

Le triolet multicolore*

Dans la musique sud-africaine, une blanche n'égale pas nécessairement deux noires...

Pour Maxine et Chris McGregor, en souvenir de Mongezi, Harry, Johnny...

PACE est un de ces magazines populaires qui, pour la clientèle noire sud-africaine, se balade en permanence sur l'étroite crête qui sert de frontière invisible entre l'imprimable et le censurable. On y trouve de belles jeune filles peu vêtues, des mondanités, des conseils aux mères de famille, comme des commentaires dont le sarcasme et la causticité mettent une fleur de superbe au canon du fusil à tirer dans les coins de l'apartheid. Pour Noël, l'an dernier, *Pace* offrait à ses lecteurs une nouvelle d'anticipation. Dans une Afrique du Sud du XXI^e siècle, bien évidemment libérée de la ségrégation, sur-développée et heureuse, un vieil homme raconte le passé à d'incrédules enfants et explique son présent à des visiteurs venus de l'autrefois, c'est-à-dire de notre aujourd'hui.

« Là-bas, de l'autre côté de cette coupole, dit-il, se trouve l'endroit où vivent quelques-uns de nos anciens dirigeants. Vous ne me croiriez pas si je vous disais que l'évêque Tutu est un ami intime en même temps que le pasteur personnel de P.W. Botha. De temps en temps, ils se rendent au Parlement en compagnie de Mandela, de Buthelezi, de Treurnicht, pour observer ce qui s'y passe.

J'ai toujours soupçonné que ces types avaient un énorme sens de l'humour. Il faut les entendre lancer des plaisanteries, ils pourraient vous faire mourir de rire ».

L'anticipation a ici des couleurs de rêve, le rêve de l'unité, de l'harmonie, de la réconciliation d'une nation multiculturelle divisée contre elle-même. Absurde fantasme ? Basse compromission avec les pouvoirs et les ciseaux de la plus pâle des Anastasie ? Probablement pas. Certainement pas si l'on écoute la musique née de l'Afrique du Sud, née du contact, du mélange, du racisme, de l'oppression, de la violence et de la fascination qu'éprouvent les hommes pour leurs différences. Et à condition de comprendre — d'entendre, c'est le cas où jamais de l'écrire — que le rêve peut être un ferment de lutte et que l'harmonie suppose le respect et l'égalité.

L'ANC l'énonce sans ambages pour expliquer la pratique de son groupe culturel *Amandla* (liberté), pour présenter la musique qu'il interprète :

« Le groupe Amandla, avec l'ensemble du peuple sud-africain, dit NON ! Nous rejetons, dans l'arène culturelle comme partout ailleurs, les tactiques de divisions. Nous voulons une culture unie qui bourgeonnera et fleurira des multiples aspects de nos cultures, mettant en valeur le meilleur de chacune, les élevant toutes. Nous voulons être une nation fière de son unicité (oneness) » (1).

Comment la musique peut-elle aider à atteindre cet objectif ? C'est Johnny Clegg, le co-fondateur du groupe *Juluka*, anglais pétri de culture zulu, qui, cette fois, répond :

« ... la musique a un rôle très important à jouer, en réfléchissant les émotions politiques qui n'ont jamais eu jusqu'ici le droit à l'expression (...). Dans une situation où il y a de plus

* Ces lignes n'auraient jamais pu être écrites sans l'amitié que m'ont accordée Chris McGregor et les siens. Elles ont été nourries de discussions avec bien des acteurs de la scène musicale sud-africaine : Sathima Bea Benjamin, Rashid Vally, des membres des *Blue Notes* et de la *Brotherhood of Breath*. Je remercie Dominique Darbon pour m'avoir fourni la revue *Pace* et David Coplan pour d'inestimables documents musicaux. Deux ouvrages constituent des travaux de référence sur la musique sud-africaine et il ne me sera pas possible de les citer à chaque ligne : Coplan (David), *In Township Tonight ! South Africa's Black City Music and Theatre*, Londres, Longman, 1986

et Andersson (Muff), *Music in the Mix, The Story of South African Popular Music*, Johannesburg, Ravan Press, 1981. On trouvera dans la revue *Jazz magazine* (Paris) quelques études sur — ou entretiens avec — des musiciens sud-africains : Bea Benjamin (n° 320), Abdullah Ibrahim/Dollar Brand (223, 236, 262, 274, 312), Chris McGregor (209, 230, 231, 245, 297), Harry Miller (239), Louis Moholo (239), ainsi qu'avec le producteur Rashid Vally (320). Enfin, *Apartheid Non* a publié dans son numéro 63 (juillet-septembre 1986) un entretien avec Johnny Clegg.

(1) *Amandla, ANC Cultural Workers*, Stockholm, A Disc, 1980 (BS 800 718).

en plus de combats, entre Blancs, entre Noirs, et entre Blancs et Noirs, je crois que le rôle de la musique est de souligner les valeurs communes, de créer une musique réellement commune, nationale — ce qui n'a jamais existé — dont tout Sud-Africain puisse dire : "C'est notre musique" » (2).

Et Johnny Clegg ne se borne pas à émettre des pétitions de principe ; cette musique, il a essayé de la bâtir avec *Juluká* puis *Savuka* : avec des groupes racialement mixtes, il a condensé toutes les ressources des musiques populaires sud-africaines, les cimentant d'une touche de rock pour créer un langage capable d'émouvoir un grand nombre de jeunes, de toutes couleurs. *Juluká*, ne fut pas le premier orchestre à tenter une telle entreprise, *Malombo* s'y employa un peu plus tôt, dans un autre style, et les musiciens de jazz sud-africains ont le plus souvent été ignorants des catégories imposées par l'État raciste, à commencer par les membres des *Blue Notes*. Après ceux-là, *Juluká* est venu à point, historiquement et stylistiquement ; d'où son succès.

Toutefois, si les oreilles prennent le temps de remonter un peu le cours de l'histoire, elles découvriront qu'en réalité il est possible d'aller au-delà des propos de Johnny Clegg, en un sens au moins. S'il est vrai que tous les Sud-Africains ne se reconnaissent pas dans les musiques populaires de leur pays, il n'en est pas moins réel que celles-ci sont déjà l'incarnation d'une unité culturelle, d'une fusion d'éléments appartenant initialement, mais il y a très longtemps de cela, à des groupes humains d'origines diverses. Le rêve de l'unité, l'harmonisation des cultures peuvent s'entendre aujourd'hui ; le plus dur, et c'est ici que Johnny Clegg a parfaitement raison, sera de rendre cette évidence sensible à tous.

David Coplan raconte avec force détails la naissance des musiques sud-africaines du XX^e siècle : *marabi*, *mbaqanga*, *kwela*, *simanje-manje*, *ingom'ebusuku*, etc. Il montre comment, dès le XVII^e siècle, les premiers échanges entre Européens et populations de langue khoi tissèrent des mélodies inédites. Depuis, les mélanges n'ont jamais cessé, les influences se sont multipliées, produisant des styles qui se diversifiaient, se retrouvaient, se reséparaient au gré des tribulations humaines, des migrations, des stratifications, des isolations et des arrachements. Se sont ainsi entremêlées des voix aborigènes qui d'abord s'étaient reconnues (populations de langues khoi/san et populations de langues bantu) et des voix étrangères, européennes (boers, anglaises, écossaises, irlandaises, notamment), asiatiques (indiennes, malaises, indonésiennes) ou amenées d'une Afrique plus lointaine (Mozambique, Malawi ou même côte occidentale). Enfin,

(2) J. Clegg, « La musique a un rôle important à jouer », *Apartheid Now*, 63, juillet-septembre 1986, p. 29.

depuis la fin du XIX^e siècle, les musiques afro-américaines sont venues, à chaque stade de leurs propres évolutions, s'ajouter dans le creuset où se fondait un incommensurable alliage. De telle sorte qu'aujourd'hui, il n'est pas une musique sud-africaine qui ne porte la trace de quelqu'autre : le folklore réputé boer doit énormément à des musiciens « métis » qui s'en sont aussi fait les hérauts ; le rock des jeunes Blancs emprunte à l'occasion les cycles décalés propres aux musiques noires du cru ; quant à celles-ci, elles puisent aux sources des diverses cultures africaines (khoi/san, zulu, sotho, xhosa, pedi, swazi, chopi, etc.) tout en portant la trace indélébile du *tickey draai* et du *vastrap* boer, de la ballade anglo-irlandaise, des cornemuses et tambours écossais, des orchestres de cuivres britanniques, de l'hymnodie protestante et de ces genres métissés revenus d'outre-Atlantique : *coon songs* des spectacles de ménestrels américains, negro spirituals et gospel songs, ragtime, jazz, soul music, funk, disco ou encore calypso et reggae...

Les musiques noires populaires sont sans doute les plus riches, parce que les plus mélangées. Pourtant, il ne faut pas s'y tromper, toutes les musiques sud-africaines ou presque (c'est-à-dire celles qui ne se bornent pas à imiter aujourd'hui des modes étrangères) sont des langages innovés, intrinsèquement nationaux, quelle que soit la perception qu'en ont producteurs et consommateurs. Les processus d'innovation qui les ont portées, qui les animent encore, sont étroitement liés aux transformations de la société sud-africaine, comme aux aspirations des multiples composantes de sa population. En bref, comme en Amérique du Nord, comme dans les Antilles, on entend dans la musique sud-africaine une dialectique de l'affirmation et de l'assimilation qui est au cœur de tout mouvement social en Afrique du Sud (3). C'est pour cette raison que la musique peut être, en même temps, du même élan, le véhicule de la protestation ou de la contestation, de l'expression de l'opposition la plus farouche aux pouvoirs d'une minorité oppressive, et la réalisation symbolique d'une aspiration à la rencontre et au partage paisible avec ceux-là mêmes qui composent cette minorité.

Le processus historique de formation de la musique populaire sud-africaine noire (c'est-à-dire, en fait, non blanche) peut grossièrement être reconstitué selon deux axes qui indiquent comment fonctionne cette dialectique. Le premier met en évidence des « zones de recouvrement », soit des aires de compatibilité entre musiques appartenant à des cultures différentes. D'un côté, les traits communs ou compatibles des diverses musiques africaines permettent, dans une société bouleversée par la domination européenne et le développement de l'industrie minière qui mêle les hommes sur les

(3) D. Martin, « L'invention des musiques noires aux Amériques », *Jazz magazine*, 1987, à paraître.

compounds ou dans les villes, l'invention de formes syncrétiques reconnaissables et praticables par tous, en même temps qu'expression d'une identité communautaire embryonnaire. De l'autre, les éléments africains compatibles entre eux peuvent se trouver également compatibles avec certains traits musicaux des musiques étrangères importées en Afrique du Sud. De nouveaux syncrétismes sont alors possibles. A partir de ces zones de compatibilité, inter-africaines et afro-euro-asiatiques, des dynamiques d'innovation se développent qui lient, en chaque époque et en chaque lieu, la création de formes nouvelles (ou de styles neufs) aux conditions de vie des hommes, à leurs peines et à leurs espoirs.

En son cœur même, ce processus d'innovation dit le désir de l'autre, le rêve de se mêler à lui sans rien renier de ce qu'on est, et démontre qu'il est possible de le faire. De ce point de vue, la musique sud-africaine est le plus subversif des arts : elle désintègre les fondements de l'apartheid. Ses rythmes, aussi bien que ses structures orchestrales, l'illustrent à l'envi.

En effet, la cellule rythmique qui sous-tend la plupart des musiques noires sud-africaines depuis plusieurs décennies est assise sur une pulsation exprimée par un instrument de percussion (caisse claire aux balais, *rim shots* sur les bords de la caisse claire, grosse caisse, maracas, etc.) ; sur cette pulsation viennent se placer plusieurs lignes qui évoluent de conserve sans être jamais totalement parallèles : chaque instrument ou groupe d'instruments joue de courts motifs répétitifs, habituellement de quatre mesures selon une progression harmonique tonique-sous dominante-dominante, les points d'entrée de chaque instrument ou groupe d'instruments se trouvent légèrement décalés alors que (dans le *mbaqanga* surtout, c'est-à-dire la musique populaire des années 50 et 60) la ligne de basse souligne ces décalages par sa discontinuité (souvent le premier temps d'une mesure est « laissé en l'air » ou sous-entendu du fait d'une syncope antécédente) et par l'asymétrie de sa construction (l'entrée de la basse se faisant par un groupe de notes jouées plus rapidement que les suivantes). L'ensemble provoque deux phénomènes : une très forte accentuation des contretemps, une polyphonie où les lignes semblent être très proches et pourtant jamais identiques, dotée d'un mouvement de tourbillon.

Dans cette cellule rythmique, comme dans l'organisation orchestrale qui s'y superpose, on peut discerner des traits provenant des cultures africaines et d'autres caractéristiques des musiques européennes. Dans les chœurs traditionnels xhosa, sotho, zulu et swazi, la structure déterminante est l'opposition d'appels et de réponses où la voix soliste et le chœur se recouvrent partiellement ; le principe des cycles décalés découle de cette pratique. Dans cette même musique, l'oreille formée à l'europpéenne tend à reconnaître des pédales d'accords qui semblent pouvoir fournir la base de modulations.

Étant donné la date forcément récente des documents phonographiques dont nous disposons, il peut s'agir soit d'un début d'intégration dans la musique africaine de l'harmonie européenne, soit d'un caractère compatible euro-africain ; dans les deux cas, c'est sans contester l'indice d'un fort potentiel de fusion. Car la progression harmonique tonique-sous dominante-dominante qui sous-tend la plupart des segments mélodiques est, elle, une des caractéristiques de la musique européenne (adoptée également par la plupart des musiques afro-américaines), l'aspect répétitif étant beaucoup plus répandu dans les musiques africaines. Enfin, le balancement effréné du *mbaqanga* et le système d'accentuation extrêmement puissant qu'on y entend découlent probablement de la rencontre de musiques construites autour d'une pulsation immuable, mais dénuées de système d'accentuation régulier et récurrent (opposition entre temps forts et temps faibles propre aux musiques européennes, mais inconnue de la plupart des musiques africaines) et de musiques où la pulsation est moins développée, où la polyrythmie est rare mais dotée d'un tel système d'accentuation. Cette rencontre a pu se produire notamment sur le terrain des chants de travail, puisque ceux-ci répondaient aux règles habituelles du chant choral africain, tout en y incluant un système d'accentuation destiné à fournir des points de repères dans l'accomplissement d'une tâche collective.

Cette brève esquisse pourrait, bien sûr, être développée : pour montrer, par exemple, ce que le *kwela* doit à la fois aux « fifres et tambours » britanniques, aux flûtes swazi et pedi, au jazz swing ; ou encore comment Chris McGregor et ses musiciens ont réussi à utiliser le principe des cycles décalés dans des orchestrations appartenant pour l'essentiel au domaine du jazz moderne.

Ainsi, la musique noire ne peut être dite telle, que parce que ce sont les Noirs qui la reconnaissent comme leur ; objectivement, techniquement, historiquement, il s'agit d'une musique extraordinairement métissée. Ce paradoxe souligne ce que l'on sait par ailleurs : rares sont les partisans du rejet et de la coupure totale avec les populations d'origine européenne ; les Africains ont montré, dans la musique notamment, qu'ils étaient capables d'apprécier les éléments pour eux pertinents de cultures étrangères et de les retravailler. Mais cette ouverture a des limites et peut se convertir en détermination dès lors que l'acceptation n'est pas réciproque.

La musique sud-africaine a servi d'emblème à ceux qui, jadis, ont cru aux valeurs du colonisateur, aux exhortations de ses églises. Aux premiers représentants d'une petite bourgeoisie noire aspirant à participer au système nouveau sans en changer grand chose, hymnes religieuses et aussi certaines musiques de salon permirent de se distinguer d'une plèbe incivilisée, en affichant leur acclturation à l'Occident dominant. Mais les aspirations frustrées de certains membres de cette couche sociale remanièrent les mêmes musi-

ques pour y inscrire une identité culturelle revendiquée ; ce que n'avait jamais cessé de faire le petit peuple ou le *lumpen* des *she-beens*, justement. La musique a aidé les hommes à se distinguer selon leur position sociale et leurs ambitions ; elle leur permet aussi de se retrouver. Et les hymnes religieuses de devenir hymnes nationaux comme *Nkosi sikelel' i-Afrika* (Dieu bénisse l'Afrique, 1912) ou encore *U Ea Kae* (mélodie traditionnelle harmonisée à l'occidentale par J.P. Mohapeloa, publiée en 1935). Les chants de colère qui accompagnent au cimetière les victimes de la répression puisent à ce répertoire et l'ANC, par exemple, chante toujours ces deux thèmes.

La musique, parce qu'elle est refusée, parce qu'elle est niée parfois en tant que musique par des maîtres sourds fantasmant seulement leurs visions colorées, la musique devient signe d'identité transmuant le mélange et le proclamant indigène. Et cela lui permet de parler par-delà la censure. Les mots jouent avec les interdits et ne gagnent pas toujours : Muff Anderson en donne de nombreux exemples qui complètent sa description de l'affligeante organisation de l'industrie du disque et de la radio en Afrique du Sud. Certains passent parfois, beaucoup sont interdits. La musique, les pouvoirs peuvent chercher à l'étouffer, ils n'y arrivent que rarement. Ils peuvent manipuler les goûts, chercher à imposer un disco aseptisé ou glorifier un ruralisme tribal à la sauce hollywoodienne, les failles du système laissent glisser les notes vraies. Une illustration : lorsque les grandes compagnies discographiques refusent de distribuer le *Mannenberg* de Dollar Brand/Abdullah Ibrahim, le seul bouche à oreille permet à Rashid Vally d'en vendre plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, parce qu'on entend une actualisation, une fusion dans le mouvement du présent de toutes les musiques populaires sud-africaines. C'est encore une fois un symbole "identitaire", reconnu et aimé dans les combinaisons qu'il met en jeu musical. C'est d'ailleurs un orchestre mixte qui l'enregistre.

La musique conte les balancements, les hésitations ; seuls ses fragiles équilibres internes sont aptes à rendre les déchirements intimes d'une ambivalence autrement indicible. D'une ambivalence partagée d'ailleurs, même si seuls quelques-uns osent le reconnaître et accepter un plaisir qui ronge une majorité plus crispée. De jeunes Blancs peuvent aimer et pratiquer cette musique sud-africaine métissée et dite noire ; de plus en plus, ils osent le montrer. Mais le caractère "identitaire" qu'elle a acquis, son accaparement contraint par une communauté transposent désormais l'identité à un autre niveau : la reconnaissance, l'acceptation de la musique noire par des Blancs devient d'emblée une déclaration politique contre l'apartheid car maintenant l'identité que véhicule cette musique est inéluctablement une identité de lutte.

L'apartheid a réussi ce tour de force : transformer en symbole

insigne d'un groupe — même s'il s'agit de la majorité — ce qui est, en Afrique du Sud, le bien le plus commun ; de sorte que cette majorité, et elle seule, acquiert le pouvoir de l'offrir et de le rendre à tous. Mais pour que ce partage nouveau fondé sur l'échange séculaire puisse prendre place, il faut obligatoirement que l'apartheid soit arasé. La musique, pour reprendre les mots de Johnny Clegg, « souligne les valeurs communes ». Elle indique dans son domaine que l'édification d'un système reposant sur ces valeurs ne pourra sortir que d'un âpre combat. Et elle y participe par le corps et la voix des hommes.

Denis Martin

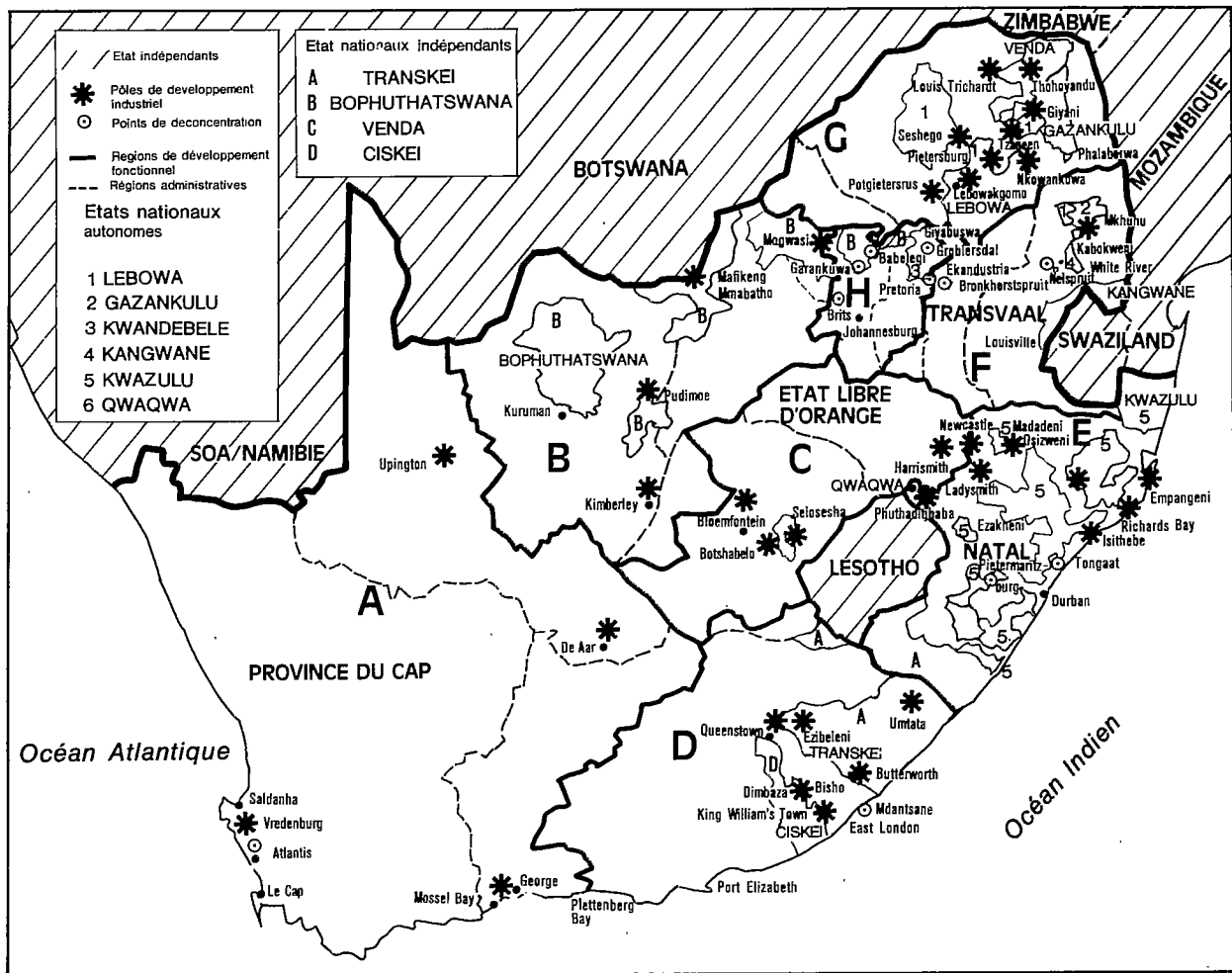
*Centre d'études et de recherches internationales
Fondation nationale des sciences politiques, Paris*

AQUINO DA BRAGANCA, L'INDIEN DU NATIONALISME AFRICAIN

Il y a quatre ans, en 1982, Aquino da Braganca, qui a péri en octobre dernier dans l'accident d'avion qui a coûté la vie au président Samora Machel, avait échappé de peu à la mort. Une enveloppe piégée qui lui avait été adressée personnellement au *Centre d'études africaines* de l'Université de Maputo, dont il était le directeur, avait explosé entre ses mains, le blessant au visage. L'explosion tua à ses côtés une de ses collaboratrices, Ruth First, auteur de plusieurs ouvrages sur l'Afrique australe, épouse de Joe Slovo, un des dirigeants du P.C. sud-africain. L'enveloppe venait des États-Unis, de l'*African Center of Bibliography* de Washington, que certains accusent d'être une officine de la CIA. A Maputo, on avait plutôt retenu l'hypothèse d'un attentat des services secrets sud-africains.

Originaire de Goa, un des anciens comptoirs portugais de l'Inde, fils d'un haut fonctionnaire colonial, Aquino de Braganca s'était très tôt engagé aux côtés des Nationalistes africains des colonies portugaises, et avait été, avec Marcelino dos Santos du FRELIMO, Amílcar Cabral du PAIGC et Mario de Andrade du MPLA, un des fondateurs en 1962 à Casablanca de la CONCP (Conférence des Organisations nationalistes des colonies portugaises). Il avait ensuite trouvé refuge à Alger, où il enseigna le journalisme. En 1975, lors de l'accession à l'indépendance de l'outre-mer portugais, il rejoignit Maputo à la demande du président Machel et prit la nationalité mozambicaine. Conseiller écouté des dirigeants de l'Afrique lusophone, l'esprit toujours en effervescence, ouvert à toutes les idées, parfaitement à l'aise en français et en anglais, il avait rempli discrètement de nombreuses missions diplomatiques. Avec sa mort, l'Afrique vient de perdre un de ses fils d'adoption les plus remarquables.

Claude Wauthier



L'AFRIQUE DU SUD ET SES RÉGIONS