VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 1 | 2010

La Reprise dans les musiques populaires

Musique et processus de créolisation

Les chants moppies des populations coloured du Cap (Afrique du Sud)

Music and the Process of Creolization. Moppie Songs among Coloured Populations in Cape Town, South Africa

Armelle Gaulier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1005>

DOI : 10.4000/volume.1005

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2010

Pagination : 75-104

ISBN : 978-2-913169-26-5

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Armelle Gaulier, « Musique et processus de créolisation », *Volume !* [En ligne], 7 : 1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1005> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1005>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Musique et processus de créolisation

Les chants *moppies* des populations *coloured* du Cap (Afrique du Sud)

par

Armelle Gaulier

IEP Science-po Bordeaux

Résumé : Chaque année au Cap (Afrique du Sud), le nouvel an ouvre une période de festivités. Elles sont ponctuées par une parade dans le centre ville et des compétitions de chants faites par les populations dites « *coloured* ». Deux types de chorales participent : les *Malay Choirs* et les *Klopse* aussi appelés troupe de *Coons*. Elles ont différents répertoires de chants et des compétitions bien distinctes. Elles partagent cependant un chant appelé : *afrikaans moppie*. Chantés sur des paroles inédites en *afrikaans*, les *moppies* ont la particularité d'être construits par une succession d'emprunts mélodiques. Ils doivent grâce à leurs paroles satiriques et leur construction en pot-pourri susciter le rire, du public comme du jury, lors des compétitions. Composés chaque année pour les fêtes du nouvel an, les *moppies* témoignent d'une grande diversité tant sonore que textuelle. Cet article cherchera en quoi les chants *moppies* des *coloureds* du Cap sont un exemple particulier des processus de créolisation.

Dans un premier temps, nous étudierons de plus près les emprunts mélodiques des *moppies* et observerons leurs enjeux. Ensuite nous analyserons les phénomènes d'appropriation et de création spécifiques du répertoire.

Mots-clés : *Afrique du Sud – Créolisation – Emprunt mélodique – Appropriation – Identités.*

L'emprunt mélodique et ses enjeux

L'emprunt mélodique, l'exemple de Die Khoemacars et de Toyi Toyi

La caractéristique première des chants *moppies* est l'originalité de leur ligne mélodique. Celle-ci comprend des mélodies créées par le compositeur qui sont ensuite mélangées avec des mélodies empruntées à différentes musiques. Chaque emprunt mélodique ou mélodie créée correspond à une partie du chant qui a un tempo bien défini. Le but est, en plus d'une succession d'emprunts mélodiques, de créer des cassures de tempi entre tempo rapide « *fast tempo* » et tempo lent « *slow tempo* ». Observons la ligne mélodique du *moppie* de la troupe de Coons des Kenfac, *Die Khoemacars* :

Introduction : « *La Petite musique de nuit* » Mozart

a) mélodie du compositeur?

b) *Can't Take My Eyes Off You*, Frankie Valley

c) *All My Loving*, Beatles

d) *Y.M.C.A.*, Village People

e) + f) mélodie du compositeur?

Les points d'interrogation après la mention « mélodie du compositeur » sont là pour montrer que je n'ai pas pu déterminer s'il s'agit réellement d'une mélodie créée par le compositeur du *moppie* ou non. Deux raisons à cela : tout d'abord, je n'ai pas pu rencontrer le compositeur de ce chant (décédé en 2005), en outre, je suis loin de connaître l'immense culture musicale des acteurs des fêtes du nouvel an.

Dans le cas de ce *moppie*, il est intéressant d'observer que ces mélodies ont en commun d'appartenir aux musiques dites « occidentales ». Elles proviennent d'ailleurs de « styles » différents : classique, disco, rock, d'après la classification de ces musiques. Le chant *moppie* est donc construit à la manière d'un pot-pourri, les mélodies se succèdent dans un enchaînement fluide, basé sur les paroles et les variations de tempi.

Prenons l'exemple du *moppie toyi toyi* composé par Adam Samodien dans lequel le chant de la danse *toyi toyi* est repris. Il est présenté dans cet article dans une version reprise et un peu modifiée par le *Malay Choir* les Tulips. Lors d'un entretien, Adam Samodien m'a expliqué que

Musique et processus de créolisation

les onomatopées du début du chant : « *hi, hi / Ya hi* » sont chantées à l'occasion d'une danse appelée *toyi toyi*. Il s'agit d'une adaptation de danse guerrière zouloue. L'onomatopée « *hhayi* » reprise dans le *moppie* veut dire « non » en zoulou. Voici comment Adam Samodien explique ce que les gens font lorsqu'ils dansent le *toyi toyi* aujourd'hui :

« Ces gens, qui font le *toyi toyi*, ils ont des problèmes et ils veulent les rectifier, donc ils vont en masse au gouvernement ou quel que soit l'endroit où ils veulent aller, aux syndicats, ce genre de chose, pour résoudre leur problème; ils veulent une plus grosse paye... Ils veulent moins d'heures de travail, ce genre de chose. Ils marchent avec des grandes banderoles, c'est dit [lisant les paroles de la chanson] "l'un marche dans la rue avec une grande banderole ou avec un drapeau". Tu vois l'émotion et le sentiment de ces gens qui font le *toyi toyi* est sérieux. [...] Le *toyi toyi* vient des Africains. Le *toyi toyi* a été créé chez les Africains mais quand on parle de *toyi toyi*, les gens comme toi [sous entendu les Blancs, comme moi] appellent peut-être ça une grève. [...] Mais on utilise une méthode qu'utilisent les Africains. »

Lorsque les gens manifestent, ils dansent le *toyi toyi* en signe de protestation. Comme le précise Adam Samodien, aujourd'hui au Cap, le mot *toyi toyi* caractérise, outre la danse, une manifestation. Notons avec cet exemple que les musiques qui attirent les compositeurs ne sont pas obligatoirement prises dans un répertoire de musique dite « occidentale ». Comment alors expliquer ces emprunts mélodiques?

Les enjeux de l'emprunt mélodique

Le mythe américain

Les emprunts mélodiques ne sont pas faits au hasard, ils répondent à plusieurs critères. Une mélodie sera empruntée tout d'abord lorsqu'elle vient des États-Unis. Dans certains entretiens en effet, mais surtout dans les paroles des chansons, des références sont souvent faites à une musique qui viendrait d'« *overseas* » : littéralement « au-delà des mers », de l'étranger. Shawn Petersen, le coach¹ des Kenfac, explique par exemple : « Ça vient de l'étranger, d'au-delà des

1. Le coach est le « chef de chœur » des chorales, il n'est pas musicien professionnel, il apprend les chants aux choristes et peut aussi être compositeur.

mers, mais nous en faisons une chose de Cape Town, en mettant juste notre saveur, notre culture, ça parle de notre culture. »

Cette phrase du *moppie Die Goema Dans*, chanté par les Kenfac, illustre aussi cette idée : « Ça vient de l'étranger et c'est mélangé avec le rythme d'ici »

Au vu des mélodies utilisées dans ce *moppie* (cf. partie du dessus), ayant pour la plupart une filiation afro-américaine directe avec l'Amérique du Nord, l'« étranger » pourrait correspondre aux États-Unis. L'influence américaine se retrouve aussi dans le *moppie Fiesta tyd (Fiesta Time)* composé par Ismail Dante. La mélodie utilisée dans la dernière partie du *moppie* est *La Bamba*. Cette chanson a été composée en 1959 par Richie Valens (1941-1959) aux États-Unis. Populaire après la mort de l'auteur, elle a été remise à la mode en 1987. Cette date marque la sortie d'un film *La Bamba*, réalisé par Luis Valdez, qui retrace la vie de Richie Valens. La mélodie est reprise dans le *moppie Fiesta tyd (Fiesta Time)* qui décrit la parade des fêtes du nouvel an².

Les fréquentes références aux États-Unis tant dans la musique que dans les paroles, sont liées au fait qu'aux yeux des *coloureds*³ d'Afrique du Sud qui participent aux fêtes du nouvel an, les États-Unis apparaissent comme le symbole d'un métissage idéal. Pour la classe ouvrière *coloured*, le rêve américain est le rêve d'un pays où les « non-Blancs » ont réussi à acquérir les mêmes droits que les Blancs. Reprendre des mélodies des États-Unis, c'est essayer de participer à cette conception du métissage. Mais cette revendication d'appartenance à une société hybride porte encore, malgré tout, les stigmates de l'ancien régime ségrégationniste⁴.

2. À l'occasion des festivités du nouvel an, une parade a lieu chaque année le 2 janvier dans les rues principales de la ville du Cap, où les troupes de *Coons* défilent.

3. Le terme *Coloured*, qu'on peut traduire approximativement en français par « métis », commence à être utilisé pour désigner exclusivement les personnes issues d'une union mixte à la fin du XIX^e siècle. Ce terme est repris et systématisé au sein des classifications raciales du régime d'apartheid. Il est aujourd'hui encore utilisé mais ne véhicule plus les mêmes connotations. Il est donc important de convenir d'une convention d'écriture pour différencier ces deux appellations. On ajoutera une majuscule au « c » de *Coloured* dans les cas où une allusion au régime ségrégationniste sera faite, on conservera la minuscule dans les autres cas.

4. Une chronologie non exhaustive est présentée en annexe, elle permettra au lecteur d'avoir quelques éléments de l'histoire sud-africaine.

Des mélodies reconnues par les Blancs

Une mélodie est aussi empruntée car elle est écoutée par les Blancs. Même dans le contexte actuel de post-apartheid, il est impossible de nier une influence de l'idéologie ségrégationniste, notamment chez certaines personnes *coloureds*. L'utilisation de l'extrait de *La Petite musique de nuit* de Mozart sur *Die Ghoema Dans* est un exemple d'une musique dite « *white* » parfois reprise dans les chants. Emprunter ce type de mélodies (qui sont mélangées à des mélodies créées par les compositeurs) au sein des chants *moppies*, pourrait être une revendication symbolique, de la part des *coloureds*, d'appartenance à cette culture « *white* ». Rappelons en effet que d'après l'idéologie de l'apartheid, les *coloureds* seraient nés d'un métissage entre populations *Black* et *White*. Ces mélodies peuvent être utilisées pour se faire remarquer par les *Whites*. Intéresser les *Whites* suppose l'utilisation de mélodies qu'ils sont en mesure de reconnaître, qui font sens pour eux. En outre, susciter leur intérêt pour les *moppies*, c'est aussi les intéresser aux *coloureds* en général, à leurs problèmes, à leur mode de vie, etc. Reprendre une musique « *white* », c'est donc participer à une culture dite « légitime » mais à la manière *coloured*. C'est en quelque sorte la revendication d'une culture autonome tout en témoignant subtilement d'une aptitude à maîtriser la culture « officielle » dictée par les *Whites*.

Il est important de rappeler que les *moppies* sont composés avant tout pour une compétition. Les chants sont jugés par un jury, choisi par les différents organisateurs d'après le critère suivant : les jurés doivent savoir lire et écrire la musique. Cela suppose une connaissance de la musique occidentale de tradition écrite. Mais les juges ont une position assez controversée. Adam Samodien (compositeur du *moppie toyi toyi* et coach d'un *Malay Choir*), fier de montrer les trophées qu'il avait gagnés lors de nombreuses compétitions, a expliqué en poursuivant l'entretien, que tout le monde dans la « communauté *coloured* » était d'accord pour dire que les juges ne savaient pas comment juger un *moppie*, « ils n'y connaissent rien et ne comprennent pas notre culture ». Anwar Gambeno (coach des Tulips) explique aussi :

« Habituellement les critères des juges changent, certains jurés pensent : vous devez avoir de la lumière et de l'ombre, vous devez avoir des variations de tempo, vous devez avoir tout ce qu'ils veulent dans [leurs] termes musicaux. Donc tout dépend qui est le juge. Si, par exemple,

Melvyn devait être pris pour juger un *moppie*, Melvyn jugerait ce *moppie* complètement différemment de ce que tu [s'adressant à moi] pourrais faire, parce que tu as été formée en musique. Parce que Melvyn sait ce qu'est un *moppie* et Melvyn sait ce qui est drôle dans notre communauté. »

L'enjeu des *moppies* apparaît double, il faut à la fois plaire au public *coloured* et plaire aux jurés en intégrant leurs critères. L'utilisation de certaines mélodies peut alors être un bon moyen d'être reconnu par le public et par les juges. Mais, outre cette volonté de reconnaissance, un autre aspect est à prendre en compte au sein de la société *coloured* : les *moppies* sont écrits pour les jeunes.

Un message éducatif

Les médias, tels que la radio ou encore les clips de la télévision, sont autant de sources d'inspirations pour la composition d'un *moppie*. Pour Taliep Abrahams (coach des Spesbona, troupe de *Coons*) comme pour Anwar Gambeno, les choix de mélodies sont motivés par trois critères. Tout d'abord, ils vont reprendre des mélodies de chansons qu'ils aiment entendre à la radio. Puis, le tempo des *moppies* étant rapide, ils vont sélectionner les mélodies qui peuvent être accélérées. Enfin, ils vont surtout écouter ce que chantent les jeunes. Ils vont alors reprendre les mélodies qui intéressent ces derniers, les mélodies qui sont « à la mode », même si spontanément, ce n'est pas la musique qu'eux-mêmes écoutent. Il faut que la musique parle aux jeunes pour qu'ils viennent voir les *Coons*, qu'ils adhèrent au *Klops* et chantent les *moppies*. Un des objectifs des *moppies* est en effet de faire passer un message éducatif. Les mélodies choisies permettent de le rendre attractif. D'après Taliep Abrahams :

« Je peux faire passer un message dans un *moppie*, à propos de cette drogue que les enfants utilisent, j'ai aussi écrit quelque chose à propos de ça, le "*Tik*", sa consommation. Parce que ça te fait voir des choses que tu ne vois pas normalement, tu te vois marcher dans les airs, et il y a beaucoup de choses que tu crois faire mais que tu ne fais pas normalement. Donc je dis [comme s'il parlait aux enfants] : "Restez loin de ça, c'est juste quelque chose de mauvais pour la santé et vous allez juste vous mettre dans des problèmes de plus en plus importants. Donc restez en dehors de ça. Les enfants, ne faites pas ça, allez à l'école, instruisez-vous, lisez des livres." Et de cette manière, tu leur fais passer un message, par le biais de la chanson. »

Les « musiques de jeunes », ou plutôt, connues par les jeunes, comme les dernières chansons de rap américain à la mode, sont donc souvent adaptées dans les *moppies*. Dans les entretiens, les compositeurs expliquent d'ailleurs que cela induit une autre difficulté pour eux. Plusieurs troupes ou *Malay Choirs* concourent ensemble, or tous ont la même démarche qui est d'essayer d'attirer des jeunes et de séduire les juges avec des mélodies à la mode. Cependant, il est important de savoir choisir une mélodie originale pour éviter que toutes les troupes n'aient les mêmes mélodies dans leur *moppie*. Plus la mélodie est utilisée, plus elle perd son caractère original.

Indépendamment de ce phénomène, un autre critère s'ajoute aussi au choix de la mélodie. Les *moppies* parlent de problèmes de la vie quotidienne, donc les mélodies utilisées doivent d'une manière générale faire sens dans le présent.

Des mélodies qui font sens dans le présent

En 1994, l'Afrique du Sud vient d'élire Nelson Mandela, le premier Président de la République depuis la fin de l'apartheid. Dans ce contexte, Adam Samodien écrit le *moppie toyi toyi*. Nous avons déjà évoqué la signification de cette danse dans une précédente partie. Pour comprendre pourquoi le chant de la danse *toyi toyi* avec ses onomatopées caractéristiques « *ya hi* » n'ont pas été utilisés par hasard par Adam Samodien, faisons l'analyse des paroles du *moppie*.

La chanson fait une sorte d'état des lieux de la société sud-africaine pendant ces années de transition politique :

« Les journaux nous disent
Que le Cap est en feu
La télé nous montre
Les bidonvilles qui brûlent
La police anti-émeute est venue
Pour les faire déguerpir »

Ces émeutes témoignent de la période troublée qui a précédé la sortie de l'apartheid. Outre ces révoltes, Adam Samodien explique aussi les difficultés de la vie quotidienne :

« Autrefois on ne s'en faisait pas,
 Rien n'était taxé
 Puis il y a eu la taxe locale
 Et maintenant c'est la T.V.A
 [il y a] la T.V.A sur le café, la T.V.A sur le thé
 [il y a] la T.V.A sur la viande et le riz
 Mais pas sur les joints, rien »

L'ouverture récente du pays induit des changements dans le quotidien, notamment la présence de taxes sur toutes les denrées nécessaires. Il rappelle cependant de manière ironique que contrairement à la nourriture, le *dagga*, c'est-à-dire le cannabis, n'est pas taxé. Enfin, il revient sur cette période de changement :

« [Ils] ont fait grève deux jours
 La COSATU⁵ avait dit qu'ils seraient payés plein temps
 L'un marche devant, un drapeau à la main
 Les autres le suivent »

Il évoque le malaise de la population sud-africaine en évoquant les grèves organisées par l'organisation syndicale (COSATU). Mais la dernière partie vient contraster ce bilan d'une transition difficile :

« Les gars, les gars,
 Dansons le *toyi toyi* tous ensemble
 Dansons le *toyi toyi* tous ensemble
 Vive Madiba [oui], vive Madiba [oui], vive Madiba [oui], vive l'Afrique du Sud
 Nous voulons tous dire nous vous aimons
 Madiba »

Avec la fin du régime ségrégationniste, une égalité de la population sud-africaine a été trouvée, tout le monde peut danser le *toyi toyi*. Cependant, l'abolition du régime de l'apartheid n'a pas résolu les problèmes de la vie de tous les jours, comme les révoltes dans les townships ou l'aug-

5. Organisation syndicale

Musique et processus de créolisation

mentation du coût des denrées alimentaires. Le compositeur célèbre le fait qu'il n'y ait plus de ségrégation officielle dans la population sud-africaine, tout en suggérant que cette égalité n'a pas supprimé les inégalités sociales. Même s'il met en valeur cette unité, il constate que cela entraîne aussi une période de troubles dans la vie quotidienne des gens. Donc même avec la fin des politiques ségrégationnistes, la contestation continue. L'emprunt du chant de la danse *toyi toyi* fait sens dans ce contexte de transition post-apartheid difficile, qui correspond au moment où le *moppie* a été écrit.

Outre leur contemporanéité avec les événements du quotidien, les mélodies choisies comportent un autre aspect : elles doivent être facilement identifiables, dans le but de faciliter l'apprentissage des *moppies*.

Des mélodies accessibles à tous

D'après Ismail Bey (compositeur), les compositeurs empruntent des mélodies pour faciliter l'apprentissage des chants. Lors des compétitions, le nombre de répertoires de chants obligatoires est assez conséquent. Or, les acteurs du nouvel an ne sont ni des chanteurs, ni des musiciens professionnels. Ismail Bey explique donc qu'il est plus facile pour les gens d'apprendre et de retenir de nouvelles paroles sur des mélodies connues. D'ailleurs, il est possible de reprendre des mélodies appartenant à des *moppies* plus anciens, mais qui sont devenus très populaires auprès des acteurs des compétitions de chants.

Enfin, l'explication avancée par la majorité des compositeurs est la suivante, exprimée ici par Anwar Gambeno : « Nous écrivons les paroles mais tu prends la mélodie des musiques populaires [...] parce que nous ne sommes pas cultivés, nous ne pouvons pas lire ou écrire la musique. »

Il serait ainsi plus simple de reprendre des mélodies déjà existantes. Comme les compositeurs, jusqu'à maintenant, n'ont pas eu accès à l'apprentissage solfégique de la musique de tradition écrite occidentale, ils ne pensent pas pouvoir composer de « musique », c'est-à-dire une musique écrite sur partition. Cet argument témoigne d'une auto-dévalorisation des compositeurs, mais il

n'est pas pertinent dans les faits. En effet, dans chaque *moppie*, il y a des mélodies reprises mais aussi des mélodies créées par les compositeurs. Car justement, ce qui fait le *moppie*, c'est cette alternance de musique empruntée/musique composée. Anwar Gambeno explique lors d'un entretien accordé à Denis-Constant Martin :

« Pour composer c'est un peu la même chose. Parce que je n'ai reçu aucune instruction musicale formelle, tout se fait d'oreille. Je ne sais pas écrire la musique. Alors, il arrive que je prenne un bout de mélodie ici, un autre là et que j'y ajoute mes paroles. Je ne sais pas si on peut appeler ça composer. Peut-être c'est tout simplement composer les paroles. Mais on utilise souvent les mélodies des autres. Moi aussi bien que mes confrères dans cette musique traditionnelle : aucun d'entre nous n'a été formé musicalement. Cela aussi, je l'ai appris des vieux maîtres, cette façon de faire une compilation de mélodies, de modifier un peu une mélodie pour qu'elle colle mieux à la chanson, à l'histoire. Et ce n'est pas si simple. » (Martin, 2002 : 141)

D'après Anwar Gambeno, pour composer un *moppie*, il a « toujours » fallu emprunter des mélodies. Ce n'est donc pas seulement le processus d'emprunt qui crée le chant, mais aussi l'arrangement de mélodies, qu'il faut essayer d'intégrer les unes aux autres au sein du *moppie*.

Aucun *moppie* n'est créé *ex nihilo*, il y a toujours une volonté de citer des mélodies, le but étant de les reconnaître, mais les identifier séparément a finalement un intérêt mineur. L'objectif est d'appréhender le *moppie* dans son ensemble, avec cette composition en patchwork de citations mises bout à bout. Cette construction originale revendique *in fine* une hétérogénéité, un métissage d'après la définition d'Alexis Nouss. Pour l'auteur, le métissage est un saut, un passage, un développement relevant d'une multi-appartenance. Il forme « une voie de subjectivation car la subjectivité métisse ne connaît pas de centre identitaire, n'en éprouve pas le besoin » (Nouss, 2005 : 76). Les cultures ne se mélangent réellement qu'au niveau de l'individu. Le métissage est donc l'affirmation d'une singularité, c'est un processus « *intrapersonnel* » ou « *intraculturel* ». Cette singularité *intraculturelle* est ici mise en valeur par un discours récurrent sur la filiation des *moppies*.

*L'importance d'une filiation dans le discours autochtone**Les moppies viennent des ghoemaliedjies*

Lors des premiers entretiens avec les différents coaches, à la question : « Pourquoi écrivez-vous des moppies? », la réponse était très souvent : « Parce que c'est comme ça. » Derrière cette réponse se cache l'idée que « ça a toujours été comme ça ». Anwar Gambeno et Ismail Dante insistent notamment sur le fait que les *moppies* trouvent leurs origines dans les *ghoemaliedjies*. Christine Winberg (1992 : 78) explique qu'au moment de l'esclavage, les maîtres étaient obligés d'organiser des pique-niques annuels pour leurs esclaves. À l'occasion de ces journées, les esclaves chantaient, accompagnés par le tambour *ghoema*, des *ghoemaliedjies*, appelés aussi *Malay picnic song*, *Skemliedje*, *moppie*, ou encore, *comic song*. Ces appellations témoignent de l'origine multiple des *ghoemaliedjies*. Pour l'auteur, ces chants seraient un mélange de chansons venues d'Indonésie et de chants « *folk* » apportés par les colons néerlandais. Au XVII^e siècle, des esclaves mais aussi des prisonniers politiques venus de Malaisie, d'Inde et d'Indonésie, arrivent au Cap. Petit à petit, ils réadaptent leur culture et leurs modes de vie à leur nouvel environnement. Christine Winberg explique par exemple que les *ghoemaliedjies* ont une filiation directe avec le chant *pantun* qui viendrait d'Indonésie. Ce répertoire est constitué d'un quatrain divisé en deux parties de deux vers, qui semblent juxtaposées et sans relation logique. Le but du chant est de faire des commentaires et des critiques sur la vie quotidienne des compositeurs au moyen de sous-entendus ironiques. C'est l'ironie en effet qui relie les deux parties du quatrain. L'auteur explique que ces sous-entendus étaient utilisés pour que le chanteur puisse interpréter librement ses chants, sans être inquiété. En plus du *pantun*, les chansons néerlandaises, *Dutch Folk Songs*, constituent aussi une origine possible aux *ghoemaliedjies*. Au sein de ceux-ci d'ailleurs, deux types de chants sont observés.

Dans certains *ghoemaliedjies*, le rythme et la forme des chants néerlandais sont présents, mais les paroles sont modifiées. Elles sont adaptées par les esclaves à leur vie quotidienne. Dans d'autres *ghoemaliedjies*, le rythme, la forme, mais aussi les paroles des chants néerlandais sont conservés. Les paroles sont cependant réorganisées dans une juxtaposition de différentes histoires dans un but parodique. Lorsque les paroles sont modifiées, elles ont, d'après

Christine Winberg, une importance particulière : « Nous avons dans ces chansons non seulement un remarquable exemple d'une tradition qui a persisté pendant 300 ans, mais [aussi] une version de l'histoire de l'Afrique du Sud par la classe ouvrière. » (Winberg, 1992 : 81)

L'auteur explique en effet que les chants étaient toujours réactualisés, les paroles expliquant les problèmes de la vie quotidienne et cherchant à se moquer des maîtres blancs.

Ismail Dante confirme cette filiation entre *ghoemaliedjie* et *moppie*. D'après lui, le « *slow tempo* » des *moppies* viendrait des *ghoemalidjies* et le « *fast tempo* » ne serait qu'une accélération de celui-ci. Il explique :

« Le *ghoema* est apparu le premier, les *ghoemaliedjies* sont apparus les premiers dans les pique-niques des ancêtres où ils avaient l'habitude de s'asseoir en rond, quand ils commencent à chanter. Ils n'avaient pas de violoncelle, ils n'avaient qu'une guitare et un banjo, et puis ils avaient le *ghammie*, le *ghoema* tu sais? Le *ghoema* leur donne le rythme d'ensemble. Quand c'était lent ou rapide, puis de là comme les choses passent, les années passent, les gens ont essayé d'écrire leur propre *comic song* [chanson comique, autre nom pour un *moppie*], le *moppie*, de ce qu'ils avaient entendu des *ghoemaliedjies*. [...] C'est grâce au *ghoemaliedjie* qu'il y a une *comic song*, que...qu'ils ont le *moppie* maintenant, parce que le *ghoemaliedjie* était le *moppie* avant. Seulement, avec le temps, on a augmenté le tempo. »

Cette filiation des *moppies* avec les *ghoemaliedjies* est souvent rappelée par les acteurs des chants, car elle est source de fierté. L'utilisation de l'ironie qui conduit à l'humour dans les *ghoemalidjies* créés par les esclaves, témoigne finalement d'une manière de résister à l'oppression et à l'expérience déshumanisante de l'esclavage. De plus, inscrire les *moppies* dans une « tradition » de chants créolisés au Cap leur donne une certaine légitimité. La filiation directe tracée entre les *ghoemaliedjies* d'hier et les *moppies* d'aujourd'hui valorise ces derniers. Cette importance des origines, d'une « tradition » toujours réactualisée, est peut-être à lier avec l'idéologie de l'apartheid. Sous le régime ségrégationniste, les *Coloureds* étaient considérés « sans culture propre », puisque issus (d'après l'idéologie) d'une union mixte entre *White* et *Black*. Faire connaître cette origine, c'est affirmer que les chants étaient déjà là avant la mise en place de l'apartheid et qu'ils s'enracinent dans une profondeur historique. Ils sont les témoins d'une histoire et d'une culture *Coloured* qui remontent au-delà de l'apartheid. Ils montrent finalement qu'une culture

créole (faite de contacts et d'échanges entre les populations) a existé au Cap avant le régime ségrégationniste.

Une autre influence très visible au sein des *moppies* est celle des *Blackface Minstrels* américains.

L'influence des Blackface Minstrels

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, des troupes de *Blackface Minstrels* viennent des États-Unis pour se produire en Afrique du Sud. Elles ont un grand succès parmi la population sud-africaine de l'époque. Les premières troupes, comme les *Christy's Minstrels* (venus en 1862), sont composées de musiciens, chanteurs et comédiens blancs qui se maquillent le visage en noir pour leur représentation. Ainsi déguisés, ils imitent et caricaturent de manière raciste les anciens esclaves afro-américains des plantations du sud des États-Unis. Ils chantent et dansent accompagnés d'un banjo, d'un tambourin, d'un violon et de percussions appelées *bones*⁶.

Mais, au-delà de la caricature raciste, le spectacle *blackface* a un caractère ambivalent. D'après William T. Lhamon il est le fruit d'un syncrétisme culturel entre toutes les populations américaines (esclave afro-américain, amérindien, populations émigrées). Au vue de ces multiples influences, il obéit finalement à la logique d'une culture intégrative. En conséquence, le caractère ambivalent de ce type de spectacle permet au public, quel qu'il soit, de trouver une représentation qui lui est proche, ou plutôt qui fait sens pour lui. Au-delà des clichés racistes, c'est finalement une culture mixte qui est représentée. Il apparaît alors logique que les *coloureds* se sentent représentés par ce type de spectacles, et l'adaptent au contexte sud-africain. L'ambivalence du message *blackface* fait qu'il peut être compris différemment en fonction des représentations qui sont cherchées par les spectateurs.

6. Les *bones*, « os » en anglais, sont des idiophones en bois entrechoqués. Ils sont découverts en Afrique du Sud à l'occasion des spectacles des *blackface minstrels* des États-Unis, au XIX^e siècle, et sont repris dans les fêtes du nouvel an. Aujourd'hui ils ont disparu des parades, beaucoup de personnes m'en ont parlé mais je n'en ai jamais vu.

Au Cap, certains chants, certaines musiques, même certains mots de vocabulaire, comme *Coons* ou *Minstrels* par exemple, sont empruntés aux *Blackfaces*. Encore aujourd'hui, les *Coons* du Cap, comme le faisaient avant eux les *Blackfaces*, peuvent se maquiller le visage en un côté noir et un côté blanc, lors de la parade ou des compétitions des fêtes du nouvel an. De plus, cette influence est toujours visible aujourd'hui au niveau de l'instrumentation des *moppies*. Concernant les troupes de *Blackface* américaines à partir de 1843, Robert B. Winans (1996 : 141) explique : « Clairement, le banjo et le tambourin étaient indispensables, suivis par les *bones* et le violon. »

Bien qu'aujourd'hui les *bones* aient pratiquement disparu des fêtes du nouvel an, il est frappant de constater que le banjo, le ou les violons, et dans une moindre mesure le tambourin, font toujours partie intégrante des *moppies*. Chez les *Malay Choirs* comme chez les *Coons*, le banjo et le violon sont utilisés. En revanche, le tambourin est surtout joué par les *Coons* lors de la parade : comme ces derniers utilisent aujourd'hui des bandes sonores, le tambourin ne s'entendrait pas s'il était joué lors des compétitions.

C'est cette culture mixte, issue des processus de créolisation tant chez les *ghoemaliedjies* que dans le spectacle *Blackface*, que revendiquent, encore aujourd'hui, les acteurs de ces chants au sein des *moppies*. Le fait d'aller chercher ailleurs, en dehors d'Afrique du Sud, des instruments comme le montre l'influence *Blackface*, mais aussi des mélodies, c'est finalement emprunter à la « mondialité », d'après l'expression d'Édouard Glissant. Pour l'auteur en effet, la « mondialité » est un *système-monde* toujours en mouvement car défini par des processus de créolisation. Celle-ci est caractérisée par la « mise en présence d'éléments hétérogènes les plus éloignés [qui] produisent un résultat imprévisible » (Glissant, 1996 :17). Cette créolisation est animée par une *culture de métissages*, conduite par une *poétique de la Relation* (le R majuscule est souligné par Édouard Glissant), c'est-à-dire des échanges, des contacts, qui aboutissent à une créativité. Cette identité de *la Relation* mise en place par les emprunts mélodiques est au service de la revendication des acteurs des *moppies* d'appartenance à la « mondialité ». En dehors donc d'une identité imposée par l'ancien régime de l'apartheid. Cette identité de *la Relation*, outre les emprunts mélodiques, est marquée par un phénomène ambivalent d'appropriation textuelle et musicale qu'il est important d'expliquer.

Le processus de création à partir d'emprunts

Une appropriation par des paroles inédites en afrikaans

Paroles et chroniques sociales

Les *moppies* sont chantés en afrikaans. Il est intéressant de préciser qu'il existe un autre répertoire de chants appelés « *english comic songs* » où ce sont les mélodies mais aussi les paroles en anglais qui sont reprises. Dans le cas du répertoire des afrikaans *moppies*, les paroles sont inédites. Comme nous l'avons rapidement évoqué dans la partie précédente, les thèmes des chants *moppies* sont inspirés de la vie quotidienne de leurs acteurs. Comme le dit Taliep Abrahams, l'histoire doit « *être complète* » c'est-à-dire avoir une logique narrative, comme le montre le *moppie Joe se Barber* composé par Taliep Abrahams. Ce chant raconte une journée passée dans le quotidien du coiffeur Joe. Il est présenté comme un confident, il se fait d'ailleurs appeler « l'oncle Joe » :

« Vous pouvez partager vos histoires avec *Joe Barber*
Il vous regarde attentivement
Il est curieux, vous devez faire attention avec *Joe Barber* »

Il est tellement populaire que même « des hommes chauves viennent aussi s'asseoir » dans son salon. Il écoute les hommes lui raconter leurs histoires. Joe Barber donne des conseils à tout le monde. Il participe aux choix des paris pour les différentes courses ou aux numéros du loto :

« Certains parlent de jouer au loto
Il y en a qui jouent aux courses
Et aussi au jackpot »

Il pense à tout le monde, puisque :

« Pendant la saison festive le salon de coiffure reste plein
La file d'attente est si longue qu'on jurerait que c'est une danse
Deux enceintes à la porte
Qui diffusent de la musique
Les sans-abri dansent devant la porte »

Taliep Abrahams, le compositeur, explique que la clientèle du salon de coiffure est exclusivement masculine. Mais les hommes se révèlent finalement très bavards et avides de « commérages ». Une certaine ironie est perceptible dans le fait qu'ils se comportent de la même manière que des femmes dans un salon de coiffure.

En plus de la vie quotidienne dans la société *coloured*, des allusions sont faites à la société sud-africaine dans sa globalité, notamment dans le *moppie toyi toyi*. Comme nous l'avons déjà vu, ce *moppie* fait un état des lieux de la société avant les premières élections au suffrage universel de son histoire. La version des Tulips (*Malay Choir*) a été modifiée par rapport à l'originale, avec l'ajout de ce passage final :

« Dansons le *toyi toyi* tous ensemble
Vive Madiba [oui], vive Madiba [oui], vive Madiba [oui], vive l'Afrique du Sud
Nous voulons tous dire, nous vous aimons,
Madiba »

« Madiba » est le surnom donné à l'ancien Président Nelson Mandela. Anwar Gambeno explique qu'il a ajouté ce passage sur Nelson Mandela parce que : « Je pense que Madiba est l'homme qui a... Il était le guide, il a beaucoup à faire avec ce que les gens ressentaient à ce moment-là et les gens faisaient le *toyi toyi* grâce à lui. [...] Oui, c'est un hommage pour lui. Et aussi pour m'approprier un peu plus le *moppie*, parce que je ne l'ai pas écrit. »

La première version de ce *moppie* a été écrite par Adam Samodien dans les années 1990 à la fin de l'apartheid. Anwar Gambeno a repris ce *moppie* après l'élection de Nelson Mandela en 1994. Il réactualise le *moppie* en y intégrant des événements historiques et politiques, comme l'élection de Nelson Mandela.

Des paroles au service d'une autodérision

L'enjeu des *moppies* est donc de parler des difficultés et des transformations de la vie quotidienne, mais toujours de manière humoristique. Personnage très fréquemment représenté dans les *moppies*, la *Moffie* tient une place particulière dans la société *coloured*. D'après le *moppie Queen van die Moffies* (la reine des *Moffies*) composé par Taliep Abrahams, une *Moffie*

est « un homme qui donne à [s]on corps une allure féminine ». En effet, une *Moffie* est un homme qui s'habille en femme et qui agit comme une femme. Le personnage fait partie intégrante des fêtes du nouvel an, puisque chaque *klops* peut (cela n'est pas obligatoire) faire appel à une *Moffie* pour conduire sa troupe lors de la parade. Cependant, il existe des *Moffies* qui vivent en *Moffies* tous les jours, indépendamment des fêtes du nouvel an. Vincent Kolbe⁷ explique :

« Si tu fais partie de la culture du sous-prolétariat, ça fait partie de la famille, c'est [les *Moffies*] des amis. Ils cuisinent pour toi, tu sais, ils accrochent les rideaux, tu les aimes, tu les protèges, tu les traites comme des filles, tu as l'habitude de les appeler par leurs noms de filles. Il y avait une tolérance pour les homosexuels dans l'endroit où j'ai grandi dans District Six. Chaque rue avait une *Moffie*. Même le carnaval avait une *Moffie* qui marchait devant les troupes. Et dans la vie réelle, elles étaient acceptées par la communauté parce qu'elles étaient le fils de quelqu'un, le frère de quelqu'un, tu sais, [ils faisaient] partie de la communauté. »

Vincent Kolbe parle de son enfance dans District Six, mais son discours est toujours d'actualité. Il n'est pas rare dans les ghettos du Cap de croiser des *Moffies*. En outre, des compétitions ont lieu pendant l'année pour élire la reine des *Moffies*. Elles doivent défiler avec différentes tenues afin que le jury (sur le même principe qu'un concours de Miss France ou un autre concours de beauté), puisse élire la plus belle *Moffie*. Beaucoup de *moppies* leur sont consacrés. Taliep Abrahams explique que la *Moffie* est toujours un personnage comique dans la mesure où elle essaye d'être « *more than a woman* », plus qu'une femme, en quelque sorte la caricature d'une femme. Les *Moffies* exagèrent en effet toutes les caractéristiques des femmes, comme le maquillage, les vêtements ou encore leur comportement :

« Ses lèvres sont tellement rouges que tu peux les voir de loin
Ses yeux sont brillants, comme des étoiles ils scintillent
Quand elle descend la rue, elle le fait avec un rythme
Elle porte des sweats courts qui ne cachent pas son nombril
Ses doigts sont pleins de bagues qu'elle montre à tout le monde
Elle veut porter des chaussures à la mode, vous pouvez voir qu'elle marche avec difficulté »

7. Historien de la ville du Cap.

Le *moppie* se termine par :

« *Moffie*, regarde ce qu'il se passe
C'est dans les journaux
C'est la loi dans notre pays
Un homme peut épouser un autre homme »

Le message véhiculé ici est que, finalement, la loi sud-africaine autorise le mariage homosexuel⁸, donc plus besoin pour les *Moffies* de se comporter de manière extravagante et de chercher à attirer l'attention.

« Hey *Moffie* hey *Moffie*
Tu dois arrêter de faire ça
Hey *Moffie* hey *Moffie*
Profites-en
Maintenant, c'est la réalité »

Taliep Abrahams m'explique, comme s'il s'adressait à une *Moffie*, que maintenant : « Tu n'as pas besoin de faire le "m'as-tu-vu" devant l'autre homme, tu peux le faire légalement. [...] Maintenant tu es dans ton droit. »

Ce *moppie* est donc une véritable chronique sur l'évolution de la société sud-africaine. Autrefois symbole d'inversion et stigmatisée à cause de sa « différence », la *Moffie* devient aujourd'hui l'emblème des transformations sociales.

Ce double sens et cette dérision sont présents dans tous les *moppies*. Analysons par exemple le *moppie Fiesta Tyd (Fiesta Time)*. Le compositeur explique que plusieurs *Coons* sont déguisés en différents personnages, qu'ils voient à la télé ou dont ils aiment les chansons. Les paroles du *moppie* racontent que, sur la parade, il y a Dolly Parton, Peter Tosh, Michael Jackson et Tony Danza. Dolly Parton est une chanteuse de country, compositrice et actrice américaine; Michael Jackson est un chanteur américain mondialement connu; Tony Danza est un acteur américain, populaire dans les années 1980 et 90, notamment pour son rôle d'homme de ménage dans la

8. Depuis novembre 2006, l'Afrique du Sud autorise le mariage homosexuel.

série *Madame est servie* (*Who's the Boss* de son titre anglais); enfin, Peter Tosh est un musicien jamaïcain mondialement connu comme figure emblématique de la musique reggae jamaïcaine. Le fait d'évoquer dans un *moppie* autant de « célébrités américaines » montre l'importance du rayonnement des États-Unis dans la vie quotidienne des *coloureds* comme nous l'avons déjà évoqué. En outre, ces personnes ne sont pas uniquement citées, mais mises en scène tant dans les paroles que dans la danse du soliste :

« Regarde avec qui elle [Dolly] est venue pour danser ce soir [...]
C'est Tony de *Madame est servie*
Il y a Peter Tosh, et ses cheveux pendouillent
Il y a Michael Jackson et toutes ses actions [danses] »

Une atmosphère de liberté se dégage des paroles de la chanson, « tout le monde » danse, les gens sont « encore là tous ensemble ». La parade ne se vit pas de manière individuelle, tout le monde est concerné. Ismail Dante, le compositeur, explique d'ailleurs que « si tu as envie de faire la danse de Michael Jackson, tu es libre de le faire ». En effet, dans cette parade, les *Coons* peuvent faire ce qu'ils veulent, mais surtout être qui ils veulent. Il y a donc une transgression des rôles auxquels chacun est astreint au quotidien. Il explique aussi que les *Coons* essayent d'imiter des personnes comme Dolly Parton, Peter Tosh ou Michael Jackson, sans pleinement y parvenir. Le but en effet n'est pas tant l'imitation parfaite mais plutôt la caricature de ces personnages, de les tourner en dérision. Car la dérision, ou plutôt l'autodérision, réside dans le fait que les acteurs de la parade sont bien conscients que personne n'aura jamais accès au rang de ces « stars ». Le choix de ces célébrités n'est finalement pas anodin. Ce *moppie* a été écrit dans les années 1990; les personnes choisies représentent la société sud-africaine de l'époque, puisque Dolly Parton est blanche, Michaël Jackson est « métis » (noir devenu blanc) et Peter Tosh est noir. Mais dans ce *moppie*, les frontières d'une société ségrégée sont abolies, puisque toute personne est libre de choisir qui elle veut caricaturer. Cette caricature a donc un rôle libérateur, cathartique. Il est possible d'endosser le rôle de stars, quelle que soit leur « catégorie raciale », telle que définie par les classifications du régime de l'apartheid. Le compositeur a donc choisi des personnes « extérieures » à l'Afrique du Sud, mais dans le but de mieux représenter, et grâce à cette autodérision, transgresser la situation sociale intérieure.

Le recours à la dérision, au pastiche, parfois même à l'ironie dans les chants *moppies* délivre, en définitive, un message ambivalent. Chaque *moppie* possède une double lecture, à l'image de notre analyse de *Fiesta Tyd* (*Fiesta Time*). *Joe Barber* est un coiffeur pour homme, mais sa description et celle de ses clients ressemble aussi bien à celle d'une coiffeuse pour femme et sa clientèle. Le *moppie toyi toyi* montre la joie des Sud-Africains de danser le *toyi toyi* tous ensemble, à égalité; cependant cette danse est là pour dénoncer une situation quotidienne difficile et incertaine. Enfin, le chant *Queen Van die Moffies* rappelle la position en elle-même paradoxale de la *Moffie*, cette femme dans un corps d'homme qui cherche à être plus femme que les femmes. La satire indirecte permet donc un discours sur les différences. L'autodérision des acteurs provoque l'humour, elle permet d'extérioriser, d'appréhender cette différence. L'humour donne place dans la réalité à des personnages qui font peur dans l'imaginaire et permet ainsi de désamorcer cette peur. Cela permet enfin, une prise de recul par rapport aux souffrances liées à sa propre différence.

En plus des emprunts mélodiques, le moyen utilisé par les compositeurs pour transmettre cette dérision et cette prise de distance avec soi-même est la danse.

Pastiche, dérision et parodie : les paroles et la danse

La danse est omniprésente au sein du *moppie* dont le répertoire se caractérise par une gestuelle bien précise faite par le chœur⁹. Mais c'est avant tout le soliste qui utilise la danse comme vecteur humoristique. Elle prend toute son importance dans une partie bien précise du *moppie* appelée gimmick, qu'on peut traduire littéralement par « truc ». *Die Son* est un journal très populaire dans les ghettos *coloureds*. Dans le *moppie* du même nom, sous couvert de critiquer le tabloïd en disant que c'est un journal de commérages (*gossip newspaper*), Anwar Gambeno, le compositeur, se sert du journal comme prétexte pour parler de la société sud-africaine en général. Il explique en effet :

« Shaik dit qu'il est un homme important pour l'ANC
Shaik Zuma Shaik, Shaik Zuma Shaik

9. Pour des raisons de place nous ne détaillerons pas cette gestuelle ici.

Le *Sun* lui demande qui il a soudoyé
 Shaik Zuma Shaik, Shaik Zuma Shaik
 Il dit qu'il a un ami mais qu'il n'a rien à dire
 Shaik Zuma Shaik, Shaik Zuma Shaik
 Zuma dit que Shaik ne lui a rien donné
 Shaik Zuma Shaik, Shaik Zuma Shaik
 Il n'est coupable que si la cour le condamne
 Mais il n'est plus au parlement »

Ces paroles sont censées être extraites d'une interview du journal qui relate l'affaire de corruption entre l'ancien Vice-président Zuma et son ancien conseiller financier Shabir Shaik. Ce *moppie* a été écrit en 2005. En quelques phrases, le compositeur rappelle une affaire de corruption qui s'est déroulée cette année-là¹⁰. Le *moppie* rapporte les propos de Zuma, qui prétend n'être coupable que si la cour le dit. Néanmoins, les paroles précisent que sa culpabilité est presque établie puisqu'il n'est déjà plus au parlement.

Le gimmick de ce *moppie* réside dans l'emprunt mélodique de la chanson d'Elvis Presley *Whole Lotta Shakin' Goin' On*, les paroles du refrain « *I said shake baby shake* » étant remplacées par « *Shaik Zuma Shaik* ». L'aspect humoristique de ce gimmick réside aussi dans le fait que le soliste, dans ce passage, imite le chanteur d'origine par la danse et ses intonations de voix. Il devient Elvis. D'après les coaches, c'est cette partie qui départage les différents *Malay Choirs* ou *Klopse* lors des compétitions. Elle est créée pour montrer l'originalité du *moppie*, elle doit surprendre le jury comme le public et elle suscite, le plus souvent, le rire. Il est important ici de comprendre la différence entre l'appropriation d'une mélodie d'emprunt et la partie du gimmick. L'appropriation d'une mélodie consiste à en changer les paroles, le tempo et l'accompagnement rythmico-harmonique. En revanche dans le cas d'un gimmick, le but est que cette chanson conserve

10. Pour en comprendre toutes les subtilités, il est important d'expliquer brièvement de quoi il s'agit. Jacob Zuma, membre de l'ANC (le Congrès national africain, parti au pouvoir) est le nouveau Président de la République; il était, en 2005, Vice-Président d'Afrique du Sud. Il a été impliqué dans une affaire de corruption, étant accusé d'avoir reçu un pot-de-vin de son conseiller financier Shabir Shaik. La transaction aurait été organisée, avec la filiale sud-africaine du groupe français Thomson-CSF (devenu Thales), lors de l'attribution de contrats d'armement.

également des éléments de son texte. Dans le cas de *Die Son*, comme la sonorité des paroles d'Elvis Presley « *shake* » est proche de « *Shaik* », l'identification est immédiate. Le gimmick est en quelque sorte la signature du *moppie*, la touche personnelle du compositeur.

Le gimmick participe donc au phénomène d'appropriation des chants dans la mesure où il utilise, le plus souvent, une mélodie dans sa forme d'origine en l'intégrant au *moppie* et en essayant de détourner son sens initial. Pour appuyer cette partie originale qui doit permettre de singulariser le *moppie*, le soliste a un rôle essentiel. Il est le médiateur privilégié pour faire passer le message du *moppie*, ce qu'il peut faire au moyen de la danse. Mais, outre les paroles, l'appropriation se fait aussi au niveau de la musique et notamment du rythme.

Une appropriation par le rythme : le ghoema beat

La signature rythmique des moppies

Le *ghoema*, ou *goema*, ou encore *gammie*, est un membranophone sur caisse, par frappement (alternativement des deux mains), à une peau, en forme de tonnelet, d'une vingtaine de centimètres de hauteur. Il est construit par un assemblage de différentes barrettes de bois sur lesquelles on tend, puis on colle, une peau de *springbok* (antilope). D'après le « *ghoema maker* », le constructeur Boeta Achmat, la forme du *ghoema* rappelle les tonneaux de vin dans lesquels ils étaient autrefois construits. Voici un relevé des principaux patterns du membranophone *ghoema*, joué par Anwar Gambeno, sur le *moppie Die Son*¹¹ :

Voici un relevé des principaux patterns du *ghoema*, joué par Anwar Gambeno, sur le *moppie toyi toyi* :

11. Les patterns ne sont pas fixes. Dans une même partie, Anwar Gambeno fait toujours des variations.

Ce que montrent ces deux relevés rythmiques est la présence récurrente du pattern : (fig. 3.1). Il est dans tous les *moppies*.

Les *Coons*, à la différence des *Malay Choirs* chantent sur une bande sonore. Le tambour *ghoema* n'est utilisé que dans l'instrumentation des *Malay Choirs*. Cependant, son pattern rythmique est aussi présent chez les *Coons*. Il peut être joué par la batterie ou le banjo¹². Ismail Bey (compositeur de bandes sonores pour les *Coons*), explique que pour toutes les parties en *fast tempo* d'un *moppie*, il utilise toujours ce même pattern à la batterie :

« [Quand] tu arrives à la partie rapide, il n'y a qu'un seul rythme. Si tu écoutes ça [écoutant le rythme joué par l'ordinateur], tu as le *ghoema*. [...] Donc, tout le *moppie* est basé sur ça [ce rythme là], c'est construit sur ça, tu as ton pattern de la batterie, c'est ça le rythme, parce que c'est comme ça que j'identifie le *moppie* aujourd'hui. Le rythme, ce rythme. »

En dépit du procédé d'emprunts, il existe donc une identité musicale propre aux *moppies*, comme en témoigne ce pattern (fig. 3.1) ou (fig. 3.2) répété deux fois sur une mesure à quatre temps, véritable signature rythmique des chants. Omniprésent, chez les *Malay Choirs* comme chez les *Coons*, le « *ghoema* beat » participe au processus d'appropriation. Lors des entretiens, les compositeurs qui me chantaient un extrait de leurs *moppies* frappaient toujours ce pattern sur leurs genoux ou sur une table. Plusieurs d'entre eux m'ont expliqué qu'ils composaient en jouant ce rythme. D'ailleurs, Ismail Dante explique que c'est le *ghoema* qui « vous donne l'inspiration ».

12. Pour des raisons de place, l'instrumentation des *moppies* ne sera évoquée que très brièvement ici. Chez les *Malay Choirs*, l'instrumentation est la suivante : banjos, guitares, violons, contrebasse, tambour *ghoema*. Chez les *Coons*, il n'y a pas de restriction d'instruments dans la bande sonore, cependant, la base sera toujours la même : banjos, violons, guitare basse, batterie (reprenant le pattern du *ghoema*) et trompettes.

Le tambour ghoema comme revendication identitaire : l'exemple de la Goehma Dans

Il est intéressant d'étudier de plus près le *moppie Die Goema Dans* qui est assez particulier. Le titre du chant fait une référence directe au membranophone *ghoema* et, surtout, au rythme du *ghoema*, au « *ghoema beat* » :

« Nous chantons la "*ghoema pop music*"
 [...] Écoutez les gens, voici le truc du *ghoema*
 [...] Écoutez le rythme, ça sonne tellement bien
 [...] Le rythme coule dans mes veines
 [...] C'est le truc du *ghoema* qui nous rassemble
 [...] Ça vient de l'étranger et c'est mélangé avec le rythme d'ici
 Alors, le *ghoema* est célébré
 [...] Montre-moi la danse du *ghoema*
 Nous faisons la danse du *ghoema* (x3) »

Le membranophone devient un prétexte pour un discours presque identitaire. Le rythme « coule dans mes veines », c'est à cause du « truc du *ghoema* » que les gens se rassemblent. Une allusion est faite aux emprunts musicaux venus « de l'étranger », mais le processus d'appropriation est clairement expliqué, puisque ces mélodies deviennent une « *ghoema pop music* » qui célèbre le *ghoema*. Comme nous l'avons vu précédemment, le rythme du *ghoema*, le « *ghoema beat* », est la signature des *moppies* : il n'est donc pas significatif qu'il soit « célébré » dans le chant. Cependant, il est certain que « *ghoema* » a ici un double sens. Ces mélodies mélangées « avec le rythme d'ici » sont la revendication d'une hybridité et même d'une altérité comme constructrice d'une identité. De plus, au-delà du seul rythme du membranophone, il est aussi fait mention du « truc » (« *thing* ») du *ghoema*. Les emprunts aux musiques étrangères sont reconstruits autour du « truc » du *ghoema*, ils s'inscrivent donc dans une revendication identitaire localement définie. Le *ghoema* serait le symbole d'une culture autonome, propre aux acteurs des chants.

Je n'ai pas pu savoir quand exactement ce *moppie* a été écrit. Cependant, le fait que cette « chose » ne soit pas nommée explicitement pourrait supposer que le *moppie* a été écrit pendant le régime de l'apartheid. D'après Melvyn Matthews, les paroles seraient anciennes, car le mot « *peraare* »,

parade, par exemple n'est plus utilisé en afrikaans aujourd'hui. La chose du *ghoema* serait alors une référence à l'esprit qui anime son jeu, au sens peut-être religieux du terme? Ce « truc » du *ghoema* associé à la transe¹³ pourrait aussi, peut-être, être une allusion consciente à l'esprit du tambour, réminiscence d'anciennes croyances? Cette célébration du *ghoema* serait finalement le prétexte d'une revendication identitaire en dehors de la hiérarchie imposée par le régime ségrégationniste. Emprunter ailleurs, « *over seas* », à l'étranger est un moyen de *se* redéfinir soi-même, en fonction d'autres critères.

D'ailleurs, il est important de noter l'aspect collectif, valorisé par l'intermédiaire du *ghoema* qui rassemble, il est identitaire et finalement, à l'image du « *ghoema* beat », emblématique d'une « communauté ». Dans le même ordre d'idée, la célébration du *ghoema* permet aussi une autre justification :

« Nous revoilà en train de chanter devant ta porte
 Qu'est-ce qui ne va pas? Viens danser encore une fois
 [...]
 Dans les rues des ghettos du Cap
 Le rythme coule dans mes veines
 Je le fais encore et encore
 Il y a des années
 Nous nous sommes rassemblés sur la Grande Parade
 Et avons pris place avant tout le monde (vous savez)
 C'est le truc du *ghoema* qui nous rassemble
 C'est une culture du Cap et c'est comme ça que nous la célébrons
 [...]
 Ici c'est bien, pourquoi discuter
 Va demander à ta mère où elle t'a trouvé
 Dis aux mauvaises langues que le *ghoema* est ici pour rester
 [...]
 Tu parais timide sans raison
 Tu continues à dire qu'on ne devrait pas le faire »

13. Une allusion est faite en effet dans ce chant au « *tariék* », qui est un état de transe décrit par les *Coons* lors de la parade..

Ces paroles permettent de rappeler d'où vient cette « culture du Cap » et, en quelque sorte, de lui apporter une certaine légitimation. En effet, les paroles expliquent qu'elle est née « avant tout le monde » et qu'elle est « ici pour rester », même si les réticences exprimées dans ce dialogue imaginaire montrent que cette légitimation n'est pas acquise. Cela illustre aussi les différentes critiques qui pouvaient, et peuvent encore être faites, à l'encontre des fêtes du nouvel an (les *Coons* sont parfois décrits comme des saltimbanques ne pensant qu'à s'amuser). Dévalorisée pendant l'apartheid et interdite pendant plusieurs années, la parade est parfois encore critiquée. Pourtant, le *moppie* cherche à convaincre les plus réfractaires que cette *Goema Dans* est finalement ancienne. Une idée de permanence et d'appartenance se dégage des paroles. En effet, les expressions comme « revoilà », « je le fais encore et encore », « il y a des années », « [nous] avons pris place avant tout le monde », « le *ghoema* est ici pour rester », justifient la parade par le sceau de l'histoire et le constat de pérennité de cette « *ghoema pop music* ».

Ce *moppie* avec sa ligne mélodique originale (voir la première partie) empruntée aux musiques venues de « l'étranger » célèbre donc le *ghoema* à des fins identitaires. Grâce à l'humour et l'ironie, les acteurs du *moppie* chantent leur appartenance à cette culture autonome propre au Cap, née « avant tout le monde » et surtout « ici pour rester ». L'idée d'une culture pérenne est en effet très souvent rappelée lors des entretiens.

Tentative de modélisation des chants

Les *moppies* comportent également une structure bien définie. Ils sont composés de différentes parties correspondant dans la grande majorité aux changements de mélodies, associées aux variations de tempi. Leur parcours harmonique est le plus souvent la progression suivante : I-IV-V-I-IV-V-I, ou I-VI-V répété *n* fois. Les procédés vocaux sont les suivants : à l'unisson, harmonisés en tierce, quarte, quinte, ou, lorsque le soliste intervient, responsorial soliste/chœur. L'emprunt participe au chant, il en est le cœur, mais il s'insère dans une structure préétablie. Il est à noter la spécificité des chants dans la mesure où les emprunts mélodiques sont majoritairement faits dans les répertoires musicaux extérieurs à l'Afrique du Sud. La logique d'ensemble des *moppies* veut que ces emprunts soient identifiables. En effet, c'est la

citation qui importe, non pas une fusion, un « mélange » entre différents répertoires musicaux. Cela témoigne, comme nous l'avons déjà évoqué, d'une volonté de *subjectivisation*, d'après l'expression d'Alexis Nouss.

Métissage et créolisation : processus dynamiques inhérents aux chants moppies

Cette autodérision, vue dans les paroles et les emprunts, témoigne d'un certain recul pour se dire soi-même; ce qui suppose une réelle connaissance de soi, de son identité. Cette connaissance identitaire se construit autour de la revendication d'une multialtérité, d'une identité de *la Relation* dynamique, inscrite dans une mondialité, un *système monde*, d'après Édouard Glissant, toujours en mouvement. Aller chercher ailleurs pour *se* dire.

Pour mieux comprendre la spécificité du répertoire de chants *moppies*, il est possible de se référer à l'article de Julien Mallet sur la world music (2002). L'auteur propose un tableau représentant le degré de manipulation, d'appropriation du matériau musical dans les musiques dites « *world* ». Différents critères caractérisent cette typologie des musiques du monde : « un refus des frontières culturelles [...], une dose plus ou moins importante d'exotisme, en l'occurrence le rapport avec des répertoires venus d'ailleurs; [...] des différences qui indiquent le degré d'appropriation et de dissolution de l'Autre dans le processus. » (Mallet, 2002 : 10) Il explique ensuite que dans ce type de musique, il y a la coexistence d'une cohérence d'un système musical donné avec l'explosion des systèmes : « on va du plus local au plus global. » Par rapport à cette typologie particulière, il est possible de créer une nouvelle catégorie avec le répertoire de chants *moppies*. Elle a pour base une autre forme d'appropriation allant du global au local. Une mondialité au service d'une revendication locale identitaire. Des citations, à la différence de la typologie *world* proposée ici, qui ont pour but d'être identifiées et, mises bout à bout dans la cohérence du système *moppie*, qui revendiquent une altérité, une identité multiple, composite, synchrétique, issue de processus de créolisation.

Conclusion

Les *moppies* sont le témoignage d'une ambivalence identitaire inhérente aux populations *coloured*. C'est la citation, l'emprunt mélodique associé à la structure particulière du répertoire de chant, qui permet de marquer cette ambivalence. La caricature, l'humour et l'autodérision inhérents aux *moppies* montrent l'important recul pris par les populations sur elles-mêmes. Ensuite, ils témoignent de la subtile transgression d'une identité dictée par les classifications rigides de l'ancien système ségrégationniste. Cette identité imposée est intériorisée puis reconstruite par les chanteurs et les compositeurs. Un nouveau contenu est donné à la configuration identitaire qui s'articule autour d'un phénomène d'appropriation avec le *ghoema* beat, la danse ou encore les sous-entendus des paroles des *moppies*. Ces différents moyens musicaux et textuels permettent une subjectivisation, une manière de se revendiquer soi dans une culture autonome. Cette reconstruction du contenu de l'identité permet aux chanteurs et compositeurs d'affirmer leur spécificité identitaire et de se placer ainsi dans une identité de *la Relation*, qui va du global au local.

Témoins de la difficile transition sud-africaine les *moppies* sont aujourd'hui plus que jamais d'actualité. Analyser et essayer de les comprendre, c'est donc observer à l'échelle locale les changements de cette nouvelle Afrique du Sud.

Éléments de chronologie

Pour mieux comprendre le processus de formation de l'idéologie de l'apartheid et son impact sur les fêtes du nouvel an, voici une brève chronologie de la formation de la ville du Cap. Cette chronologie est incomplète, elle a pour but de retracer, brièvement, les différents événements qui ont joué un rôle dans le processus d'édification du régime ségrégationniste.

1652 : L'administrateur hollandais, Jan Van Riebeeck, arrive au Cap de Bonne Espérance avec un bateau de la compagnie hollandaise des Indes Orientales. Il installe un comptoir dans le port du Cap, cela permet aux navires en route ou revenant des Indes de se ravitailler. Petit à petit le port grossit et des colons hollandais s'installent progressivement au Cap. Différentes guerres éclatent avec les populations autochtones : *Khoi Khoi* et *San* notamment. Un commerce d'esclaves se met en place. Venus d'Afrique de l'Ouest, du Mozambique, de Madagascar, esclaves et prisonniers politiques, venus d'Indonésie ou de Malaisie, transitent par le Cap pour servir de main d'œuvre ou partent en Amérique.

1688 : La révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV chasse les protestants hors de France, certains huguenots trouvent refuge aux Pays Bas, puis partent s'installer au Cap.

De 1806 à 1820 : Des Anglais émigrent régulièrement au Cap qui devient une colonie anglaise. Des tensions naissent avec les *Boers*, anciens colons hollandais, qui refusent la domination anglaise.

1834 : Abolition de l'esclavage. En désaccord avec l'émancipation des esclaves les *Boers* partent pour le « Grand Trek » : la grande marche, ils vont coloniser l'intérieur des terres de la future Afrique du Sud. Un nationalisme très fort se développe au sein de la « communauté » afrikaner qui formera la base de l'idéologie de l'apartheid. L'afrikaans devient la langue des *Boers*, ce qui leur donnera le nom d'afrikaners. Ils déclarent bientôt la guerre aux Anglais qui se solde par un échec pour eux.

1900-1930 : Naissance des quartiers indigènes. Certaines populations noires habitant les centres villes sont relogées en périphérie, notamment dans le township de *Ndabeni* au Cap.

1910 : *Boers* et Anglais trouvent un terrain d'entente autour de la *constitution de l'union sud-africaine*.

1948 : Victoire du *National Party* aux élections générales. Le gouvernement est constitué exclusivement d'Afrikaners, les lois ségrégationnistes se mettent progressivement en place.

1991 : Abolition officielle du régime ségrégationniste d'apartheid.

1994 : Premières élections générales multiraciales remportées par l'ANC, Nelson Mandela devient le premier président noir d'Afrique du Sud.

Bibliographie

GLISSANT Édouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

LHAMON William T. Jr. (2004), *Raising Cain, représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo & l'Éclat.

MALLET Julien (2002), « "World Music" : une question d'ethnomusicologie? », *Cahiers d'études africaines*, n° 168, Paris.

MARTIN Denis-Constant (2002), « Anwar Gambeno : transmettre une tradition omnivore (Le Cap, Afrique du Sud) », *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, n° 15.

NOUSS Alexis (2005), *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris, Textuel.

WINANS Robert B. (1996), « Early Minstrel Show Music 1843-1852 », *Inside the Minstrel Mask*.

WINBERG Chris (1992), « Satire, Slavery and the Ghoemaliedjies of the Cape Muslims », *New Contrast*, n° 76, p.78-96.