

Bottes en caoutchouc, migrants et Fred Astaire : danse ouvrière et style musical en Afrique du Sud ¹

Carol Muller *

Cet article est dédié à la mémoire du danseur gumboot Jonney Hadebe, dit C to C, mort du cancer à l'hôpital de mission Centaco près de Creighton dans le Sud du Natal KwaZulu le 12 janvier 1996.

Le samedi 6 janvier 1996, Blanket Mkhize, leader de l'équipe de danse gumboot, a organisé une fête et abattu un mouton dans sa ferme du sud de la province du Natal KwaZulu. Il avait auparavant informé son chef local que ses voisins et lui-même recevraient dans sa ferme les deux femmes blanches, Janet Topp et moi-même, qu'il avait introduites à la danse gumboot à Durban en 1985. Comme pour toute célébration zouloue traditionnelle, un animal fut tué et sa viande partagée avec la communauté et les hôtes ; de l'*utshwala* (la bière de sorgho traditionnelle) avait précédemment été brassée et le concours de chant et de danse eut lieu. Les propres fils de Blanket et leurs amis qui habitaient à Jolivet (près d'Ixopo) avaient reformé leur équipe de danse gumboot et une deuxième équipe arriva en taxi mini-bus de Creighton, la région bhaca ² du Sud du Natal KwaZulu. La plupart des membres de la seconde équipe étaient des travailleurs migrants employés par la compagnie semi-publique Spoornet, l'ancienne South African Railways contrôlée par l'État.

Comme c'est l'usage pour la danse gumboot, l'équipe de danseurs de Bulwer était annoncée par un guitariste et un joueur de concertina, exécutant un riff cyclique qui se déplaçait entre les accords toniques, mineurs et majeurs. Le leader de l'équipe précédait l'équipe de danseurs qui se déplaçait dans l'espace d'exécution dans une démarche stylisée, leurs bras tendus sur le côté de leurs

* Département de musique, université du Natal, Durban, Afrique du Sud.

1. Le Centre for Science Development (HSRC) à Pretoria, Afrique du Sud, a soutenu financièrement la recherche la plus récente sur la danse gumboot sous la forme de petits subsides *ad hoc*. Les opinions exprimées dans cet article ne reflètent pas nécessairement celles du CSD. La recherche précédente sur la danse gumboot, menée par Janet Topp Fargion et moi-même, a pris la forme d'une thèse de maîtrise en musicologie en 1985. Nos remerciements vont aussi à la Killie Campbell Collection de l'université du Natal et à ses bibliothécaires qui m'ont aimablement assistée dans ma recherche. Je suis aussi redevable à mon équipe de danse gumboot ainsi qu'à Sazi Diamini, étudiant de maîtrise, qui ont donné de leur temps et de leur savoir de la plus généreuse des manières.

2. La partie méridionale du Natal KwaZulu a été historiquement occupée par les peuples Nguni du Sud : les Xhosa et les Mpondo. Au début du XIX^e siècle, les peuples Bhacas et Mfengu furent les saccages du roi zoulou Shaka et vinrent vivre dans la région méridionale. Les Bhacas parlent le zoulou (avec une certaine influence xhosa) [*Reader's Digest*, 1994 : 64].

corps. Il était vêtu légèrement différemment des autres, tous portant les traditionnelles bottes wellington noires, des casquettes de baseball, des pantalons noirs avec, noué au genou, un mouchoir blanc, et des chemises « de cow-boy ». Un ou deux danseurs avaient attaché des morceaux de fil de fer tendus du haut en bas de leurs bottes pour produire un bruit de ferraille. De temps en temps, ils ponctuaient ce mouvement en frappant leurs bottes l'une contre l'autre à la hauteur des chevilles dans un rapide mouvement rythmique. Ils tournaient autour de l'espace libre dans la ferme, puis ensuite se mettaient en formation de ligne droite, le leader et les musiciens se tenant en dehors de l'équipe.

Tandis que les danseurs attendaient le signal des leaders, ils « marquaient le temps » d'un bref mouvement de marche sur place. Le leader faisait les cent pas devant son équipe, corrigeant les tenues et vérifiant que chacun était dans une position correcte. Les plus forts danseurs se tenaient d'habitude au bout de chaque ligne, les plus faibles au centre. « Lef-light ³ », ordonna le leader, et l'équipe répondit avec un rapide claquement de talons en continuant à faire du surplace. Il commença à donner plus agressivement une série d'ordres. L'équipe de danseurs répondit avec force et précision. « Attention ! » « Attention ! » « Two-Attention ! » « Nasisalutho ! » Le leader continua de crier dans le désordre une série d'instructions. Chacune appelait un ensemble préparé de pas qui avaient été composés par les danseurs individuels et appris par les membres de l'équipe lors des nombreuses répétitions passées.

Le style de danse gumbboot provient d'une grande variété d'origines : la tradition bhaca, le spectacle des ménestrels, les danses populaires de société comme celles qui accompagnaient les concerts de jazz des années trente et quarante, le jitterbug, par exemple ; et, évidemment, les claquettes popularisées par les films de Fred Astaire et Gene Kelly. L'exécution esthétique inclut aussi l'ordre strict de la marche militaire et la discipline exigée par le travail souterrain dans les mines. On attend des danseurs qu'ils répondent rapidement, sans hésitation, sans considération de ce que le leader ordonne. La précision du mouvement – commencer et finir sur le même rythme – est cruciale pour réaliser une exécution puissante.

La communauté des gens réunie à la ferme de Blanket ce jour-là se tenait en cercle autour des danseurs. En regardant les danseurs, les spectateurs remarquaient à peine la poussière soulevée par les rapides mouvements de pieds, les chocs des bottes et les coups sur le sol, tandis que la représentation s'intensifiait. Les femmes hululaient en dansant devant les participants ; les hommes sifflaient, chacun acclamant avec enthousiasme la précision et la discipline de cette équipe de danseurs au sommet de leur condition en ce chaud matin de janvier. Le leader marchait devant et derrière à travers la ligne des danseurs, sifflant de temps à autre dans son sifflet de police pour maintenir la vivacité et le répondant de son équipe. « Abelungu ! » (Un Blanc !) « Amaphoyisa ! » (Les flics !) « GwazamaZulu ! » (Crevez les Zoulous !) « Germiston ! » (Nom d'une ville minière.) « Jowanisberg ! » (Johannesburg !)

À un moment donné, au milieu de l'exécution collective d'« amadoubles », le leader vint à demander les « singles », ces prestations à grande valeur de concours

3. « Lef-light » renvoie aux ordres de marche gauche-droite (left-right), mais dans la langue zouloue il n'y a pas de son « r ». Fréquemment, le son « r » est prononcé « l ».

menées en solo par des membres de l'équipe, où chaque homme démontre ses talents d'improvisation en danse gumboot. C'est en particulier dans ces singles qu'est très clair le lien avec la danse de claquettes des stars des films de Hollywood comme Fred Astaire et Gene Kelly. Avec chaque nouvelle improvisation, la force du spectacle augmente. Des membres sélectionnés de la communauté commencèrent à lancer des pièces de monnaie aux acteurs pour signaler aux danseurs et aux autres spectateurs lequel des solistes ils préféraient. Plus les pièces lancées étaient nombreuses, plus le spectacle s'améliorait.

L'usage de lancer de l'argent a une longue tradition dans la culture du spectacle noir. Coplan [1985 : 76] décrit cette pratique d'enchère autour des spectacles qui caractérisait la culture des *shebeen* (débits de boissons) dans les quartiers pauvres des villes des années trente et quarante. De même, Hugh Tracey décrit ces usages dans les cités noires des années quarante de cette façon :

« Dans de nombreux concerts, des membres du public montrent leur jugement en arrosant la scène de petite monnaie, ou en y montant pour déposer une pièce d'argent dans une assiette. Le danseur continuera aussi longtemps que les pièces tomberont. C'est un infailliable indicateur du degré de popularité. » [1948 : XI.]

Enfin, le leader ordonna : « Shiyalekhaya ! » Tous les danseurs reformèrent une ligne droite pour laisser tout derrière eux, comme le leader l'avait demandé. Il y eut encore quelques mouvements de danse, puis finalement le spectacle arriva à son terme, tandis que la viande fraîchement tuée (et grillée) était distribuée à tous ceux qui étaient là.

Bien que les danseurs ce jour-là ne fussent pas spécialement au courant, la célébration de 1996 parmi les danseurs de gumboot coïncidait avec le centenaire du spectacle de gumboot comme un genre noir à dominante masculine qui est apparu parmi les travailleurs migrants issus du Natal méridional KwaZulu. Ces hommes émigrèrent, parfois à pied, souvent en train ⁴, entre les mines d'or de Johannesburg ⁵, le port et le travail au chemin de fer à Durban, depuis la fin des années 1890. Les danseurs gumboot qui nous ont initiés, Janet Topp et moi, en 1985 ⁶, et ceux avec qui je continue à travailler, soit sont employés dans la ville de Durban, soit vivent là-bas en y espérant un emploi. La majorité vient de la région bhaca près de Creighton ou Port Shepstone.

La danse gumboot n'est pas, à proprement parler, un art pratiqué ordinairement dans les rues, bien qu'on dispose de témoignages oraux qui suggèrent que

4. Le Cap et le Natal possédaient tous deux des voies de chemins de fer qui atteignaient les frontières de la région sud-africaine (connue jusqu'en 1994 sous le nom de Transvaal, et où se trouvaient la plupart des mines d'or) [Reader's Digest, 1994 : 233]. Pirie [1993 : 722] écrit qu'alors que les Zoulous étaient généralement dissuadés de traverser la frontière vers le Transvaal en raison de la législation sur les tarifs élevés de chemin de fer, des concessions étaient attribuées aux travailleurs en provenance du Batusoland, Griqualand et Pondoland qui prenaient les trains à Port Shepstone, Creighton et Richmond. Ces trois derniers endroits sont les gares proches des lieux d'origine des danseurs gumboot avec lesquels j'ai travaillé, ainsi que de leurs pères et de leurs grands-pères.

5. Le père de Blanket Mkhizet partit pour les mines à Johannesburg en 1939 ; Blanket n'a jamais été dans les mines, mais il a travaillé pour les chemins de fer et à la chaîne en usine depuis 1970. Il retourne à sa ferme près d'Ixopo le week-end, une à deux fois par mois.

6. Cf. Muller et Topp [1985].

des parties de la danse ont été élaborées à partir de l'expérience des travailleurs migrants dansant dans les rues de Johannesburg (comme on le verra ci-dessous) et de l'observation de spectacles de rues comme ceux des orchestres militaires et de l'Armée du salut qui défilaient à travers les espaces urbains dans les premières décennies de ce siècle ⁷. Néanmoins, c'est un genre qui a divertit un public urbain et des foules d'étrangers tout à fait comme des spectacles de rue, tel que les carnavaux et les processions le font. De plus, l'accompagnement musical de la danse provient des traditions des travailleurs migrants zoulous, dont bon nombre ont travaillé comme employés de maison dans les ménages blancs des banlieues du Natal KwaZulu. Pendant leur temps libre, ces hommes erraient seuls dans les rues, avec leur guitare et leurs concertinas comme compagnons musicaux pour les heures solitaires de travail domestique. Leur style de jeu est couramment connu sous le nom de *maskanda* (une version zouloue du mot afrikaans pour musicien).

Dans cet article, j'examine la danse gumboot comme un genre de spectacle qui se trouve à cheval entre les espaces ruraux et urbains à l'intérieur desquels les travailleurs migrants du Natal KwaZulu méridional ont circulé lors des cent dernières années. Je propose l'idée selon laquelle, même si des caractéristiques nationales imprègnent l'exécution, l'environnement le plus décisif pour la formation du style gumboot a été l'espace social particulier de la mine d'or dans et autour de Johannesburg. Pour la plupart des migrants du Bhaca vers *eGoli*, la ville de l'or, le travail et le temps libre étaient continuellement contrôlés par les structures d'autorité et de surveillance sous la forme de patrons de mines, d'hommes d'affaires et de policiers. Dans ce contexte, tout l'espace était public – il n'y avait que peu d'espace pour l'expression individuelle ou l'intimité. La nature de cette expérience a donné naissance à l'esthétique particulière de l'exécution de la danse gumboot, sans considération de qui effectue maintenant la danse.

Je discuterai la formation du style et de l'esthétique gumboot en trois parties. D'abord, je vais retracer les premières racines du spectacle de danse gumboot qui fait des emprunts aux traditions de la culture locale bhaca du XIX^e siècle, aux spectacles du ménestrel anglo-américain et à la culture des missions. Ensuite, la danse sera replacée dans ce que Moodie [1983] appelle « la culture de la mine », à savoir l'espace sévèrement contrôlé du travail et du loisir qui donne si fortement sa forme à la pratique et à l'esthétique de cette danse. Troisièmement, je discuterai brièvement la danse gumboot dans son contexte contemporain dans les termes de la politique des sexes, de la reconstruction communautaire et de l'identité ethnique.

Deux thèmes larges émergent de mon analyse. D'abord, la majeure partie de la discussion concerne les caractéristiques du travail et de la culture de la mine dans les mines d'or de Johannesburg et de l'enceinte dans laquelle les mineurs séjournent. Ainsi, je souligne comment la création et le développement du style de danse gumboot racontent les détails des rigides relations de travail à l'intérieur des limites des établissements miniers. Ensuite, j'affirme que ce genre incarne ce

7. J'ai participé à un spectacle de danse gumboot en 1987, quand le Musée d'Histoire locale à Durban fit fermer une section de Smith Street, une des principales routes qui traverse la ville, et organisa une représentation dans la rue de la culture locale pour célébrer la Journée internationale des musées. Ce genre d'utilisation de l'espace public était, toutefois, rare dans les années quatre-vingt en Afrique du Sud, où les rassemblements de plus de vingt personnes (noires) étaient déclarés illégaux.

que Hannerz [1994] appelle l'« œcumène global », c'est-à-dire la présence simultanée dans un même spectacle de croyances et de styles de danse ancestraux, de films de cow-boys hollywoodiens et de claquettes, d'interprétations de ménestrels anglo-américains du XIX^e siècle, de relations de travail industrielles, de musique populaire européenne, de christianisme des missions et de tensions ethniques. En ce sens, la danse gumboot n'est ni africaine ni occidentale, ni chrétienne ni ancestrale, ni traditionnelle, ni moderne. Tout comme ses praticiens, qui ne sont ni pleinement citadins ni pleinement ruraux, la danse gumboot existe dans les interstices de la société sud-africaine. Bien que ses praticiens parlent le zoulou, ils ne sont pas des Zoulous extrémistes ethniques, comme on en trouve parmi les membres du parti Inkhata Freedom de Mongosutho Buthelezi. Ainsi que me l'a récemment dit un danseur, « nous n'appartenons à aucun parti [politique] ».

Débuts historiques de la danse gumboot ou *isicathulo*

Traditions et missions

Bien qu'il ne soit pas facile de savoir dans quelle mesure le spectacle de danse était lié à des formes culturelles traditionnelles, il y a pourtant quelques éléments de la danse gumboot qui sont caractéristiques des pratiques musicales précoloniales nguni. On y trouve : l'interaction ordre-réponse entre le leader de la danse et le reste de l'équipe ; l'élément de concurrence à la fois dans l'équipe de danse et entre les équipes⁸, tel qu'il apparaît entre les danseurs individuels (c'est particulièrement le cas dans les solos improvisés que réalisent les membres des équipes) ; l'importance du soutien de l'auditoire/communauté dans le cadre de l'exécution ; l'élément comique dans le spectacle (repris autant des modes issus de la tradition que des ménestrels) ; et la façon dont la danse gumboot s'insère et se constitue dans la vie et l'expérience de tous les jours.

Ce qui distingue clairement la danse gumboot des pratiques rurales plus anciennes est son utilisation de chaussures pour le spectacle. On estime généralement que les formes de danse précoloniales étaient exécutées pieds nus. Le nom zoulou donné à la danse gumboot – *isicathulo* – fournit le premier indice d'innovation. Initialement, le nom se rapportait aux chaussures en cuir portées par les guerriers qui devaient voyager sur de longues distances. Au XIX^e siècle, il commença à s'appliquer aussi aux souliers et aux bottes wellington en caoutchouc, qui étaient tous deux des tenues déterminantes lorsqu'un Africain entrait en contact avec des Européens et des Américains dans les missions et les fermes, ou plus tard dans les zones urbaines. Dans tous les cas, *isicathulo* remplissait un rôle de contact avec le monde occidental ou non africain⁹. La racine du mot *cathama* signifie marcher doucement, tranquillement et furtivement. Il a été introduit dans deux types de culture de spectacles noirs en Afrique du Sud : *isicathamisa* et *isicathulo*. Le premier est le style de musique et de danse rendu récemment fameux

8. Voir Pewa [1995] pour une discussion de la permanence de l'esthétique traditionnelle (zouloue) et de l'esprit de concours dans les spectacles urbains du Natal KwaZulu.

9. Cf. Bryant (n.d.), *Inecadi Yesingisi NesiZulu* [p. 47-48], où se trouve une discussion de la distinction entre habillement indigène et européen, expliquée par l'Européen à l'indigène dans la langue de celui-ci, le zoulou.

par Joseph Shabalala et Ladysmith Black Mambazo. Dans ce contexte, il signifie marcher légèrement et furtivement, à la manière d'un chat. Le second renvoie à un sens contraire, à la danse gumboot qui se caractérise par un bruyant et agressif martèlement de bottes, des claquement de mains et des coups sur les bottes.

Les plus anciens témoignages des nouveaux styles de danse qui apparaissent avec l'introduction des souliers et des bottes sont à chercher dans les missions. De nombreux mots désignent la mission (et par là l'influence occidentale) comme origine de ces styles nouveaux. Ils sont discutés par Cockrell [1987 : 422]. Ces mots sont : *tamba*, *boloha*, *isicathulo* et *umqhumqumbelo*. Le premier, *tamba* (discuté ci-dessous), renvoie à une danse sur une seule ligne avec un mouvement uniforme, contrôlé par un chef d'orchestre (qui joue habituellement du concertina). *Boloha* est peut-être un dérivé afrikaans ou xhosa du mot « polka¹⁰ ». Il est défini, soit comme une danse avec des bottes (et se rapporte à *isicathulo*), soit comme un concert brutal ou un carnaval de la durée d'une nuit. Comme on l'a dit plus haut, *isicathulo* signifie soulier, botte ou sandale ; il renvoie aussi à une danse avec des bottes exécutée par de jeunes hommes depuis le premier contact avec des Européens. *Umqhumqumbelo* est peut-être le terme le plus curieux pour ce qui concerne le développement de la danse gumboot. Il est traduit par « une danse moderne rythmique adoptée par certains indigènes chrétiens, dans laquelle la danse est à la fois individuelle et en groupe » [Cockrell, 1987 : 422]. *Umqhumqumbelo* est aussi rattaché au mot *umqhuqho*. Cela traduit en une onomatopée le son du trot d'un cheval et le bruit de ses sabots¹¹. Cette allusion au bruit des chevaux rejoint le mot utilisé dans les concours pour signaler une mauvaise performance : *ihashi* ou cheval [Muller et Topp, 1985 : chap. 7].

En plus de la preuve linguistique, Hugh Tracey [1952 : 7] suggère que les origines de la danse doivent être cherchées dans les pas de danse développés dans une mission où les danses traditionnelles nguni avaient été interdites. Plusieurs missions catholiques se trouvent dans la région bhaca – tant Blanket que Jonney sont nés dans les hôpitaux des missions catholiques – laissant imaginer le puissant impact de la culture de mission sur les communautés locales bhacas depuis le XIX^e siècle. Le bruit aigu des souliers sur le sol des missions a dû créer un puissant contraste avec le bruit sourd des pieds nus sur le sol, qui marquait les danses nguni plus anciennes. Cette idée est corroborée par le récit de Jonney ci-dessous, dans lequel il affirme que la danse était originellement exécutée avec des souliers aux pieds et le caoutchouc des bottes attaché autour des jambes. Il n'y a pas d'indication, néanmoins, que les écoles des missions aient exigé des enfants qu'ils portent des chaussures pour marcher sans bruit¹².

Curieusement, Hugh Tracey n'évoque jamais (quoi que ce soit implicite dans son livre de photographies de 1952) les mines comme le centre du développement

10. La polka était une forme de distraction populaire chez les immigrants européens et a été adoptée dans la culture populaire afrikaans. Il est connu maintenant sous le nom de *vastrap* et possède un accompagnement musical sous forme de concertina ou de piano-accordéon, guitare basse, batterie et guitare.

11. En zoulou le « q » représente un claquement produit avec le bout de la langue pressée contre le haut du palais.

12. Cf. Muller et Topp [1985 : ch. 6, n.b.] : dans la partie sur le drill musical, premier exercice/marker le temps. Le second paragraphe commence ainsi : « Les enfants doivent apprendre à placer leurs pieds sur le sol très doucement à chaque fois, ne pas taper, et ne pas changer de place. »

de la danse gumboot dans sa forme actuelle, alors que mon professeur, Blanket Mkhize, est convaincu que le gumboot a son origine dans les mines de Johannesburg [comm. pers., 22 mars 1996]. C'est certainement là que le père de Blanket a participé à la danse. À côté des preuves de danse gumboot dans les mines, Tracey situe le développement ultérieur du genre dans le port de Durban, où les travailleurs migrants recevaient des bottes en caoutchouc lorsqu'ils commencèrent à manier des fertilisants chimiques¹³. Danser hors des enceintes minières ou municipales (où les migrants étaient logés) aurait demandé de la puissance dans le volume sonore et, dans ce cas, les bottes seraient devenues préférables aux souliers des missions.

Il y a deux autres séries d'indices pour trouver les forces culturelles qui ont donné forme à la danse gumboot depuis les dernières années du XIX^e siècle : le compte rendu suivant d'histoire orale du membre de l'équipe, Jonney Hadebe, et les spectacles de ménestrels anglais et américains qui eurent lieu à Durban au XIX^e siècle. L'interprétation par Jonney Hadebe de l'histoire originelle de la danse gumboot a été transcrite dans une note de programme pour les danseurs gumboot de la compagnie sud-africaine de chemins de fer¹⁴. Il y suggère qu'en 1896, après avoir vu des Blancs faire des claquettes en dansant et frapper dans leurs mains, les *amaBhacas* décidèrent de créer une danse de leur propre cru. Ils l'appelèrent la danse des bottes en caoutchouc. Cette danse était un mouvement accompli en rythme, en frappant des mains et en se tapant les mollets – les muscles des mollets étant protégés par les bottes en caoutchouc.

« En 1896, le groupe se composait de huit membres en tout, six danseurs et deux joueurs d'instruments de musique. En ces temps-là, les semelles des bottes en caoutchouc étaient enlevées et les danseurs portaient des souliers¹⁵.

Au fil du temps, le groupe devient plus raffiné dans ses prestations dansées. Ils commencèrent à jouer de la guitare, du concertina, du violon et de l'accordéon tout ensemble. Le groupe à l'heure actuelle se compose de douze à vingt personnes. Après des représentations partout à travers le pays, où ils firent leur devoir envers la plus jeune génération, le groupe changea son siège de Johannesburg pour Durban.

Les *amaBhacas* dansent lors du tournoi des SATS (service sud-africain de transport), et ont dansé à Johannesburg, Bloemfontein et Durban. J'ai été un danseur gumboot pendant les vingt dernières années. »

[Jonney Hadebe, environ 1978.]

13. Les détails spécifiques dans l'histoire narrative de la danse gumboot restent à être confirmés par des documents oraux ou d'archives. Coplan [1985 : 78] suggère que la danse a débuté dans des écoles, dans des genres influencés par les villes, puis s'est étendue aux travailleurs des docks de Durban et plus tard aux mines du Witwatersrand. Erimann [1991 : 99-101] affirme que des danseurs d'*isicathulo* des classes moyennes, comme Reuben Caluza, dansaient encore vers 1916 à Durban ; mais c'était en réalité un style qui s'est développé en entremêlant « les traditions rurales, urbaines, des missions et de la classe ouvrière ». Erimann raconte que Clegg « soutient que, dès les années 1880, des migrants bhacas apportèrent le style dans les mines du Reef, d'où il revint vers Durban. Depuis les années vingt, les travailleurs bhacas constituaient aussi un pourcentage de plus en plus important de la force de travail migrant à Durban. » [Erimann, 1991 : 100.]

14. Peu après la mort de Jonney Hadebe, Blanket Mkhize me donna un morceau de papier contenant l'information que je lui avait demandée au sujet de la danse gumboot.

15. Steven Shilembe raconte [comm. pers., mars 1996] qu'au début les hommes portaient des souliers et le caoutchouc des bottes autour des jambes, pour imiter les guêtres des policiers et des militaires. Les hommes bhacas ne pouvaient pas s'offrir de vraies guêtres et ainsi créèrent leur propre version.

Le récit de Jonney est remarquable par la façon dont il renforce les éléments de preuve contenus dans la littérature secondaire sur la culture noire du spectacle aux XIX^e et XX^e siècles en Afrique du Sud ¹⁶. Il sera fait encore référence au récit de Hadebe au cours de cet article.

Cockrell [1987 : 419] suggère que les trois plus importantes cultures musicales américaines qui ont donné sa forme au spectacle noir sud-africain au XIX^e siècle (et qui continue à le caractériser) sont le gospel, la représentation des ménestrels et le chant de jubilé. Tant Cockrell [1987] qu'Erimann [1991] fournissent le témoignage des tournées de ménestrels, des Blancs pour la plupart, venus d'Amérique (comme les fameux Christy Minstrels) et d'Angleterre qui divertirent les Sud-Africains avec des visages peints en noir au XIX^e siècle. La principale exception fut la troupe afro-américaine d'Orpheus McAdoo qui passa plusieurs fois en Afrique du Sud dans les années 1890 ¹⁷. Cockrell met en lumière les éléments les plus remarquables du spectacle de ménestrels dont la plupart devinrent centraux dans la création non seulement d'*isEcatamiya* (comme l'incarnent Joseph Shabalala et Ladysmith Black Mambazo) mais aussi d'*isicathulo* ou danse gumboot. Cockrell écrit :

« L'élément le plus frappant du spectacle typique (américain) de ménestrels était le maquillage utilisé par les acteurs. Dans les premières années, tous étaient des Blancs avec un visage noirci qui portaient un maquillage supplémentaire pour exagérer leurs lèvres et leurs yeux. Leurs habits étaient de deux sortes : miteux, en loques et grotesque pour dépeindre l'aspect des esclaves du Sud rural, ou fantaisiste et à la manière des dandys – en queues-de-pie, avec des cravates blanches et des gants blancs, le tout dans un écœurant mauvais goût. La troupe était disposée en un demi-cercle. Le présentateur était habituellement nommé monsieur Johnson et se tenait assis au centre. Il servait de cible pour les plaisanteries qui fusaient des deux acteurs de bout de ligne, nommés en fonction des instruments dont ils jouaient : M. Castagnettes, et M. Tambo. Les autres ménestrels formaient le chœur et jouaient du banjo, de la guitare, du violon, du concertina, du triangle, ou d'autres instruments. Le morceau prenait la forme d'une imitation moqueuse de l'homme noir. » [Cockrell, 1987 : 419.]

Plusieurs éléments de ce récit se retrouvent dans le spectacle de danse gumboot : le maquillage exagéré, qui était toujours utilisé par les écoliers noirs dans les danses gumboot à Durban au milieu des années quatre-vingt ¹⁸ ; l'habit miteux du leader (en tant que chef de danse, Blanket portait cet attirail typique) et l'habit de dandy du chœur (un accoutrement réussi peut faire gagner ou perdre l'équipe lors de la compétition) ; le leader au centre (Blanket, typiquement, marchait de long en large devant le groupe) ; la satire et l'humour dans le contenu du spectacle (Blanket tombait souvent délibérément pour faire rire les spectateurs) et, finalement, l'accompagnement musical sous forme de guitare, de violon et de concertina (ce qui renvoie directement au récit de Jonney) ¹⁹. L'allusion aux castagnettes est d'un intérêt particulier et sera discutée plus bas.

16. Voir, par exemple, Coplan [1985], Cockrell [1987] et Erimann [1991].

17. Ceci est évoqué dans Erimann [1991 : ch. 2].

18. Communication personnelle, Thandeka Mazibuko, mars 1996.

19. Cette instrumentation était populaire dans les pratiques musicales du peuple du XIX^e siècle, et particulièrement, par exemple, chez les femmes anglaises et européennes. Une preuve se trouve dans les partitions possédées par ces femmes. J'ai ma propre collection de partitions pour piano avec leurs illustrations

Le récit d'Hadebe sur la danse gumbboot rattache son histoire originelle à ces concerts de ménestrels de plusieurs façons. La première se trouve dans sa référence aux « hommes blancs dansant les claquettes et frappant dans leurs mains ». Il est tout à fait possible que les *amaBhacas* virent des spectacles de ménestrels par des Blancs aux visages noircis en 1896. Il n'est pas clair, pourtant, si ce sont les claquettes ou simplement un complexe jeu de jambes du ménestrel qui impressionna ces gens cette année-là²⁰. Il semble plus probable qu'Hadebe se remémore deux processus distincts de développement du style gumbboot : ce qui lui a été raconté par des danseurs plus anciens au sujet de l'art des ménestrels des années 1890, et ce qu'il a pu voir lui-même dans les camps miniers de Johannesburg autour de 1950 – des films de claquettes de Fred Astaire et Gene Kelly. Les claquettes sont aussi réputées avoir été très populaires au centre social Bantu Ments dans le Johannesburg des années trente [Phillips, env. 1938 : 297]. Ceci aurait été la forme la plus raffinée de danse gumbboot que Hadebe ait évoquée par la suite.

Le deuxième indicateur de l'influence des ménestrels est la description par Hadebe des premiers danseurs : un groupe de huit personnes comprenant six danseurs et deux musiciens. Encore une fois, Cockrell [1987 : 420] fournit des documents décisifs. Il propose une citation d'un journal local de Durban, le *Natal Mercury* du 28 décembre 1880, qui écrit :

« Kafir Christy Minstrels,
Une nouveauté de ce Noël est une troupe de huit authentiques indigènes, avec les castagnettes et tout, qui interprète d'un bout à l'autre très bien ses chansons. »

Les deux instruments pourraient très bien renvoyer aux castagnettes et au tambo. Cockrell suggère que les castagnettes des ménestrels blancs étaient identiques à celles que l'on trouve dans la documentation des instruments de musique indigènes utilisés en Afrique du Sud au début du XX^e siècle et qu'examine Percival Kirby [1934, 1968] ; il indique aussi que le tambo faisait partie de la langue zoulou sous le nom de *tamba* (comme on l'a vu plus haut). Un point supplémentaire concerne le lien entre le spectacle des ménestrels et la danse gumbboot et ses transformations, qui touche aussi la déclaration d'Hadebe sur l'introduction de la guitare, lorsque la danse devint plus raffinée. Dans le manuscrit écrit à la main du premier dictionnaire anglais-zoulou, compilé par le missionnaire A. Bryant en 1894²¹, l'entrée « guitare » dit la chose suivante : *into e-shaywayo enezimBambo* (la

des instruments d'accompagnement dessinés en couverture. Sur le morceau intitulé « Chansons populaires des Christy Minstrels pour piano et chœur », les instruments additionnels comprennent triangle, tambourin, une petite trompette, banjo, ukulele/mandoline et violon. L'autre puissant modèle d'exécution peut aussi avoir été la culture populaire afrikaaner émergente, qui incluait peut-être un fermier jouant du concertina sur sa véranda en fin d'après-midi, avec un possible accompagnement d'accordéon et de violon. Johnny Clegg propose ceci comme explication du genre de pratiques musicales développées par les travailleurs migrants zoulous du Natal KwaZulu du Nord, qui vinrent à Durban et dans les autres villes à la recherche de travail dans les premières décennies de ce siècle.

20. Il ne ressort pas clairement des sources secondaires quand les claquettes ont été considérées comme un style de danse pour la première fois, bien qu'Emery [1972 : 212] mentionne les claquettes comme une partie des « Darktown Follies » en 1913. Un rapide mouvement des pieds était cependant une partie intégrante de la danse des ménestrels noircis du XIX^e siècle. Et c'est peut-être à ce style que Jonney fait allusion.

21. Le manuscrit de Bryant se trouve dans les Campbell Collections de l'université du Natal, à Durban en Afrique du Sud.

chose qui est frappée ou fait du bruit au moyen de cordes ou avec une castagnette). *Tambo* renvoie clairement à la fois aux cordes et aux castagnettes. Ce n'est peut-être pas une coïncidence si ce sont les castagnettes qui sont remplacées par la guitare dans la danse gumboot. Par contraste, le concertina est traduit simplement par Bryant par *inkositini*.

Culture de la mine et danse gumboot

« Le travail dans les mines est très pénible : il est mené dans des conditions d'inconfort extrême, aggravées par la tension engendrée par le besoin de surveiller constamment les signes de dangers potentiels. » [Moodie, 1983 : 180.]

« Où que vous alliez dans le puits de mine, vous n'êtes jamais sûr d'en ressortir vivant. On aime mieux pas y penser... La mort est si présente que l'on n'arrête pas de prier et de remercier Dieu chaque fois qu'on en revient vivant. » [Mineur Sotho cité par Moodie, 1983 : 180.]

Les spécificités de l'expérience de la mine, ou « culture de la mine » ont imprimé une marque indélébile dans la conscience populaire à travers la substance même du plus ancien style de danse gumboot, tel qu'il fut accompli par les deux équipes de danseurs le 6 janvier 1996, à Jolivet, près d'Ixopo. Puisqu'aucun de ces danseurs n'est aujourd'hui engagé dans le travail minier, chaque représentation fait revivre l'expérience historique dans laquelle soit eux soit leurs pères et d'autres proches étaient les acteurs centraux. Bien que la danse gumboot ait de clairs antécédents dans les mouvements radicaux d'éloignement des cultures pré-coloniales de spectacles, tels qu'ils furent réprimés par les missions et remodelés sur l'exemple de la culture populaire euro-américaine, je défends l'idée que ce fut l'expérience des travailleurs migrants dans les mines d'or d'Afrique du Sud qui a, avec le plus de force, dessiné les caractères distinctifs de ce qui est maintenant appelé danse gumboot. Le récit de Jonney Hadebe fournit l'opinion d'un participant sur le processus historique de la formation du style. Peut-être que la source la plus révélatrice, toutefois, est la danse telle qu'elle est pratiquée par ces danseurs plus âgés et transmise à leur fils du Natal KwaZulu. Contrairement à l'autonomie de nombreuses formes de danses dans le monde occidental, la danse gumboot est en rapport avec – et commente – les exigences de l'expérience de tous les jours à la mine.

Mon analyse de la danse et du théâtre qu'elle diffuse consistera en une discussion à la fois de l'accompagnement musical des séquences dansées et des séquences elles-mêmes qui sont ordonnées par le leader et exécutées par son équipe. Les données sur le gumboot seront entremêlées avec le texte de Moodie sur les caractéristiques de la culture de la mine en Afrique du Sud. À partir de cette analyse, je montrerai comment la danse transcrit et critique les particularités de l'expérience des migrants dans les mines. Enfin, je proposerai des pistes sur les façons dans lesquelles l'esthétique du spectacle gumboot et les métaphores utilisées pour désigner une bonne performance dérivent directement des peurs, des dangers et des ruses de la culture des travailleurs migrants dans les mines.

La culture de la mine

Moodie décrit la culture de la mine en Afrique du Sud comme un procès de resocialisation totale des hommes engagés dans le travail minier, en particulier ceux qui travaillent sous la terre. Cette resocialisation marque autant le travail que le temps libre des mineurs, si bien que ce que désigne « être un homme » dans la mine contraste fortement avec ce qui est demandé à un paysan dans les régions rurales d'Afrique du Sud. Depuis le moment où un homme est recruté comme mineur, il s'engage dans ce processus de resocialisation. Moodie cite de nombreux informateurs qui décrivent la mine de la façon suivante :

« Un homme me dit que, quand il va travailler sous la terre, il n'est pas une personne entière. Un autre dit : "Quand je suis sous terre, je ne pense à rien d'autre qu'à sortir de la mine". » [Cité in Moodie, 1983 : 183.]

Comme partout dans les autres mines du monde, la culture professionnelle est caractérisée par des sentiments de fierté (le courage d'aller sous terre) mais aussi de peur d'affronter cette épreuve. Moodie suggère qu'en Afrique du Sud, ces sentiments sont plus intenses parce que la culture de la mine sud-africaine diffère des autres mines de deux manières : l'autoritarisme racialement structuré qui définissait la culture locale et le lien inséparable entre migration de travail et emploi à la mine. Lorsqu'un homme était parti pour la mine, il ne le faisait pas seulement pour les huit heures de travail quotidien, mais aussi pour une grande part de son temps libre. Il mangeait, dormait et travaillait à l'intérieur des limites de la mine ou de l'enceinte du complexe minier. En ce sens, la culture de la mine était une institution « totale » comme l'est la conception de la prison chez Foucault [Foucault, 1977].

La migration pour le travail augmentait l'effet totalisant de la mine parce que les hommes ne pouvaient retourner dans leurs maisons à la campagne que rarement. Le relâchement de la tension du travail minier prenait place à l'intérieur des limites de l'enceinte des bâtiments de la mine. Il y avait là des dortoirs sous haute surveillance dans lesquels les travailleurs résidaient pendant la durée de leur contrat. Ils s'entassaient dans des chambres qui pouvaient contenir à certains moments de 16 à 80 personnes. Il n'y avait donc que peu de possibilité pour un espace privé ou de temps pour une vie individuelle – même lors de leur temps hors du travail. James écrit, à propos des cantonnements miniers :

« Les baraquements étaient situés près des puits de mine, permettant une mobilisation rapide et efficace des travailleurs. De plus, ils fournissaient une force de travail en bon état, où l'absentéisme était facilement rappelé à l'ordre et où les grèves pouvaient être brisées avec un minimum d'efforts. » [1992 : 3.]

Historiquement, il y a eu à la fois des efforts organisés et des mécanismes non officiels pour relâcher la tension due au travail et l'occupation des mineurs lors de leur temps libre. Les canaux officiels étaient les films présentés dans l'enceinte de la mine [Phillips, 1938] et les compétitions sportives et de danses traditionnelles qui furent organisées par la Chambre syndicale du patronat des mines depuis au moins les années quarante [cf. Tracey, 1952 ; Muller, Topp, 1985].

C'était un des espaces où la danse gumboot était pratiquée par les migrants bhacas dans les mines, certainement dans les années quarante [*ibid.*] et, selon l'histoire orale, depuis beaucoup plus longtemps. Les activités non officielles [discutées par Moodie, 1983, et Koch, 1983] comprenaient la consommation d'alcool, de drogues et le sexe – avec des hommes et des femmes, dans le cantonnement minier ou dans les townships urbains proches, comme le très connu Sophiatown [voir Hannerz, 1994] et Vrededorp [Abrahams, 1989].

Les mineurs sous terre

Le livre de photographies de Tracey intitulé *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines* [1952] (*Les Danses africaines des mines d'or du Witwatersrand*) fournit les documents visuels d'un large éventail de danses qui étaient pratiquées par les travailleurs migrants des mines d'or de la région de Johannesburg dans les premières décennies de ce siècle. La danse gumboot des Bhacas est présente dans cette collection. Alors que plusieurs équipes de danseurs ont des souliers aux pieds, les Bhacas sont les seuls à avoir des bottes qui sont typiques du travail à la mine. Cet accoutrement de danse signale l'étroite relation entre le contenu de la danse et l'expérience de la mine qui sont combinés dans la danse gumboot contemporaine. Je dirais que les tensions associées avec l'expérience sous la terre des mineurs bhacas offrent le matériel pour la formation d'un style spécifiquement ouvrier de spectacle de danse. Davantage qu'un simple reflet de l'expérience de la mine, elle constituait une satire explicite de la discipline du travail et des relations sociales formées par la vie à la mine et au cantonnement.

La dimension peut-être la plus remarquable de la danse gumboot était le groupe d'interaction sociale, à savoir l'équipe. Les premiers groupes de mineurs étaient organisés en groupes ou en équipes de travailleurs, et chacun avait un sous-chef noir, le « boss-boy », responsable devant le mineur blanc. La relation de ce sous-chef avec le patron blanc conduisait à un conflit au sujet de sa loyauté vis-à-vis de ses subordonnés noirs, favorisant une tension considérable entre équipes, sous-chefs et direction blanche. La nature des relations entre simples ouvriers et sous-chef était exprimée dans l'interaction ordre-réponse entre le leader de la danse et l'équipe. Dans sa structure, pourtant, le sous-chef (ou leader de la danse) disposait d'un contrôle total. Ce qu'il ordonnait ou exigeait devait être exécuté par l'équipe avec rigueur et précision. Il donnait souvent des coups de « sifflet de police ²² » pour garder son équipe derrière lui. Dans la réalité, un travailleur qui ne coopérait pas mettait sa propre vie et celle de ses équipiers en jeu. Comme le remarque Moodie :

« Les mineurs se débrouillent avec les tensions de leur travail face à la nature de façons variées. L'une consiste à coopérer de très près avec tous les autres et en manifestant une attention constante pendant la tâche. Selon un observateur qui a travaillé sous la terre, les mineurs noirs "sont avertis que chacun doit faire un travail parfait... qu'autrement ils doivent

22. Kirby [1968 : 130-131] discute les versions « indigénisées » de ce qu'il appelle le sifflet « de police » européen. L'allusion à la « police » concerne évidemment les gens qui produisaient le plus fréquemment ce genre de sifflement : la police !

faire face au danger des éboulements. Ils font tout leur possible pour éviter ou minimiser les accidents sur les lieux de travail en se donnant ordres et avis les uns aux autres." En dépit des tensions ethniques dans le cantonnement, les travailleurs noirs sous terre en Afrique du Sud se considèrent comme les membres de leur équipe avant tout et ne semblent pas avoir d'intérêt pour la composante ethnique. » [Moodie, 1983 : 180-181.]

En raison tant des dangers multiples impliqués par le travail sous terre dans la mine que des relations chargées racialement entre le mineur blanc et son sous-chef, l'interaction entre le contremaître et les ouvriers était de type autoritaire, basée sur une réponse immédiate à une série d'ordres. Sur le lieu de travail, un tel autoritarisme caractérisait les relations de travail à plusieurs niveaux : entre le sous-chef et son équipe, ainsi qu'à un niveau plus large entre les ouvriers noirs et leurs supérieurs blancs. Ce style d'interaction s'ancrait dans les relations de travail constituées en Afrique du Sud sur une base raciale dès ses origines.

La manifestation linguistique de cette situation de communication se fit connaître sous le nom de *fanakalo*. Elle s'incarnait dans une série de brochures publiées par la Chambre syndicale du patronat des mines depuis les années vingt jusqu'aux années soixante-dix. Celles-ci eurent des titres variés, comme celle de 1920, *L'Aide du mineur en langue zoulou, à l'usage des mineurs des mines d'or du Witwatersrand* (publié par le Comité de prévention des accidents), celle de 1938, *Le Guide du mineur, en anglais, afrikaans, sesutho et kaffir de la mine*, et la version des années soixante-dix du *Dictionnaire de la mine, en anglais, afrikaans et fanakalo*. *Fanakalo* (qui signifie « comme ça ») est défini comme une « langue pidgin utilisée et parfois enseignée comme lingua franca des mines ». En préface à la version la plus récente, *Le Dictionnaire de la mine* pense trouver les racines de cette langue chez les travailleurs indiens du Natal KwaZulu au XIX^e siècle, qui développèrent cette langue en essayant d'apprendre simultanément l'anglais et le zoulou. Ceci est expliqué par la Chambre syndicale du patronat des mines comme une langue qui se développa entre Noirs et Blancs dans les mines, pour une communication effective dans un contexte de diversité linguistique.

Le *Fanakalo* est généralement considéré avec un mépris extrême par les Noirs d'Afrique du Sud, qui le ressentirent comme une manière de déclasser des langues comme le zoulou ou le xhosa, autant que comme une langue d'asservissement. Il consiste en une série d'instructions distribuées par le propriétaire de mine blanc à ses employés noirs. La majorité des mots du « dictionnaire » a été rédigée comme des ordres avec des points d'exclamation. Parmi ceux-ci, quelques exemples :

Commence !	<i>Qala !</i>
Détruis !	<i>Bulala !</i>
Reviens !	<i>Penduka !</i>
Va-t'en !	<i>Suka !</i>
Attention !	<i>Pas Op !</i>

« Pas op » était aussi le nom donné au contremaître.

C'était un dictionnaire avec un objectif spécifique : préserver la sécurité des ouvriers dans des situations extrêmement dangereuses. Pour cette raison, il fut composé avec l'aide des mineurs et leurs sous-chefs. Le seul langage commun

pour de nombreux Noirs et Blancs sud-africains continue d'être symbolisé par *fanakalo*, celui du rapport maître et serviteur. Ce motif d'interaction constitue le noyau de la danse gumboot. Celle-ci ne reflète pas simplement une tradition usée par le temps d'un jeu respectueux d'ordres et d'exécution. Elle est plutôt profondément chargée des tensions du travail de la mine et fréquemment remise à jour dans les relations sociales racistes.

Dans la danse gumboot, ces ordres deviennent les titres de séquences dansées spécifiques : *Bulala !* (Détruire, meurtre !) *Dayinça !* (Danger !) *Attention !* (Attention !) *Gobek !* (Go back ! reviens !) *GwaxamaZulu !* (Frapper le Zoulou !) Exactement comme dans la mine où le membre de l'équipe ne sait jamais quel sera l'ordre suivant, il sait néanmoins comment répondre à tout instant à toute la série des ordres possibles, de même, dans la danse gumboot, un danseur ne sait jamais quel ordre le leader donnera ensuite. Il doit être prêt à tout instant à faire face à la demande, sinon il met son équipe en danger de perdre la vie (sous la terre) ou de ne pas gagner le concours de danse (lors du temps libre).

Les mineurs dans les cantonnements

Une caractéristique permanente de la vie du mineur dans le cantonnement résidait dans la présence continue de la police des mines dans l'enceinte, et de la police municipale dans les zones urbaines. Les policiers de la mine maintenaient des modes particuliers de comportement chez les migrants par de fréquentes patrouilles et par le contrôle des drogues et de l'alcool dans les baraquements. Peter Abrahams [1946 : ch. 4] décrit l'acharnement policier contre les résidents noirs dans les bidonvilles comme Malay Camp et Vrededorp dans les années quarante. Jonney Hadebe attribuait les deux noms d'un même numéro de danse (« *AmaPhoyisa !* » et « *AmaBlekjek !* ») à la présence des deux types de policiers à Johannesburg [Muller et Topp, 1985]. Les ordres représentaient les avertissements que les mineurs se lançaient les uns aux autres quand les policiers arrivaient. Le chef d'équipe Steven Shilembe raconte [comm. pers., mars 1996] qu'un autre numéro, « *IsAhamba nodalin* » (sortir avec sa chérie) était l'inversion des tracasseries policières. Si un homme se promenait seul dans les zones urbaines, souvent les policiers le harcelaient ou l'arrêtaient. En revanche, s'il se déplaçait avec une femme, il était simplement mis en garde, mais rarement arrêté.

Une autre forme moins rigoureuse de contrôle des ouvriers dans les cantonnements prit la forme de films qui étaient régulièrement projetés, à la fois pour éduquer les ouvriers largement illettrés et pour les maintenir occupés dans leur temps libre. Phillips [env. 1938] propose une liste de quelques-uns des films passés dans les enceintes des mines lors des années trente. On y trouve le style des divertissements hollywoodiens aussi bien que le matériel éducatif produit par la Chambre des mines. À partir d'une liste de films avec Charlie Chaplin, Fred Astaire et Gene Kelly, ainsi qu'à l'aide du récit de Jonney Hadebe sur l'histoire de la danse gumboot, on a pu suggérer que les styles tardifs de gumboot ont été élaborés au moyen de l'humour et des pas de claquettes contenus dans ces films [cf. Muller, Topp, 1985, pour des exemples spécifiques de ce lien]. Il est certain que les films de cow-boys eurent un impact puissant sur le genre des accoutrements des danseurs,

comme les mouchoirs attachés autour des jambes, les chemises de cow-boys et les chapeaux stetson typiques des films des années cinquante et suivantes.

Un troisième rapprochement entre la danse gumboot et les cantonnements miniers se trouvait dans l'institutionnalisation de concours de danse entre les équipes de mineurs par la Reef Consolidated Mines pendant les années quarante. Il existe des comptes rendus de concours de danse dans les mines, ouverts au public, très tôt dans le siècle²³. En 1943, ces danses de mineurs furent institutionnalisées comme une activité touristique avec la construction d'un stade semi-circulaire dans l'un des cantonnements miniers. La relation ambiguë entre le manager capitaliste et l'équipe de danseurs n'a encore jamais été complètement explorée ; il suffit de mentionner que la nature même du spectacle traditionnel était fortement marquée par l'argent mis de côté pour les costumes (fréquemment imaginés par les directeurs des établissements miniers plutôt qu'en accord avec un quelconque habillement historiquement authentique) et les critères avec lesquels les équipes étaient jugées (habituellement par des jurys de Blancs²⁴).

Un dernier lien moins évident entre les mineurs et les entreprises minières est constitué par les ordres « *Skhula numtwana !* » (L'enfant grandit !), « *nShiyalekhaya !* » (Abandonné à la maison) et « *Germiston !* » (Nom d'une ville minière où Jonney a travaillé en premier ; il composa la séquence Germiston en souvenir de cette expérience). Chacun de ces ordres fait allusion à la maison rurale (ferme ou *fum*) qu'un mineur laisse derrière lui (et parfois pour toujours²⁵) lorsqu'il s'en va chercher du travail dans les zones urbaines. Nostalgie, désir et mémoire de ceux qu'un homme laisse en partant sont fréquemment le thème des paroles des chansons dans *isicathamiya*, le chant des migrants [Pewa, 1995].

L'accompagnement musical *maskanda*

Alors que certains prétendent que la danse gumboot a son origine chez les migrants bhacas du Sud du Natal KwaZulu, l'accompagnement musical est plus clairement associé aux migrants zoulous dont la plupart vinrent dans les villes de Johannesburg et Durban comme employés de maison ou jardiniers. L'instrumentation typique est la guitare, le concertina (et/ou l'accordéon) et parfois le violon. Chacun de ces instruments est resonorisé pour plaire à une oreille plus traditionnelle. Jonney Hadebe nous a affirmé qu'il y avait deux styles pour accorder : le

23. La danse dans les mines était ouverte au public jusqu'en 1929 où l'université du Witwatersrand organisa un jour férié pour toutes les danses de mineurs. L'anthropologue « *maison* » a traduit les textes des chants, montrant que, contrairement à des affirmations comme celle de Tracey selon qui « les danses sont exactement ce dont elles ont l'air, un mouvement pour l'amour du mouvement sans signification spirituelle secondaire cachée » [Tracey, 1952 : 2], les chants et les danses étaient des critiques du lieu de travail fréquemment jetées à la face des contremaîtres et des autres autorités blanches. Ceci indigna le public à un point tel que les représentations publiques furent mises hors-la-loi pour quelque temps [Keith Breckenridge, comm. pers., mars 1996]. Bien sûr, une fois que les danses purent être vues à l'intérieur d'un stade ou d'une salle, elles purent à nouveau être considérées comme inoffensives et capables d'exprimer « cette réalité cosmique qui fait danser les hommes ensemble pour la joie de danser et comme preuve d'existence » [*ibid.*].

24. Voir Coplan [1985 : 63].

25. Cf. Moodie [1983] pour une discussion du dilemme que rencontrent les mineurs une fois qu'ils sont « resocialisés » dans la culture de la mine.

français (en *fa*) et la mandoline (en *do*) [Muller et Topp, 1985]. Il a deux styles typiques de guitare, improvisation avec un accord bloqué ou à partir de styles définis à l'avance (associé avec le bluegrass américain, par exemple ²⁶).

L'histoire originelle de l'instrumentation, ainsi d'ailleurs que l'allusion à la « mandoline », est difficile à spécifier, bien que, comme on l'a dit plus haut, elle renvoie à des pratiques populaires typiques des ménestrels du XIX^e siècle. Ceci inclut l'utilisation de la mandoline et du banjo (remplacé ensuite par la guitare), du violon, du concertina et de l'accordéon (peut-être pour remplacer l'harmonium utilisé à l'intérieur). Ces instruments étaient fréquents dans les concerts urbains des années vingt et trente [Coplan, 1985 : 76].

L'esthétique du spectacle

Jusqu'ici, j'ai esquissé l'histoire de la danse gumboot, suggérant les influences multiples de la formation de ce style. Chacune – les spectacles précoloniaux, les shows de ménestrels, la culture de la mission, le travail industriel et la migration – a contribué au développement de l'esthétique de la danse gumboot, c'est-à-dire de ce qui en fait une bonne et forte exécution. Il y a de nombreux critères selon lesquels un spectacle est évalué. En premier, il doit être en rapport avec l'expérience de tous les jours ; deuxièmement, il le fait d'une façon humoristique et fréquemment satirique ; troisièmement, il demande de l'adresse tant de l'équipe que des danseurs individuels (solistes) ; quatrièmement, l'esprit de concurrence est profondément ancré dans l'expression individuelle et collective ; et, cinquième point, la meilleure performance est toujours jugée par la coordination et la « rigueur » de l'équipe dans la « puissance » du fracas de ses bottes.

La caractéristique décisive de cet échantillon d'expériences est peut-être pourtant la manière avec laquelle l'exécution de la danse est définie par une série d'ordres. En parallèle au développement du *fanakalo*, le langage de la mine, chaque numéro de danse de l'équipe est transformé en une série d'ordres instantanément obéis. Dans l'exécution collective, tous les membres se ressemblent et font le même bruit. C'est seulement lors des solos, à un moment donné au milieu du spectacle, que l'on recourt à l'individualité. C'est à cet endroit qu'un individu peut émerger de l'anonymat de l'équipe ou du groupe et est valorisé par son talent d'improvisation, sa capacité à prendre les mouvements connus pour les transformer en une stratégie d'expression de soi.

Le spectacle contemporain

Contrairement aux spectacles contemporains d'*isicathamiya*, qui sont fortement soutenus par l'Association de musique traditionnelle sud-africaine (fondée par Joseph Shalabar Paulus Msimango et Bongani Mthethwa), la danse gumboot n'a pas de structure d'organisation centralisée. La violence latente qui débuta vers la fin des années quatre-vingt continue d'empoisonner les communautés du Natal KwaZulu. Elle a en effet réduit au silence une grande partie de la production cultu-

26. Pour des informations supplémentaires sur le *Maskanda*, se reporter à Davies [1993] et Muller [1995].

relle, telle que la danse gumboot. Des salles de la communauté ont été incendiées ou sont attaquées ; les écoles ont arrêté les cérémonies de distribution des prix, moment où la danse gumboot était normalement pratiquée ; enfin, le sponsor national Spornet a aussi interrompu son soutien à la danse gumboot depuis la fin des années quatre-vingt, en raison de la violence politique produite par des membres des équipes qui pouvaient appartenir à une même équipe de danse, mais représentaient des groupes politiques rivaux.

Les vieux espaces ont clairement disparu, bien que des poches de danse gumboot émergent maintenant dans des écoles et des compagnies de danse. Dans les écoles, la danse gumboot est pratiquée comme une activité annexe par des équipes de garçons et de filles. On m'a rapporté deux exemples où des lycéennes ont formé leurs propres équipes. Elles en viennent à représenter un genre de groupe culturel « africain-zoulou » dans un contexte plus large de scolarité intégrée (les deux équipes de filles sont noires dans leur intégralité). Dans l'esprit d'improvisation et d'innovation qui caractérisait les premières équipes de danse gumboot, ces filles reforment un spectacle qui reflète leurs propres expériences dans le contexte de la « nouvelle Afrique du Sud ». Une des équipes, par exemple, a changé tous les noms de ses séquences pour refléter la réalité contemporaine de la culture des débits de boissons (« shebeen ») ; l'autre a rebaptisé des séquences, par exemple « *namaBlackjackn* » est devenu « *Amablack-jazz* ». De même, dans les compagnies de danse, le gumboot est continuellement transformé et recontextualisé en un commentaire des pratiques culturelles contemporaines qui sont maintenant plus intégrées racialement et moins basées sur l'exclusion.

Il y a trois objectifs pour des équipes comme celles de Blanket Mkhize et du beau-frère de Jonney Hadebe, Steven Shilember : passer les trucs de la danse gumboot à la génération suivante (les fils de Blanket sont de remarquables danseurs) ; en tant que danseurs gumboot, ils espèrent que leurs fils seront remarqués par les patrons d'industrie qui les engageraient avant un autre des milliers de chômeurs dans un pays désespérément à la recherche de travail ; et enfin de garder la politique hors du spectacle gumboot. N'importe qui peut rejoindre leur équipe pour autant qu'il n'ait pas d'affiliation politique. La danse gumboot fait maintenant partie des objectifs à long terme du programme Reconstruction et Développement : elle doit occuper les jeunes pour qu'ils ne s'engagent pas dans la voie de la drogue, de l'alcoolisme ou des activités criminelles.

*

Tout comme le *difela* des Basothos [Coplan, 1994], la danse gumboot est une forme culturelle qui a été fortement marquée par l'expérience des migrants dans les mines d'Afrique du Sud au cours du XX^e siècle. Attribuée au début aux Bhacas du Sud du Natal KwaZulu, elle en vint à être pratiquée par une grande variété de travailleurs, sans considération d'affiliation tribale, raciale ou linguistique.

Historiquement, la nature publique du spectacle de danse gumboot apparut et se développa dans des espaces urbains hautement contrôlés, comme les stades, les rassemblements politiques et les sites touristiques. De plus, des lieux de spectacles

furent construits pour les concours dans les mines d'or du Witwatersrand ²⁷, les mines de charbon du nord du Natal KwaZulu, les usines de sucre dans les bâtiments de la province de villes comme Durban et Pietermaritzburg ainsi que dans leurs salles municipales pour résidents noirs ²⁸. Les régions minières constituèrent un genre particulier d'espace public ouvert avant tout aux mineurs noirs et aux touristes blancs. Les spectacles qui y avaient lieu étaient très strictement surveillés par les polices des mines ou de l'État.

La danse gumboot est à l'heure actuelle pratiquée par divers écoliers et étudiants, syndicats ouvriers et d'autres groupes de travailleurs. Depuis 1990, elle est devenue l'objet de publicités télévisées, de reprises par des groupes d'art locaux et de parties d'événements culturels. Dans chacun de ces contextes nouveaux, elle est réinventée avec imagination pour retrouver la vision particulière et les expériences quotidiennes de chacun des groupes de danseurs.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAHAMS Peter [1989], *Mine Boy*, Heinemann, London (1^{ère} édition : 1946).
- BRECKENRIDGE Keith [1996], « We Must Speak for Ourselves », *The Rise and Fall of a Public Sphere on the South African Gold Mines, 1920-1931*, Unpublished Seminar Paper, presented at the History Seminar Series, Durban, University of Natal, 13 March 1996.
- BRYANT A. [n.d.], *Inxwadi Yesingisi NesiYulu, Zulu without a Grammar, by Conversational Exercises*, Pietermaritzburg, P. Davis and Sons.
- CLEGG Jonathan [1982], « The Music of Zulu Immigrant Workers in Johannesburg : a Focus on Concertina and Guitar », in Andrew Tracey (éd.), *Papers Presented at the Symposium on Ethnomusicology*, Grahamstown, International Library of African Music, I (9).
- COCKRELL Dale [1987], « Of Gospels Hymns, Minstrel Shows, and Jubilee Singers : Toward Some Black South African Musics », *American Music*, V (4) : 417-432.
- COPLAN David [1985], *In Township Tonight ! South Africa's Black City Music and Theatre*, London, Longman.
- COPLAN David [1994], *In the Time of Cannibals : the Word Music of South Africa's Basotho Migrants*, University of Chicago Press.
- DAVIES Nollene [1994], *A Study of the Guitar Styles of Zulu Maskanda Music*, Unpublished Master of Music Thesis, University of Natal, South Africa.
- EMERY Lynne [1972], *Black Dance in the United States from 1619-1970*, Palo Alto, CA, National Press Books.
- ERLMANN Veit [1991], *African Stars : Black South African Performance*, University Chicago Press.
- FOUCAULT Michel [1977], *Discipline and Punish : the Birth of the Prison*, London, Sheridan.
- HANNERZ Ulf [1994], « Sophiatown : the View from Afar », *Journal of Southern African Studies*, XX (2) : 181-194.
- JAMES Wilmot [1992], *Our Precious Metal : African Labour in South Africa's Gold Industry, 1970-1990*, Cape Town, David Philip.
- JEEVES Alan [1985], *Migrant Labour in South Africa's Mining Economy : the Struggle for the Gold Mines' Labour Supply, 1890-1920*, Johannesburg, Wits University Press.
- KIRBY Percival [1968], *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Johannesburg, Wits University Press (1^{ère} édition : 1934).
- KOCH Eddie [1983], « Without Visible Means of Subsistence : Slumyard Culture in Johannesburg, 1918-1940 », in Belinda Bozzoli (éd.), *Town and Countryside in the Transvaal : Capitalist Penetration and Popular Response*, Johannesburg, Ravan : 151-175.

27. Cf. par exemple Tracey [1952].

28. Voir Erimann [1991].

- McLAREN J. [1933], *A Grammar of the Kaffir Language*, London, Longmans.
- MOODIE Dunbar [1983], « Mine Culture and Miner's Identity on the South African Gold Mines », in Ledinda Bozzoli (éd.), *Town and Countryside in the Transvaal : Capitalist Penetration and Popular Response*, Johannesburg, Ravan : 176-197.
- MULLER Carol [1995], « *Chakide*, the Teller of Secrets : Space, Song and Story in Zulu *Maskanda* Performance », *Current Writing*, VII (2) : 117-131.
- MULLER Carol and TOPP Janet [1985], *A Preliminary Study of Gumboot Dance*, Unpublished Bachelor of Music (Honours) Thesis, University of Natal, Durban.
- PEWA Elliot [1995], *Zulu Music Competitions : the Continuity of Zulu Traditional Aesthetics*, unpublished MA thesis, Department of Music, University of Natal, Durban, South Africa.
- PHILLIPS Ray [1938], *The Bantu in the City : a Study of Cultural Adjustment in Southern Africa*, Lovedale, Lovedale Press.
- PIRIE Gordon [1993], « Railways and Labour Migration to the Rand Mines : Constraints and Significance », *Journal of Southern African Studies*, 19 (4) : 713-730.
- Reader's Digest* [1994], « The Illustrated History of South Africa : the Real Story », expanded third edition, London, Reader's Digest.
- TRACEY Hugh [1948], « *Latela Zulu* » : *100 Zulu Lyrics*, Johannesburg, African Music Society.
- TRACEY Hugh [1952], *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines*, Roodepoort, African Music Society.