xichayachaya* regardée par une grande foule signifie que le chef de tribu local jouit d'un fort prestige politique.

C'est avec le *xigubu* qu'on peut voir l'importance que les Tsonga donnent à la formation des jeunes gens à partir de l'âge tendre ; ils les initient graduellement aux difficultés physiques et techniques de la coordination, individuellement ou dans un groupe social, c'est ce qui forme la base de la réciprocité musicale et sociale dont ils devront faire preuve à l'âge adulte. La présence continue de deux métriques simultanées sur les trois tambours alto dont joue le professeur, contrairement au rythme que donne le tambour basse ou *ngoma*, les très rapides changements de tempo et de pulsation dans le groupe, la très grande coordination des mouvements chorégraphiques avec le rythme des tambours, sont les éléments inhérents au *xigubu*, comme ils le sont, d'ailleurs, dans toutes les percussions africaines.

Andrew Tracey

DEMAIN LES TRADITIONS...

Paradoxalement, c'est après avoir entendu des musiciens sud-africains "modernes" (pratiquant des genres urbains largement diffusés par la radio et le disque) que la France découvre, à l'occasion du Festival d'Automne 1989 des groupes traditionnels (d'origine essentiellement rurale, interprétant des répertoires transmis oralement) venus de trois grandes cultures noires : les Xhosa, les Venda et les Tsonga. Il serait tentant d'opposer les premiers aux seconds, d'insister sur ce qui, au premier abord, les sépare ; ce ne serait guère conforme à la réalité et n'aiderait sans doute pas à comprendre la place de ce qu'on nomme les traditions dans une Afrique du Sud en pleine mutation. Puisque, là-bas, un patrimoine musical qui n'a jamais cessé de se diversifier et de s'enrichir fournit le sol dans lequel s'enracinent les créations modernes, mieux vaut s'attacher à rechercher ce qui les relie, ce qui, au-delà des différences, porte les prémices d'une vaste et multiple communauté musicale.

Aujourd'hui, considérons par exemple une manifestation, une réunion politique ou syndicale, l'enterrement d'un militant victime de la répression : nous en voyons les images à la télévision (pour autant que le permet maintenant la censure sud-africaine) et nous entendons ces chants qui mettent les foules à l'unisson alors que la voix est à l'évidence l'émanation du corps tout entier. Ce qui frappe d'abord dans cette musique qui, immanquablement, accompagne tout événement social, heureux ou dramatique, c'est l'impression de masse en mouvement qu'elle donne, c'est sa profondeur aussi. En cela, elle est typiquement *sud-africaine* : jusque dans cette expression populaire et spontanée, elle conserve le souci du timbre riche-de l'"épaisseur" du timbre-pour les voix comme pour les instruments, et une organisation polyphonique qui rend plus dynamiques encore les formes responsoriales (alternance d'un soliste et d'un chœur qui lui répond, ou de deux groupes de chanteurs) par l'utilisation de cycles décalés les uns par rapport aux autres (les parties, circulaires, ne commencent pas au même moment, tout en évoluant solidairement). Pourtant, on ne saurait qualifier cette musique de "traditionnelle". Ces chœurs sont modernes, c'est-à-dire qu'ils se sont développés au cours de notre siècle. Ces chants portent l'empreinte de multiples influences ; croisements indigènes et rencontres avec des sons étrangers les ont sans cesse nourris et remodelés. Pour cette raison, ils apparaissent comme un langage musical commun à toute l'Afrique du Sud comme, sans doute, le reflet d'une *musique nationale*.

Dans les rues, les églises et sur scène

Non qu'il y ait uniformité ; des différences existent,

mais elles ne peuvent masquer un très large partage. Ce que les reportages nous font entendre de la rue et des ghettos, les ensembles spécialisés dans le chant religieux nous en indiquent probablement la source. Qu'ils soient Zulu (comme les Holy Brothers), Tswana (comme les Rustenburg Boys) ou Sotho (comme le Soweto Male Choir), leurs polyphonies vocales a capella reposent sur les mêmes fondements : épaisseur du timbre, cycles décalés. Ils ont hérité ces principes de traditions qu'on retrouve chez les membres du groupe Nguni (Zulu, Swasi, Xhosa) et qui ont étendu leur emprise à des populations voisines dont les structures musicales étaient compatibles avec les leurs, d'autant plus facilement qu'en ce domaine les apports étrangers pouvaient faire lien. Ces chants modernes, en effet, ont été coulés dans le moule des cantiques missionnaires protestants. Ils en ont débordé, bien sûr, mais en ont gardé certains éléments, les progressions harmoniques notamment. Ils ne sont donc à proprement parler ni "noirs" ni "blancs", mais sud-africains tout simplement, aussi difficile que cela paraisse à écrire aujourd'hui. Ce que l'on peut dire des chants de lutte et des chants religieux s'applique tout aussi bien aux musiques profanes : des uns aux autres, il n'existe aucune solution de continuité. Ladysmith Black Mambazo, le plus connu des groupes pratiquant l'*isicatamiya* (qui désigne, dans la polyphonie, un style d'attaque et une articulation particulièrement "tranchants"), possède un double répertoire, religieux et profane qu'écourent avec attention les groupes qui se mesurent lors des concours d'amateurs du samedi soir (*Ingoma Ebusuku*). Et les premiers, qui ont participé au *Graceland* de Paul Simon, aussi bien que les seconds, travailleurs émigrés dans leur propre pays, perpétuent sans nécessairement le savoir une synthèse de chant choral africain, de cantiques européens, d'hymnes franco-américains (méthodistes en particulier) et de chansons tirées des spectacles de *Minstrels* où s'entremêlèrent au 19^e siècle Amériques noires et blanches. Ces groupes sud-africains continuent de chanter sans accompagnement ; d'autre part, la musique instrumentale moderne est d'une extraordinaire richesse en Afrique du Sud. Les formes noires des Etats-Unis ont joué un rôle insigne dans son développement, mais aussi le *Country and Western* et, à nouveau, les *Minstrels* qui s'incaruaient lors du *Cape Coon Carnival* ; les orchestres de fifres et tambours anglais ou écossais, le *tickey draai* repris par les Métis du Cap aux travailleurs Afrikaners et dont l'origine remonte aux quadrilles : on n'en finirait pas de faire la généalogie de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *mbaqanga* et que l'Europe a entendu d'abord dans son adaptation rock par Johnny Clegg avant d'applaudir l'un de ses maîtres originels Simon "Mahlatini"



Thanyani Phineas NDOU

Photo : Andrew Tracey

Nkabinde. Et puis, il y a le goût pour les revues (la dernière en date, *Sarafina* de Mbongeni Ngema et Hugh Masekela, offrant un bel échantillon des diverses musiques actuelles), et le dynamisme du jazz sud-africain, de Peter Rezant à Abdullah Ibrahim et Chris McGregor. Partout se manifeste une manière identique d'approcher le timbre et le temps qui permet, même à une oreille peu avertie, de reconnaître presque infailliblement une musique d'origine sud-africaine.

Le "creuset" sud-africain

La ville a fait ces musiques ou, plus exactement, la ville et les *compounds* miniers : c'est là qu'après les échanges initiaux entre peuples Khoi-khoïn (Hottentots) et colons boers, entre ces derniers et leurs esclaves malais, puis après la mise en contact des populations de langue *bantu* (c'est-à-dire tous les "noirs" sud-africains ; seuls les Khoi-san, Hottentots et Boshimans, appartiennent à une autre famille linguistique) avec cette culture euro-khoï déjà mélangée, se sont effectués les brassages intenses qui devaient donner naissance aux musiques modernes. Le développement de l'industrie minière bouleversa en effet la société sud-africaine ; l'une de ses conséquences fut la systématisation du travail migrant rassemblant en des lieux de labour et d'habitation communs, — en des enclos où la vie tout entière, jusqu'au divertissement, était minutieusement organisée — des milliers de déracinés africains, provenant de régions très diverses (d'Afrique du Sud comme de pays voisins : Mozambique, Rhodesies-aujourd'hui Zambie et Zimbabwe, Nyassaland-aujourd'hui Malawi, même Tanganyika-aujourd'hui Tanzanie). Les Métis, jouant fréquemment le rôle d'intermédiaires culturels, et disséminant ainsi une culture européenne déjà modifiée, ces travailleurs mirent en commun ce qui leur permettait de survivre à l'oppression quotidienne ; musiques et danses furent les ingrédients essentiels de cette culture noire inédite. Plus tard, la croissance urbaine, l'exode rural rassemblèrent dans des ghettos non miniers des hommes et des femmes aux origines multiples, et le processus d'unification culturelle s'intensifia pour faire éclore des foyers de créativité multicolore, pleinement sud-africaine, comme Sophiatown, à proximité de Johannesburg, dans les années 50.

Mais cet aboutissement logique d'une histoire de mélanges était la preuve trop flagrante de l'absurdité du système d'apartheid instauré après la prise du pouvoir par le Parti national en 1948. En 1955, Sophiatown devait être rasée. Sans pour autant que soit détruite la curiosité des hommes qui les poussent à vouloir mieux se connaître, à s'emprunter mutuellement, quelles que soient les barrières érigées pour les séparer. L'évolution musicale des années 80 en porte témoignage. Plus que jamais.

Quelles traditions ?

Toutefois, le développement du travail migrant, la croissance des villes continuaient de bouleverser l'organisation des sociétés rurales ; de celles-là mêmes qu'on dit traditionnelles. D'autant plus que les meilleures terres avaient été aliénées au profit des agriculteurs blancs. Dans ces réservoirs de main-d'œuvre desservant à la fois les fermes blanches et les zones industrielles, la vie de ceux qui restaient était difficile : le sol ne donnait guère, les bras les plus solides étaient partis. La politique de "développement séparé" aggrava cette disparité, économique et culturelle, entre les villes et les campagnes. Les courants d'échange ne purent être abolis : l'argent, les informations, les valeurs, les personnes allaient et venaient sans cesse, toutefois l'instauration des Bantustans appelés à devenir des pseudo-états indépendants (afin de donner une base prétendant juridique à l'exclusion politique des Africains citoyens de leurs "Foyers nationaux", donc "étrangers" dans une Afrique du Sud réservée aux Blancs et dotée de quelques strapontins pour les Indiens et les Métis) s'efforça de figer dans une identité tribale artificielle des individus qui, sans renoncer à leur passé, étaient en contact direct ou indirect et avec les représentants d'autres ethnies, et avec les nouvelles cultures "pan-sud-africaines".

Ainsi, les musiques avaient sans nul doute conservé des caractères propres et l'on pouvait, on peut toujours, décrire des formes nguni, venda ou tsonga. Mais les musiques, surtout celles qui se transmettent oralement, sont indissociables de l'organisation sociale ; les modifications apportées à celle-ci ne pouvaient pas ne pas avoir de répercussions sur un art qui accompagne toutes les étapes de la vie, tous ses moments. Pour ne prendre qu'un exemple, si la population des *bantustans* est composée en large partie d'enfants, de personnes âgées et de femmes, celles-ci occuperont une place centrale dans la production musicale. Et l'âge moyen des musiciens tendra, de toute manière, comme le reste du continent, à s'élever.

Pour toutes ces raisons, la notion de "tradition" doit être relativisée lorsque l'on parle des musiques sud-africaines. Il s'agit de musiques rurales, transmises oralement, qui ont conservé les traits caractéristiques des formes existant auparavant mais dont d'autres éléments ont été modifiés : par des influences externes ; par suite des bouleversements liés à l'organisation politique, économique et sociale qu'a connue le pays depuis plusieurs décennies. Il ne faut en aucun cas y entendre l'écho d'un univers immuable qui aurait été préservé sans changement depuis des temps immémoriaux (comme, en un autre domaine, cherche à le faire croire la série de films "Les Dieux sont tombés sur la tête").

Xhosa

Les Xhosa se comptent probablement plus de cinq millions et demi, dont environ deux millions et demi dans le Transkei auquel Pretoria accorda une indépendance fictive en 1976. Si le Transkei est le plus vaste des bantustans, le seul dont le territoire ne soit pas très éparpillé, sous le régime autoritaire de Kaiser Matanzima la pauvreté y demeure la règle pour l'immense majorité des habitants.

Les Xhosa sont un sous-groupe de l'ensemble Nguni (qui comprend également les Zulu et les Swazi) dont ils ont en quelque sorte constitué l'avant-garde au cours des grandes migrations qui les ont conduits vers le sud-est. C'est ainsi qu'ils se sont probablement installés dans la région qu'ils occupent actuellement vers le 14^e siècle et s'y sont mêlés aux Khoi-Khoïn. Par la suite, ils seront aussi les premiers à entrer en contact avec les Hollandais, au 18^e siècle, sur la Great Fish River. Au 19^e, comme la plupart des peuples de la région, ils seront soumis par les Zulu de Chaka avant d'être incorporés dans l'Afrique du Sud. C'est chez les Xhosa (comme dans les autres groupes nguni) que l'on trouve sans doute les exemples les plus achevés de polyphonies vocales en cycles décalés, les Xhosa de l'ouest ayant gardé les marques les plus sensibles des pratiques musicales khoïsan. Mais leur musique comporte également de riches répertoires pour l'arc musical (arc-en-bouche ou arc à résonateur en calebasse). Enfin, le goût pour l'enrichissement des timbres vocaux a produit une forme étonnante de chant diphonique qui fait entendre à la fois un bourdon grave mobile et des harmoniques ou des partielles de ce bourdon, son qui n'est pas sans évoquer celui de l'arc-en-bouche et que l'on peut également rapprocher de l'étrange "voix de chèvre" que Simon Mahlatini émet derrière les Mahotella Queens du *mbaqanga*.

Venda

Les Venda sont aujourd'hui environ 550.000. Ils doivent être historiquement rattachés à la nébuleuse *shona* du Zimbabwe. Culturellement proches du Monomotapa au 15^e et au 16^e siècle, ils seraient descendus vers le sud à la fin du 17^e siècle. Là, ils se sont heurtés aux Pedi, aux Zulu et aux Tsonga qui sont devenus leurs ennemis "traditionnels". Cette situation de proximité conflictuelle, n'excluant pas, au contraire, des intermariages, a occasionné de nombreux échanges entre les deux groupes, dont on trouve naturellement des traces dans la musique.

Venda et Tsonga ont en effet la particularité, comparés aux autres populations sud-africaines, d'utiliser des tambours. Chez les Venda, un grand tambour *ngoma* jouait un rôle important dans les rituels de pouvoir et, par ailleurs, des ensembles de

tambours accompagnaient les danses de possession. On trouve encore de vastes répertoires de chansons destinées à marquer tous les temps de la vie communautaire, certaines datant sans doute du 16^e siècle. Elles peuvent, dans des réunions familiales ou autour de la bière de maïs, être soutenues par des flûtes ou une mbira. Cet instrument, très courant également chez les Shona, est composé de lamelles de métal accordées, fixées sur une planche dotée de bruisseurs (souvent des capsules de bouteille), l'ensemble étant placé dans un résonateur (calebasse autrefois, boîtes métalliques aujourd'hui) : la combinaison voix/mbira illustre à merveille l'interaction chant/instrument qui est l'une des marques de la musique venda et la manière dont elle se développe sur des systèmes harmoniques cycliques.

Tsonga

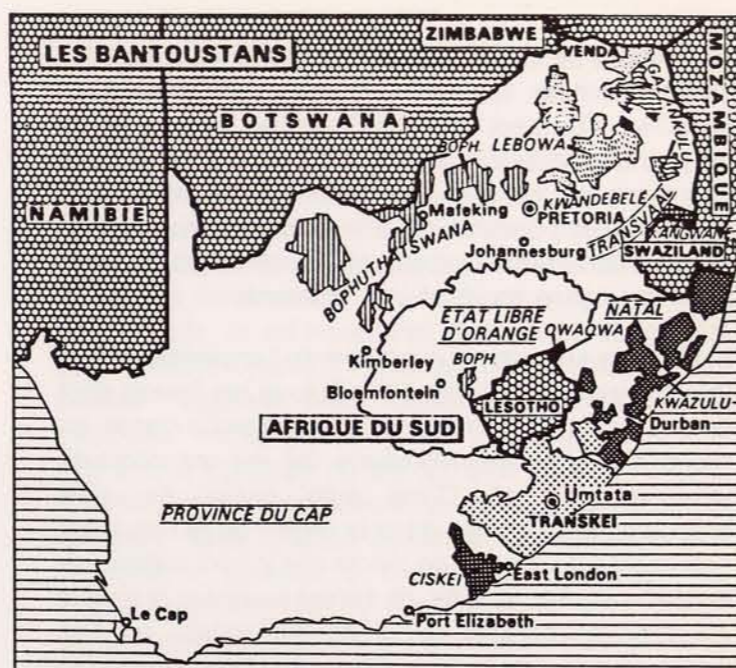
Les Tsonga sont probablement arrivés sur la côte orientale, au nord du Limpopo avant le 16^e siècle. Au 19^e siècle, ils vivaient dans la zone comprise entre le Natal et le Mozambique. Mais ils subirent le contrecoup des expéditions zulu, furent soumis par l'un des héritiers rivaux de Shaka, Soshangane et firent mouvement vers le Nord-Ouest pour venir au contact des Venda et des Sotho. Ils se trouvent aujourd'hui à cheval sur le Mozambique et l'Afrique du Sud, sept à huit cents mille vivant dans ce dernier pays. L'influence nguni a déclenché des processus de centralisation politique dont on perçoit les effets dans le rôle symbolique du tambour *muntsitshi*. Les tambours tiennent d'ailleurs une place toute spéciale dans la vie sociale des Tsonga puisque c'est dans les écoles de tambours que les jeunes garçons se préparent pour le passage à l'âge adulte. Il existe bien d'autres formes musicales chez les Tsonga : polyphonies vocales responsoriales (proches de celles qu'on entend chez les Nguni), chansons de bière, musiques d'exorcisme ; toutefois ces ensembles de tambours sont sans doute ce qui, chez eux, est le plus extraordinaire : leur virtuosité mélodique (puisque les instruments sont de hauteurs différents : une basse donnant le schéma rythmique pendant que les altos brodent des variations en relation avec les pas des danseurs) et rythmique, sur des tempos souvent rapides, est fascinante. Elle a profondément marqué un musicien moderne comme le guitariste Philip Thabane dont les groupes intitulés Malombo incluent de tels ensembles de tambours ; Thabane, à son tour, a rayonné sur toute une génération de jazzmen sud-africains.

L'union des particularismes ?

Philip Thabane est de mère ndebele (sous-groupe nguni dont une partie vit au Zimbabwe) et de père tswana ; malombo est un mot venda qui désigne les esprits ; sa musique doit beaucoup aux tambours

venda et tsonga ; il est révéral par des musiciens de l'Afrique du Sud tout entière ; Gabriel Thobejane, qui fut longtemps le percussionniste de Malombo, est pedi mais il a puisé à de multiples traditions pour influencer de nombreux batteurs sud-africains modernes. Ce n'est qu'un exemple, mais il indique clairement comment les traditions locales peuvent stimuler la création d'une musique contemporaine nationale. Il montre - et l'on pourrait en donner bien d'autres illustrations - que la tradition peut stimuler les créateurs modernes : sa richesse est négative de la déshumanisation proclamée par le racisme ; sa résilience est une force qui contribue à la constitution, à la consolidation d'une culture véritablement nationale, sans exclusive. Dans cette perspective, la tradition est la voie de l'avenir : une source d'inspiration pour les futures générations de musiciens sud-africains, d'où l'importance de la préserver malgré les changements sociaux qui la sapent, qui la transforment en permanence. L'effort de collecte entrepris par plusieurs musicologues, l'édition de disques ou de matériel audio-visuel, l'organisation de tournées à l'étranger participent d'un indispensable mouvement de sauvegarde et de diffusion d'un patrimoine qui constitue la fierté de l'Afrique du Sud tout entière ; d'un patrimoine qui est celui de l'humanité dans son ensemble. C'est très clairement la direction dans laquelle ont travaillé, avec beaucoup de clairvoyance, Hugh Tracey, son fils, Andrew, et tous leurs collaborateurs de la Bibliothèque Internationale de Musique Africaine.

Denis Constant-Martin



CHRONOLOGIE

- 1652 Arrivée de Jan Van Riebeeck.
1806 Les Anglais enlèvent le Cap aux Hollandais.
1811-1812 Première guerre des Cafres.
1820 Arrivée des premiers colons anglais.
1834 Abolition de l'esclavage.
1835-1837 Grand Trek.
1838 Bataille de Blood River entre Boers et Zoulous.
1843 Le Natal, colonie britannique.
1852-1854 L'Angleterre reconnaît l'autonomie des républiques boers du Transvaal et d'Orange.
1869 Découverte de diamants à Kimberley.
1879 Huitième et dernière guerre des Cafres; guerre anglo-zoulou.
1886 Découverte de l'or au Transvaal.
1899 Début de la guerre des Boers.
1902 Fin de la guerre des Boers à Vereeniging.
1910 Naissance de l'Union sud-africaine.
1912 Fondation du SANNC, ancêtre de l'ANC.
1913 Le *Natives' Land Act* accorde moins de 10% des terres aux Noirs.
1918 La Namibie, ex-colonie allemande, passe sous contrôle sud-africain.
1922 Grève sanglante des mineurs blancs.
1936 Révision du *Natives' Land Act* : 13% des terres aux Noirs.
1946 Grève sanglante de mineurs noirs.
1948 Victoire du Parti national aux élections blanches.
1958 Hendrik Verwoerd devient Premier ministre.
1960 Albert Luthuli, prix Nobel de la paix ; émeutes à Sharpeville ; interdiction de l'ANC et du PAC.
1961 L'Afrique du Sud quitte l'Empire britannique et devient une république ; création du MK, la branche militaire de l'ANC.
1964 Condamnation de Nelson Mandela à la prison à vie.
1966 Hendrik Verwoerd assassiné par un déséquilibré mental blanc ; John Vorster lui succède.
1973 Vague de grèves à Durban, renaissance des syndicats noirs.
1975 Indépendance du Mozambique et de l'Angola. Guerre avec l'Angola.
1976 Émeutes sanglantes à Soweto et dans l'ensemble du pays ; «indépendance» du Transkei.
1977 Mort en prison de Steve Biko ; interdiction de la Conscience noire et du journal *The World*.
1978 Pieter Botha succède à John Vorster comme Premier ministre.
1980 Indépendance du Zimbabwe.
1982 Scission de droite au sein du Parti national, Andries Treurnicht crée le Parti conservateur.
1983 Création du Front démocratique uni (UDF) ; les Blancs approuvent la nouvelle constitution par référendum.
1984 Signature du pacte de non-agression avec le Mozambique ; nouvelle constitution ; droit de vote aux Métis et Indiens ; Botha devient président de la République; début d'une nouvelle vague d'émeutes des ghettos noirs ; Desmond Tutu, prix Nobel de la paix.
1985 Poursuite des émeutes, état d'urgence (21 juillet) ; le rand s'effondre et l'Afrique du Sud proclame un moratoire sur le remboursement de sa dette ; création d'une « super-fédération » syndicale noire, le COSATU.
1986 Abolition des *pass* ; levée puis rétablissement (12 juin) de l'état d'urgence ; création par Botha d'un « Conseil national » multiracial ; raids sud-africains à Harare, Gaborone et Lusaka ; poursuite des émeutes.

1987

- 09 janvier** : Le Congrès National Africain (A.N.C.), principal mouvement anti-apartheid, célèbre son 75e anniversaire, toujours dans la clandestinité.
mars : procès du coopérant français, Pierre-André Albertini, condamné à 4 ans de prison au Ciskei pour avoir refusé de témoigner contre des opposants noirs.
avril : grève des cheminots noirs, 16000 licenciements.
8 mai : poussée de l'extrême droite aux élections législatives blanches.
juillet : première rencontre à Dakar entre l'A.N.C. et une délégation d'intellectuels afrikaners, sous le patronage de Danielle Mitterrand.
août : grande grève de mineurs noirs. Des milliers de licenciements.
7 septembre : libération anticipée de Govan Mbeki, numéro 3 de l'A.N.C., après 23 ans de prison.
novembre : intervention massive des forces sudafricaines en Angola.

1988

- 24 février** : 18 mouvements anti-apartheid dont le Front Démocratique Uni (U.D.F.) interdits de toute activité par le gouvernement sud-africain, une décision qui vient renforcer l'état d'urgence toujours en vigueur.
29 mars : assassinat de Dulcie September, représentante de l'A.N.C. à Paris. L'enquête n'aboutira pas.
10 juin : Nelson Mandela, toujours emprisonné, célèbre ses 70 ans; 70.000 personnes sont réunies au stade de Wembley à Londres pour un concert d'anniversaire.
14 août : Nelson Mandela subit une opération chirurgicale. Il ne regagne pas sa cellule, mais est installé dans une villa confortable, dans l'enceinte d'une prison.
décembre : plusieurs mois de négociations aboutissent à un accord de paix en Angola, prévoyant le retrait des troupes sud-africaines et cubaines de ce pays.

1989

- février** : le président Pieter Botha, victime d'une congestion cérébrale, démissionne de la tête du parti national au pouvoir, tout en conservant les rênes du pouvoir. Il est remplacé par Frederik De Klerk, ministre de l'éducation, de vingt ans plus jeune.
9 juillet : Pieter Botha rencontre Nelson Mandela pour la première fois. Une prise de contact sans lendemain.
14 août : après une longue lutte pour le pouvoir au sein du parti national, Pieter Botha est contraint de démissionner en accusant son successeur, De Klerk, de l'avoir trahi. Cette décision provoque des élections anticipées le 6 septembre, qui confirment l'élection de De Klerk, malgré une double poussée de l'extrême-droite et des libéraux blancs anti-apartheid. Le jour du scrutin, 29 personnes sont tuées dans des émeutes au Cap, le plus lourd bilan depuis des années en Afrique du Sud, alors que l'opposition noire lance une campagne de « défiance » contre l'apartheid.
septembre : les premières déclarations et gestes de Frederik De Klerk suscitent l'intérêt. Il autorise des manifestations pacifiques sans précédent au Cap et à Johannesburg, et évoque la possibilité de négociations. L'espoir et le scepticisme se mêlent au début de son mandat. A suivre...

La chronologie et la carte des bantoustans sont extraites du livre de Pierre Haski, *L'Afrique blanche, histoire et enjeux de l'apartheid*. Le seuil/L'histoire immédiate.

Le Festival d'Automne à Paris remercie Pierre Haski d'avoir bien voulu compléter la chronologie pour cette publication.



AFRIQUE DU SUD

Dans le cadre de l'Année des Droits de l'Homme et des Libertés

16 - 21 octobre

Musiques et danses

XHOSA, VENDA, TSONGA

28 octobre - 19 novembre

SARAFINA !

Paroles, musique et mise en scène de Mbongeni Ngema
Chansons additionnelles de Hugh Masekela

28 novembre - 31 décembre

WOZA ALBERT !

de Percy Mtwa, Mbongeni Ngema, Barney Simon
adaptation Jean-Claude Carrière
mise en scène Peter Brook

