

Traces d'avenir

Mémoires musicales et réconciliation en Afrique du Sud

Denis-Constant Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/960>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 141-168

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Denis-Constant Martin, « Traces d'avenir », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/960>

Traces d'avenir

Mémoires musicales et réconciliation en Afrique du Sud

DENIS-CONSTANT MARTIN

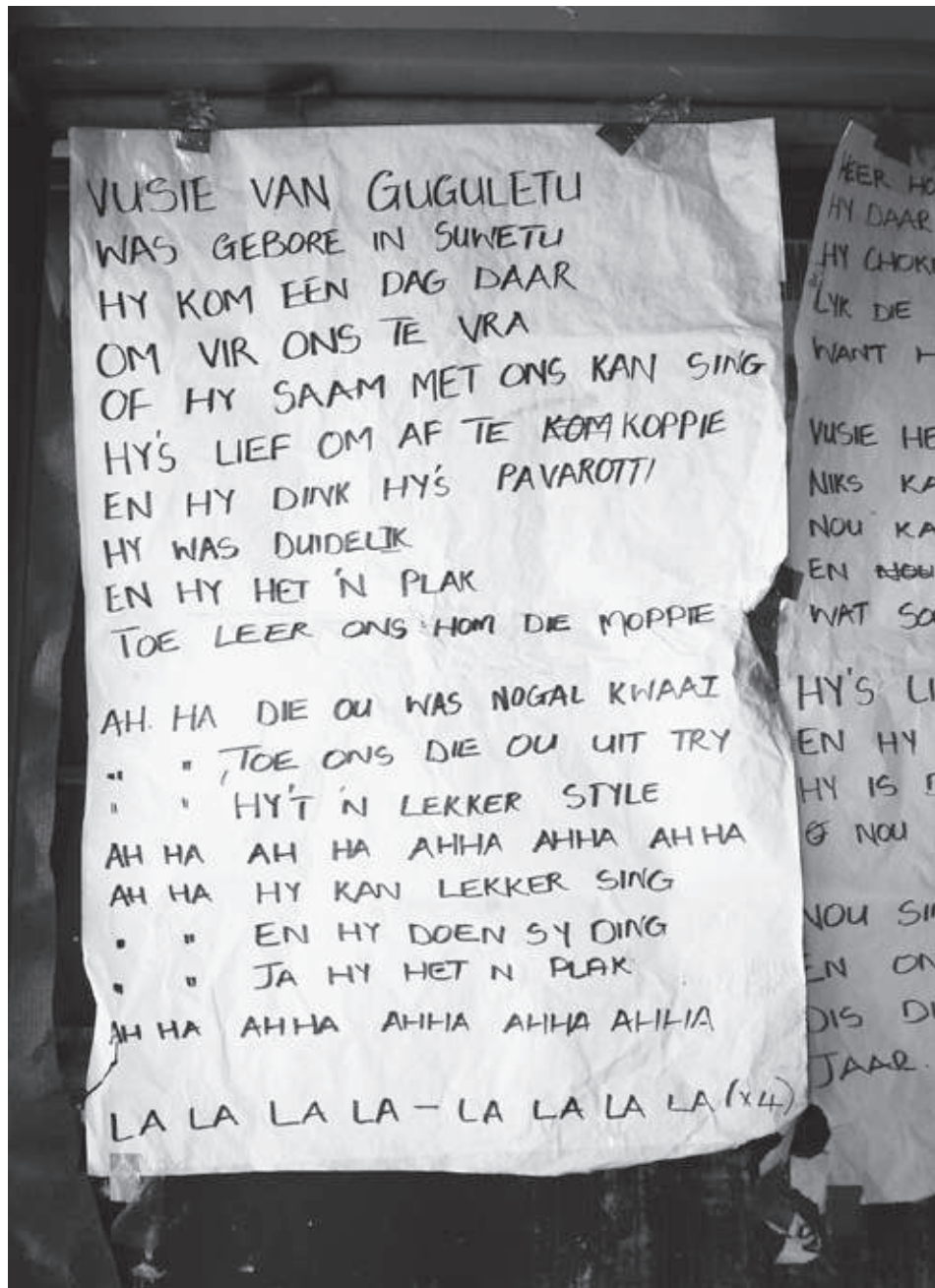
Fin novembre 2007, il y a déjà quelques semaines que les troupes de carnaval, les *Kaapse Klopse* (littéralement, les clubs du Cap), se préparent pour les compétitions qui débiteront le 1^{er} janvier 2008¹. Les tailleurs s'affairent à couper et assembler les costumes aux couleurs flamboyantes qui leur ont été commandés par les « capitaines » de ces troupes ; les chœurs répètent les différents *items* (morceaux appartenant à des répertoires conventionnels) qu'ils vont présenter lors de ces fêtes du nouvel an d'allure carnavalesque (Martin 1999). Dans Netreg Road, près de la ligne de chemin de fer qui borde Bonteheuwel², une de ces troupes, les Netreg Superstars, travaille la chanson qu'elle interprétera lors du concours du meilleur *Afrikaans Moppie* (chanson comique en Afrikaans)³, un des répertoires les plus populaires et les plus typiques – les plus créoles, pourrait-on dire – exécutés pendant le carnaval. Rassemblés sous un abri bricolé devant la façade d'une petite maison fatiguée, à peine séparés de la rue par une cloison en contreplaqué et plastique transparent, vingt à trente chanteurs (en majorité

1 Cette étude a été rédigée à la suite d'une résidence de recherche au Stellenbosch Institute for Advanced Studies (STIAS, www.sun.ac.za/stias <<http://www.sun.ac.za/stias>>), de septembre à décembre 2007, au cours de laquelle j'ai collecté de nombreux documents, assisté à plusieurs manifestations musicales et conduit des entretiens avec une quarantaine de musiciens. Je tiens à remercier STIAS, son directeur de l'époque, Bernard Lategan, et sa cheville ouvrière, Maria Mouton, pour le soutien matériel et intellectuel qu'ils m'ont accordé lors de mon séjour à

Stellenbosch et sans lequel le présent texte n'aurait pu être écrit.

2 Quartier situé à l'est du centre du Cap, attribué aux *coloureds* pendant l'apartheid, toujours exclusivement peuplé de personnes qui étaient classées ou auraient été classées dans cette catégorie, et toujours très pauvre. Je conserverai dans ce texte l'anglais *coloured* et n'utiliserai pas la traduction qu'on en donne généralement en français, « métis », car celle-ci me paraît inadéquate.

3 Sur les Moppies, voir : Gaulier 2007.



VUSIE VAN GUGULETU
WAS GEBORE IN SUWETU
HY KOM EEN DAG DAAR
OM VIR ONS TE VRA
OF HY SAAM MET ONS KAN SING
HY'S LIEF OM AF TE KOM KOPPIE
EN HY DINK HY'S PAVAROTTI
HY WAS DUIDELIK
EN HY HET 'N PLAK
TOE LEER ONS HOM DIE MOPPIE
AH HA DIE OU WAS NOGAL KWAAT
" " TOE ONS DIE OU UIT TRY
" " HY'T 'N LEKKER STYLE
AH HA AH HA AHHA AHHA AHHA
AH HA HY KAN LEKKER SING
• " EN HY DOEN SY DING
• " JA HY HET N PLAK
AH HA AHHA AHHA AHHA AHHA
LA LA LA LA - LA LA LA LA (x4)

Fig. 1. Les paroles de la chanson «Vusie van Guguletu».

des hommes, surtout des jeunes) lisent sur un panneau accroché devant eux les paroles qu'ils doivent apprendre. Une bande préenregistrée leur fournit l'accompagnement sur lequel ils peuvent s'appuyer pour mémoriser la mélodie et leur *coach* (chef de chœur) leur indique comment doivent se répartir les voix, quelles nuances doivent être faites et où, quelle dynamique doit être donnée à l'ensemble. Issus de familles sans grands moyens, en général peu instruits, et en tout cas n'ayant aucune formation musicale formelle, les Netreg Superstars ont la chance d'avoir un remarquable *coach*: Terry Hector. Interprète habituel des comédies musicales de Taliep Petersen et David Kramer, notamment du célèbre *District Six*⁴, il est un excellent chef de chœur et, aussi, un compositeur imaginatif. Pour 2008, il a conçu une chanson intitulée «Vusie van Guguletu». Son héros, Vusie⁵, est, comme son nom l'indique évidemment en Afrique du Sud, un Africain noir qui est venu de Soweto pour s'installer à Guguletu (quartier africain du Cap situé à environ trois kilomètres au sud de Netreg); un jour, il entend le chœur d'un *klops* chanter un *moppie*, et cela lui plaît. Il demande s'il peut se joindre aux chanteurs (*coloured*, rappelons-le), qui sont un peu surpris mais finalement l'acceptent. Quand Vusie fait entendre sa voix, ils s'aperçoivent qu'il chante «comme Pavarotti», et le trouvent *duidelik*, adjectif afrikaans qui signifie habituellement clair, limpide, mais qui peut être ici entendu comme «joli», «raffiné», «super». Les membres du chœur invitent donc Vusie à les rejoindre, ils lui apprennent le répertoire des *moppies*, mais constatent aussi, au bout du compte, que sa manière de chanter a changé leur style: maintenant ils sonnent «opéra» et ils vont présenter en compétition un «*moppie* opéra».

«Vusie van Guguletu» est évidemment une fable, mais une fable qui dans l'Afrique du Sud de 2007 en dit beaucoup sur les changements en train de s'amorcer dans les représentations réciproques des différentes catégories de populations qui avaient été opposées par l'apartheid. Dans la région du Cap et la province du Western Cape, les *coloureds* sont majoritaires; les dirigeants du Parti National (inventeur et perpétrateur du «développement séparé des races») et, avant eux, les blancs qui avaient dominé politiquement s'étaient efforcés d'opposer *coloureds* et Africains, en donnant un statut particulier aux premiers, qui impliquait notamment une préférence dans l'emploi; en instillant chez les *coloureds* la peur des Africains et, chez les Africains, le mépris des *coloureds*. Les préjugés ainsi incrustés dans les esprits ont eu la vie bien plus dure que l'apartheid lui-même et n'ont pas encore totalement disparu. Mais certains des changements survenus depuis 1994, conduits par des gouvernements (national et locaux) à majorité africaine noire ont commencé à modifier un peu les visions que les uns avaient des autres. C'est sur cet arrière-plan que doit être saisie l'histoire de Vusie. Nous sommes à Netreg, dans un quartier *coloured* pauvre, un de ceux

4 *District Six*, © Stage Productions (Afrique du Sud), 2007 (DVD BLIK 16/DV).

5 Ou plutôt Vusi, le e final ajouté manifestant une «afrikaansisation» de ce nom.

où les stéréotypes négatifs sur les Africains sont les plus fortement enracinés, mais où le chant est une véritable passion, où l'opéra fait rêver, où Pavarotti et les « trois ténors » sont révévés par beaucoup, où « Nessun Dorma » est, sinon un « tube », du moins une mélodie aimée. L'opéra appartient bien sûr au monde des blancs, mais les coloureds ont montré depuis plusieurs décennies qu'ils sont capables de s'y faire une place honorable⁶; il constitue en tout cas un horizon d'excellence dans la culture qualifiée de « légitime ». La chanson de Terry Hector qui, dans son organisation musicale, demeure un *moppie* tout à fait classique, opère donc une véritable triangulation pour aboutir non seulement à l'acceptation d'un noir par un groupe de prolétaires *coloureds*, mais pour que la rencontre entre eux provoque une fusion culturelle inédite en Afrique du Sud : c'est un Africain qui transmet aux *coloureds* ce qu'il y a, pour eux, de plus désirable dans la culture blanche et qui joint sa voix propre au chœur du *Klops* pour que naisse un nouveau type de *moppie*, genre véritablement emblématique de la musique du petit peuple *coloured*. Le « *moppie* opéra » apparaît ainsi comme un symbole de cette « nouvelle » Afrique du Sud non raciale que l'on peine à voir sortir des décombres de trois siècles et demi de racisme ; il surmonte la mémoire des méfiances et des antagonismes pour suggérer qu'une autre mémoire est possible : celle des échanges, des mélanges et des créations à partir de ces mélanges (Martin 1992). « *Vusie van Guguletu* » n'est qu'un signe, il n'indique pas qu'un bouleversement radical est en cours qui toucherait immédiatement les masses des Sud-africains. Il est à considérer comme l'indice d'un possible, peut-être un révélateur social, au sens où l'entend Georges Balandier, signalant des mutations en voie de se faire, mais loin d'être abouties⁷.

Évoquer ainsi la coexistence de plusieurs mémoires concurrentes, conflictuelles, que les musiques peuvent consigner et diffuser, implique de s'interroger sur ce qu'il faut précisément entendre par « mémoire » et sur la manière dont la musique pourrait, non seulement les enregistrer, mais également contribuer à les reconfigurer.

⁶ Le ténor Joseph Gabriels, *coloured* du Cap issu d'un milieu défavorisé, débuta dans la troupe amateur *coloured* qui donna en Afrique du Sud la première représentation, en italien, d'un opéra italien : *Rigoletto*, en 1960 ; il put ensuite aller se perfectionner aux États-Unis et chanta sur les scènes du Metropolitan Opera de New York et de la Scala de Milan ; la production historique du *Rigoletto* auquel il participa a été récemment éditée en CD : The EOAN Group, Verdi's *Rigoletto* (abridged), Joseph Gabriels, Lionel Fourie, Ruth Goodwin, Cape Town Municipal Orchestra

conducted by Joseph Manca, © G.S.E. Claremont Records (Afrique du Sud), 2000, CD GSE 1567.

⁷ « [...] les processus de mutation sociale ne sont pas « donnés » d'une manière directe au sociologue, ils ont une existence « souterraine » avant de devenir manifestes et de provoquer les transformations dont ils sont les agents. Ils imposent une démarche sociologique de caractère critique capable de détecter les courants du changement sous les eaux mortes de la continuité » (Balandier 1971 : 86).

Un présent du passé

Si, comme l'affirme Paul Ricœur après Aristote, la mémoire est « du passé », elle opère dans le présent : elle ne le restitue pas, ne le reproduit pas ; ce qu'elle fait surgir, c'est un « présent du passé » (Lavabre 1995). La mémoire est nécessairement construite à l'intérieur de « cadres sociaux » (Halbwachs 1952) ; elle s'élabore, se transmet et se modifie dans des groupes sociaux, en fonction de la trajectoire de ces groupes, de leurs positions, de leurs intérêts en différents moments et de leurs interactions avec d'autres groupes. C'est pour cette raison qu'il peut y avoir simultanément plusieurs mémoires des « mêmes » passés et que ces mémoires peuvent se transformer. Le passé des groupes sociaux que la mémoire évoque au présent les constitue en communautés affectives, leur fournit des repères collectifs et des normes de comportement. Mais, pour ce faire, des choix sont opérés dans le passé, des choix dans les expériences en fonction de la pertinence de celles-ci pour le sens qui doit être donné au présent. Par conséquent, plusieurs mémoires du « même » passé peuvent différer, diverger et nourrir des entreprises opposées. La mémoire n'est donc pas l'histoire : « Non parce qu'histoire et mémoire différeraient comme le « vrai » du « faux » mais parce que la première est portée par un intérêt qui relève de la connaissance tandis que l'autre est motivée par la volonté politique ou le souci de l'identité [...] » (Lavabre 1995 : 41). Leurs relations n'en sont pas moins étroites dans la mesure où l'histoire donne, et renouvelle, des matériaux au travail de la mémoire. Marie-Claire Lavabre distingue donc, pour les besoins de l'analyse car elles se recouvrent en partie, une mémoire historique qui consiste en usages et instrumentalisation du passé et une mémoire collective qui est constituée par les représentations partagées du passé (Lavabre 2001). La première, toutefois, ne sera acceptée, ne deviendra légitime que si elle rencontre, au moins en quelques points, la seconde (Lavabre 2005).

Les synergies qui peuvent de ce fait se développer dans les processus d'élaboration du passé au présent constituent la base d'une « pragmatique de la mémoire » : se souvenir, dit Paul Ricœur, c'est faire quelque chose ; la mémoire est une exploration pratique du monde qui engendre un « présent d'initiative »⁸. Se souvenir comme « faire quelque chose » désigne, nous l'avons entrevu, un travail d'élaboration de la mémoire, de sélection dans ce qui est connu ou réinventé du passé et des « traditions » (Hobsbawm & Ranger 1983), d'attribution de significations, tâche qui peut être conduite par des « entrepreneurs », des meneurs,

⁸ « Se souvenir, avons-nous dit, c'est faire quelque chose : c'est déclarer que l'on a vu, fait ou acquis ceci ou cela. Et ce faire mémoire s'inscrit dans un réseau d'exploration pratique du monde, d'initiative corporelle et mentale qui font de nous des

sujets agissants. C'est alors dans un présent plus riche que celui de l'intuition sensible que le souvenir revient dans un présent d'initiative » (Ricœur 2000 : 151).

ou qui peut être collectivement effectuée sur les représentations au sein des groupes sociaux; ces deux formes de travail étant encore une fois intimement liées. Alors, se souvenir c'est aussi faire quelque chose en vue de faire encore autre chose: agir et convaincre d'agir dans et sur les situations présentes, proposer des «mémoires stratégiques» à des fins de rassemblement et de mobilisation identitaires et politiques, en vue de raviver des souvenirs et de panser des plaies (Chaumont 1997; Lavabre 2005).

Or, la musique peut être requise aussi bien par la mémoire que par les proclamations identitaires, d'autant plus que les configurations identitaires reposent le plus souvent sur des mémoires de groupe (Martin dir., à paraître). La mémoire est dotée, considère Paul Ricœur, d'une fonction narrative qui la rend nécessaire aux constructions identitaires: «Au plan le plus profond, celui des médiations symboliques de l'action, c'est à travers la fonction narrative que la mémoire est incorporée à la constitution de l'identité. L'idéologisation de la mémoire est rendue possible par les ressources de variation qu'offre le travail de configuration narrative [...]. Le récit, rappelle Hannah Arendt, dit le «qui de l'action». C'est plus précisément la fonction sélective du récit qui offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration» (Ricœur 2000: 103). Les configurations identitaires se réclament de mémoires qui les légitiment par l'ancrage dans le passé qu'elles racontent en y mettant en intrigue un groupe supposé inchangé dans son essence; il s'agit donc de mémoires projetant des différences (entre les «nous» et les «autres») et visant à homogénéiser dans le présent par le recours au passé. Les entreprises de mobilisation s'adressent à des personnes que leur inclusion dans le récit mémoriel devrait pousser à s'identifier au groupe ainsi relaté, devraient émotionnellement convaincre de la nécessité de défendre, de consolider, de rendre plus puissant ce groupe. À la concurrence et à l'affrontement des groupes correspond donc une rivalité des mémoires.

La musique est volontiers mise au service de ces stratégies identitaires et mémorielles: dotée d'une unique capacité d'émouvoir, aisément instrumentalisée dans des entreprises de mobilisation⁹, elle peut être érigée en témoin d'une existence ancienne du groupe en tant que groupe, transmuée en capital symbolique distinguant le groupe en question d'autres groupes. L'historienne Hebe Mattos en donne un fort bel exemple en montrant comment, au Brésil, la redécouverte des pratiques musicales et chorégraphiques dénommées *jongo* a participé à la redéfinition des significations attribuées au passé de l'esclavage. Celui-ci, délivré d'une

⁹ «[...] celui qui veut non point nous convaincre par des raisons, mais nous persuader par des chansons, met en œuvre un art passionnel d'agrèer, c'est-à-dire de subjuguier en suggérant, et d'asservir l'auditeur par la puissance frauduleuse et charlatane de la mélodie, de l'ébranler

par les prestiges de l'harmonie et par la fascination des rythmes: il s'adresse pour cela non pas à la partie logistiquie et rectrice de l'esprit, mais à l'existant psycho-somatique dans son ensemble [...]» (Jankélévitch 1983: 8).

gangue de honte, devient une expérience fondatrice qui, au présent, affirme une différence sur la base de laquelle il est possible de revendiquer des droits (notamment à la terre) ouverts dans une nouvelle conjoncture politique (Mattos 2003). La mémoire peut, par conséquent, servir à diffuser le sentiment de différences, d'intérêts bafoués et fournir l'apparence d'une légitimité à des efforts pour rassembler dans l'action un groupe particulier; elle peut tout aussi bien faire réapparaître les contacts, les échanges, les unions qui dans toute société, entre toutes sociétés, se sont noués dans le passé à un moment ou à un autre, de manière à ce que cette mémoire de partages s'insurge contre la mémoire des divisions et des haines¹⁰. Et, en ce qui concerne la mémoire, c'est bien ce qui se trouve être aujourd'hui en jeu en Afrique du Sud. Mais alors, quel rôle joue la musique dans ces rivalités mémorielles ?

Traces musicales

Le rapport le plus évident que la musique entretient avec la mémoire est relatif au temps : la mémoire est « du passé » élaboré dans et pour le présent ; la musique se distingue par sa double inscription dans le temps. D'une part, elle utilise dans l'immédiat des formes ou des compositions préalablement, parfois anciennement, établies, et même les œuvres les plus « avant-gardistes », les plus absolument inouïes (telles celles issues des principes sériels) ou totalement improvisées (comme celles qui furent inventées aux temps effervescents du *free jazz*) ne peuvent signifier les ruptures qu'elles veulent manifester qu'en référence aux normes et structures dont leurs inventeurs entendent se libérer. De l'autre, par la substitution du temps musical au temps « objectif » calculé par les horloges, elle donne le sentiment de pouvoir maîtriser le temps, de l'accélérer, de le ralentir, voire de le suspendre : changements de tempo, de mètre et de rythme le manifestent ; l'idée du *rubato*, du temps dérobé au temps, ou les vagabondages dans le non-mesuré offrent les exemples les plus absolus de cette sensation d'émancipation par rapport à l'écoulement inendiguable du temps chronométrique (Caïn & Caïn 1982). En outre, le flux de la musique fait que l'écoute est en permanence à la fois saisie d'un présent instantané et transformation immédiate de ce présent en passé, retenu plus ou moins précisément par la mémoire. C'est dans ces cadres que peuvent se former des « images » auditives du passé (Ricœur 2000 : 5) qui se trouvent affectivement chargées (Caïn & Caïn 1982). La musique, affirme le

10 L'évolution des relations entre la France et l'Allemagne, ou encore la remise à l'honneur de Al-Andalus en Espagne peuvent illustrer ces renversements de mémoire qui font émerger des

traces d'un passé de coexistence enrichissante, sans abolir totalement celles des affrontements et des massacres.

psychanalyste Guy Rosolato, fait jouir des réminiscences (Rosolato 1982); cette délectation se trouve en fait sous-tendue, précise un autre psychanalyste, Alain de Mijolla, par au moins deux modes d'inscription psychiques de la musique. Le premier est de l'ordre de la trace mnésique, du souvenir condensé, reformulé, chamboulé; le second résulte de réseaux d'associations qui donnent à l'écoute de certaines musique «un petit goût de madeleine» (de Mijolla 1982: 13). On peut donc concevoir que c'est à partir des traces que se nouent les associations qui vont donner du sens à la musique, notamment un sens mémoriel qui colore affectivement les éléments retenus du passé. L'idée de trace nous permet de revenir à la réalité des mémoires concurrentes et à la place qu'y peut tenir la musique.

Paul Ricœur distingue en effet trois emplois majeurs couramment faits du terme «trace»: les traces écrites, éventuellement archivées, qui semblent appartenir davantage à l'histoire mais qui, susceptibles d'interprétation, peuvent être introduites dans le champ de la mémoire (les œuvres musicales constituent à n'en pas douter de telles traces¹¹); les impressions chargées d'émotion laissées par un événement, vécu directement ou non; l'empreinte corporelle et cérébrale¹² (Ricœur 2000: 16-17). Des impressions affectives peuvent être laissées aussi bien par des traces matérielles que par des empreintes corporelles, les unes et les autres suscitant ces réseaux d'associations sur lesquels insistait Alain de Mijolla. Paul Ricœur, considérant ce qui apparaît superficiellement à l'opposé de la mémoire, l'oubli, ajoute une idée qui me paraît capitale dans la compréhension du rôle que peut tenir la musique dans ces processus. Il affirme: «Il y a oublié là où il y a eu trace» (Ricœur 2000: 374). Des traces peuvent donc subsister en dehors de toute conscience immédiate pour ressurgir lorsque des conditions émotionnelles les ramènent au niveau de la conscience, ou lorsque des opérateurs de mémoire les re-découvrent, ce qui permet au philosophe de mettre en évidence l'existence d'un «oubli de réserve» qui offre des ressources parfois inattendues à la mémoire et à l'histoire (Ricœur 2000: 374). Dans ces perspectives, la musique peut laisser des traces, matérielles, émotionnelles et corporelles; des traces qui demeurent audibles et sensibles en certaines époques mais qui, après

¹¹ Par œuvres, j'entends ici des pièces musicales mises dans des formes repérées comme telles au sein d'une culture musicale, appartenant le plus souvent à des répertoires déterminés, pièces qui peuvent être consignées grâce à des systèmes de notation graphique plus ou moins précis, enregistrées sur des supports matériels (y compris informatiques) divers, ou conçues et transmises oralement. Cet article ne constitue pas le cadre approprié pour discuter des hypothèses formulées par Maurice Halbwachs dans un texte considéré comme capital pour le développement de sa conception de la mémoire collective: «La

mémoire collective chez les musiciens»; pour dire bref, au delà du fait que cette étude porte davantage sur la mémoire des musiciens que sur la mémoire musicale, au sens social, une de ses faiblesses rédhibitoires est qu'il ignore totalement les musiques de création et de transmission orales et base son raisonnement sur la mémorisation des partitions par des instrumentistes qui s'adonnent à la musique occidentale dite «classique» (Halbwachs 1997: 18-50).

¹² Que l'on peut probablement rattacher à la mémoire motrice analysée par Roger Bastide (Bastide 1967).

avoir été recouvertes, enfouies comme des vestiges archéologiques sous la poussière de l'amnésie ou du déni, peuvent réapparaître lorsque les circonstances ou des acteurs sociaux le demandent. Ainsi la musique semble apte à intervenir dans les trois modes mnémoniques distingués par Edward Casey (1987, cité dans Ricœur 2000 : 44-53) : le *reminding*, qui fait penser à, qui rappelle ; le *reminiscing*, qui fait revivre le passé par son évocation en groupe, à plusieurs, et ouvre sur une mémoire partagée ; le *recognizing*, qui rend possible la reconnaissance, qui donne la liberté de reconnaître dans le présent ce qui est du passé.

La reconnaissance, écrit joliment Paul Ricœur, est un « petit miracle de la mémoire heureuse » (Ricœur 2000 : 556). En extrapolant à partir de la pensée du philosophe, et en la simplifiant j'en ai bien peur, on pourrait concevoir que les « retrouvailles de la mémoire » ainsi célébrées permettent de redonner « vérité », signification porteuse de dynamiques de partage, à des traces « oubliées » qui répondent à une nécessité du présent, comme la « réconciliation » en Afrique du Sud. Celle-ci, en effet, ne peut acquérir substance dans les esprits et les comportements par la simple remise sur un pied d'égalité de composantes différenciées de la société Sud-africaine, listées comme des entités toujours séparées, ainsi que prétendit le faire l'ancien président Thabo Mbeki dans son fameux discours « I am an African ». C'est seulement par la *reconnaissance* de l'existence de dynamiques de créolisation, plongeant au plus profond de l'histoire de l'Afrique du Sud, c'est-à-dire remontant jusqu'à 1652, que se réalisera avec une véritable efficacité sociale la *re-con-naissance* : une nouvelle naissance ensemble (Martin 2006). Or, en Afrique du Sud, c'est sans doute la musique qui a conservé les traces les plus sensibles de ces dynamiques de créolisation : les musiques populaires africaines et *coloured*, surtout, en vertu du « don » des musiques « interraciales » inconsidérément fait par les dominants blancs – accrochés aux modes expressifs européens considérés comme seuls dignes et « cultivés » – aux groupes dominés. Ce phénomène a été remarquablement analysé pour les États-Unis par Ronald Radano (2003), mais on le retrouve presque à l'identique en Afrique du Sud, à ceci près que, comme outre-Atlantique, les musiques populaires blanches, surtout rurales (ce qu'on appelle en Afrique du Sud la *boeremusik*), ont conservé, en dépit des dénégations de ceux qui les jouent et les écoutent, des traits qui rappellent d'anciens mélanges. Les musiques populaires sont donc disponibles pour le *reminding*, elles peuvent « rappeler » des réalités sociales auxquelles des musiques, ou plutôt des processus musicaux, ont été associés ; pour le *reminiscing*, car ces musiques mélangées peuvent re-susciter dans des groupes supposés différents la mémoire d'une interaction porteuse de créations communes ; pour le *recognizing*, parce que cette mémoire est le socle sur lequel peut être posée la reconnaissance d'un passé d'enrichissements mutuels. Le tout sans idéalisation ni fabrication de nouveaux oublis. La reconnaissance fait réapparaître, vise à faire accepter par tous en vertu d'une pragmatique de la mémoire déli-bérée, une réalité dissimulée et niée ; elle n'efface pas les autres mémoires, dont

on trouve également des traces dans les catégorisations musicales effectuées en fonction des divisions raciales et pseudo-ethniques imaginées par les gouvernements sud-africains jusqu'en 1994 : musique blanche, musique *coloured*, musique «bantoue»; musique zouloue, musique sotho, musique tswana... La « confiance » dans les « retrouvailles de la mémoire » (Ricœur 2000 : 557) porte à croire que de la confrontation des deux mémoires dont la musique fait trace, celle des divisions et des affrontements, celle des interactions et des créations communes, la seconde, parce qu'elle est nécessaire à l'édification du futur proposé en 1994 par les nouveaux dirigeants politiques et maîtres à penser moraux, prévaudra sur la première, tout en la maintenant vive : comme le souvenir d'un passé inoubliable, mais désormais révolu.

Racisme et échanges musicaux

L'histoire de l'Afrique du Sud, telle qu'on la perçoit au premier abord, apparaît de toute évidence comme une histoire de conflits violents et de divisions. Elle commence en 1652¹³ lorsqu'un officier de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales, Jan Van Riebeeck, débarque dans la baie de ce qui deviendra Le Cap dans le but d'y fonder un comptoir de ravitaillement pour les navires faisant route vers Batavia (Indonésie). Ce comptoir se transforme rapidement en colonie agricole : les fermiers européens s'emparant des terres de parcours utilisées par les pasteurs khoikhoi («hottentots») et faisant venir, pour les cultiver, des esclaves en provenance d'Indonésie, d'Inde, de Madagascar et du Mozambique ou d'Afrique occidentale. Cette coexistence inégalitaire et brutale occasionne, malgré tout, des échanges et des mélanges, biologiques et surtout culturels. Les Khoikhoi sont quasiment annihilés ; ceux qui survivent se fondront dans le groupe des descendants d'esclaves après l'émancipation (1834). Les esclaves, de provenances diverses, qui sont empêchés de reconstituer des groupes d'origine, se mélangent entre eux et se mêlent également aux Européens, colons, militaires, marins, commerçants, hommes en grande majorité, au moins dans les premiers temps, qui prennent (y compris de force) volontiers femme chez les captifs. Sur les plantations, comme dans les villes, où ils sont domestiques mais aussi artisans jouissant d'un degré (très) relatif de liberté, esclaves et Européens s'influencent mutuellement. De ces interactions aux formes multiples commence à émerger vers le milieu du XIX^e siècle une culture créole, dont la manifestation la plus évidente est la langue afrikaans. Au cours du XIX^e siècle, des Africains

¹³ Ce qui ne signifie pas, naturellement, que la région dans laquelle va se développer l'Afrique du Sud n'a pas connu d'histoire avant cette date,

mais que l'histoire de l'entité que l'on dénomme ainsi aujourd'hui commence avec l'établissement au Cap des premiers Européens.

de langue bantoue¹⁴, venant pour l'essentiel du Transkei, entrent également dans le grand creuset du Cap. Au début du XX^e siècle, les groupes dominants de la société du Cap sont exclusivement européens (d'origines néerlandaise et britannique surtout, à qui s'ajoutent des calvinistes français et allemands, et des juifs); les milieux les moins aisés sont en revanche très mélangés et vivent souvent dans les mêmes quartiers. Avec la révolution minière et l'essor des villes du Centre et du Nord dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de nouvelles rencontres se produisent, dans lesquelles se fait sentir l'influence de ceux qui viennent du Cap et sont imprégnés de ses modes de vie.

Les dirigeants politiques entreprennent alors de mettre un terme à toute forme de cohabitation afin de préserver la « pureté » de la société blanche et les intérêts de ses membres. Entre 1900 et 1948, de nombreux textes sont adoptés qui attribuent des droits différenciés aux groupes de population officiellement distingués : blancs, Africains (ou « Bantous » ou *natives*), *coloureds* (tous ceux qui ne sont ni Européens ni Africains, en majorité les descendants des esclaves), et commencent à leur attribuer des zones de résidence exclusives. De 1948 à 1990-1994, pendant la période de l'apartheid, la division sur une base pseudo- raciale de la société sud-africaine est systématisée de sorte que chaque groupe soit séparé des autres et ne puisse entretenir de contacts avec eux que dans le cadre de relations de travail inégalitaires. L'apartheid et les textes juridiques qui le définissaient sont abolis entre 1990 et 1994 ; un gouvernement non racial est élu en 1994 ; la constitution de 1996 affirme solennellement l'égalité de tous les citoyens sud-africains. Cette histoire, de 1652 à 1994, est donc gouvernée par la volonté de domination des dirigeants d'origine européenne ; leur obsession de la délimitation et de l'isolement de ce qu'ils définissent comme des groupes différents ; la violence qu'entraînent l'application de ces politiques et les luttes qui s'y opposent.

Pourtant, en dépit des séparations et des brutalités, les contacts, les échanges et les créations issues du mélange n'ont jamais cessé. Les sources les plus anciennes indiquent que les Khoikhoi rencontrés par les voyageurs dans l'intérieur ou employés sur les fermes se sont très vite emparés de chansons européennes ; qu'ils ont bricolé un luth, le *ramkie* à partir de modèles utilisés par les colons, peut-être aussi par les esclaves (Burchell 1967 ; Kirby 1966). Le développement de l'esclavage entraîna la mise en commun par les personnes déportées d'Indonésie, d'Inde, de Madagascar et d'Afrique des traits compatibles de leurs

¹⁴ La terminologie raciste Sud-africaine qui a longtemps désigné les Africains comme « Bantous » ne correspond à aucune réalité sociale. Les « Bantous » n'existent pas plus, n'ont pas plus existé que les Indo-européens ou les Finno-ougriens. La seule signification pertinente du terme bantou est linguistique : la majorité des populations africaines d'Afrique du Sud parle des

langues bantoues (Zoulou, Xhosa, Sotho, Tswana, Swati, Ndebele, Venda...), ce qui les distingue des groupes qui peuplaient la région du Cap et son arrière-pays au xvii^e siècle qui parlaient, eux, des langues khoi-san, dont certaines sont toujours utilisées aujourd'hui par les *Bushmen* (San) d'Afrique du Sud, du Botswana et de Namibie (voir : Fauvelle-Aymar 2002 ; Olivier & Valentin 2005).

cultures musicales, auxquels furent ajoutés des éléments pris aux pratiques culturelles de leurs maîtres (chansons, musiques de danse, musiques militaires). Sur certaines grandes fermes, il n'était pas rare que fut formé un orchestre d'esclaves pour faire danser les propriétaires et leurs amis à l'occasion de bals baptisés « arc-en-ciel ». Les témoignages (écrits, parfois iconographiques) dont on dispose sur ces manifestations musicales des XVIII^e et XIX^e siècles laissent à penser que, non seulement, elles fournissaient aux esclaves l'occasion de s'approprier des pans entiers de culture « blanche », mais encore que la culture des Européens d'Afrique du Sud n'en ressortait pas inaltérée (Martin 1999, 2002). Dans le même temps, des missionnaires chrétiens de diverses confessions s'attachèrent à évangéliser les esclaves puis leurs descendants, ainsi que les populations africaines, notamment au Transkei. L'enseignement des cantiques et hymnes suscita des vocations et, rapidement, une génération de compositeurs africains apparut qui inventa des chants nouveaux dans lesquels fusionnaient les formes européennes et des composantes expressives africaines (Detterbeck 2002 ; Lucia 2005 : part 1). Les migrations des campagnes vers les villes et vers les carreaux de mines firent se rencontrer des individus porteurs de ces innovations musicales et provoquèrent de nouvelles créations dont sortirent les musiques populaires sud-africaines du xx^e siècle (y compris la *boeremusik*) (Coplan 2008).

Malgré la force de ces mélanges et de ces inventions, la racialisation accentuée de la société sud-africaine au xx^e siècle fut accompagnée d'un processus de catégorisation musicale qui classa les musiques en fonction du groupe auquel leurs producteurs étaient censés appartenir, et les mesures de séparation affectèrent évidemment les possibilités pour les musiciens répartis dans ces différents groupes de se rencontrer et de travailler ensemble, sans toutefois les anéantir. On distingua donc des musiques « blanches », « africaines » et « *coloured* ». Les musiques « blanches » placées au sommet de la hiérarchie culturelle par les dirigeants relevaient des genres « classiques » européens, souvent qualifiés de « musique d'art », dans lesquels s'exercèrent également des compositeurs sud-africains ; les principales villes étaient dotées d'orchestres symphoniques, de corps de ballet, de salles de concert et de maisons d'opéra où l'on faisait surtout entendre le grand répertoire européen, souvent interprété par des artistes sud-africains formés dans les départements de musique des meilleures universités blanches. À côté, la *boeremusik* des petits blancs de la campagne était méprisée par les « élites », au mieux considérée comme un folklore émouvant, mais de peu de valeur (d'autant plus que des musiciens *coloured* la pratiquaient également). Enfin, les jeunes s'efforçaient de rester à l'écoute des modes internationales et les absorbaient au fur et à mesure qu'elles se renouelaient ; il y a eu ainsi un rock sud-africain qui, dans ses versions afrikaans, inclut au cours des années 1980 un mouvement de contestation du conservatisme afrikaner, et donc de l'apartheid (Hopkins 2006). Certains compositeurs « classiques » sud-africains s'efforçant, par ailleurs, d'affirmer leur « identité » africaine

en puisant leur inspiration chez les Africains noirs ou les *coloureds*, on s'aperçoit que la musique « blanche » n'a jamais pu être maintenue dans un caisson étanche et était en fait teintée d'apport extérieurs.

Sous la dénomination de musiques « africaines » (ou « bantoues », ou *native*) était rassemblée une infinité de genres et de styles : des musiques rurales différenciant de région à région (qu'enregistrèrent systématiquement les musicologues Hugh, puis Andrew Tracey) ; des musiques urbaines issues de la rencontre de travailleurs migrants venus des quatre coins du pays, qui engendrèrent indissociablement les musiques de danse du XX^e siècle et l'*African Jazz* (Erlmann 1991 ; Martin 2008), genres qui, eux aussi, ne se déconnectèrent jamais des grands courants internationaux, notamment étasuniens ; des musiques religieuses, essentiellement chorales, chantées durant les services, mais aussi en concert.

Les musiques « *coloured* »¹⁵ résonnaient surtout au début de l'année, dans le cadre des compétitions des troupes de carnaval (*Kaapse Klopse*), des *Sangkore* (chœurs dits « malais ») et des Christmas Choirs (en fait des fanfares religieuses). Ces formations interprétaient des répertoires variés que l'on peut, très sommairement, diviser en importés et créoles. C'est dans ces derniers, *afrikaans moppies* et *nederlandsliedjies*, que se manifestait une créativité originale, appuyée sur la pulsation du tambour *ghoema* pour les premiers, déployée dans les ornements mélismatiques des mélodies dans les seconds. Les prolétaires *coloureds* avaient également la passion du *langarm* (littéralement bras long, tendu) qui les faisait danser des nuits entières. Et au-delà de ces genres qui leur étaient spécifiques, les musiciens *coloured*, héritiers de ceux qui jouaient dans les orchestres de plantation, prouvaient leur talent dans la musique « classique » européenne (au sein notamment de l'EOAN Group du Cap, une école de musique et de danse), dans la variété internationale (avec de nombreux *copycats* qui imitaient les grandes vedettes américaines) et dans le jazz.

Le jazz, acclimaté en Afrique du Sud dès les années 1920-1930, connut une première période d'efflorescence dans les années 1950 et au début des années 1960, avec des grands orchestres de style swing, puis des petits groupes inspirés des styles bop et post-bop (notamment ceux emmenés par Dollar Brand/Abdullah Ibrahim et Chris McGregor) (Ansell 2004). Le durcissement de l'apartheid poussa beaucoup de talents à l'exil, et ceux qui demeurèrent en Afrique du Sud eurent le plus grand mal à continuer de pratiquer une musique de création. Il n'en reste pas moins que, dans ses périodes fastes comme aux temps les plus sombres, le jazz récusait toujours en pratique les catégories raciales imposées : il offrit une scène sur laquelle des musiciens de toutes origines pouvaient se

15 Je n'évoquerai pas spécifiquement les musiques « indiennes » dont l'influence fut moindre ; on assista en Afrique du Sud à des tentatives pour préserver la musique « classique », du

Nord plutôt que du Sud, et l'on assista au développement d'une forme de pop indienne, fortement influencée par Bollywood, utilisée notamment lors des mariages.

retrouver, œuvrer ensemble et inventer une nouvelle Afrique du Sud sonore. Et c'est bien pour cela que ses artisans furent en butte à toutes sortes de harcèlements policiers et d'interdictions entre 1960 et la fin des années 1980.

Sans nier son poids sur la vie musicale au XX^e siècle, et même avant, il apparaît que la catégorisation raciale imposée à la musique ne parvint jamais à empêcher le franchissement des barrières, les échanges et les influences réciproques; tout au plus parvint-elle à les restreindre. Des mélanges qui nourrirent la créolité Sud-africaine du XVII^e jusqu'au début du XX^e siècle, il subsista des traces qui tramèrent les interactions plus ou moins souterraines et persistèrent aux heures les plus suffocantes de l'apartheid, traces qui, une fois celui-ci aboli, pouvaient être remises en lumière pour rappeler ce passé de mélanges, le faire revivre collectivement¹⁶, en vue de la reconnaissance nécessaire à l'édification de la nouvelle Afrique du Sud.

Mémoire et création dans la nouvelle Afrique du Sud

1994 marqua sans aucun doute un tournant radical dans l'histoire de l'Afrique du Sud: les textes juridiques sur lesquels étaient fondés la discrimination raciale et l'apartheid avaient été abolis; un nouveau gouvernement, dirigé par Nelson Mandela et comprenant des membres de toutes les anciennes catégories, avait été élu pour tenter de réaliser le rêve d'une nouvelle Afrique du Sud, d'une nation arc-en-ciel où s'épanouirait l'harmonie entre toutes les composantes de la population. L'héritage de trois siècles et demi de discriminations et de violences ne pouvait cependant être effacé par la dignité de Nelson Mandela, ni par la mansuétude de l'archevêque Desmond Tutu. La société se transforma, dans une certaine mesure; en simplifiant outrageusement, on peut dire qu'un petit nombre d'Africains sont devenus riches et puissants, et que des blancs sont devenus pauvres; il n'en demeure pas moins que la grande masse des Sud-africains défavorisés demeure noire et *coloured*. Ainsi les quartiers riches sont-ils de plus en plus mélangés, alors que les quartiers désavantagés restent très largement homogènes. Et les préjugés, les préventions qu'entretiennent les uns à l'égard des autres sont loin d'avoir disparu (Ebrahim-Vally & Martin 2006). Dans ces conditions, comment s'orientent les mouvements musicaux ?

¹⁶ Au lendemain de l'effondrement de l'apartheid, dans les années 1990, c'est ainsi que les années 1950, moment de bouillonnement créatif accompagnant les luttes contre la mise en place de l'apartheid, furent érigées en âge d'or de la coexistence et de la coopération interraciales, ce qui fut

signifié en musique, par exemple, par le réemploi du *kwela* (musique pour flûtiau et guitare) qui en était devenu le symbole musical (Allen 1999); l'*African Jazz* connut un engouement similaire qui permit à des vétérans, regroupés au sein des African Jazz Pioneers, de connaître un certain succès.

Pour répondre à cette question, je vais tenter d'établir une typologie de quelques manifestations musicales repérées au début des années 2000. Ces manifestations ne constitueront pas une liste exhaustive des productions qui ont pris place en Afrique du Sud en cette première décennie du XXI^e siècle; elles proviendront pour l'essentiel du Cap où j'ai enquêté à plusieurs reprises ces dernières années; elles ont été retenues en fonction de l'intérêt symbolique qu'elles présentent pour tâcher de comprendre comment se réarticulent aujourd'hui les mémoires sud-africaines, sans tenir grand compte de leurs qualités esthétiques intrinsèques.

Retrouvailles

La première démarche que l'on peut noter, sous-tendant en fait toutes les autres mais apparaissant plus rarement en tant que telle, consiste en la volonté de faire ressurgir des traces ensevelies du passé. Les Khoikhoi ayant disparu en tant que peuple porteur d'une culture musicale spécifique, il n'existe pratiquement aucun vestige de celle-ci, mis à part quelques écrits (dont la fameuse description donnée par le *Journal de voyage de Vasco de Gama*, citée dans Arom 1985: 104). Des *coloureds*, y compris des musiciens, à la recherche de leurs « racines » désormais placées sous l'intitulé « khoisan », s'efforcent d'en retrouver des débris dans les pratiques des groupes bushmen actuels ou des groupes bantouphones qui auraient autrefois pu absorber des éléments de culture khoikhoi. L'arc musical, pratiqué par les Bushmen comme par les Xhosa et les Zoulous est ainsi traité en témoin d'une musique khoikhoi disparue. S'il est folklorisé par des artistes voulant se positionner sur la scène de la *World Music*, comme Dizu Plaatjies, pour d'autres il devient l'instrument d'une exploration musicale capable d'inventer une Afrique du Sud actuelle. Telle est l'ambition de Garth Erasmus et Glen Arendse, au sein de la Khoi Khonnection¹⁷ ou des étudiants du College of Music de l'université du Cap intervenant dans le groupe à envergure variable dénommé Native Dialect Bow Exchange. Ceux-ci veulent exploiter une idée d'« authenticité » pour ouvrir les portes de l'avenir. D'autres n'hésitent pas à déterrer les traces des métissages les plus vieux pour porter au jour une couche profonde de mélanges sur laquelle d'autres amalgames se sont entassés. On entend de temps en temps au Cap, ou dans d'autres métropoles sud-africaines, des groupes *coloured* venus de la province du Northern Cape qui perpétuent des styles anciens de chants sacrés ou profanes qui pourraient, peut-être, fournir une idée du produit des fusions rurales du XIX^e siècle. De son côté, le chanteur et compositeur blanc David Kramer a fait largement connaître des musiciens et

¹⁷ Je tiens à remercier Garth Erasmus et Glen Arendse de m'avoir donné un certain nombre d'enregistrements de leur travail qui demeurent malheureusement inédits.

chanteurs ruraux du Western Cape qui pratiquent des genres instrumentaux et vocaux originaux, à qui l'on attribue, encore une fois, un archaïsme prononcé¹⁸.

Appropriations

À cette restitution d'instruments et de genres antiques, ou supposés tels, qui rappellent que l'Afrique du Sud a aussi été édifiée sur le mélange, l'emprunt créatif par les Khoikhoi et les esclaves de musiques européennes, répondent aujourd'hui de nouvelles appropriations. L'opéra du Cap, qui se proclame la « Voix de la nation », fait maintenant sa publicité en montrant une troupe jeune et multicolore. Il a notamment affirmé cette ambition dans une production de *Manon* de Jules Massenet, proposée en novembre 2007 avec une double distribution presque totalement Africaine et *coloured*, où brillaient deux excellentes Manon noires, distribution issue en grande partie d'un programme de formation accélérée au chant opératique mis en place avec l'aide de l'université du Cap. La mise en scène de cette *Manon* demeurerait passablement conventionnelle ; en revanche, Mark Dornford-May conçoit pour une troupe entièrement africaine de véritables adaptations : la *Carmen* de Bizet est transposée dans un faubourg noir particulièrement défavorisé du Cap, Khayelitsha, et chantée en xhosa¹⁹ ; la *Flûte enchantée* de Mozart est accompagnée par un ensemble de marimbas²⁰. Il s'agit là de montrer, encore une fois, comme l'ont fait auparavant les Afro-américains des États-Unis tout au long du XX^e siècle, et comme l'avait prouvé la troupe de l'EOAN Group dans *Rigoletto*, que le grand répertoire classique européen, dans ce qu'il a de plus prestigieux, l'opéra, peut être mis en valeur par des chanteurs venant de communautés ayant été opprimées et dévalorisées.

Plus étonnante est l'interprétation par le chœur d'une école de Guguletu, autre *township* noir pauvre, la Fezeka High School, dirigé par Phumelele Tsewu, de l'hymne nationaliste afrikaner *Heimwee* (paroles de J.R.L. van Bruggen ; musique de S. le Roux Marais) qui chante la beauté du *veld*²¹, de ses ciels et de son soleil éternel²². Le poème exprime une nostalgie ruraliste qui, en filigrane,

18 On peut les entendre dans : *Karoo Kitaar Blues*, directed by Liza Key, © Key Films/Blik Music (Afrique du sud), BLIK 11/DV.

19 Le film de Mark Dornford-May, avec Pauline Malefane dans le rôle de Carmen, est disponible en DVD sous le titre *U-Carmen eKhayelitsha* © Spiers Films, 2005, n° 9806.

20 Représentée au Baxter Theatre, Le Cap, en septembre-octobre 2007, avec Pauline Malefane en Reine de la nuit, Mhlekezi Andy Mosiea en Tamino, Philisa Sibeko en Pamina, Thozamo Mdliva en Papagena et Zamilé Gantana en Papageno.

21 Terme au champ sémantique très large qui en est venu à désigner l'ensemble des paysages ruraux sud-africains, bien qu'il connote plutôt des zones assez plates et peu arrosées ; il est également utilisé dans le sens de terres agricoles.

22 Concert donné dans le cadre du festival du Cape Philharmonic Youth Orchestra, qui accompagnait le Phezeka High School Choir, le 24 novembre 2007, au Joseph Stone Auditorium, Le Cap ; avant *Heimwee*, les mêmes interprètes avaient proposé *Entrance and Toreador Song from Carmen*, encore...



Figs 2 et 3. Affiches du film *Karoo Kitaar Blues* et *Manon* de Jules Massenet.

revendique l'enracinement des Afrikaners dans la terre sud-africaine, et c'est pour cette raison qu'il devint si populaire parmi eux. Qu'un chœur de jeunes urbains noirs le reprenne à son compte peut signifier une volonté de récupérer cette terre, mais, parce que cette volonté s'exprime à l'aide de mots et de mélodies conçus par des Afrikaners, elle semble être dénuée d'exclusive et se situer plutôt dans le cadre de la «réconciliation» nationale. Ainsi la reconnaissance du *veld* impliquerait également la reconnaissance de ceux qui l'ont conquis comme, finalement, pleinement sud-africains. Il faudrait une enquête, que je n'ai pu conduire, pour le vérifier ; mais le fait que ce chœur chante, dans les compétitions nationales auxquelles il participe en représentant la province du Western Cape, des *moppies*, parce que selon son chef c'est le répertoire qui témoigne le plus «authentiquement» de la culture de cette région²³, incite à considérer que cette hypothèse est plausible. Dans l'autre sens, les départements de musique des universités, notamment du Cap et du Kwazulu-Natal, enseignent les musiques et les instruments africains, poursuivant l'œuvre de Andrew Tracey à Grahamstown ; il n'est donc plus rare de voir des ensembles composés de musiciens blancs jouer de la

²³ Phumelele Tsewu, intervention au cours de la table-ronde «What is Cape Town music?», Stellenbosch, STIAS, 13 novembre 2007.

« musique africaine ». Enfin, des *Sangkore (Malay Choirs) coloured*, surmontant les divisions et les réticences passées, adoptent des symboles musicaux noirs : on a pu entendre dans des *moppies* l'introduction caractéristique de *Mbube*²⁴ et les Tulips ont mis à leur répertoire *Meadowlands*²⁵ après l'avoir entendu chanté par un chœur noir sud-africain en Allemagne...

Croisements

La conjoncture politique favorise ce type d'échanges croisés. Si les temples de l'ancienne culture blanche ont vu leurs subventions drastiquement réduites, les incitations à la production d'événements multiculturels se multiplient. Le même chœur, les Tulips, fut ainsi invité à se produire avec le Hlanganani Traditional Group²⁶, un *marimba band*²⁷ de Langa, un des plus vieux quartiers africains du Cap. Les premières répétitions ne furent pas toujours aisées, les musiciens d'un groupe ignorant le répertoire de l'autre, et les codes de transmission orale utilisés par les uns et les autres n'étant pas parfaitement identiques. Pourtant, ils réussirent à mettre au point un programme commun, où figurait *Meadowlands* sur lequel ils avaient pu « se trouver » facilement. Quelques années plus tôt, en 1995, le plus célèbre des *marimba bands*, Amampondo, s'était joint au Solid Brass Quintet, issu du Cape Town Symphony Orchestra, pour mettre en scène musicalement un scénario imaginant qu'un groupe de musiciens classiques blancs voyageant en minibus se trouve en panne dans le bush et doit passer la nuit dans un village africain qui célèbre alors un rite d'initiation ; découvrant que les blancs sont musiciens, les villageois les invitent à jouer avec les instrumentistes du cru... L'idée qui présidait à ce spectacle donné au Baxter Theater du Cap, puis enregistré, était déjà de promouvoir la combinaison des musiques occidentales et africaines²⁸.

Cette idée n'était d'ailleurs pas totalement neuve. En fait, bien des compositeurs sud-africains de « musique d'art » l'avaient caressée, dès la fin des années 1970. C'est alors seulement que « les compositeurs sud-africains de musique

24 Composition de Solomon Linda, d'où fut tiré *The Lion Sleeps Tonight / Le lion est mort ce soir / Wimowee*, qui donna son nom à un style vocal, aussi connu comme *isicatamiya*, pratiqué par des milliers de groupes amateurs et illustré sur la scène internationale par Ladysmith Black Mambazo.

25 Chanson de Strike Vilikazi entonnée par les habitants de Sophiatown – quartier populaire mélangé à majorité noire de Johannesburg, déclaré « zone blanche » par les autorités de l'apartheid – lorsqu'ils en furent chassés dans les années 1950 pour être déplacés à Meadowlands qui s'étendra ensuite et deviendra Soweto.

26 Ils jouèrent notamment au cours du concert *Active Ageing*, destiné au troisième âge, au Waterfront, Shed 17, Le Cap, le 1^{er} octobre 2007.

27 Les *marimba bands* sont nés de l'implantation au Cap, dans des églises catholiques, de xylophones chopi à l'initiative de prêtres venus du Mozambique ; adoptés par les jeunes, ceux-ci les utilisent pour jouer un répertoire profane et les ensembles se sont multipliés. On peut les entendre fréquemment dans les rues du Cap et les centres commerciaux où ils tentent de gagner quelque argent.

28 *Intsholo*, © Mountclare Productions (Afrique du Sud), 1995, AM 00282.



Fig. 4. Les Tulips et le Hlanganani Traditional Group. Photo D.C. Martin.

sérieuse ont tenté d'intégrer l'Afrique dans leurs œuvres [...]»²⁹. C'est le cas pour le ballet de Stefan Grové, *Waratah* (1978), mais c'est surtout Hans Roosenschoon, Sud-africain né aux Pays-Bas, qui va systématiser cette pratique. En 1978, il base son quintette pour cuivres *Makietie* sur une chanson xhosa, mais c'est surtout avec *Ghomma* (1980) puis *Timbila* (1985) qu'il développe le plus étonnamment cette approche. La première pièce, titrée d'après le tambour qui soutient les *moppies*, s'inspire des ornements et des rythmes utilisés par les *sangkore*; dans la seconde, il tisse un écrin orchestral autour d'une performance de l'ensemble de xylophones chopi de la Wildebeestfontein North Mine, dirigé par Venancio Mbande. Lors de ses premières exécutions et de son enregistrement, en 1985, le National Symphony Orchestra de la SABC (radio sud-africaine) et le groupe de xylophones jouèrent effectivement ensemble; dans d'autres circonstances une bande magnétique remplaça ce dernier³⁰. En 1993, il composa également

²⁹ Phil Du Plessis, livret du CD *Timbila, Orchestral Works Inspired by Elements in African Music*, © GSE Claremont Records (Afrique du Sud), 1991, CD GSE 1513.

³⁰ On peut entendre cette captation de *Timbila* sur le disque cité dans la note précédente; je tiens à remercier Hans Roosenschoon de m'avoir donné une anthologie d'enregistrements inédits de ses compositions, accompagnée de notes explicatives détaillées.

Kô, Lat Ons Sing (Allons, chantons) pour double chœur sur des poèmes d'Adam Small, écrivain *coloured* afrikaansophone, œuvre dans laquelle il emprunte aussi bien à Ladysmith Black Mambazo qu'aux *moppies*. À Stefan Grové et Hans Roossenschoon, il faut aussi ajouter les noms de Kevin Volans qui, dans son *White Man Sleeps* (1986), utilise de nombreux éléments de musiques rurales noires Sud-africaines, retravaillés à l'aide de « techniques de composition occidentales » (Fletcher et al. 2005) et Heindrik Hofmeyr dont la *Symphonia Africana* (2004) intègre des « évocations » de tambours africains et a été conçue sur le modèle « [...] d'une trajectoire unique, conduisant d'une vision d'affliction et de désespoir à une vision d'espoir et de renaissance spirituelle »³¹.

Depuis 1994, des commandes provenant d'organismes culturels officiels sont destinées à stimuler le panachage de formes associées à un des anciens groupes de population avec des modalités expressives provenant d'un autre. « L'idée sous-jacente, selon Timon Wapenaar, instrumentiste et compositeur blanc, est qu'il faut trouver une sorte d'accord entre le vieux et le neuf, entre ce qui provient du genre d'aspirations que les Européens avaient investies dans l'apartheid et les aspirations africaines à une Renaissance africaine, qu'il faut voir comment il est possible de négocier quelque part entre les deux »³². Dans cet esprit, Mac McKenzie, un musicien polyvalent du Cap, ayant tissé toutes sortes de ponts entre les répertoires *coloured* et le jazz, a été pressenti en 2007 pour concevoir une symphonie « *ghoema* », c'est-à-dire s'inspirant des rythmes joués par ce tambour et des chants qu'il anime. Mac McKenzie demanda à Timon Wapenaar, jeune compositeur de formation académique mais connaissant très bien les musiques *coloured*, d'orchestrer sa composition. Le résultat fut présenté à l'Orchestre symphonique du Cap et se heurta à de nombreuses réticences de la part de ses instrumentistes³³ qui ne retrouvaient pas dans cette pièce les caractéristiques d'une symphonie telle qu'ils la concevaient. « Nous sommes maintenant dans une situation où il nous faut faire coexister deux traditions »³⁴ : la tradition de la musique symphonique européenne et la tradition de la musique du Cap.

Si les motivations des compositeurs blancs de « musique d'art » sont certainement complexes, manifestant une fascination pour les musiques africaines et *coloured* tout en continuant à privilégier des modalités de mise en forme héritées de l'histoire européenne, elles n'en apparaissent pas moins sous-tendues par une volonté d'affirmer leur « africanité ». Au bout du compte, et quels qu'aient

³¹ Notes du compositeur pour le CD : Hendrik Hofmeyr, *Sinfonia Africana*, The Cape Philharmonic Orchestra, conductor Leslie B. Dunner, The Stellenbosch University Choir, choir master André van der Merwe, © Cape Philharmonic Orchestra, 2004, CDXpress.

³² Timon Wapenaar, intervention au cours de la table-ronde « What is Cape Town music ? », Stellenbosch, STIAS, 13 novembre 2007.

³³ Dont beaucoup ont émigré des pays de l'Est européen pour s'installer en Afrique du Sud au temps de l'apartheid.

³⁴ Timon Wapenaar, intervention au cours de la table-ronde « What is Cape Town music ? », Stellenbosch, STIAS, 13 novembre 2007.

pu être par ailleurs leurs attitudes face à l'apartheid, leurs musiques constituent donc des traces qui rappellent une insigne ouverture à l'Autre, reliant un passé proche au présent. Les politiques culturelles post-apartheid cherchent à provoquer de nouvelles rencontres, de nouveaux croisements d'où pourraient sortir des musiques capables de mettre en sons la nouvelle Afrique du Sud. L'exemple de la *Ghoema Symphony* de Mac McKenzie montre que cela ne va pas sans résistances. En général, on ne voit pas encore émerger un courant, un genre, un style qui montrerait que ce volontarisme en matière de musique a été couronné de succès³⁵. Quelques initiatives indiquent cependant que, sans nécessairement bénéficier du soutien des autorités, des créations pourraient émerger des retrouvailles, des appropriations et des croisements qui trament la vie musicale sud-africaine depuis 1994. Je n'en évoquerai que deux qui me semblent représenter des orientations significatives. Le duo Rock Art, composé de Hilton Schilder, compositeur et multi-instrumentiste *coloured*, issu d'une grande famille de jazzmen du Cap, et de Alex Van Heerden, trompettiste, accordéoniste et électronicien blanc, explorateur fervent de toutes les musiques, y compris rurales et religieuses, du Western Cape, a enregistré un disque au titre programmatique, *Future Cape*, dans lequel il tisse des liens sonores entre les traces du passé inscrites dans la terre sud-africaine (on y retrouve l'arc musical) et un avenir nimbé d'électronique et d'informatique. Ses protagonistes énoncent clairement : « L'histoire de Rock Art est une histoire de recherche des racines. D'héritage musical. C'est une histoire de passé et de présent... et de rencontre future. En parlant une langue, à la fois ancienne et moderne. Cette langue, c'est la musique »³⁶. Le Libertas Choir de Stellenbosch, dirigé par Johan de Villiers, revendique clairement une mission inspirée par une relecture du message chrétien³⁷. Fondé en 1989 pour « contribuer à créer un esprit de compréhension mutuelle et de confiance entre tous les Sud-africains », son but est de « démontrer comment la réconciliation, la solidarité, la paix et la liberté émergent de l'expérience partagée de la musique chorale ». Ce chœur comprend une centaine de chanteurs venant de toutes les communautés, de tous les milieux et de toutes les religions d'Afrique du Sud. Il interprète un répertoire où des pièces classiques occidentales voisinent avec des compositions de musiciens africains et des adaptations de chants *coloured*.

35 À vrai dire, le seul genre considéré comme nouveau s'étant affirmé sur la scène musicale sud-africaine est le *kwaito*, inspiré de la house, du garage et du rap américains. Il s'agit davantage d'un démarquage, que certains de ses interprètes parsèment de références symboliques aux musiques sud-africaines (évocation de *Mbube*, de *Kwela*, de *Jive*), pouvant difficilement être considéré comme une innovation.

36 Livret du disque : Rock Art, *Future Cape*, © Dala Flat Music (Afrique du Sud), 2006

(DFM001CD). Alex van Heerden est malheureusement décédé dans un accident de voiture au tout début de 2008 ; avec lui a disparu un des possibles inventeurs d'une nouvelle Afrique du Sud musicale.

37 L'université de Stellenbosch fut longtemps le centre de formation des élites afrikaners qui conçurent et défendirent l'apartheid ; ils le justifiaient notamment en recourant à l'interprétation donnée de la Bible et des Évangiles par l'Église réformée hollandaise d'Afrique du Sud.

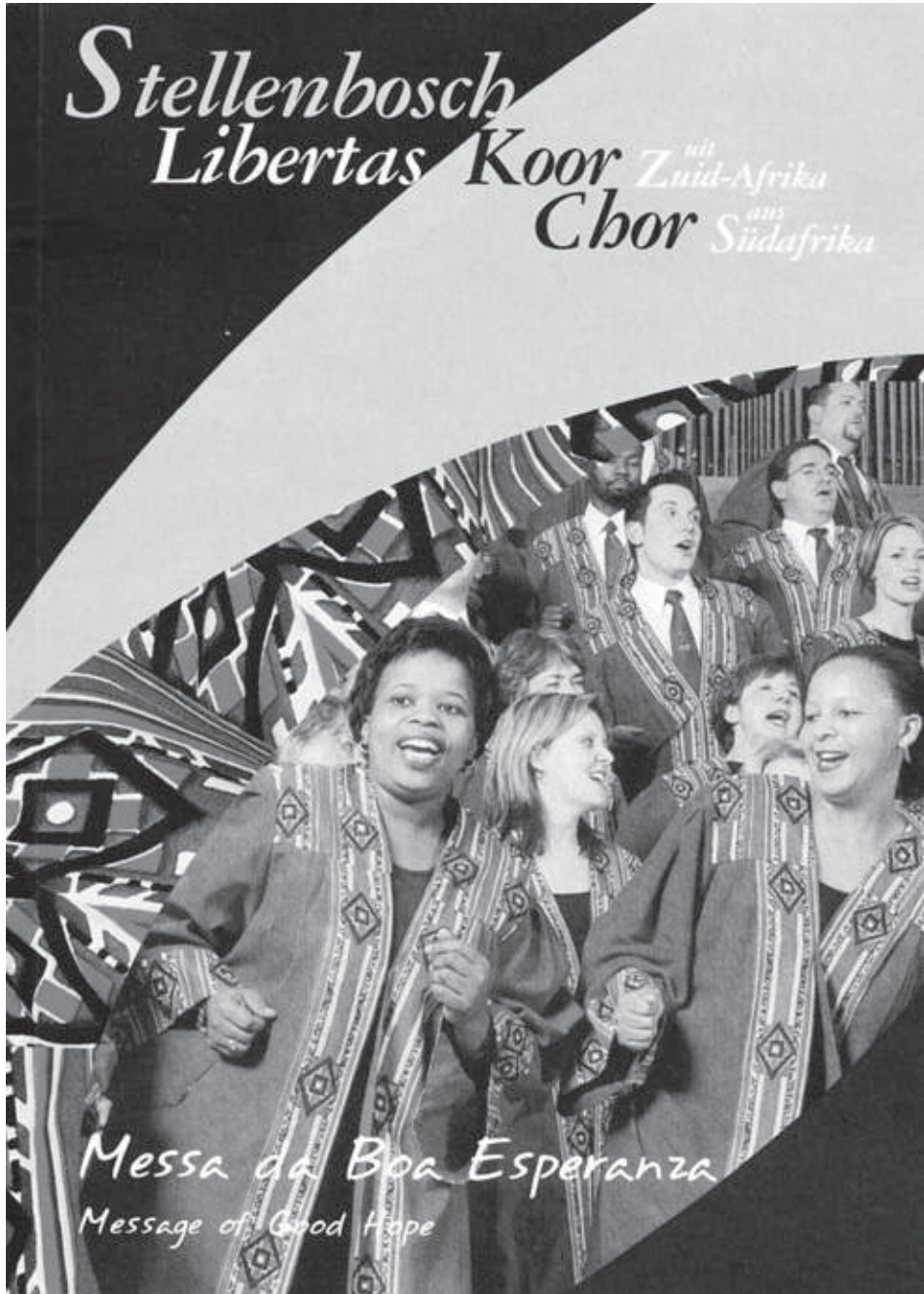


Fig. 5. Affiche du Libertas Choir de Stellenbosch.

Il cherche à susciter des œuvres originales et a récemment proposé une *Messa da Boa Esperanza* composée par le Sud-africain Lungile ka Nyamezele sur une idée du Belge Gert-Jan Buitink et chantée dans les onze langues nationales de l'Afrique du Sud. Le Libertas Choir veut être « l'incarnation de la nation arc-en-ciel en harmonie : une palette colorée des diverses langues, cultures et populations sud-africaines »³⁸. Il fait converger les traces de ce qui, chez les blancs, les Africains et les *coloured* forme depuis longtemps le noyau chéri de toute pratique musicale : le chant choral ; ayant longtemps suivi des chemins bordés de barrières artificielles, qui rendaient les traverses difficiles, sans jamais les empêcher, ces traces peuvent aujourd'hui s'entremêler. C'est en cela que le Libertas Choir met en scène – y compris dans les habits de ses chanteurs et leurs comportements corporels – son engagement interculturel (*cross cultural*) sans pourtant faire entendre une véritable originalité musicale. Parallèlement, une théorie de chorales rattachées aux Églises évangéliques ou pentecôtistes rassemble dans la jubilation d'un *gospel singing* très afro-américain des fervents de toutes communautés, mais elles ne semblent, pas plus que le Libertas Choir, être porteuses d'innovations marquantes.

De la reconnaissance à la réconciliation

Le volontarisme politique ou moral, quelque nécessaire qu'il puisse être dans certaines conjonctures, ne parvient que rarement à éveiller les imaginations jusqu'au point où elles se révèlent capables de répondre par le renouvellement des codes esthétiques au changement social. L'Afrique du Sud l'illustre une fois encore, mais sans doute est-il trop tôt, quatorze ans seulement après un changement de régime politique, alors que les mutations sociales sont largement inabouties, pour que s'affirment clairement dans le champ de la musique des productions inouïes. Il convient toutefois de noter que les retrouvailles, les appropriations et les croisements qui – grâce aux soutiens publics ou privés et sous l'éperon des préoccupations artistiques des musiciens eux-mêmes, souvent inséparables de leurs engagements éthiques – caractérisent un grand nombre de pratiques musicales au début des années 2000, commencent à couler de nouvelles fondations sur lesquelles pourrait être tracé le passage du rappel et des réminiscences à la reconnaissance.

Ce constat, aussi prudent soit-il, incite à réfléchir au rôle que pourrait jouer la musique dans la transmutation d'une réconciliation formelle, inscrite dans

³⁸ Livret-programme, accompagné d'un CD, édité pour une tournée en Flandres belges, aux Pays-Bas et en Allemagne : Stellenbosch Libertas Choir, *Messa da Boa Esperanza*, Brasschaat (Belgique), c/o Gert-Jan Buitink, 2004 ;

voir également : <www.libertas.co.za>. Je tiens à remercier Louwina et Johan de Villiers pour les documents audiovisuels qu'ils m'ont remis et pour m'avoir permis d'assister à plusieurs répétitions du chœur.

le droit et dramatiquement gravée dans les esprits par la Commission vérité et réconciliation³⁹, en une véritable « liberté dans l'harmonie » telle que la souhaite le Libertas Choir. Car, au terme de ce parcours, très rapide et partiel, dans le bouillonnement musical de l'Afrique du Sud post-apartheid, il est évident qu'y (ré)apparaissent d'innombrables traces d'un passé qui infirme ce qui a, pendant longtemps, dominé la mémoire historique officielle du pays et imprégné les mémoires collectives: la catégorisation en groupes distincts, leur séparation brutale et les affrontements violents qui en ont découlé. La musique rappelle les contacts, les échanges, les mélanges, les créations communes qui, en dépit de ce passé bien réel, sont également nés des interactions inégalitaires. Or ce rappel est d'autant plus indispensable à la construction d'une nouvelle Afrique du Sud que le pays, en tout cas la majorité de ses habitants, n'a pas encore été délivré de l'organisation socio-raciale qui l'a gouverné depuis ses origines. Les résultats de l'enquête menée dans le cadre du « Baromètre de la réconciliation sud-africaine » par les équipes de l'Institute for Justice and Reconciliation sont, à cet égard, édifiantes (Hofmeyr 2006). En 2006, pendant une journée ordinaire, 31,1 % des Sud-africains n'ont pas parlé à une personne d'un autre « groupe » que le leur et 56 % n'ont pas eu de relation sociale informelle avec une personne d'un autre « groupe » que le leur, ce dernier pourcentage ayant augmenté de 10 % au cours des quatre années précédentes. Ces Sud-africains « enfermés » dans leur groupe appartiennent aux couches les plus défavorisées de la population, alors que les plus aisés se côtoient et dialoguent davantage. Ces divisions maintenues entretiennent la défiance ou le désintérêt pour l'Autre: seulement un tiers des enquêtés indique désirer accroître la fréquence de leurs conversations avec des membres d'un groupe différent. Le rapport évoque un « [...] contexte dans lequel la peur de l'inconnu se développe et, à son tour, produit un terrain fertile à la croissance des stéréotypes négatifs » (Hofmeyr 2006: 53). De fait, 61,8 % des personnes interrogées trouvent qu'il est difficile de comprendre les coutumes et les façons (*customs and ways*) des Sud-africains d'autres groupes raciaux et 40 % croient qu'il n'est pas possible de faire confiance à des membres d'autres groupes que le leur⁴⁰.

Dans cette situation, il est évident que des initiatives favorisant la pratique musicale par-delà les frontières de groupe conduisent à surmonter les défiances. Cela se produit pendant les répétitions associant le chœur des Tulips et l'ensemble de marimbas Hlanganani. Phumelele Tsewu insiste sur la fierté de ses jeunes choristes venus d'un quartier africain pauvre lorsqu'ils sont applaudis par des publics blancs ou *coloured* devant qui ils chantent des pièces appartenant aux répertoires afrikaners et africains, ou font découvrir et apprécier à des auditoires africains des *moppies*. Le Libertas Choir fournit l'occasion à des femmes

³⁹ Voir notamment: Darbon 1996 et Krog 2004.

⁴⁰ Les pourcentages cités dans ce paragraphe proviennent de Hofmeyr 2006: 48-58.

et des hommes de toutes provenances, unis par la passion du chant, de se rencontrer – parfois pour la première fois – et d'apprendre à connaître la culture de l'Autre, jusqu'à prononcer (pas toujours parler) sa langue et comprendre ses constructions mélodiques et rythmiques, ce qu'ont depuis des décennies fait les musiciens de jazz. Les spectateurs blancs qui occupent toujours la majorité des sièges à l'opéra du Cap s'enthousiasment pour le talent vocal et le charme de Pretty Yende, qui incarne Manon, peut-être pour se donner bonne conscience car beaucoup sont d'âge à avoir vécu pendant et bénéficié de l'apartheid ; il n'en reste pas moins que, ce faisant, ils acceptent que des Africains et des *coloured* puissent être d'excellents propagateurs de la culture européenne ; ce qui avait été refusé à Joseph Gabriels et à la troupe de l'EOAN Group en 1960.

Bref, comme l'illustre l'exemple initial de Vusie van Guguletu, l'entremêlement, la fusion possible des traces dans les pratiques musicales contrebattent des préjugés toujours vivaces. Si, à l'incitation aux rencontres et au travail en commun, était ajouté un enseignement de l'histoire des musiques sud-africaines mettant en pleine lumière les processus de métissage et de créolisation qui les ont, toutes et toujours, tramées, c'est une autre approche de l'histoire générale de l'Afrique du Sud qui pourrait être diffusée. Pourtant, l'idéalisme, voire le messianisme, musical n'est pas de mise. Des mesures favorisant les pratiques musicales inter-groupes et l'enseignement de la musique comme évidence de la créolisation dans la société sud-africaine ne seront adoptées à grande échelle que si une volonté politique y invite, et montre la voie à suivre par des politiques publiques. Or la culture et la musique n'ont pas jusqu'ici figuré parmi les priorités des gouvernements, nationaux et régionaux, sud-africains. Certes, les nécessités du rattrapage social et de la modernisation de l'économie pouvaient sembler plus impératives. Pourtant ce qui ressort de cette étude rapide est que la musique peut être un instrument d'accompagnement efficace du rééquilibrage social, dans la mesure où elle peut faire entendre, mieux que la plupart des autres pratiques culturelles, une mémoire dont les traces mènent à la reconnaissance, au sens que donne à cette idée Paul Ricœur, donc à la réconciliation.

Références

- ALLEN Lara
1999 «Kwela: The structure and sound of pennywhistle music», in: FLOYD (M.) ed., *Composing the Music of Africa: Composition, Interpretation, and Realisation*. Aldershot: Ashgate Publishing: 227-263.
- ANSELL Gwen
2004 *Soweto Blues, Jazz, Popular Music & Politics in South Africa*. New York: Continuum.
- AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*. Paris: SELAF.
- BALANDIER Georges
1971 *Sens et puissance, les dynamiques sociales*. Paris: Presses universitaires de France.
- BASTIDE Roger
1967 *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris: Payot.
- BURCHELL William John
1967 [1822] *Travels in the Interior of Southern Africa*. Cape Town: Struik.
- CAÏN Jacques & CAÏN Anne
1982 «Freud, «Absolument pas musicien»...», in: CAÏN (Jacques) & CAÏN (Anne) et al., *Psychoanalyse et musique*. Paris: Les belles lettres: 91-137.
- CASEY Edward S.
1987 *Remembering, A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- COPLAN David
2008 *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*, Second edition. Chicago: The University of Chicago Press.
- DARBON Dominique
1996 «La Truth and Reconciliation Commission, le miracle Sud-africain en question», *Revue française de science politique* 48 (6), décembre: 707-724.
- DETTERBECK Marcus
2002 *South African Choral Music (Amakwaya): Song, Contest and the Formation of Identity*. Durban: University of Natal (PhD Thesis).
- EBRAHIM-VALLY Rehana & Denis-Constant MARTIN
2006 *Viewing the New South Africa, Representations of South Africa in Television Commercials*. Paris: CERI, Questions de recherches n°19 (accessible en ligne à l'adresse: <http://www.ceri-sciences-po.org/publica/qdr.htm>)
- ERLMANN Veit
1991 *African Stars, Studies in Black South African Performance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FAUVELLE-AYMAR François-Xavier
2002 *L'invention du hottentot, histoire du regard occidental sur les Khoisan (XV^e-XIX^e siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- FLETCHER Justin Clarkson et al.
2005 «Analysing Kevin Volans' *White Man Sleeps*», in: LUCIA (Christine) ed., *The World of South African Music, A Reader*. Newcastle: Cambridge Scholars Press: 258-266.

- CHAUMONT Jean-Michel
1997 *La concurrence des victimes, génocide, identité, reconnaissance*. Paris : La Découverte.
- GAULIER Armelle
2007 *Appropriations musicales et constructions identitaires, les chants moppies du Cap, Afrique du Sud*. Saint-Denis : Université Paris 8 – Saint-Denis (mémoire de Mastère 1).
- GENSBURGER Sarah & LAVABRE Marie-Claire
2005 «Entre 'devoir de mémoire' et 'abus de mémoire' : la sociologie de la mémoire comme tierce position», in Bertrand Müller, dir. : *L'histoire entre mémoire, épistémologie, autour de Paul Ricœur*. Paris : Payot : 75-96.
- HALBWACHS Maurice
1952 *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Presses universitaires de France.
1997 [1950] *La mémoire collective*, édition critique établie par Gérard Namer. Paris : Albin Michel.
- HOBSBAWM Eric & Terence RANGER eds.
1983 *The invention of tradition*. Cambridge : Cambridge University Press.
- HOFMEYR J.H.
2006 *Report of the Sixth Round of the SA Reconciliation Barometer Survey*. Wynberg : Institute for Justice and Reconciliation (<http://www.ijr.org.za/politicalanalysis/reconbar/reports>)
- HOPKINS Pat
2006 *Voëlvry, The Movement that Rocked South Africa*. Cape Town : Zebra Press.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir
1983 *La musique et l'ineffable*. Paris : Le Seuil.
- KIRBY Percival
1966 *The Indonesian origin of certain African musical instruments*. Johannesburg : Witwatersrand University Press (reprinted from *African Studies* 25 (1), 1966).
- KROG Antjie
2004 *La douleur des mots*, traduit de l'anglais (Afrique du Sud) par Georges Lory. Arles : Actes Sud.
- LAVABRE Marie-Claire
1995 «Entre histoire et mémoire, à la recherche d'une méthode», in Jean-Claude Martin, dir. : *La guerre civile entre histoire et mémoire*. Nantes : Ouest Éditions : 39-47.
2001 «De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives», in Daniel CEFAÏ, dir. : *Cultures politiques*. Paris : Presses universitaires de France : 233-251.
- LUCIA Christine ed.
2005 *The World of South African Music, A Reader*. Newcastle : Cambridge Scholars Press.
- MARTIN Denis-Constant
1992 «Présentation : deux mémoires pour un avenir», in : *Sortir de l'apartheid*. Bruxelles : Complexe : 11-18.
1999 *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present*. Cape Town : David Philip.
2002 «Le Cap ou les partages inégaux de la créolité Sud-africaine», *Cahiers d'études africaines* 52 (4) : 687-710.
2006 «Peut-on parler de créolisation à propos de l'Afrique du sud ? Métissage, hybridité ou créolisation : comment (re)penser l'expérience Sud-africaine ?», *Revue internationale des sciences sociales* 187, 2006 : 173-194.
2008 «Our Kind of Jazz, musique et identité en Afrique du Sud», *Critique internationale* 38, janvier-mars : 90-110.

- MARTIN Denis-Constant, dir.
 (à paraître) *L'identité en jeux, pouvoirs, identifications, mobilisations*. Paris : Karthala.
- MATTOS Hebe Maria
 2003 « Citoyenneté, mémoire de la captivité et identité noire dans le Brésil contemporain », *Cahiers du Brésil contemporain* 53-54 : 115-147.
- MIJOLLA Alain de
 1982 « En guise d'ouverture... », in Jacques Caïn, Anne Caïn et al. : *Psychanalyse et musique*. Paris : Les belles lettres : 7-17.
- OLIVIER Emmanuelle & Manuel VALENTIN, dir.
 2005 *Les Bushmen dans l'histoire*. Paris de : CNRS éditions.
- RADANO Ronald
 2003 *Lying a Nation, Race and Black Music*. Chicago : The University of Chicago Press.
- RICŒUR Paul
 2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil.
- ROSOLATO Guy
 1982 « L'écoute musicale comme méditation in Jacques Caïn, Anne Caïn et al. : *Psychanalyse et musique*. Paris : Les belles lettres : 139-151.

RÉSUMÉ. La musique offre des ressources spécifiques à l'élaboration des mémoires. Elle fournit en particulier des « traces », au sens que donne Paul Ricœur à ce terme, capables de rappeler, dans et pour le présent, des aspects du passé oubliés ou reniés. En Afrique du Sud, cette capacité de la musique à rendre disponibles des traces, à surmonter les oublis, acquiert une importance particulière car s'y déploie une concurrence mémorielle qui oppose un passé de divisions et de violence à un passé d'interactions et de partage. Dans la période qui a suivi l'abolition de l'apartheid, on a assisté à une floraison d'initiatives favorisant des retrouvailles musicales, de nouvelles appropriations et des croisements fructueux. Des traces musicales de métissages et d'enrichissements mutuels passés y abondent. Dans la perspective d'une politique de réconciliation qui ne serait pas simplement juridique et formelle, la musique pourrait donc fournir à la fois un terrain de pratiques et un sujet d'enseignement susceptibles de faciliter l'avènement de l'harmonie sociale que suppose l'idéal d'une nouvelle Afrique du Sud. Il y faudrait toutefois une volonté politique, traduite en politiques publiques, qui fait actuellement défaut.