



HAL
open science

Musique dans la rue et contrôle de l'espace urbain : Le Cap (Afrique du Sud)

Denis-Constant Martin

► **To cite this version:**

Denis-Constant Martin. Musique dans la rue et contrôle de l'espace urbain : Le Cap (Afrique du Sud). Cahiers Internationaux de Sociologie, 2005, 119 (19), pp.247-265. 10.3917/cis.119.0247. hal-01020939

HAL Id: hal-01020939

<https://sciencespo.hal.science/hal-01020939>

Submitted on 8 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MUSIQUE DANS LA RUE ET CONTRÔLE DE L'ESPACE URBAIN : LE CAP (AFRIQUE DU SUD)

Denis-Constant Martin

Presses Universitaires de France | *Cahiers internationaux de sociologie*

2005/2 - n° 119
pages 247 à 265

ISSN 0008-0276

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2005-2-page-247.htm>

Pour citer cet article :

Martin Denis-Constant, « Musique dans la rue et contrôle de l'espace urbain : le Cap (Afrique du sud) », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2005/2 n° 119, p. 247-265. DOI : 10.3917/cis.119.0247

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

MUSIQUE DANS LA RUE ET CONTRÔLE DE L'ESPACE URBAIN : LE CAP (AFRIQUE DU SUD)

par Denis-Constant MARTIN

RÉSUMÉ

Au Cap (Afrique du Sud), le nouvel an est célébré depuis plus d'un siècle et demi par des parades de rue et des compétitions de chœurs et de troupes carnavalesques. Elles rassemblent des milliers de personnes qui, du temps de l'apartheid, avaient été classées dans la catégorie coloured (métis). Ces fêtes du nouvel an sont nées d'usages sociaux de la rue résultant des conditions de vie matérielle dans les quartiers à population majoritairement « métisse » ; la rue devint ainsi non seulement un espace de sociabilité mais un lieu de création contredisant les stéréotypes négatifs attribués aux « métis ». Ces fonctions furent gravement mises en péril par le classement en « zone blanche » de ces quartiers puis par l'interdiction de défiler dans le centre-ville du Cap édictée après 1976. Ces mesures entraînèrent une lutte symbolique pour le droit à l'espace urbain qui ne rejoignit pas directement le combat politique des années 1980 mais exprima, en plus d'une opposition implicite à l'apartheid, l'idée partagée par un grand nombre de « métis » que Le Cap, « Cité-mère » de l'Afrique du Sud, est « leur » ville.

Mots clés : Fêtes, Espace urbain, Apartheid, Créolisation, Afrique du Sud.

SUMMARY

For more than a century and a half, the New Year has been celebrated in Cape Town (South Africa) with street parades and competitions of choirs and carnival troupes. Thousands of formerly classified « coloureds » revellers participate in these festivals born out of a street culture nurtured by material conditions prevailing in the neighbourhoods they used to inhabit before the 1970s. The streets were not only a meeting place but a space of creativity, a vibrant denial of negative stereotypes imposed upon « coloureds ». The classification of these neighbourhoods as « white areas », the ban on street processions implemented after 1976 undermined the social functions of the streets. They were met with symbolic struggles for the right to urban space that did not converge with the political struggles of the 1980s but expressed, in addition to an implicit opposition to apartheid, the notion, widely spread among « coloureds », that Cape Town, the « mother City » of South Africa, was « their » town.

Key words : Festivals, Urban space, Apartheid, « Creolisation », South Africa.

Cahiers internationaux de Sociologie, Vol. XIX [247-265], 2005

Au pied de la « croupe du Lion » (*Lion's Rump*), le prolongement occidental de la montagne de la Table, s'étend un quartier de petites maisons basses aux toits en terrasse qui rappellent ce que fut l'architecture du Cap au XVIII^e siècle. Indiqué sur les cartes sous le nom de Schotsche Kloof (la ravine écossaise), on l'appelle plus fréquemment le Bo Kaap (le Cap du haut) ou le Malay Quarter (le quartier malais). Les rues s'y entrecroisent en un réseau de plus en plus emmêlé au fur et à mesure que l'on s'élève. C'est dans cet entrelacs que se déroule, la nuit du 31 décembre au 1^{er} janvier, l'ouverture des fêtes du nouvel an (Martin 1995 b, 1999 a et b).

LES FÊTES DU NOUVEL AN

Dans la soirée de la Saint-Sylvestre, les trottoirs sont progressivement envahis par une foule armée de pliants, de thermos et de boîtes à pique-nique. Entre les familles qui prennent possession des lieux s'installent des marchands qui vont leur vendre des saucisses grillées, des samosas ou des pâtisseries fort sucrées. À partir de minuit, jusqu'aux petites heures du matin, les artères du Bo Kaap voient défiler des chœurs vêtus de survêtements spécialement confectionnés pour l'occasion, accompagnés de musiciens jouant guitare, banjo, tambour et parfois violoncelle tenu presque horizontal, attaqué en pizzicato pour fournir une ligne de basse ; devant les chanteurs et les instrumentistes s'avance un tambour major (*voorloper* en afrikaans ; *drum major* en anglais) dansant.

Ces chœurs sont, en cette occasion, appelés des *Nagtroepe* (troupe de la nuit), avatars des *Sangkore* (chœurs chantants), aussi dénommés *Malay Choirs* (chœurs malais). Composés presque exclusivement d'hommes, en majorité musulmans, qui au temps de l'apartheid avaient été classés dans la catégorie « métis » (Lewis, 1987 ; Martin, 1995 a), ils interprètent des répertoires créoles typiques de la culture du Cap (The Tulips, 2002) : des *moppies*, ou chansons comiques, en tempo vif, aux accents fortement marqués par un petit tambour fait sur la structure d'un tonnelet (le *ghoema*), et des *nederlandsliedjies* aux mélodies ornementées de telle manière que s'en dégage un fort parfum oriental. Dans les deux cas, un soliste et un chœur se répondent, le premier placé au centre du second, de telle sorte que parfois sa voix s'élève sans qu'on puisse distinguer le chanteur.

Les chœurs défilent, un emblème sculpté ou une bannière en tête ; de temps à autre ils s'arrêtent devant une maison ou en face du local d'une association et là, au milieu de la rue, ils donnent une aubade à la fin de laquelle ils sont invités à entrer pour se désaltérer

et goûter quelques douceurs. Puis ils repartent, jusqu'au prochain arrêt qui, en général, n'est guère éloigné du précédent. Ainsi, tout au long de la nuit, et ce depuis plus d'un siècle, se succèdent les chœurs, offrant un grand spectacle gratuit qui associe l'histoire du lieu, la possession de l'espace et la créolité musicale.

Le lendemain, 1^{er} janvier, en fin de matinée, autour de midi, dans les *townships* où les métis ont été contraints de s'installer après qu'ils ont été chassés par l'apartheid des quartiers qu'ils occupaient près du centre-ville, d'autres troupes se préparent. Des femmes, des hommes, des enfants se rassemblent près d'une maison qui leur sert de quartier général (*klopskammer*) ; ils portent tous le même costume, le même « uniforme » fait d'une veste en tissu synthétique brillamment coloré que l'on s'obstine encore à appeler « satin », d'un pantalon de même matière, d'un petit chapeau et d'une ombrelle assortis. Leur visage est maquillé, soit en noir et blanc, comme autrefois, le blanc soulignant le tour des yeux et de la bouche, soit, et c'est aujourd'hui le cas plus fréquent, en couleurs relevées de particules brillantes. Ce sont les *Kaapse Klopse* (clubs du Cap) qu'on appelle en anglais *Coons* ou *Minstrels*, acteurs du carnaval du nouvel an où ils se mesurent en une vingtaine de concours dans des stades dont l'entrée est payante (Martin, 1998, 1999 a). Dans les quartiers où ils s'assemblent, ils déambulent pour montrer leurs couleurs et chantent une ou deux des multiples chansons qu'ils vont présenter en compétition. Puis ils montent dans des bus qui les conduiront au stade où ils doivent se produire. Ce carnaval commence le 1^{er} janvier et se prolonge pendant deux ou trois samedis encore, mais un des temps forts en est le 2 janvier. En ce jour, « le second nouvel an » (*tweede nuwe jaar*), tous les clubs de carnaval se rassemblent sur Keizergracht, la rue qui relie au centre-ville les terrains devenus vagues à la suite de la destruction de District Six¹. À partir de là, les troupes accompagnées d'orchestres de cuivres, de banjos et de tambours vont suivre un itinéraire établi qui les conduit aux stades de Green Point, à l'ouest de la ville, en passant par son centre commercial et politique via Darling Street, Adderley Street, Wale Street (qui monte et où le rythme change pour s'adapter au

1. District Six était un quartier à population majoritairement métisse, déclaré « blanc » en vertu de la loi sur les zones d'habitation (Group Areas Act) qui imposait à chaque « groupe de population » de vivre dans certains secteurs et les contraignait à déguerpir s'ils se trouvaient dans un lieu attribué à un autre groupe. L'éviction de District Six, l'obligation d'aller habiter dans des lotissements sans âme construits au milieu des plaines sablonneuses et ventées qui s'étendent au sud-est du Cap ont constitué un traumatisme majeur pour les communautés métisses (*The Struggle for District Six*, 1990). Implicite, c'est ce que commémore le début du défilé des *Klopse* le 2 janvier.

pas des marcheurs) jusqu'au Bo Kaap, qu'elles traversent par Chiappini Street jusqu'à Somerset Boulevard. Dans les stades, les compétitions commencées le 1^{er} janvier reprennent mais cette parade a donné la possibilité à tous ceux qui ne peuvent s'y rendre de découvrir les couleurs, les décorations adoptées par chaque troupe, de vérifier le nombre de leurs membres, de juger de leur discipline et d'apprécier la qualité des orchestres réunis pour les soutenir.

Les fêtes du nouvel an, au Cap, sont multiformes. Y participent, selon des modalités diverses, les Malay Choirs qui, après les marches de la veille du nouvel an, tiennent leurs compétitions à partir de la fin janvier, les finales pouvant n'avoir lieu qu'en mars ou avril ; les troupes de Minstrels qui participent au carnaval ouvert le 1^{er} janvier ; et aussi les Christmas Choirs, fanfares chrétiennes qui commencent leur concours fin janvier mais se produisent aussi à Noël ainsi que lors des fêtes paroissiales et fournissent en outre nombre de musiciens aux orchestres des Minstrels. De cet ensemble de festivités, véritable rite de renouveau marquant l'entrée dans l'année, on retient d'abord les concours de chants, de costumes, d'orchestres ; à juste titre. Il est toutefois le produit d'une culture de la rue qui l'a façonné au cours du XIX^e siècle puis durant le XX^e siècle, jusqu'aux déplacements forcés des années 1960-1980. Les parades de la nuit du 31 décembre au 1^{er} janvier, puis du 2 janvier, les défilés des Christmas Choirs le rappellent sans équivoque, comme les souvenirs des plus âgés qui insistent sur le plaisir qu'ils prenaient à voir et à entendre les troupes dans la rue, davantage que sur leurs prestations en compétition.

LE DÉVELOPPEMENT D'UNE SOCIÉTÉ CRÉOLE AU CAP

Tous les groupes participant aux fêtes du nouvel an sont composés de personnes qui, dans les classifications raciales adoptées en Afrique du Sud depuis la fin du XIX^e siècle et rendues encore plus rigides avec l'application d'une politique d'apartheid, de séparation systématique, après 1948 (Guitard, 1986), avaient été placées dans la catégorie *coloured* (« métis »). Au Cap, l'invention d'une culture créole, le développement des arts de la rue est donc inextricablement lié à l'histoire des communautés métisses (Martin, 2002).

Elle commence avec la colonisation de la région du cap de Bonne-Espérance, en 1652, lorsque la Compagnie néerlandaise des Indes orientales décide d'établir un poste de ravitaillement au fond de la baie de la Table et envoie pour le créer Jan Van Riebeeck, lequel s'installe en compagnie de deux esclaves domestiques. De 1652 à 1834, le développement de la colonie du Cap va se faire

grâce à l'esclavage. Au total, quelque 63 000 personnes seront ainsi vendues. Elles proviennent de régions très diverses : 26,4 % d'Afrique (Mozambique et Afrique de l'Ouest) ; 25,1 % de Madagascar ; 25,9 % d'Inde ; 22,7 % de territoires faisant aujourd'hui partie de l'Indonésie et de la Malaisie (Shell, 1994).

Si, au bout de quelques décennies, des fermes s'installent dans l'intérieur et utilisent une main-d'œuvre servile, l'esclavage n'en restera pas moins en large partie urbain. Les esclaves du Cap vivent soit chez leur propriétaire, soit, lorsqu'ils appartiennent à la « Compagnie » (néerlandaise des Indes occidentales), à la *Lodge*, un bâtiment aux allures de prison qui sert aussi de bordel pour marins et soldats. Ces esclaves urbains sont domestiques, artisans ou travailleurs qualifiés ; ils jouissent, surtout ceux appartenant aux deux dernières catégories, d'une très relative liberté. Ils sont en effet fréquemment loués, notamment sur les chantiers de construction, et circulent à travers la ville, vaquant à leurs occupations et trouvant le temps, parfois, de fréquenter les tavernes où ils côtoient d'autres esclaves et des personnes libres de toutes origines. En outre, quelques esclaves acquièrent rapidement une réputation de musiciens talentueux et fournissent les orchestres de plantations situées à la limite de la ville ou, dans certains cas, font danser les clients des bouges installés à proximité du port.

Enfin, dès la fin du xvii^e siècle, l'islam s'implante au Cap, dans une semi-clandestinité qui n'empêche pas son expansion rapide chez ceux que l'on dénomme les « personnes libres de couleur »¹, puis chez les esclaves (Da Costa et Davids, 1994). L'islam du Cap est imprégné de soufisme et ses rites sont volontiers accompagnés de musique (Davids, 1985), qu'il s'agisse de fêtes telles que le mouloud célébrant la naissance du Prophète, des mariages ou des cérémonies quelque peu hétérodoxes du *khalifa* au cours desquels les officiants se flagellent et se percent le corps au son de chants accompagnés de tambours. Chez les chrétiens, la musique n'est pas moins présente, même si elle a sans doute été introduite plus tardivement, par suite du peu d'enthousiasme que les propriétaires d'esclaves montraient à les évangéliser. Hymnes et styles d'interprétation calvinistes, anglicans puis méthodistes et baptistes sont néanmoins devenus rapidement populaires.

L'esclavage mit en mouvement les dynamiques initiales de la créolisation : des personnes d'origines diverses se trouvaient contraintes de vivre ensemble sur un sol qui leur était étranger, au pou-

1. Anciens prisonniers politiques déportés des Indes orientales, c'est-à-dire de l'actuelle Indonésie, et esclaves émancipés par leur propriétaire ou ayant racheté leur liberté.

voir de maîtres qui le leur étaient tout autant. Afin de survivre, elles durent inventer des moyens d'expression qui leur fussent propres ; pour ce faire, elles mirent en commun des éléments de ce qu'elles avaient pu conserver de leurs cultures d'origine et elles « empruntèrent »¹ aux maîtres ce qui pouvait leur être utile, leur permettre de donner sens à une vie qui semblait n'en pas avoir. Au Cap, comme avec des ingrédients différents en Amérique du Nord, dans les Antilles ou au Brésil, s'opéra donc un mélange sur la base duquel furent édifiées des créations originales. Dans ce mélange entraient, pour ce qui est de la musique, des chants et des danses européens passablement divers, des cantiques réformés aux quadrilles, de la musique militaire aux airs d'opéra. S'y ajoutaient des musiques et des pratiques, des conceptions musicales, très hétérogènes apportées par les esclaves fraîchement débarqués dont certaines semblent avoir eu une influence plus forte, comme les techniques d'ornementation mélodique associée au *krontjong*².

Dans le tout petit monde urbain du Cap, l'isolement n'est guère possible, tous se côtoient, tous se frottent plus ou moins à la culture des autres. Lorsque l'esclavage est aboli en 1834, rencontres et mélanges s'intensifient encore. Des descendants d'unions entre colons européens et aborigènes Khoikhoi (subjugués mais non réduits en esclavage) gagnent la ville, y rejoignent anciens esclaves et anciennes personnes libres de couleur auxquels sont venus s'ajouter des marins d'un peu partout qui se sont arrêtés au Cap. Ensemble, ils dessinent les contours d'un groupe flou, ouvert mais cimenté par le niveau et le mode de vie, par des pratiques culturelles qui tendent à devenir leur bien commun.

L'ÉPANOUISSEMENT DE LA MUSIQUE DANS LES RUES

Toutefois, pendant la période qui va de 1834 à la fin du siècle, en dépit d'une stratification sociale rigide, il n'y a pas de solution de continuité entre les diverses musiques pratiquées au Cap : entre celles des salons européens, des salles de spectacle pour la « bonne » société coloniale, des kiosques à musique où officient les cliques militaires et celles des tavernes, des bouges, de la rue. Si les musiques coloniales, qu'elles soient exécutées par des descendants

1. « Marronnèrent », écrivait René Depestre à propos des Antilles (Depestre, 1980, p. 82-160).

2. Ou *kroncong*, musique créole née de la rencontre au XVI^e siècle de Portugais et d'Indonésiens dont on trouve la trace dans les musiques des cérémonies musulmanes (mariages notamment) comme dans des répertoires profanes du Cap (Becker, 1975 ; Kornhauser, 1978).

d'esclaves ou des Européens, ne subissent guère l'influence des musiques plébéiennes, les secondes, elles, absorbent tout ce qui peut les rendre plus attrayantes ou leur donner un vernis d'honorabilité.

Les colons ne parvenaient pas à rester insensibles aux sons produits par le petit peuple bigarré. Lady Louisa Ross appréciait particulièrement, plus que les orchestres militaires, les ensembles à cordes « indigènes » (Ross, 1963, p. 13) et raconte comment en 1861, sur une ferme proche du Cap, la danse pouvait se transformer en un maëlstrom emportant maîtres et serviteurs. Un soir, après dîner, « un astucieux ensemble à cordes prit place qui violona, entièrement d'oreille, tous les airs qui lui étaient demandés. Gigues, mélodies et polkas furent rapidement enchaînées. Puis on servit encore une nouvelle tournée de bière, pendant laquelle les jeunes gens firent passer un message urgent à leurs voisins pour qu'ils viennent se joindre à eux, et tous se jetèrent avec le plus grand zèle dans le tournoiement des valse et l'étourdissement des galops. Alors on remarqua les serviteurs, hommes et femmes, qui se pressaient pour jouir de ce spectacle et le vieux maître de maison leur ordonna de s'avancer et de danser pour le divertissement de leurs patrons [...] ainsi maîtres et valets, demoiselles et servantes, palefreniers et domestiques, pages de haute et basse qualité se retrouvèrent dans une inextricable confusion à donner des pieds, à bondir sur la pelouse bien peignée, tant et si bien que l'herbe épaisse se mit à transpirer abondamment et que la rosée repoussa la compagnie à l'intérieur. Mais les danseurs ne se laissèrent pas désarmer et leur sang étant échauffé au plus haut point ils improvisèrent immédiatement une salle de bal » (Ross, 1963, p. 68).

La musique était tout aussi présente dans la vie des prolétaires, des pauvres blancs et des métis qui, alors, se mélangeaient sans distinction. Les travailleurs de la mer, pêcheurs, rameurs, chantaient en maniant les avirons. Les vendeurs ambulants s'annonçaient par des cris modulés, des chants, des coups de trompe. Les rues étaient de véritables salles de concert où aucune barrière ne séparait les musiciens de leur public. Des visiteurs de passage ne pouvaient manquer de remarquer que « [...] les Malais du Cap¹, lors des nuits de pleine lune, quand il fait bon être dehors, vont siffler et chanter de concert, se tenant par le cou en un geste d'affection fraternelle, suivis de petits gosses qui s'essayaient à imiter leur polyphonie » (Bouws, 1966, p. 141).

1. Le terme *Malay* désignait au départ les personnes, libres ou esclaves, originaires des zones de langues malaises qui pratiquaient pour la plupart l'islam. Par extension, il en est venu à signifier musulman et a été employé comme qualificatif d'un sous-groupe métis (*Cape Malay*) dans les classifications de l'apartheid.

Dès le début du XIX^e siècle, l'habitude de faire de la musique dans la rue semblait bien installée, au point qu'en 1803 le gouvernement de la colonie imposa un couvre-feu aux « groupes de musique privés », leur interdisant de jouer dans les rues entre le coucher et le lever du soleil (Bouws, 1966, p. 150). Le fait est que le Cap n'offrait pas alors beaucoup de divertissements et que la rue constituait un espace où les habitants pouvaient se rencontrer, organiser des défilés impromptus, regarder des parades et chanter, d'autant plus que leurs logements étaient petits et surpeuplés ou que leur condition ne leur laissait pas la liberté de faire ce qu'ils voulaient là où ils étaient hébergés.

Les fêtes du nouvel an, qui au Cap prennent place au cœur de l'été, mettaient en évidence cette culture de la rue et, dès les années 1800, « le nouvel an était célébré dans toutes les classes de la société, mais c'étaient les esclaves qui s'y adonnaient le plus gaiement [...]. Des enfants de toutes les couleurs s'assemblaient en haut de Strand Street, les yeux fixés sur l'horloge de l'église luthérienne, attendant le moment où les aiguilles approcheraient de minuit et où éclateraient les feux d'artifices indiquant l'avènement de l'an nouveau » (Hattersley, 1973, p. 154).

Aux premiers jours de l'année, les esclaves bénéficient effectivement d'un ou deux jours de « vacances » et participent ou organisent des parades dans les rues (Patterson, 1953, p. 156). Après l'émancipation, la célébration du nouvel an ne prend que plus d'ampleur et toutes les manifestations de la culture de rue qui se développe au long de l'année s'y trouvent comme sublimées. Un observateur blanc note au début des années 1850 « des petits groupes de huit à dix Malais qui vont et viennent dans les rues en chantant les chansons hollandaises les plus sentimentales en une polyphonie et avec un ensemble parfaits » (Bickford-Smith, 1996, p. 20). Ailleurs, dans le Bo Kaap, le soir toujours, des gens chantent à leur fenêtre, des chœurs occupent toute la largeur d'une rue, accompagnés par des guitares ou des concertinas et, cette fois, ce sont les derniers airs à la mode qui résonnent sous le ciel étoilé (Bickford-Smith, 1995, p. 188).

Nous possédons une description de la nuit de la Saint-Sylvestre 1886 qui permet de saisir, en un langage fleuri mais peu amène, l'atmosphère festive des fins d'année dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Elle vaut la peine, je crois, d'être citée un peu longuement. « Les frivoles habitants de couleur de la ville du Cap, qui se mettent en vacances sous le prétexte le plus anodin, se sont laissés aller à leur idée particulière [du nouvel an] en déambulant déguisés de la manière la plus fantastique, promenant des

“Guys”¹, précédés par des sonneurs de vents et des gratteurs de cordes qui tiraient de leurs monstres horribles les bruits les plus vulgairement discordants qui aient jamais assourdi humaines oreilles. La nuit tombée, ces gens infligèrent encore, sous une forme vocale, des calamités supplémentaires aux souffrances des citoyens du Cap en chantant des morceaux de leur étrange musique, y compris des variations sur *Rule Britannia* et *The Old Hundreth*. Ils portaient aussi des lanternes chinoises et des bannières tandis qu’ils avançaient dans les rues, égrenant leurs discordances, tapant sur leurs tambours, chantant et braillant. Les lueurs insolites produites par la combinaison des lanternes chinoises et de l’éclairage public se reflétaient sur leurs visages sombres de telle sorte qu’ils évoquaient une foule d’esprits inquiétants libérés de – disons des indestructibles chaînes des mondes souterrains. Mais c’est ainsi qu’ils s’amuse et même s’il est surprenant que de tels bruits puissent être considérés comme plaisants, cela montrait au moins leur désir de célébrer la naissance d’une année nouvelle » (*The Cape Times*, 4 janvier 1886).

Tout ce qui faisait musique nourrissait donc les fêtes du nouvel an, et pas seulement pour les métis. Aux vieilles chansons hollandaises, peut-être héritées des « Chanteurs à l’étoile » qui éclairaient aux Pays-Bas les nuits de l’Épiphanie (Van Wagenberg-Ter Hoeven, 1993-1994 ; Zumthor, 1959), s’étaient ajoutées les chansons anglaises ; à côté des instruments à cordes des orchestres de danse, les cuivres s’étaient fait une place. Pendant longtemps la musique officielle avait été assurée par des harmonies militaires ; leurs parades, et même les exercices qu’ils faisaient dans les rues, attirant de nombreux spectateurs, dont beaucoup d’enfants qui s’amusaient à les imiter. D’autres fanfares devaient devenir populaires : celles de l’Armée du Salut. Une superbe gravure de Heinrich Egersdörfer (Martin, 1999 a, p. 89) la montre en action dans les rues du Cap ; un commentateur tardif la décrit ainsi : « Boum ! Boum ! Boum ! Voici venir l’Armée du Salut avec, comme d’habitude, ses tambourins, ses bugles et autres instruments. Ils défilent dans une rue du Cap, leurs drapeaux rouge et or flottant fièrement dans le vent. Cette scène appartient à une époque où les citoyens considéraient encore l’“Armée” comme une nouveauté bizarre, mais ses membres, blancs et métis, semblent prendre beaucoup de plaisir et l’attitude des spectateurs n’est pas inamicale » (Rosenthal, 1960, non paginé). En 1887, l’Armée du Salut fut ainsi une des attractions majeures du nouvel an (*Cape Argus Mail Edition*, 5 janvier 1887).

1. Mannequins grotesques inspirés des fêtes anglaises de Guy Fawkes qui ont pendant longtemps été célébrées au Cap, notamment par les métis, et servaient de préludes aux célébrations de fin d’année (Martin, 1999 a, p. 31-34).

SOCIÉTÉS CHANTANTES ET MÉNESTRELS AMÉRICAINS

C'est sans doute à la même époque, ou juste un peu plus tard, que commencent de se former des associations et des clubs qui, au départ, ont de multiples objectifs – entraide sociale, divertissement, sport ; tous, ou presque, ont une dimension musicale et beaucoup sans doute organisent des activités particulières pour le nouvel an. Ils défilent avec des orchestres, forment des chœurs et certains vont enterrer la vieille année au pied d'un if de Church Square, le cœur de la ville ancienne (Stone, 1971, p. 2). Ils commencent à se déguiser aussi et contribuent à donner aux fêtes du nouvel an une allure carnavalesque qui accentue leur caractère de rite de renouveau. Vers 1887, les fondateurs du Good Hope Sports Club lancent ce qui est considéré comme la première bande costumée du Cap, la Darktown Fire Brigade (les pompiers de la ville sombre) qui défile devant l'ancien hôtel de ville, sur Greenmarket Square, en chantant *Pomperlompie*, une scie empruntée au répertoire des véritables pompiers (Franck, Hatfield, Manuel, 1967, p. 110).

Ces clubs, et leurs sociétés chantantes, fournirent le tronc sur lequel devait être greffée l'influence la plus forte qui allait renouveler l'esthétique des fêtes du nouvel an telles que célébrées par les métis. Depuis le début des années 1840, l'univers du divertissement est bouleversé, d'abord aux États-Unis, puis en Europe et dans le monde entier, par un nouveau type de spectacle, celui qu'offrent les troupes de Blackface Minstrels (*Inside the Minstrel...*, 1996 ; Lhamon, 1998 ; Nathan, 1977). Elles sont composées de comédiens-musiciens-danseurs blancs qui prétendent imiter la culture des esclaves du Sud : ils se vêtent de haillons, se noircissent la face, adoptent le banjo, parlent en petit-nègre et interprètent des chansons, des airs à danser rythmés, sous lesquels s'esquisse une syncope systématique. Nés, au commencement, de la rencontre de jeunes prolétaires euro-et afro-américains dans les villes du Nord, inventeurs d'un métissage nouveau, totalement américain, les Minstrels organisés en compagnies se laissent gagner par le racisme et transforment leurs innovations créoles en caricatures où les noirs se trouvent ridiculisés. Les musiques qu'ils utilisent n'en gardent cependant pas moins de fortes traces de leurs sources métisses et leur originalité animée fascine des auditeurs avides de nouveauté.

En 1862, le Cap accueille une troupe de ces ménestrels à la face noircie et leur succès est immense, dans toutes les couches de la population. Ils inspirent des artistes locaux et les spectacles de Minstrels, Sud-Africains blancs et métis ou importés, se multiplient. Après l'abolition de l'esclavage aux États-Unis, les Afro-Américains

désireux de faire carrière dans le spectacle et la musique n'ont guère d'autre choix que de se plier aux canons de cette ménestrandise d'un nouveau genre (Riis, 1989). Ils forment donc à leur tour des troupes de Minstrels mais en changeant un peu le répertoire, y introduisant notamment des chants religieux que l'on qualifie de *Jubilee Songs*. Un de ces groupes, les Virginia Jubilee Singers dirigés par Orpheus McAdoo, se produit au Cap à plusieurs reprises à partir de 1890 ; en dépit de l'excellent accueil qui leur est fait, ils rencontrent de nombreuses difficultés et la troupe se sépare, certains de ses membres demeurant en Afrique du Sud (Erlmann, 1991).

La capacité d'absorption des clubs mépris du Cap étant immense, les Minstrels représentant la dernière modernité à la mode en manière de spectacle, il n'y a rien d'étonnant à ce que leurs accoutrements, leurs musiques, leurs instruments (banjos et bones¹), leurs chansons et leurs styles de performance aient été adoptés au Cap ; d'autant moins qu'il semble bien que les rescapés des Virginia Jubilee Singers demeurés au Cap aient fréquenté des animateurs de clubs et sociétés chantantes actifs lors du nouvel an. Toujours est-il que, dans les années 1880, on commence à voir des signes d'une influence des Minstrels sur les parades du 31 décembre.

Les clubs, en effet, se livrent une concurrence informelle. Chacun cherche à surprendre, à surpasser les autres par la qualité de son chant, l'ordonnance de ses parades et l'originalité de ses costumes. Dans cet esprit, certains adoptent l'allure et le répertoire de ces Minstrels qui sont immensément populaires. D'autres préfèrent des costumes inspirés de l'histoire européenne ou de l'Antiquité gréco-romaine. Ainsi, lorsque les premières compétitions de carnaval sont formellement organisées, le 1^{er} janvier 1907 à la Green Point Track, les troupes qui se mesurent peuvent être classées en Minstrels ou Coons², *Privates* (portant costumes historiques plus ou moins fantaisistes) et *American Indians* (ou *Atjas*, « Peaux-Rouges » inspirés des Wild West Shows et des premiers films de western).

En 1907, l'organisation des fêtes du nouvel an est à peu près établie : elles comportent des spectacles de rue, aubades et défilés, et des compétitions dans des arènes à entrée payante ; l'esthétique et les styles musicaux y sont, dans leur variété même, identiques. Au cours du xx^e siècle, les festivités se transformeront sans que l'économie générale en soit fondamentalement modifiée. Les *Privates* disparaîtront quasiment à la fin des années 1930 et ne subsiste-

1. Petites percussions jouées par paires dans chaque main, faites d'abord d'os, puis de bois.

2. Terme emprunté aux chansons des Minstrels américains, désignant péjorativement des Afro-Américains mais ayant perdu en Afrique du Sud le sens insultant et raciste qu'il a aux États-Unis, où il correspond à peu près au français « raton ».

ront que les troupes « américaines », Coons et Indiens. Les chanteurs, à la fin des années 1930 également, se diviseront en deux types d'organisation : les troupes de carnaval (*Coon Troupes*) d'une part, les Malay Choirs de l'autre. Tous deux partagent le répertoire des chansons comiques (*moppies*), mais les Malay Choirs conservent seuls les vieilles chansons hollandaises et les airs créoles appelés *nederlandsliedjies*. Les Coons chantent en anglais ; les Malay Choirs en afrikaans¹. Les cuivres supplanteront les cordes dans les orchestres accompagnant les Coons au cours des années 1950 et donneront un tour plus jazz à leur musique, cependant que les Malay Choirs resteront fidèles aux cordes et à des sonorités ibériques sans doute venues en Afrique du Sud portées par le *krontjong* indonésien. Enfin, les Christmas Choirs se développeront parallèlement aux Malay Choirs et aux troupes de Coons, écoles de musique autant qu'orchestres qui fourniront aux uns et aux autres bien des accompagnateurs.

DIVISION DE L'ESPACE, BATAILLE POUR LA RUE

La culture de la rue au sein de laquelle ont fleuri les pratiques musicales qui sont au cœur des fêtes du nouvel an est devenue l'apanage presque exclusif des métis. De 1834 à la fin du XIX^e siècle, les blancs et les non-blancs (au nombre desquels on compte très peu d'Africains de souche) jouissent théoriquement de droits identiques. Seules des barrières sociales les séparent, mais, si les riches sont blancs, les pauvres sont de toutes les couleurs. Ils habitent les mêmes quartiers, occupent les mêmes emplois, fréquentent les mêmes tavernes. À la fin du XIX^e siècle, des tensions sur le marché du travail et l'influence croissante des théories du darwinisme social dans les classes dirigeantes vont pousser les autorités à adopter des mesures de discrimination et de ségrégation, à s'efforcer de cantonner dans des espaces séparés les différents groupes de populations qui commencent à être distingués. Les Africains en sont les premières victimes, qui sont chassés du centre du Cap au tout début du XX^e siècle pour être concentrés dans le *township* de Ndabeni. Jusque-là, tous les « non-blancs » étaient uniformément appelés *coloureds* ; la politique de classement et de séparation entraîne l'instauration d'une distinction entre les Africains et les autres « non-blancs ». Les recensements, puis divers textes juridiques commencent à réserver le terme *coloured* aux personnes qui ne sont ni d'origine européenne

1. Les Coons devront, sous la pression des blancs, introduire des compétitions de chant en afrikaans à la fin des années 1940 mais n'interpréteront jamais les *nederlandsliedjies*.

supposée « pure » ni d'origine africaine, soit les descendants d'esclaves, de prisonniers politiques asiatiques, tous les métis y compris ceux qui, par exemple antillais ou afro-américains, se sont installés au Cap. Progressivement, la ségrégation dans l'habitat se met en place, sans être totalement étanche ; pendant longtemps District Six, certains quartiers des banlieues sud comme Claremont, bien qu'abritant une population majoritairement *coloured*, accueilleront encore des « petits » blancs. Jusqu'à ce que le Group Areas Act impose, au cours des années 1960-1980, le déplacement forcé de ceux qui se trouvent classés métis vers des *townships* à eux seuls attribués (*Cape Town in the Twentieth Century*, 1999).

L'imposition de la ségrégation dans l'habitat n'est pas sans conséquences sur l'évolution de la culture musicale ; elle entraîne un amenuisement des possibilités de contact et d'échange entre personnes d'origine et de statut social différents. Les blancs refusant l'héritage de la créolité capetonienne, les Africains étant séparés des métis, ces derniers se retrouvent seuls à assumer la dynamique de création originale d'une société née du mélange. L'illustration la plus flagrante en est la transformation du nouvel an de rue qui, de fête de tous les Capetoniens, devient un rite célébré par les seuls métis.

Dans une période où le racisme se fait de plus en plus pesant, où, surtout, il est consigné dans des textes de droit pointilleux aboutissant aux logiques délirantes qui s'empareront des gouvernements du Parti national après 1948 (Kane-Berman, 1979), les fêtes du nouvel an apparaissent comme une aberration. Elles impliquent en effet une conception de l'espace public qui ne correspond plus à celle que définit le droit. Elles refusent les catégorisations entre zones blanches et zones métisses. Elles recréent l'univers urbain historique où tous pouvaient déambuler partout et jettent dans le centre-ville, au milieu de quartiers désormais désignés comme « blancs », des foules de métis chantant, dansant, faisant sourdre de leurs instruments toutes sortes de sons rappelant et l'histoire du Cap et ses liens avec les mondes lointains convergeant vers son port. Ce décalage entre le droit et la pratique festive devint intolérable aux puissants ; il s'ensuivit, à propos du carnaval du nouvel an, une véritable bataille pour la rue qui dura près de trois décennies.

Dans les quartiers à population majoritairement métisse, au premier rang desquels District Six, la vie sociale se déroulait dans la rue et la musique était partie intégrante de cette vie sociale. La rue était lieu de répétition aussi bien que scène de spectacle pour les Coons, les Malay Choirs et les Christmas Choirs. La rue était le canal de diffusion des dernières chansons, des styles nouveaux. Le cinéma, dès la première projection du *Chanteur de Jazz* de Alan

Crossland¹ en 1929, y joua un rôle important. Les principaux « bioscopes », le Star, l'Avallon, programmaient fréquemment des films musicaux qui attiraient de nombreux spectateurs. Des jeunes se précipitaient à la première séance pour en découvrir les chansons ; le cas échéant, ils s'arrangeaient pour assister à plusieurs projections d'affilée jusqu'à ce qu'ils aient parfaitement mémorisé mélodies et paroles. Puis ils s'installaient sur le trottoir, là où les clients faisaient la queue avant d'acheter leurs billets, et leur interprétaient, contre quelques pièces, les airs qui faisaient la célébrité du film projeté. Les plus populaires de ces chansons se retrouvaient, à la fin de l'année, en des arrangements plus ou moins originaux, très fréquemment en des pots-pourris surprenants dotés de paroles inédites, au répertoire des chorales de Minstrels.

D'autres passerelles existaient entre la rue et différents genres de musique : les orchestres de danses, formés en grande partie d'autodidactes qui œuvraient également au sein des Christmas Choirs et des groupes accompagnant Coons et Malay Choirs, à l'affût des derniers succès internationaux pouvant être adaptés pour danser en *langarm*² ; l'Eoan Group, école de danse et de chant classiques qui parvint à produire des opéras italiens joués par des amateurs et contribua à nourrir la passion de beaucoup de prolétaires du Cap pour les airs de ténor et de soprano ou les chœurs signés Verdi et Puccini qu'ils sifflaient ou chantaient dans la rue ; les ensembles de jazz qui, à partir des années 1950, s'épanouirent au Cap et vivaient en symbiose avec les orchestres de carnaval (*Cape Town Jazz...*, 2001).

La rue était donc un véritable lieu d'effervescence musicale que les déplacements forcés allaient anéantir. En 1966, District Six est déclaré « zone blanche » et, entre la fin des années 1960 et 1982, près de 65 000 personnes seront expulsées et envoyées à des dizaines de kilomètres de là (*The Struggle for District Six*, 1990). Le même sort frappa les autres quartiers habités par des métis. Des communautés entières se trouvèrent démantelées, éparpillées en divers points des plaines du Cap. D'autant plus que les nouveaux *townships* ajoutaient une ségrégation sociale à la ségrégation raciale : quartiers ouvriers, avec de médiocres immeubles abritant d'étroits logements ; quartiers petits-bourgeois où s'alignaient des pavillons mitoyens ; quartiers un peu plus aisés où des maisonnettes étaient séparées par de minuscules jardins. Les *townships* eux-mêmes étaient

1. Le premier film parlant et chantant de l'histoire du cinéma qui, en 1927, mettait en vedette Al Jolson dans le rôle d'un fils de chanteur juif d'origine russe devenu chanteur à la face noire.

2. Style de danse très populaire chez les métis où les deux partenaires se tiennent à bras tendus.

conçus comme des lieux d'enfermement, encerclés par de larges routes ou des voies de chemin de fer, isolés les uns des autres par des terrains vagues. Sans équipements collectifs, les gangs y proliférèrent et y déployèrent une violence croissante.

La rue y était tout sauf accueillante ; inhospitalière, elle devint dangereuse. La culture de la rue ne parvint à survivre qu'à l'occasion du nouvel an. Si les troupes, les chœurs et les orchestres ne répétaient plus sur la chaussée, ils investissaient encore ces mornes artères pour leur donner une vie éphémère le 31 décembre, le 1^{er} janvier, les jours de compétition puis ceux marquant la fin du carnaval, lorsque la troupe s'assemble une dernière fois pour manger, boire et chanter ensemble. À nouveau, les autorités entreprirent d'y mettre l'ordre qu'elles jugeaient « bon » (Baxter, 1996). Déjà, depuis 1948, la ségrégation avait été rendue plus stricte dans les stades où les Coons s'affrontaient. Ensuite, même le droit de défiler fut mis en question. En 1968, Green Point¹, fut déclaré « zone blanche ». Le carnaval fut par conséquent interdit de Green Point Track, et la parade traditionnelle qui jetait tous les Coons dans le centre-ville, entre District Six et Green Point devint impossible.

Les autorités du Cap n'avaient jamais rien fait pour faciliter le passage des Malay Choirs et des Coons en ville, la circulation automobile, par exemple, n'était ni arrêtée ni détournée. La taille des groupes défilant était limitée à 200 membres, et ils devaient obtenir un permis spécial pour pouvoir se rendre d'un point à un autre. Dans bien des cas, le service de la Circulation refusa des autorisations au prétexte que les carnavaliers entravaient l'écoulement fluide des véhicules ou provoquaient des troubles sur la voie publique. L'accumulation des restrictions et des formalités préparait en fait l'interdiction totale des défilés qui fut prononcée en 1976, après le soulèvement de Soweto, en vertu du *Riotous Assemblies Act* (loi sur les rassemblements séditieux), les membres des troupes n'étant plus autorisés qu'à se rendre individuellement jusqu'aux stades où se déroulaient les compétitions. Il fallut attendre 1989, en passer par de longues négociations pendant que les rues des *townships* du Cap s'embrasaient en un ultime effort afin d'abattre l'apartheid (Tilley, Schmitz, 1995), pour qu'à la veille de son effondrement, les défilés pussent reprendre à travers le centre-ville, jusqu'à Green Point où, entretemps, avait été construit un nouveau stade.

Depuis, Coons, Malay Choirs et Christmas Choirs ont retrouvé les rues, mais seulement au moment des fêtes du nouvel an. La culture de la rue telle qu'elle a existé jusque dans les années 1950 est

1. Le promontoire fermant à l'ouest la baie de la Table, sur lequel avait été construite la Green Point Track, stade où se produisaient les Coons depuis 1907.

définitivement morte. Et les conditions économiques et sociales, l'insécurité qui prévalent dans les quartiers où continuent à vivre les métiers défavorisés, en dépit de l'abrogation des lois raciales, ne permettent pas de penser qu'elle puisse renaître prochainement. Elle est un objet de nostalgie qui revit dans des romans, dans des comédies musicales, dans les chansons ou les saynètes données pour le *special item* (concours spécial) du carnaval où les Coons, parfois, se complaisent à rejouer leur histoire. Et, paradoxalement, ce sont les vestiges de cette culture disparue qui continuent à donner aux fêtes du nouvel an la vigueur dont beaucoup au Cap espèrent tirer profit pour redorer l'image internationale de la « Cité-mère » de l'Afrique du Sud et y attirer les touristes.

LA MUSIQUE DANS LA RUE :

L’AFFIRMATION D’UNE HISTOIRE ET D’UNE CULTURE

Au Cap, la musique a nourri des modes habituels d'occupation et d'utilisation de la rue. La musique et les activités qui lui étaient liées – parades, danse, déguisement – transcendaient la rue pour en faire un véritable espace social. Elles transformaient, notamment à District Six, un monde de pauvreté, de surpeuplement et d'insalubrité en un univers vivable, tramé de relations de solidarité et d'entraide, d'entreprises communes – bien que non dénuées de rivalités – pour entretenir et enrichir une culture créole. Du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, la rue des quartiers métis fut tout ensemble agora, forum et odéon. Au fil des ans, les rues du centre-ville, qui accueillaient toutes les ferveurs lorsqu'il s'agissait de fêter l'an nouveau à la fin du XIX^e siècle, virent leur vie découpée. Tout au long de l'année, elles étaient voies de circulation pour les blancs, bordées de boutiques où servaient des métiers mais où ils pouvaient de moins en moins se servir ; les 1^{er} et 2 janvier, elles redevenaient les voies d'une fête désormais jouée par les seuls métiers, qui, chantant et dansant, s'efforçaient de trouver leur chemin en dépit des véhicules, cependant que les blancs se bornaient à les regarder depuis les trottoirs et les fenêtres.

Cette détermination à mettre la musique dans les rues du centre, ne serait-ce qu'à l'occasion du nouvel an, n'est pas simplement l'effet d'un ordinaire débordement carnavalesque. Elle a des raisons plus profondes qui motiveront, dans les années 1970 et 1980, la bataille pour le droit de défiler dans la rue que livreront les capitaines de troupes et les Coons. Occuper les rues du centre en costumes, les faire résonner de musiques revêtait, dans l'Afrique du Sud du racisme, de l'apartheid et des déplacements forcés, plusieurs sens.

Cela revenait d'abord à revendiquer l'espace. Célébrer régulièrement un rite du renouveau dans la rue, c'était rappeler comment avait surgi cette ville, qui l'avait construite, qui lui avait donné son allure et sa culture : les esclaves et leurs descendants, tous ceux qui s'étaient trouvés à un moment ou à un autre jetés dans la catégorie « métis ». Les métis, héritiers de la créolité originelle et du mélange des personnes qui avaient fabriqué Le Cap, affirmaient implicitement, par leur figure, leurs danses et leurs musiques cette conviction qu'ils « étaient » Le Cap¹. Affirmation que renforçaient effectivement le chant, les orchestres et les danses. Car ils jetaient sur la place publique, aux yeux des spectateurs blancs qui, quelles que fussent leurs opinions, bénéficiaient des privilèges de l'apartheid, un déni symbolique des stéréotypes les plus fréquemment attribués aux métis. Ils sont, prétendaient les préjugés, de grands enfants, sans histoire, sans culture, incapables de rien faire hors la gouverne des Blancs. Nous avons, chantaient les Coons sans pouvoir le dire ouvertement, une histoire (celle du Cap, qui sans nous ne serait rien, ajoutée à celles de nos ancêtres, riches de passés divers) ; une culture (celle que nous avons inventée dans l'échange inégal avec les colons mais que nous seuls avons préservée et développée en puisant aux sources que nous offrait le monde entier, les mondes métissés d'Amérique en particulier). Nous existons, nous sommes encore là, clamaient-ils enfin, alors qu'on les avait chassés du centre, qu'on les excluait du système politique auquel ils avaient longtemps participé, même si c'était en place subordonnée².

Présence de communautés opprimées qui se montrent en tant que créatrices, tel fut, pendant les décennies de ségrégation et d'apartheid, le sens des usages de la rue par les métis au moment du nouvel an. Sens qui n'acquiesça jamais explicitement aucune dimension politique – ce qui engendra bien des polémiques et la condamnation par certains militants de ceux qui persistaient à « faire la fête » alors que d'autres risquaient et perdaient leur vie (Martin, 1999 a, p. 125-146) – et qui, pourtant, ne peut être totalement dissocié des usages résistants de la rue qui se firent de plus en plus énergiques dans les années 1970 et, surtout, 1980. Le ressort des uns et des

1. Dans les entretiens recueillis au Cap entre 1994 et 2001 au sein des communautés métisses, l'expression *we are the Cape*, « Nous sommes Le Cap, sans nous Le Cap n'aurait ni histoire ni culture », revient comme un leitmotiv. Une chanson de carnaval très populaire a d'ailleurs pour refrain *Cape Town is the place for me*, « Le Cap est une ville faite pour moi » (The Tulips, 2002).

21. Une autre phrase qui revient très fréquemment dans les entretiens est cette proclamation, ne répondant à aucune question : *The Coons will never die*, « Les Coons ne mourront jamais », que l'on peut interpréter comme l'expression du constat qu'en dépit des tribulations subies, les communautés métisses ont survécu et de la conviction qu'elles continueront à exister quoi qu'il arrive.

autres – des usages symboliques de la rue pour le nouvel an et des usages combatifs rythmés par les manifestations, les répressions et les enterrements – était en réalité le même : une quête pour la dignité de la personne et l'égalité de tous les êtres humains.

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

BIBLIOGRAPHIE

- Baxter Lisa, *History, Identity and Meaning, Cape Town's Coon Carnival in the 1960s and 1970s*, Cape Town, University of Cape Town, Department of History (MA Thesis), 1996.
- Bean Annemarie *et al.* (ed.), *Inside the Minstrel Mask, Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy*, Hanover, Wesleyan University Press, 1996.
- Becker Judith, Kroncong, Indonesian popular music, *Asian Music*, 1975, vol. 7, n° 1, p. 14-32.
- Bickford-Smith Vivian, *Ethnic Pride and Racial Prejudice in Victorian Cape Town*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Bickford-Smith Vivian, *Aspects of Leisure and Social Identity in Cape Town, Cape Colony, c. 1838-1910*, Paper presented at the Third International Urban History Conference, Budapest, août 1996.
- Bouws Jan, *Die Musieklewe van Kaapstad*, Cape Town, Balkema, 1966.
- Bickford-Smith Vivian *et al.* (ed.), *Cape Town in the Twentieth Century, An Illustrated Social History*, Cape Town, David Philip, 1999.
- Da Costa Yusuf *et* Davids Achmat, *Pages from Cape Muslim History*, Pietermaritzburg, Schuter & Shooter, 1994.
- Davids Achmat, Music and Islam, in *5th Symposium on Ethnomusicology*, 30 août - 1^{er} septembre 1984, Grahamstown, International Library of African Music, 1985, p. 36-38.
- Depestre René, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- Erlmann Veit (1991), « A feeling of prejudice » : Orpheus M. McAdoo and the Virginia Jubilee Singers in South Africa, 1890-1898, in *African Stars, Studies in Black South African Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 21-53.
- Franck Bruce, Hatfield Denis *et* Manuel George, *District Six*, Cape Town, Longmans, 1967.
- Guitard Odette, *L'Apartheid*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 2046, 1986.
- Hattersley Alan F., *An Illustrated Social History of South Africa*, Cape Town, Balkema, 1973.
- Jeppie Shamiel M. *et* Soudien Crain (ed.), *The Struggle for District Six*, Cape Town, Buchu Books, 1990.
- Kane-Berman John, *South Africa, The Method in the Madness*, Londres, Pluto Press, 1979.
- Kornhauser Bronia, In defence of Kroncong, in *Studies in Indonesian Music*, Margaret J. Kartomi (ed.), Victoria (Australie), Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, 1978, p. 104-183.

- Lewis Gavin, *Between the Wire and the Wall, A History of South African « Coloured » Politics*, Cape Town, David Philip, 1987.
- Lhamon W. T. Jr., *Raising Cain, Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.
- Martin Denis-Constant, « Coloureds », « Blacks », Sud-africains : y a-t-il une culture métisse ?, *Les Temps modernes*, novembre-décembre 1995 a, 585, p. 613-629.
- Martin Denis-Constant, *Les ménestrels du Cap*, Paris, CNRS Audiovisuel (documentaire vidéo VHS, couleurs, 28'), 1995 b.
- Martin Denis-Constant, Le poids du nom, culture populaire et constructions identitaires chez les « Métis » du Cap, *Critique internationale*, automne 1998, n° 1, p. 74-100.
- Martin Denis-Constant, *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present*, Cape Town, David Philip, 1999 a.
- Martin Denis-Constant, Les ménestrels du Cap, le combat de Carnaval et d'Apartheid en Afrique du Sud, in Odile Goerg (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique, Espace, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, 1999 b, p. 263-279.
- Martin Denis-Constant, Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine, *Cahiers d'études africaines*, 2002, 52 (4), p. 687-710.
- Nathan Hans, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*, Norman, University of Oklahoma Press, 1977.
- Patterson Sheila, *Colour and Culture in South Africa, A Study of the Status of the Cape Coloured People within the Social Structure of the Union of South Africa*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1953.
- Rasmussen Lars (ed.), *Cape Town Jazz, 1959-1963*, Copenhague, The Book-trader, 2001.
- Riis Thomas L., *Just Before Jazz, Black Musical Theater in New York 1890 to 1915*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1989.
- Rosenthal Éric, *Heinrich Egersdörfer, An Old-Time Sketch Book*, Cape Town, Nasionale Boekhandel BPK, 1960.
- Ross Louisa, *Life at the Cape a Hundred Years ago by a Lady*, Cape Town, Struik, 1963.
- Shell Robert C., *Children of Bondage, A Social History of the Slave Society at the Cape of Good Hope, 1652-1838*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1994.
- Stone Gerald L., *The Coon Carnival*, Cape Town, Abe Bailey Institute of Interracial Studies, 1971.
- Tilley Brian et Schmitz Oliver, *Fruits of Defiance*, Johannesburg, Film Resource Unit (documentaire vidéo VHS, 45', Unbanned Series n° 5), 1995.
- The Tulips, *Les ménestrels du Cap, chants des troupes de carnaval et des chœurs « malais »*, enregistrements, photos, livret de Denis-Constant Martin, Paris, Buda/Universal (CD 19876102), 2002.
- Van Wagenberg-Ter Hoeven Ank A., The celebration of twelfth night in Netherlandish art, *Simiolus*, 1993-1994, vol. 22, n° 1-2, p. 65-96.
- Zumthor Paul, *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*, Paris, Hachette, 1959.