

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

La **cité de la musique** a souhaité aller plus avant dans la découverte des univers musicaux d'Afrique, sans s'arrêter à l'Afrique traditionnelle que les ethnologues continuent d'étudier et de comprendre, mais en donnant aussi une audience à l'Afrique actuelle, mouvante et métissée, et qui a su faire siennes les influences internationales. A l'occasion du premier forum, l'ethnologue Gilbert Rouget a tout d'abord accepté de présenter certains documents jusque-là inédits, dont deux films sur les Vodoun réalisés il y a quarante ans, au moment où la connaissance scientifique des sociétés du Bénin n'était encore qu'embryonnaire. Salif Keita incarne quant à lui une autre Afrique, celle du Mali. Bien connu du public parisien, il conçoit aujourd'hui un nouveau spectacle inspiré de son répertoire traditionnel ainsi que de compositions créées pour l'occasion, tout en partageant cette carte blanche avec plusieurs jeunes artistes maliens auxquels il a choisi de donner leur chance. L'Afrique du Sud constitue le troisième visage des voix d'Afrique, avec sa tradition rurale incarnée par les femmes du Kwazulu Natal, et celles des *townships* dont des groupes comme Abafana Base Mawusi, Shukuma Mambazo All Star flutes et Lamontville Lucky Stars Gumboot Dancers présentent les facettes artistiques les plus originales. Le récital - pour la première fois à Paris - de Sibongile Khumalo clôt ce parcours par une voix hors du commun, certainement à compter parmi les grandes de demain. Son apprentissage classique mêlé aux traditions d'Afrique du Sud que lui a transmises son père ethnologue, lui confère une couleur inimitable. Une voix qui montre bien - si besoin en était encore - que les frontières géographiques ne sont plus les seules références à pouvoir éclairer les styles musicaux.

mercredi 8 octobre - 15h

jeudi 9 octobre - 9h30 et 14h30 / amphithéâtre du musée

jeune public

spectacle musical

Djelaouli Zaouli

(conte traditionnel africain)

Inquiète de ne pas voir revenir son père de la chasse, Djela, sa fille, part à sa recherche. Elle surmontera ses peurs et son angoisse au cœur de la forêt, faisant ainsi preuve d'un courage exceptionnel. Ce conte permet aux enfants de découvrir la civilisation des Gouros de Côte d'Ivoire par la présentation des masques, costumes, danses et instruments.

Compagnie Yankady

Georges Momboye, Tétia Oyourou,

Kouyate Schittuli Aïssata, danse, chant

Antoine Oré Lago, Gagbe Koffi Assane,

Ayaovi Mensah, Touré Mamadou, percussions

spectacle sans entracte - durée : 1 heure

samedi 11 octobre - 15h / amphithéâtre du musée

forum musical

chants et danses initiatiques pour les Vodoun (Bénin)

enregistrements, diaporamas, films, transcription musicales :
un ensemble de rituels musicaux africains recueillis sur place
par **Gilbert Rouget**

Sortie des novices de Sakpata et Dahomey 1959 ont été filmés en
collaboration avec Jean Rouch.

samedi 11 octobre - 15 h / salle des concerts

jeune public

concert-découverte

contes et musiques du Mali

Salif Keita raconte les histoires de son village. A Djollba, on raconte que les hommes peuvent prendre des formes animales... Aux accents des mots d'un conteur qui l'accompagne de ses récits, rythmés par le son du balafon ou du *n'goni*, Salif chante son pays. Voix de velours ou cri primal hérités du temps où il devait chanter dans les champs de maïs pour en chasser les singes.

Salif Keita, chant

et son groupe

Boubacar Diarra dit « Baye », narrateur

Mahamadou Sissokho, conteur

concert sans entracte - durée : 1 heure

samedi 11 octobre - 20h

dimanche 12 octobre 16h30 / salle des concerts

carte blanche à Salif Keita

Salif Keita, chant, guitare

artistes invités :

Fantani, Warren, Mariatou Diabaté, chant

King Da Dja, rappers

groupe de Salif Keita :

Mahamadou Sissokho, conteur

Mariatou Diabaté, Ramata Diakité, Djéné Doumbaya, chœur

Jean Adagbenon, batterie

Souleymane Doumbia, percussions

Eric Bono, claviers

Ousmane Kouyaté, guitare

Sekou Kanté, basse

Sidi Mambe « Bâini » Koita, guitare d'accompagnement

Brehima « Benogo » Diakité, n'goni

concert enregistré par *France Musique*

avec le soutien de *FIP*

Salif Keita

Salif Keita est né en 1949 dans une famille de *horon* (nobles) qui fait remonter son origine à Soundjata Keita, le fondateur de l'empire du Mali en 1240. Son origine lui interdisait en principe de devenir musicien mais, charmé par l'écoute des griots qui venaient chanter les louanges de sa famille, il quitte l'école pour Bamako où il forme avec son frère un trio pour jouer dans les boîtes de la capitale malienne. Sa voix superbe le fait vite remarquer et il ne tarde pas à rejoindre, en 1970, le Rail Band, un orchestre devenu mythique qui jouait aussi bien des morceaux inspiré de la musique cubaine que des chansons du répertoire mandingue, et qui a vu défiler les plus grands musiciens de l'époque, de Mory Kanté au guitariste virtuose Kanté Manfila.

C'est avec ce même Manfila que Salif quitte le Rail Band pour aller rejoindre le groupe des Ambassadeurs du Motel, avec lequel il reprend, en les modernisant quelques-uns des thèmes et des mélodies popularisés par les griots, comme il l'avait déjà fait à l'occasion avec le Rail Band en interprétant des extraits de l'épopée de Soundjata.

Celui qu'un public africain autant féru de football que de belles voix surnomme le « Domingo de la musique africaine », enregistre *Mandjou*, dans un style épique traditionnel, mais qui allie harmonieusement les rythmes mandingues, les cuivres et l'électricité. Les Ambassadeurs (devenus Ambassadeurs Internationaux) se fixent alors en Guinée, et leur premier succès *Mandjou* est dédié au peuple mandingue mais également à Sékou Touré. Peu après, Kanté Manfila et Salif se séparent, ce dernier allant tenter sa chance en Europe.

La France découvre alors la musique mandingue moderne avec son passage au Festival d'Angoulême en 1983 et Salif s'installe dans la région parisienne à partir de 1984. Sa musique, à laquelle collaborent François Bréant et Jean-Philippe Rykiel, devient alors plus funk et son nouvel album *Soro* ne tarde pas à se retrouver en bonne place dans les « charts » de la sono mondiale.

Tout en continuant à collaborer avec des musiciens maliens ou guinéens comme le joueur de balafon Kélétigui Diabaté ou le guitariste Ousmane Kouyaté, avec lequel il joue encore actuellement, Salif prend une envergure internationale en enregistrant à Los Angeles avec Carlos Santana, *Amen*, un album produit par Joe

Zawinul, dans lequel le saxophone de Wayne Shorter se mélange aux chœurs mandingues.

Toujours ouvert à de nouvelles expériences, Salif Keita compose en 1992 la musique du film *L'enfant lion* et découvre le métier d'acteur en interprétant le rôle d'un griot. Pour son dernier enregistrement, *Folon*, il fait appel à Wally Badarou et à nouveau à Jean-Philippe Rykiel pour concevoir un album éclectique où s'entrecroisent juju nigerian et musiques du Wassoulou, zouk antillais et rythmes latinos. Salif Keita est un musicien qui ne se repose pas sur des formules toutes faites et le public est toujours curieux de savoir ce qu'a encore pu inventer le chanteur, qui présente cette année un groupe plus acoustique que celui de ses derniers enregistrements.

Henri Lecomte

dimanche 12 octobre - 15h / amphithéâtre du musée

rencontre

autour de la parution de

Introduction aux musiques africaines

de **Monique Brandily**

coédition cité de la musique/Actes Sud

accès libre sur réservation

samedi 18 octobre - 20h / salle des concerts

voix d'Afrique du Sud

Chants du Kwazulu Natal

Hlanganani siyobhula

Les membres d'une famille décident d'aller consulter une diseuse de bonne aventure pour savoir pourquoi il n'y a qu'un enfant dans la famille.

Bayesaba

Des concurrents ont peur de participer à une compétition. Ils braillent à tout va pour le cacher, et même Nollela l'induma (le chef) s'en rend compte.

Zikhonkwane zezulu

Vous, les Sangomas (les sorciers), est-ce que vous ne trompez pas les gens en leur racontant que vous avez le pouvoir d'éloigner le tonnerre et la foudre ?

Kuxatshenwe ngenxa yakiio

Les gens se disputent à cause de ce que raconte une commère.

Mshengu usezansi

Joseph Shabalala (Mshengu) n'est pas facile à trouver car il est toujours en occupé loin à Durban. Cette chanson rend un hommage familial au leader du groupe Lady Smith Black Mambazo qui a découvert les femmes de Nzalabantu.

Quathizwe

Personne n'a jamais pu faire prendre les armes à la nation.

Ingongomane

Une jeune fille se lamente car son père a décidé qu'il était temps qu'elle se marie.

Ugodle inkonyane

Les amis d'une femme rejettent le défi de se battre pour elle.

Kulajileke invu yami

Une femme a perdu une chaussure. Elle lui a sans doute été volée par ces hommes qui demandent du sel.

Anosala wengane kababa

Chanson d'adieu.

Ingqikili

scènes quotidiennes mimées et accompagnées de claquements de mains :

Une femme s'agenouille derrière une meule en pierre et broie du malt. Ce travail la fait transpirer, elle s'essuie, chasse les poules qui courent en liberté et prise une dose de tabac. Elle brasse la bière mais son mari trouve cette boisson plate.

Le mari frappe sa femme qui appelle ses enfants. Elle installe le plus jeune sur son dos, prend l'autre par la main et part, laissant son mari crier.

(durée : 30 minutes)

Nzalabantu, chœur traditionnel de femmes

entracte

Sibongile Khumalo

Ngibiziwe (M. Namba)

Réponse à un appel des ancêtres, pour être leur servante.

Umbongo (P. Lengoasa)

Chant d'action de grâce destiné aux ancêtres pour la protection et les conseils qu'ils prodiguent.

Thembaletu (P. Boroko)

Chanson chantée en hommage au beau pays d'Afrique du Sud duquel nous tirons force et courage en le servant et en nous sacrifiant pour lui.

Isisho Sabadala (Amtshitshi Amhlophe)

Chanson mettant en garde contre l'envie d'être sensible aux désirs d'autrui, car s'il est aisé d'oublier les offenses que l'on a faites aux autres, ces derniers n'oublient pas si facilement.

Thula Medley (chant traditionnel zoulou arrangé par S. Khumalo)

Pot-pourri de berceuses zouloues.

Amathonga (T. Mkhize)

Chanson pour mettre en garde contre la tristesse et l'obscurité qui viendraient vite si on ne tenait pas compte du monde des ancêtres.

Larhalama (M. Namba)

Parodie à propos d'un homme qui courtise une femme désintéressée qui demande à un groupe d'amis de lui dire de la laisser tranquille et de partir.

Iya Guduza (M. Makeba)

Un homme désœuvré ne sait pas comment se débrouiller, maintenant que sa femme qui travaillait trop dur est morte.

Sabela (S. Khumalo/M. Makhene)

Appel à la Nation pour que tous participent ensemble à l'effort pour bâtir une Afrique du Sud plus forte et plus grande qu'elle n'est en ce moment. Appel pour que tous se souviennent du passé et ne fassent plus les mêmes erreurs.

durée : 1 heure

Sibongile Khumalo, chant

**Innocent Modiba, Margaret Motsage, Victories Vilakazi, chœur
quartet Moses Taiwa Molelekwa**

Moses Molelekwa, piano

Ngenekhaya Mahlangu, saxophone

Sello Motwedi, batterie

Abednigo Zulu, guitare basse

l'ordre des chants est susceptible d'être changé au moment du concert

coproduction cité de la musique, CDRC de Nantes dans le cadre du Festival « fin de siècle à Johannesburg » (17-25 octobre 1997).

Nzalabantu

Peuple de pasteurs organisé en royaume, les zoulous n'ont guère de tradition instrumentale. La voix est en revanche le mode d'expression privilégié, et notamment pour toutes les cérémonies où le chœur peut être, avec son chef, une représentation de la cour dans cette société tribale. C'est ainsi que l'on trouve dans le pays zoulou une grande variété de formes polyphoniques a capella, regroupées sous le nom générique de *isikathamiya*. Un des principaux représentants de ce genre commun à la musique zouloue rurale est le chœur d'hommes Ladysmith Black Mambazo. Ce groupe a emprunté son nom à la petite ville de Ladysmith, située à mi-chemin entre Durban et Johannesburg, au cœur des grandes vallées du Natal. Dans cette région, chaque localité possède son propre style de chant. Les chœurs se réunissent parfois pour des compétitions d'*isikathamiya* au cours desquelles sont appréciées non seulement les prouesses vocales des chœurs mais aussi la qualité des textes. La dimension poétique des chants reste en effet fondamentale dans la tradition rurale du Natal. C'est à l'occasion de l'une de ces compétitions de chant choral que le responsable de Ladysmith Black Mambazo a remarqué Nzalabantu, chœur de dix femmes à qui il a proposé de participer au prochain enregistrement de son groupe. Ce disque vient d'obtenir cette année le prix du meilleur album de musique traditionnelle en Afrique du Sud. Les dix femmes qui constituent Nzalabantu sont originaires des fermes des alentours de Colenso, petite localité à une trentaine de kilomètres de Ladysmith. A l'époque des changements politiques en Afrique du Sud qui ont amené l'ANC au pouvoir, le propriétaire de ces terres d'élevage, craignant sans doute des jacqueries, a chassé ces familles de métayers. Les femmes ont alors été conduites dans le township de Colenso où la responsable du dispensaire local les a remarquées. C'est sur ses conseils que ces paysannes se sont regroupées en « ensemble culturel » prenant le nom de « Nzalabantu », ce qui signifie « au grand jour ». En effet, seules les femmes mariées ont accès aux habitations des hommes « au grand jour ». les prestations Nzalabantu ont généralement lieu à l'occasion de noces. Elles ont réalisé elles-mêmes leurs costumes, et notamment la coiffe conique de vannerie teinte en rouge que portent traditionnellement les femmes zouloues mariées. Sur leurs coiffes ornées, les femmes ont inscrit

le mot *khululeka* qui signifie « restons en paix ». La coutume consiste à cacher dans ces coiffures spectaculaires des objets rituels et protecteurs. Elles ont confectionné aussi leurs *skin kilts*, jupes grises finement plissées, faites d'une peau de vache tannée, ainsi que l'ensemble des bijoux et bracelets qui constituent le costume traditionnel dans cette région du Natal.

Les hommes ayant souvent dû quitter leur village pour aller travailler dans les mines ou les chantiers des villes, les femmes sont restées les garantes de l'éducation des enfants et de la conservation des traditions dans les *kraals* et les villages. Dans ce pays rapidement urbanisé, c'est dans ces groupes que l'on trouve la tradition la mieux préservée, loin des influences mixées des villes. L'*isikathamiya* que chantent les femmes du village de Colenso témoigne de la pure tradition locale, puisque Nzalabantu ne s'est pratiquement jamais produit sur scène jusqu'à aujourd'hui. Leur concert réunit des polyphonies chantées à l'occasion de l'initiation des jeunes filles, des mariages, des deuils ou des fêtes de village ; toute occasion en somme où les ancêtres doivent être invoqués. Elles se présentent sur scène dans leurs atours traditionnels mais le chef du groupe tient dans sa main la cuiller de bois qui est l'objet offert à la jeune épousée lors de son mariage pour lui signifier son intégration au groupe des femmes. A la cuiller est parfois associée une bassine et une sorte de balai. Cette polyphonie se nomme *isigekle* et n'est pratiquée que par les femmes, généralement à la fin des cérémonies quand elles sont admises dans le cercle des hommes. Ces chants n'ont reçu aucune influence des musiques urbaines ou des *townships*.

Sibongile Khumalo

Sibongile Khumalo est à compter parmi les plus brillantes représentantes de la génération des artistes sud-africaines de l'« après-apartheid ». Découverte en 1993 à l'occasion du Festival de Grahamstown, elle reçoit la même année le prix de la meilleure jeune artiste du pays. Un an après, elle se produit à l'occasion de l'investiture du président Mandela.

Sibongile Khumalo est née à Soweto d'une famille originaire du Kwazulu Natal. Son éducation musicale a commencé très jeune.

Musicologue réputé, son père Khabi Mngoma l'a initiée à la fois aux musiques traditionnelles et à l'histoire de la musique occidentale, de sorte que la jeune « urbaine » a toujours gardé contact avec sa culture d'origine. Sibongile a commencé à chanter dès l'âge de huit ans et elle s'est mise au piano à douze ans. Après des études de musique à l'Université de Zululand et à l'Université de Witwatersrand, elle poursuit ses travaux à l'Académie Fuba où elle est responsable du Département Musique. Elle est aussi directrice de projet à l'Institut Madimba de Musique Africaine.

Il y a toujours eu chez cette artiste un double intérêt pour l'art lyrique occidental d'une part, et le chant traditionnel africain dont elle devient bientôt experte et l'une des représentantes les plus réputées. On retrouve Sibongile Khumalo dans des productions lyriques et sur les scènes de festivals de musique traditionnelle. Elle a notamment chanté avec l'Orchestre Philharmonique de Londres. Dans son pays, il n'est pas rare de la voir chanter des berceuses zouloues dans des centres communautaires de Durban et Johannesburg, ou de l'entendre dans des cabarets de jazz avec des musiciens comme Moses Mololekwa, jeune et brillant pianiste sud-africain à qui elle a fait appel pour son récital à la **cité de la musique** .

Il y a deux ans, Sibongile Khumalo a obtenu un triomphe à Johannesburg dans la comédie musicale *Sisters in Sync* de Janice Honeyman. Elle a étonné le public par la virtuosité de sa voix dans *Rythmes d'Afrique*, spectacle qui réalisant la synthèse entre la musique africaine populaire et l'art lyrique occidental.

Le succès grandissant de Sibongile Khumalo en Afrique du Sud et sur les scènes du monde reflète bien l'ouverture d'une culture nouvelle qui apparaît dans ce pays à peine sorti de quarante ans d'apartheid et d'exclusion. Culture plurielle, à l'image du registre de cette chanteuse, et qui se nourrit d'influences multiples puisées dans diverses traditions vocales longtemps ignorées, et confrontées aujourd'hui aux modes occidentales, du jazz à l'opéra, de la comédie musicale au gospel, de la musique spontanée à la musique savante.

P.L.

dimanche 19 octobre - 16h30 / salle des concerts

musiques et danses des townships d'Afrique du Sud

Gumboot dance : danses urbaines à Durban

(durée : 20 minutes)

Amalevu : Hé chef, on est fatigué, il faut qu'on arrête un peu.

I-One : Soyons tous ensemble

Mellow yellow : Lamontville était sillonné par d'innombrables fourgons de police pendant l'état d'urgence.

Isishananiya : Femme infidèle.

Amabhakede: Danse sur le vidage des pots de chambre le matin.

Zoh : Ils ont appris tous les pas du « gumboot style » à une fille, et après, elle est partie.

Lzi my darling : C'était la petite amie du chef, et elle aussi, elle est partie.

Lamontville Lucky Stars Gumboot Dancers

Ingoma : chants et danses zoulous (durée : 20 minutes)

Wèhulumende

Ngempela yizwona ayahlela lendaba

Namhlanje nje nifundile

Abafana Base Mawusi

entracte

Kwela : orchestre de penny-whistle

(durée : 45 minutes)

The Fight (Le combat) : pièce instrumentale, jazz des *townships*, inédit, 1954

Azwuthele Mfowethy (Verse encore un peu, mon frère) : chanson à boire, 1995

Back to Alexandra (Retour à Alexandra) : pièce instrumentale, inédit, 1954

Izinto Zimanukwenzeka (C'est comme ça que ça se passe) : chanson zouloue, 1996

Wè Mngane Wami (Salut l'ami) : chanson zouloue, 1995

Lashon Langa (Le soleil se couche) : chanson zouloue, écrite en 1958, arrangée en 1995

Balandela Tmishingo (Après que Mambazo a parlé avec les esprits) : chanson zouloue, 1995

Faraway (Loin) : pièce instrumentale, inédit, 1958

Ghetto Move : pièce instrumentale, composée en 1954 par Big Voice Jack

Pedi Jump Song : pièce instrumentale, inédite, 1946

Iswara Mabaka (Tais-toi un peu) : chanson sotho, 1995

Ondabazabantu (Les commères) : chanson zouloue, 1995

Katempa Kasaina (J'ai signé et j'ai timbré)
chanson sotho traditionnelle

Space Age (L'ère de l'espace) : pièce instrumentale, inédite, 1958

Why kill so many people (Pourquoi tuer tant de gens ?) : chant de protestation, 1995

Duck Tail (Queue de canard) : pièce instrumentale enregistrée en 1957

Jon Hark : pièce instrumentale enregistrée en 1956

Its cooking (Ça cuit) : pièce instrumentale, 1995

Magic fingers (Doigts magiques) : pièce instrumentale, 1958

Drunk on the sun (Ivres au soleil) : pièce instrumentale, 1958

Black chocolate (Chocolat noir) : pièce instrumentale, 1995

Shukuma Mambazo All Star Flutes

Jack « Big voice » Lerole, penny-whistle, saxophone, chant, paroles et composition

Zephania Nkabinde, David Ramosa, Nkosana Zulu, penny-whistle, chant

Dingaan-Pieter Khumalo, guitare rythmique

Lucas Makuleka, guitare rythmique, chant

Bonisile « Small » Dokolwana, guitare

Nicolas « Boyboy » Vanto, guitare basse

Mandla Mdlalozi, percussions

coproduction cité de la musique, CDRC de Nantes dans le cadre du Festival « fin de siècle à Johannesburg » (17-25 octobre 1997)

Wehulumende

Salut à toi peuple de cette ville
Salut à toi peuple de cette terre
Shosholoza
Notre train vient des montagnes
d'Afrique
Il roule très vite
Notre train vient des montagnes
d'Afrique
Gouvernement
Il a été emprisonné trop longtemps
(Nelson Mandela)
Nous voulons maintenant le voir.

Ngempela yiwona ayah- lela lendaba

Nous sommes heureux de cette année
1994
Parce que nous avons reconquis notre
terre
Venez vous réjouir avec nous
La Nation entière est en fête
Nous remercions trois hommes
(Mandela, De Klerk, Buthelezi)
Ils sont les héros de notre libération.

Namhlanje nje nifundile

Est-ce-que ton père a eu une bonne
éducation ?
Non, et moi non plus
Mon enfant, s'il te plaît, va à l'école
L'éducation est si importante
Mon enfant, s'il te plaît, va à l'école
L'éducation est si importante
Tu commenceras par les lettres
A.B.I.O.U.

L'éducation, c'est merveilleux
Tu apprendras la sagesse pour sur-
vivre.

Azwuthele mfowethy

S'il te plaît mon frère, verse-nous de la
bière
Buvons et amusons-nous
Cette bière est si fraîche et si bonne
Verse en nous encore un peu et buvons
Verse en nous encore un peu et amu-
sons-nous.

Izinto Zimanukwenzeka

C'est comme ça que ça se passe
Peu à peu, ça arrive
Aujourd'hui tu vois ceci
Et demain tu entends cela
Il y a sans arrêt du neuf sur cette terre
Le monde tourne
Même la terre change
Il y a sans arrêt du neuf sur cette
terre.

We Mngane wami

Salut l'ami
Si tu peux le faire dans le noir
En pensant que personne ne te regarde
Mon ami
Tu peux le faire dans le noir
En pensant que personne ne te regarde
Celui qui marche à quatre pattes
regarde celui qui rampe
Même deux corbeaux se regardent.

Lashon langa

Le coucher du soleil ramènera la peine
et les larmes

Nous n'avons pas d'argent et rien à
manger.

Balandela Tmisthingo

Ils suivent les flûtes de Mambazo
Ils désertent tous leurs maisons
Et vont écouter Mambazo parler avec
les esprits
En soufflant dans leurs flûtes (bis).

Iswara Mabaka

Tais-toi un peu ma poule
Tu parles trop ma poule
Tu pousses les gens à se battre
Par tes commérages et tes mensonges.

Ondabazabantu

Les commères, ah les commères
Les fenêtres ont des yeux, oh oui
Les murs aussi ont des oreilles, oh oui
et même la porte, ouais m'dame
Les commères, ah les commères.

Katempa Kasaina

Hé tonton, hé, hé tonton
Je veux acheter une carte
Pour quelqu'un que j'aime
Pour pouvoir signer et timbrer
Timbrer et signer, etc.

Why kill so many people

Pourquoi tuer tant de gens sans provo-
cation de leur part ?

Pourquoi les laisser vous utiliser pour
faire leur sale boulot ?

Je sais que l'argent est la cause de tous
les maux sur la terre

Mais un jour mon ami, tu étoufferas
sous le poids des remords.

traduction Française Persigan

musiques et danses des townships

Les *townships* sont d'artificiels faubourgs construits sous l'Apartheid où les communautés noires (ou de couleur) ont été logées, de gré ou de force. Sans services, sans eau parfois, et sans électricité, ces cités ouvrières sont devenues de véritables ghettos auxquels se sont greffés des quartiers spontanés et des bidonvilles, à la suite de l'extraordinaire exode rural qu'a connu le pays ces trente dernières années, sans compter l'arrivée de populations d'autres pays d'Afrique Australe. Symboles de la politique d'apartheid, les *townships* ont été le théâtre des grandes manifestations et des révoltes qui ont fini par renverser le régime d'apartheid. Au Cap, les gens de couleur (les Malais notamment) vivaient depuis bien longtemps dans des quartiers proches du port et du centre-ville. C'était en particulier le fameux District Six. Ce quartier a été rasé et sa population expropriée de force puis envoyée à plusieurs dizaines de kilomètres de là, dans des localités artificielles construites en plein désert. Près de Johannesburg, Soweto en est un parfait exemple : un vaste *township* dont la superficie est égale à celle de Paris. Cette ville immense regroupe d'ailleurs plusieurs *townships* constitués de populations déportées. Parmi eux, South-West-Township est le nom de cette ville noire artificielle à l'écart de la ville blanche.

Durant la période de ségrégation, les *shebeens* (bars clandestins) - permettaient aux musiciens de trouver refuge la nuit, au temps des couvre-feux. Aujourd'hui, les *shebeens* existent toujours, mais ils ont perdu leur clandestinité. On n'y fait plus guère de musique. Celle que les jeunes écoutent aujourd'hui dans les *townships* est bien loin de la *jive* des années 60. C'est ce qu'on appelle là-bas la *Bubble-Gum music* : un mix de disco-techno-variété, parfois sans grand intérêt pour nos oreilles, mais qui connaît là-bas un succès considérable.

Le choix de la programmation à la **cité de la musique** s'est porté vers des formes populaires traditionnelles « revisitées ». Il en résulte un ensemble mettant en évidence des formes purement représentatives de cette culture des *townships* et par conséquent propres à l'Afrique du Sud. Que ce soit dans la *gumboot dance* où certains voient l'origine des danses hip-hop de nos banlieues, dans les danses d'*hostals*, dans les ensembles de *penny-whistle*.

Lamontville Lucky Stars Gumboot Dancers

Littéralement « danse des bottes de caoutchouc », la *gumboot dance* est une pratique ancienne - et unique en son genre - des danses urbaines sud-africaines. Cette forme chorégraphique est apparue peu avant les années vingt dans les *hostals* (foyers réservés aux ouvriers migrants ou aux mineurs, à proximité de leur lieu de travail) de la région de Durban (Kwazulu Natal). Les ouvriers d'origine zouloue avaient l'habitude d'organiser le dimanche des compétitions de danse (*dance party*) au cours desquelles chacun devait faire montre de la plus grande fantaisie, vélocité et précision dans les rythmes et les pas. Il y avait aussi à cette époque, dans les milieux noirs moins pauvres, les « thés » organisés dans les clubs ou les missions, et au cours desquels quelques amateurs présentaient des numéros de danse entre deux démonstrations de chorales ou d'orgue et après des interludes de théâtre burlesque. Ces concerts jouèrent un grand rôle dans l'émergence d'une expression culturelle urbaine noire dans les faubourgs des villes sud-africaines. Au sortir de la première guerre mondiale, la jeunesse noire était fascinée par le *ragtime*, les pas de danse, les tenues vestimentaires, et les idées d'une nouvelle culture noire importée d'Amérique par des troupes et des musiciens qui se produisaient dans les cabarets sud-africains. Chacun s'inspirait de ces rythmes modernes et cherchait à combiner les pas des danses rurales avec ces chorégraphies spectaculaires.

L'*is'cathulo* (la chaussure) fut ainsi lancée comme une mode par des étudiants de Durban. C'est pour adapter ce modèle avec leurs propres moyens que les ouvriers du port créèrent la *gumboot dance*. Les jeunes mineurs dansaient en tenue de travail et bourraient parfois de tissu ou de papier journal les tiges de leurs larges bottes en caoutchouc Wellington fournies par les entreprises. Parfois, ils fabriquaient aussi des sonnailles avec des capsules de bière enfilées autour de bracelets noués aux chevilles. Accompagnés d'une guitare ou simplement entraînés par la voix du danseur leader, l'art de la *gumboot dance* s'exerce dans l'agilité et la rapidité des pas et par des mouvements collectifs réglés avec précision, les danseurs frappant de leurs paumes les flancs de leurs bottes pour produire à l'unisson un son rythmé spectaculaire. Très vite, la *gumboot dance* est devenue une mode très appréciée. A leur tour, clubs et concerts

ont programmé ce genre nouveau dans les compétitions, notamment à Johannesburg où l'appellation « gumboot » est probablement apparue. Peu à peu, elle est devenue synonyme de la danse ouvrière sud-africaine et fut à ce titre intégrée aux comédies musicales et spectacles de cabaret où l'on critiquait le monde du travail et les mauvais traitements dont étaient victimes les mineurs.

Aujourd'hui, la *gumboot dance* est pratiquée librement. Elle peut apparaître comme une forme proche des danses hip-hop dont elle aurait pu être un des prémices. Dans les foyers et centres culturels de quartiers, des groupes sont aujourd'hui constitués s'exercent à la *gumboot dance* comme d'autres pratiquent la *tap dance* ou les danses de salon. Certains travaillent sans instruments, jouant essentiellement sur les impulsions données par la voix, le corps et la virtuosité des danseurs - toujours en tenue d'ouvriers. D'autres dansent la *gumboot* accompagnés par des petits orchestres formés de guitares et d'une batterie.

Abafana Base Mawusi

Les *hostals* ont toujours été des foyers misérables où étaient entassés les travailleurs noirs migrants, à proximité de leurs lieux de travail, ou des puits de mine où ils passaient près de dix heures par jour, sauf le dimanche. Loin des femmes restées dans les campagnes, ces *hostals* sont devenus des lieux de promiscuité et de violence où se mélangeaient des groupes et des ethnies différents. Parmi eux, les zoulous formaient une majorité marquée par un besoin fort d'affirmation identitaire. Traditionnellement, et surtout pendant l'apartheid, les dimanches étaient consacrés aux services religieux et à des rassemblements festifs qui donnaient lieu, l'après-midi et le soir, à des compétitions de chants et de danses. Ces compétitions étaient bien sûr réservées aux habitants des *hostals* dont la vie se voulait réglée - comme celle des villages - selon un code coutumier. Les blancs n'avaient accès à ces réunions que dans des cas très exceptionnels. Ce n'est que depuis deux ou trois ans qu'un public blanc accompagné, peut assister à ces compétitions spectaculaires. Entre toutes, les danses zouloues sont certainement les plus et rassemblements. La danse des hommes repose sur la sché-

matisation des gestuelles guerrières : position de défense, provocation, assaut, mouvements acrobatiques des jambes destinés à épouvanter l'adversaire. Les danseurs zoulous portent aussi des vêtements traditionnels faits de peaux de fauves et brandissent le bouclier et la sagaie.

Parmi les groupes existants, Abafana Base Mawusi est formé d'ouvriers résidant dans un *hostal* proche de Johannesburg. C'est non seulement le premier ensemble de ce genre à se produire hors du contexte des compétitions nocturnes *ingoma Basuka*, mais il est aussi le premier à avoir réalisé un enregistrement (disque édité en Afrique du Sud). Aux injonctions du chef coutumier répond le groupe par des chants puissants et des mouvements parfaitement synchronisés selon les principes guerriers d'une part, mais aussi selon les caractéristiques de l'*isicathamiya* (chant choral *a capella* zoulou). Le groupe porte le costume classique zoulou et est accompagné d'un percussionniste traditionnel. Chez les zoulous urbanisés, les tambours sont faits à partir de fûts de fuel - à défaut d'arbres dans la région du Kwazulu Natal - sur lesquels sont tendues de part et d'autre des peaux de vache. Le percussionniste frappe violemment sur un rythme binaire répétitif, servant à impulser l'énergie aux danseurs. Selon la tradition, la chanson *ingoma* est indissociable de la danse. Cette caractéristique se retrouve un peu partout en Afrique du Sud et notamment dans les rites guerriers zoulous où la danse tient traditionnellement une place importante.

Shukuma Mambazo All Stars Flutes

Jusqu'à ce qu'elle soit interdite par l'apartheid, la musique de rue a longtemps accompagné la vie à Johannesburg. Pour les Blancs, tout événement était prétexte à réunion de fanfares, orchestres irlandais ou écossais qui défilaient en grande tenue. Dans les quartiers noirs, les orchestres de rue étaient aussi nombreux. Ils jouaient pour quelques sous, soufflant dans des instruments de leur fabrication, hérités des traditions rurales. C'était notamment les cas des migrants venus du nord (région *venda*) où l'usage des flûtes *lithaka* par les danseurs est caractéristique des grands rassemblements festifs et rituels de ces anciens royaumes. Parmi les groupes « sponta-

nés » de musiciens mendiants des rues de Sophiatown et des quartiers encore mélangés dans les années 1940-50, ceux qui attiraient le plus de spectateurs étaient les groupes de *penny-whistle*. S'inspirant des fifres et des tambours entendus dans les fanfares écossaises qu'ils voyaient souvent défiler sur les avenues, ces enfants utilisaient le *tin-whistle* métallique à six trous. Cet instrument était sans doute le plus facile d'accès et celui qui rappelait le flûteau de roseau (*umtshingo*) joué traditionnellement par les bergers zoulous (ou *sothos*) qui rythmaient leurs mélodies avec une sorte de hochet. Bien des nouveaux venus à la ville avaient appris à jouer de ces flûtes rudimentaires. Ils utilisèrent aussi le flageolet métallique de manière particulière, enfonçant l'embouchure de l'instrument dans la bouche, entre la langue et la joue pour produire des glissandos et des modulations très singulières.

Ces joueurs de flûteau formèrent de petits orchestres de *penny-whistle* et tambours qui jouaient dans la rue, parfois même déguisés en Écossais avec kilt, écharpe et chaussettes. On les appelait les *Mac Gregor*. Ils se produisaient à la manière des orchestres de blancs pour tout événement communautaire, et notamment les *stokfels* (coopératives et organismes d'entraide créés dans les communautés noires et *townships* qui organisaient des fêtes ressemblant à des kermesses dans les années 1940/50). Ces groupes de musiciens de rue se hasardèrent dans les quartiers blancs où la recette pouvait être fructueuse tant leur musique était appréciée. La musique devint alors dansante, parfois accompagnée de guitares ou de contrebasses bricolées avec des boîtes de métal et des morceaux de bois. Pour un « ticket », les groupes jouaient les airs à la mode en dansant sur un rythme endiablé, dont témoignent aujourd'hui certains films (*The magic garden* en 1950, *Come back Africa* en 1959). Avec ces orchestres de six à huit musiciens, les succès du jazz américain entendus à la radio s'étaient métamorphosés. Ils étaient en quelque sorte « africanisés » par le contrepoint des pipeaux orné des improvisations virtuoses du soliste que le milieu musical blanc des radios et du disque nomma *kwela*... Ce mot « kwela » faisait référence à l'attitude de ces bandes de jeunes voyous, toujours prompts à s'enfuir à l'apparition des cars de police qui les pourchassaient : « Kwela » (« allez grimpe » en argot des *townships*) était le nom donné par ces jeunes aux « paniers à salade ». Dans leur langue, « kwela kwela »

était donc devenu un code pour déguerpir à la moindre alerte. Assez vite, promue par le disque, la radio et le cinéma, la *kwela* devint un genre et une mode à part entière, une forme et des sonorités urbaines uniques sur tout le continent noir. Au début des années 50, la danse du *patha patha* (toucher toucher) était la plus pratiquée au son de ces *penny-whistles* dans les bars des faubourgs noirs ainsi que Johannesburg et dans d'autres villes à travers le pays. En 1959, *Tom hark* de Jack Lerole devient la meilleure vente de disques dans toute l'Afrique du Sud et le morceau reste numéro 2 du hit parade anglais pendant 14 semaines, ce qui prouve la popularité de cette musique bien au-delà des communautés noires. Certains disent même que l'expression *kwela* vient de ce morceau devenu mythique. De simples joueurs de *tin-whistle* (comme Jack Lerole ou Spokes Mashiyane) voient les portes des studios d'enregistrement s'ouvrir. Mais cet engouement sera de courte durée. Avec l'avènement du régime d'apartheid et l'interdiction des orchestres de rue, ces ensembles doivent disparaître et les musiciens les plus talentueux sont contraints à changer leurs habitudes et leurs instruments. Certains d'entre eux profitent de la vague grandissante du jazz dans les villes. Jack Lerole deviendra d'ailleurs l'un des grands saxophonistes de Johannesburg. La musique se transformera petit à petit et la *kwela* deviendra pour un temps la *kwela jazz* quand saxophonistes, trompettistes et batteurs de jazz reprendront à leur tour les morceaux les plus populaires de la *kwela* des rues.

Pascal Letellier

mercredi 26 octobre - 15h

jeudi 27 octobre - 9h30 et 14h30 / amphithéâtre du musée

jeune public

spetacle musical

contes et musiques d'Afrique de l'Ouest

Lamine Konté, le griot de Casamance, chante en mandingue, en wolof et en créole portugais. Il raconte, en français, les histoires de la reine Boko... Défenseur de la tradition et de la mémoire de son peuple, il sait faire passer le charme des rythmes et la poésie de l'Afrique au son de la kora, la harpe des griots.

Lamine Konté, kora, chant

Moussa Cissoko, percussions

Ibrahim Soumano, balafon, guitare

spectacle sans entracte - durée : 1 heure

glossaire

atungblan

Tambour parleur d'Afrique de l'Ouest, cet instrument est traditionnellement joué par le peuple Baule de Côte-d'Ivoire. Sa forme est large à l'endroit de la peau et rétrécie à sa base. L'*atungblan* est souvent joué par paires pour produire plusieurs notes.

balafon (ou balo)

Xylophone africain construit avec des résonateurs dealebasses. Il est joué traditionnellement en Gambie, Sénégal, Mali et Côte-d'Ivoire. L'instrument dans sa version actuelle comporte 17 à 19 lattes de bois.

djembe

Grand tambour des musiciens professionnels mandingues. En forme de gobelet il a une seule membrane qui est frappée à mains nues. Sa sonorité est très puissante et il est, en général, accompagné d'au moins deux autres tambours (*dunun*) pour faire danser.

djoundjoung (ou doundoum, ou dundun)

Grande percussion cylindrique avec une peau tendue, cet instrument est traditionnellement associé au peuple mandingue d'Afrique de l'Ouest. Aujourd'hui, il est localisé

essentiellement au Mali et au nord du Sénégal.

gumboot dance

Cette danse est apparue dans les années 20 chez les Zoulous émigrés en ville pour travailler dans les mines de la région de Durban. C'est une des formes les plus spectaculaires de transformation des danses traditionnelles quand cette population a été urbanisée. Les danseurs portent leur tenue de travail et notamment les bottes de caoutchouc qu'ils bourrent de papier journal et cerclent de bracelets faits de capsules de bière. Les mouvements rapides, la manière dont les danseurs, synchronisant leurs mouvements, frappent violemment leurs bottes de leurs paumes, font de cette danse collective et spectaculaire un exemple avant-coureur de nos danses urbaines occidentales modernes.

imbongi

Désigne - surtout chez les Xhosa - le poète-devin qui peut et sait improviser les *imbongos* : de longues louanges, des imprécations ou des suppliques au roi et au chef. L'*imbongi* est le héraut populaire. Par sa voix, il représente la société : sa mémoire et sa volonté. Dans ce sens il est intouchable et libre de dire ce qu'il veut au puissant. Pour les déclamations de ses

praise poetry, il est souvent revêtu d'une grande peau de mouton et il brandit une sagaie. Sa voix est rauque et impressionnante.

L'*imbongi* est un improvisateur et un orateur qui exprime la puissance de la parole chez les Xhosa. Le rôle de l'*imbongi* est toujours respecté de nos jours.

ingoma

Ce terme générique veut dire « danse » en zoulou. Il est généralement repris pour exprimer les danses-chantées profanes des hommes, dans les *hostals* zoulous des villes. On donne donc ce nom d'*ingoma* à ces chorégraphies guerrières, collectives et provocatrices, aux pas parfaitement synchronisés et marqués de coups de pieds de haut en bas du corps, effectués au son des invectives et slogans guerriers proférés par le chef. Les Zoulous pratiquent l'*ingoma* à l'occasion de fêtes ou de rassemblements. L'*ingoma* peut aussi être pratiqué lors de concerts, comme autant de démonstrations.

isigekle

Alors que l'*isikatamiya* définit une forme de polyphonie d'hommes chez les Zoulous, l'*isigekle* est un chœur de femmes. Ces chants réservés aux femmes mariées interviennent généralement lors des rites d'initiations pour les jeunes

filles. Ils sont chantés aussi à la fin des cérémonies, lors des invocations des ancêtres : mariages, funérailles, intronisation du chef. Ils peuvent être aussi des berceuses. Les textes évoquent généralement des situations de la vie quotidienne. Le groupe Nzalabantu chante l'*isigekle* zoulou traditionnel.

isikatamiya

Ce style a été défini dans les années 30 pour désigner les polyphonies zouloues chantées *a capella* par des chœurs d'hommes. Les chanteurs dansent et reprennent à l'unisson les antiennes lancées par le chef de chœur. L'*isikatamiya* est une forme moderne et rurale du chant choral et des danses zouloues, mais avec une douceur et un humour qui leur font perdre de leur violence brute. Cette forme de chant choral profane est particulièrement prisée du public et il n'est pas rare que des compétitions d'*isikatamiya* soient organisées en pays zoulou. Le groupe Lady Smith Black Mambazo est aujourd'hui le plus représentatif de cette tradition.

jive

Marqués par les musiques occidentales et américaines, les artistes noirs « spontanés » ont, dès les années 20, repris et copié ces rythmes et mélodies de jazz à la mode avec les instruments à leur

disposition et en les adaptant aux structures et à l'esprit des musiques africaines de leurs traditions. Cela a donné un afro-jazz appelé *jive*, que les groupes jouaient pour faire danser. C'est sur cette base que sont apparus les *mgaqanga* et le *simanje-manje* des années 50-60 quand la musique électrifiée s'est popularisée.

kora

Grande harpe-luth des griots malinkés. La caisse de résonance hémisphérique est enalebasse recouverte d'une peau de chèvre ou de gazelle. Elle porte vingt-et-une cordes disposées sur deux plans et soutenues par un chevalet vertical.

kraal

Ce mot afrikaans désigne les hameaux isolés formés de cases rondes ou rectangulaires, généralement construites en terre et couvertes d'un toit de chaume, groupées autour de la case du chef de la famille ou du clan. Ces habitations groupées sont celles des métayers qui travaillent sur d'immenses territoires consacrés à l'élevage, pour le compte de riches propriétaires terriens. Les *kraals* se trouvent particulièrement dans le Natal et le Transkei où les cases sont généralement peintes de couleur verte, rose ou jaune uni.

kwela

L'Afrique du Sud combattant aux côtés des Alliés, le jazz moderne a fait son apparition au moment de la Guerre, remportant un grand succès auprès des jeunes qui voyaient dans le swing la meilleure des musiques noires. Bientôt apparurent des groupes de musiciens-mendiants de rue qui reprenaient les standards avec leurs guitares et *penny-whistles*. Les groupes de *kwela* faisaient danser le fameux *patha-patha* aux mouvements suggestifs dans les rues et les dancings de Sophiatown. Ce phénomène fut vite une mode jusqu'au moment où les lois de l'apartheid interdirent la musique des Noirs dans les rues. On appelait ce style *kwela* en référence sans doute au terme argotique « kwela kwela » qui signifiait le « panier-à-salade » que les musiciens guettaient, prêts à déguerpier à la moindre alerte.

n'goni

Instrument formé d'unealebasse allongée sur laquelle est fixé un manche et une corde tendue. Apparenté à la guitare ou au luth, le *n'goni* est joué traditionnellement par le peuple mandingue et a été répertorié depuis 1353.

party dancing

Très prisées dans les *shebeens* et les dancings pour Noirs, les *party dan-*

cing reprennent, sur un mode urbain, les joutes zouloues. Le groupe des danseurs forment un cercle duquel se détachent un à un des danseurs qui s'affrontent au centre de la ronde. Ces compétitions sont jugées par les danseurs du groupe qui excluent la victime pour la remplacer aussitôt par un autre danseur-lutteur. De telles compétitions ont lieu régulièrement, qui associent exploit individuel et danse collective.

penny-whistle

Petite flûte-sifflet à 6 trous, de tessiture aiguë. Fréquemment fait de métal, le *penny-whistle* est aussi appelé *tin-whistle*.

shebeen

Ce terme (en gaélique « petite boutique ») désigne les bars clandestins ouverts dans des maisons privées des *townships*. On y vendait bière et alcool et ces endroits étaient des lieux de rendez-vous festifs. En fait l'institution *shebeen* remonte au temps de l'esclavage hollandais et c'est au Cap que le mot est apparu au début du siècle. Ces bars clandestins étaient généralement tenus par des femmes qui se livraient à une concurrence impitoyable, variant et multipliant les alcools et proposant dans leurs assommoirs attractions et concerts les week-end. Dans la pire période de l'apar-

theid, pendant l'Etat d'urgence, il n'était pas rare que musiciens *abaq-hafi* (grossiers personnages, saoulards, bois-flottés culturels) et poètes passent les nuits de couvre-feu dans les *shebeens* où une bonne part de musique des *townships* a été inventée collectivement.

*avec la contribution de
Pascal Letellier*

biographies

Fantani

(pseudonyme de Fatoumata Touré) est issue d'une famille noble du Mali. Elle chante dans son pays depuis les années 1980. S'étant produite au dernier Masa d'Abidjan, elle vient d'enregistrer un album pour le label de Salif Keita « Wanda Records ».

Warren

(pseudonyme d'Aboulaye Traoré) est griot au Mali. Collaborateur de Salif Keita et de Cheick Tidiane dans les années 1980, il se produit sur scène aux côtés de « Mina » (Sambou Diakité) et de nombreux orchestres locaux avant d'intégrer le Rail-Band du Buffet de la gare de Bamako de 1990 à 1993, pour de nombreuses tournées en Afrique, en Europe et aux Etats-Unis.

Nzalabantu

Layekile Nxumalo
Ntombi Mabaso
Phumelele Nxumalo
Zimbi Mtshali
Dombi Nxumalo
Akelephi Mdluli
Bonani Mdletshe
Khulelaphi Mswane
Phathekile Miya
Ingiphile Madondo
(accompagnatrice)

Lamontville**Lucky Stars****Gumboot Dancers**

Les Lamontville Lucky Stars Gumboot Dancers sont nés en 1987 avec Vincent Mkhize à leur tête. Ils ont commencé à apprendre la danse auprès de leurs amis à l'école du *township* de Lamontville dans la banlieue de Durban. Après avoir acquis une certaine maîtrise de leur art, ils ont commencé à se produire dans des hôtels avant de participer à ces compétitions et d'enseigner la « danse en bottes de caoutchouc » au personnel et aux étudiants de

l'Université de Durban-Westville. Ce groupe introduit des influences urbaines contemporaines dans ce style de danse traditionnelle qu'est la *gumboot dance* (« danse en bottes de caoutchouc » ou « danse des mineurs ») en lui incorporant entre autres des éléments de la culture hip-hop.

Themba-Steven
Mngutshwa
Lungisani Mathe
Mpho-Soloman
Mthethwa
Stephen-Bheki
Mkhize
Zakhele Mkhize
Xolani Mdlala
Bongani-Herbert
Ngwane
Sipho Mzila
Patrick » Big boy »
Zungu (Manager)

Abafana Base Mawusi
Bongnane-Peter Ntuli
Jabulani-Samson
Mabaso
Nkosizathini
Hlongwane

Mlindelwa Philemon
Hlongnane
Njengobani
Hlongnane Phelela
Hlongwane
Mbonigma-Wilson
Ntuli
Madiliza-Jacob
Hlongwane
Bhekisigcimo-Fanozi
Zwane
Mzayitani-Bhekumuzi
Hlongwane
Kgonotso More
(Manager)

Monique Brandily
Après une formation parallèle de juriste et de pianiste (école César Franck), Monique Brandily accompagne son mari cinéaste dans la partie sahélienne du Tchad. Coup de foudre pour l'Afrique, les récits mythiques sur le Tibesti lui donnent envie d'en savoir plus. De retour à Paris, elle s'inscrit au séminaire d'ethnologie de Claudie Marcel-Dubois au Musée des Arts et traditions populaires. Première mission en Afrique en

1961, pour le compte du Musée Royal de Tervueren, afin de réaliser une collection d'objets ethnographiques du Tibesti, puis elle y retourne, toujours pour Tervueren pour une mission d'ethnomusicologie cette fois, et publie à Tervueren un disque de ses enregistrements ainsi que sa thèse *Instruments de musiques et musiciens instrumentistes du Tibesti*. Elle rentre ensuite comme chercheur au CNRS dans l'équipe de Gilbert Rouget (laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme). Elle a mené plusieurs missions de terrain au Tchad, en Libye, au Niger, au Cameroun. Ses dernières missions au Tchad ont été effectuées pour le ministère de la Coopération en vue de réunir une collection d'instruments de musique pour le Musée National

Tchadien. Chargée d'enseignement de « Musiques africaines » à Nanterre et d'« Introduction à l'ethnologie africaine » à Rennes II jusqu'en 1996. Auteur d'innombrables articles, enregistrements, conférences...

Gilbert Rouget

entre en 1942 au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme alors dirigé par André Schaeffner. Il y fera toute sa carrière, successivement comme assistant au Museum National d'Histoire Naturelle puis comme chercheur au CNRS. Devenu chef de ce département en 1967, il fonde une formation de recherche, y adjoint un laboratoire, et crée les éditions de disque « Collection du CNRS et du Musée de l'Homme ». Il fonde, en 1964, avec Jean Rouch, le laboratoire audio-visuel de l'EPHE (V^o section, sciences

religieuses), qui permettra la réalisation d'un certain nombre de films sur des rituels musicaux. Membre fondateur de la société des « Classique africains » (vingt-cinq volumes publiés), il assure l'édition de la partie sonore de ces publications. Il organise plusieurs missions ethnomusicologiques : au Moyen-Congo et au Gabon d'abord (1946), puis au Sénégal, en Côte d'Ivoire, au Dahomey (rebaptisé Bénin en 1972 et devenu son principal terrain de recherche à partir de 1958), au Nigéria, en Guinée, au Mali et au Maroc.

technique

(11 et 12 octobre)

Noël Le Riche

régie générale

Jean-Marc Letang

régie plateau

Marc Gomez

regie lumières

(18 et 19 octobre)

Joël Simon

régie générale

Jean-Luc

Pétrément

régie plateau

Marc Gomez

régie lumières