



HAL
open science

Gumboot Dancing : le plaisir, de la ségrégation à la réconciliation ?

Bernard Cros

► **To cite this version:**

Bernard Cros. Gumboot Dancing : le plaisir, de la ségrégation à la réconciliation ?. Hervé Fourtina, Nathalie Jaëck, Joël Richard (dir.). Le plaisir, pp.201-209, 2007, ISBN-10 : 2867814588 ISBN-13 : 978-2867814587. hal-03241472

HAL Id: hal-03241472

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03241472>

Submitted on 28 May 2021

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.

Le plaisir

sous la direction de
Hervé Fourtina
Nathalie Jaëck
Joël Richard

Groupe
d'études et
de recherches
britanniques

Gumboot Dancing : le plaisir de la danse, de la ségrégation à la réconciliation ?

Une troupe de huit à douze danseurs chaussés de grosses bottes de cuir ou de caoutchouc tapent des pieds, frappent dans leurs mains et sur le haut de leurs bottes en rythme, selon des figures extrêmement précises et longuement répétées, ordonnées par le leader de la troupe. Ils s'adonnent au "*gumboot dancing*". Des musiciens les accompagnent (guitare, tam-tam, caisse claire, accordéon, concertina, pipeau...), mais le premier instrument, c'est le danseur lui-même. Mains, cuisses, voix (chant, cris, sifflements), c'est le corps tout entier qui devient l'instrument principal, "une batterie" selon Vincent Ncabashe, leader de la troupe professionnelle *Gumboots*!¹ La danse se voit conférer sa sonorité originale par le son des mains frappant sur les bottes qui résonnent bien sur les sols durs, garnies à l'intérieur de bandes de mousse pour absorber la répétition des coups. Chaque danseur doit aussi savoir bien chanter. La qualité des voix est primordiale dans un pays, l'Afrique du Sud, qui possède une longue tradition représentée par les chœurs zoulous.

Mis au point par les mineurs noirs sud-africains comme exutoire à l'âpreté de leur condition, le *gumboots* procure un plaisir esthétique et physique simple, plaisir individuel et de groupe à la fois, au travers de ses quatre dimensions : danse, musique, chant et comédie. De fait, tout le connote : costume (outre les bottes, les danseurs portent le pantalon de toile, le bandana et la chemisette du mineur, voire un casque), rythmes, thèmes des chansons, etc. Cet art vivant est, de manière irréversible, "la danse des mineurs noirs". Il ne saurait être séparé de la ségrégation raciale et économique dont les conséquences marquent encore si profondément le pays, au point que le plaisir du danseur et celui du spectateur n'existent, encore aujourd'hui, que par la douleur du mineur.

Cet article tentera donc de mettre en évidence les mécanismes idéologiques et artistiques ayant contribué à subordonner le principe de plaisir du *gumboots* aux dimensions historique et politique de l'Afrique du Sud jusqu'aux années 80.

1. Entretien personnel, février 2005.

Le *gumboots* minier : plaisir encadré et contrôle social.

L'innovation artistique procède parfois directement de l'oppression dont elle renverse les codes et inverse l'énergie mortifère. Le *gumboots* procède originellement du détournement de l'oppression politique, économique et raciale au profit d'une forme artistique neuve et libératrice. C'est un produit de la mine, dont il fut extrait, comme l'or et les diamants, par des ouvriers noirs au bénéfice de la classe capitaliste blanche, dans un contexte de coercition extrême. Cette danse, apparue de manière spontanée à la fin du XIX^e siècle dans les foyers ouvriers ("*compounds*") fut vite récupérée et encouragée² par les patrons soucieux de maintenir ambiance et moral élevé parmi leur précieuse main-d'œuvre. Les troupes furent autorisées à se produire dans des amphithéâtres en plein air devant un public extérieur où les blancs prédominaient. Des concours donnant lieu à des prix furent organisés. Paternaliste, la très influente Chambre des Mines d'Afrique du Sud, soutenue par les autorités, concevait toutefois le *gumboots* comme une "danse de noirs", au même titre que les danses tribales, exécutées par d'autres troupes montées dans les mêmes conditions par d'autres mineurs, même si l'originalité "minièrre" de la danse en faisait le clou des spectacles et la fierté de l'entreprise. Cependant, si certains patrons "éclairés" pensaient réellement apporter un certain bien-être à leurs ouvriers, la raison qui les poussait à tolérer voire encourager cette danse était avant tout d'ordre disciplinaire.

Les mineurs n'étaient en fait jamais libres de leurs mouvements, toujours sous la coupe d'une autorité omniprésente : sous terre ou à la surface pendant leur temps de repos ou de loisirs, il y avait toujours le patron, le contremaître, le chef d'équipe noir (le "*boss boy*"), chargé de la discipline au sein d'un groupe de mineurs et des relations avec la hiérarchie blanche, le service d'ordre intérieur, la police etc. Pendant les spectacles ouverts au public, le service d'ordre de la mine et la police étaient réquisitionnés afin de parer à tout incident. Les danseurs vivaient en permanence en collectivité sans jamais bénéficier du moindre moment d'intimité, phénomène renforcé par la durée des contrats qui pouvait atteindre quinze mois. A la mine, comme dans tout univers de type concentrationnaire, tout espace était public. Le "*compound*", où les ouvriers vivaient les deux tiers du temps, était un instrument carcéral de contrôle de la main-d'œuvre, strictement réglementé. Comme le sport, la danse était censée limiter les pulsions que l'aliénation due au travail, à l'enfermement et à l'éloignement

2. Souvenir personnel de la chorégraphe Robyn ORLIN, in Rosita Boisseau, interview des chorégraphes Boyzie Cekwana et Robyn Orlin, *Télérama*, 2875, 16 février 2005 : 52-53.

pouvait susciter, en permettant aux ouvriers de se défouler après des heures de dur labeur au travers d'une activité physique contraignante et ainsi détourner leur frustration. Le *gumboot*, opium du mineur, en quelque sorte. Les longues heures "au fond" étaient suivies d'autres longues heures de répétition, ce qui ne laissait guère de temps pour d'autres activités, politiques par exemple. Les mineurs-danseurs ne jouissaient pratiquement d'aucune liberté, l'entrée dans une troupe pouvant même être rendue obligatoire par la direction. Les autorités de l'apartheid ne pouvaient que se réjouir de ces initiatives car les mineurs jouissaient d'une aura au sein de la communauté noire qui aurait pu en faire de puissants meneurs en cas d'insurrection généralisée. En organisant les loisirs de ses mineurs noirs, l'Afrique du Sud blanche se préservait d'autres formes d'activité autrement plus dangereuses.

Imitation et renversement : entre schizophrénie et masochisme ?

Dans des conditions extrêmes, toute activité un tant soit peu personnelle ressemble à un espace de liberté où le plaisir peut apparaître. Les danseurs avaient bien la sensation de prendre enfin le contrôle leur propre corps en acceptant de se soumettre à l'exercice, et le plaisir pouvait se glisser dans l'un des rares interstices laissés disponibles par la ségrégation. En outre, les danseurs tiraient une fierté sociale de leur performance chorégraphique qui en faisait des membres à part de leur communauté (d'où l'importance des concours), et un plaisir incontestable dans l'affirmation de leur virilité due à l'intensité de la performance physique, reflet de leurs qualités en tant que mineur. On aurait d'ailleurs pu s'attendre à ce que les mineurs choisissent des activités radicalement délassantes pour le corps et l'esprit après avoir été soumis dans la journée à des conditions de travail à la limite du supportable (outre l'eau omniprésente dans les boyaux qui justifiait le port des bottes, la température atteignait régulièrement les 40°C sous terre). Or la nature même du *gumboot* est qu'il articule intimement plaisir et douleur : c'est une "discipline", à la fois physiquement très dure et précisément calquée sur l'univers de la mine. Les mouvements imitent ainsi directement certains gestes du mineur. Le danseur passe une grande partie de son temps plié en deux pour frapper le haut de ses bottes tout en maintenant la tête levée vers le public, dans la position du mineur qui doit maintenir à l'horizontale le faisceau de sa lampe frontale s'il veut voir ce qu'il est en train de creuser, posture éminemment inconfortable pour le dos et qui nécessite autant de souplesse que de résistance. D'autre part, le danseur doit être prêt à exécuter les figures ordonnées par le chef d'équipe sans en connaître la succession. Il doit accepter de réagir

dans la seconde et enchaîner les gestes de manière réflexe comme sous terre où la moindre hésitation peut se traduire par une catastrophe, voire la mort d'un homme. Après quelques minutes d'exercice, les danseurs entrent parfois dans une sorte de transe agréable, "*oubliant leur corps*"³ dans le rythme enivrant et la scansion de gestes et des paroles.

Alors pourquoi cette schizophrénie masochiste ? Bien sûr, pendant la représentation, il n'y pas de paroi à creuser, pas d'obscurité à percer, pas d'inondation à endurer, bref pas de risque de mourir. Mais la danse permettait justement de supporter cet enfer de pierre et d'eau dont le mineur ne sait pas s'il reviendra à chaque fois qu'il y descend. Le *gumboots* est une célébration de la vie triomphant du grisou, de la galerie qui s'effondre ou de l'inondation, et qui rend plus intense la joie du mouvement pour le mouvement et la satisfaction incomparable de se sentir vivant. La danse sera toujours moins dure et moins dangereuse que le travail lui-même. Le mettre à distance en l'imitant au point d'en reproduire la difficulté est une victoire. Le plaisir naît ici d'une contrainte positive et psychologique, et non négative et idéologique. On peut imaginer que les spectateurs blancs des années 50 n'étaient pas conscients de ces considérations mentales. Compte tenu du contexte racial, ils ne voyaient dans ces évolutions que les mouvements primaires de noirs dont on leur avait appris depuis l'enfance qu'ils étaient des êtres différents et inférieurs. Tous ne ressentaient sans doute pas le même plaisir ambigu que la chorégraphe Robyn Orlin, que ses parents emmenaient voir des danseurs-mineurs quand elle était petite : "*J'en conserve un souvenir de grande beauté et de grande tristesse*".⁴

Le *gumboots* peut également être lu comme une interprétation médiatisée de la violence dont étaient victimes les ouvriers sur leur lieu de travail, une réécriture de leur condition, détournée pour devenir objet de plaisir et de libération, et non plus vécue comme source de souffrance. La forte symbolisation des gestes et des accessoires rendait acceptable en surface, devant un parterre de spectateurs, ce qui ne l'était pas sous terre. Cette articulation, classique entre douleur et plaisir est rendue tangible par les bracelets de cheville métalliques, montés sur les bottes comme percussion, qui peuvent renvoyer aux chaînes que les ouvriers devaient parfois porter et, plus largement, à la servitude de la population noire.

3. Mfana JONES, entretien personnel, février 2005.

4. Robyn ORLIN, in Rosita Boisseau, interview des chorégraphes Boyzie Cekwana et Robyn ORLIN, *Télérama*, 2875, 16 février 2005 : 54.

Comique et satire.

Les sentiments de joie et de libération, au cœur du *gumboots*, sont rendus par des moyens très simples : la bonne humeur, l'humour, qui ouvrent un petit espace de liberté (toujours informé par le contexte idéologique de la mine) et le sourire que les danseurs ont presque en permanence aux lèvres. Pour peu que le public suive, ils n'hésitent pas à rajouter force cris, applaudissements et encouragements mutuels qui contribuent à aviver le plaisir de la représentation.⁵ Il y a d'autre part des effets comiques, essentiels au spectacle de *gumboots*, qui interviennent entre les danseurs, et entre les danseurs et le public. Les solos sont souvent l'occasion pour chaque participant d'interpeller le spectateur sur sa personne et de se fendre d'attitudes ou de geste drôles. Dans le spectacle *Gumboots !*, la chanson "I'm too sexy" est prétexte à une parodie des numéros des Chippendales, dans lequel les membres de la troupe défilent l'un après l'autre en dansant de manière à la fois aguichante et comique. Ce numéro a d'ailleurs été fustigé comme cédant à une forme d'exhibitionnisme occidental vulgaire s'éloignant trop des canons traditionnels de la danse, et destiné à vendre le spectacle à un public international. Plus largement, l'interaction danseurs-public nécessaire à la mécanique du *gumboots* fait aussi partie du plaisir de l'artiste et permet d'adoucir le tragique du contexte.

L'analyse de la danse incite à douter qu'il y ait jamais eu un contenu idéologique sciemment mis en scène, même si le *gumboots* a parfois été présenté comme une forme de résistance à l'oppression. Pour la plupart des danseurs, c'était une pratique sérieuse qui n'était pas destinée à la lutte politique. Pour autant, il serait faux de croire que les mineurs se laissaient manipuler ou qu'ils se contentaient d'une imitation triste et sans recul de leur propre sort. L'imitation de la sévérité du régime de la mine se déclinait essentiellement sur le mode de la satire, représentation à la fois critique et comique de la discipline sévère des mines et des "compounds", notamment des relations hiérarchiques entre cadres blancs et ouvriers noirs, mais aussi entre noirs, entre le "boss-boy" et les membres de l'équipe. Au temps de la ségrégation, l'un des grands plaisirs des noirs était de se moquer de la hiérarchie blanche et de la rigidité des institutions, afin de les dénoncer à défaut de pouvoir les combattre concrètement. La critique sociale ne passa pas toujours inaperçue et la violence des textes de certaines chansons amena la direction des mines à interdire les spectacles publics en 1929.

5. Mfana JONES, entretien personnel, février 2005.

La satire passe d'abord par l'imitation, poussée à l'extrême, de l'aspect militaire de l'existence, le "compound" n'étant jamais que la déclinaison d'une caserne (les dortoirs sont d'ailleurs appelés "barracks"). Figures, alignements et enchaînements très précis sont effectués en réponse aux ordres outranciers d'un "officier de quart." Au cri de "Lef', light" ("Gauche, droite!"), les membres de la "section" se mettent par exemple à marcher au pas en cadence. Le bruit des bottes évoque un défilé militaire. "Attention !" les incite à se figer dans l'attitude du garde-à-vous. Certains enchaînements comprennent un salut militaire ou se terminent sur cette position. Les noms de certaines figures ne laissent aucun doute quant à la nature à la fois critique et satirique du *gumboots* ("Salute", "Amaphoyisa" ("police"), "Amablekjek" (police intérieure des "compounds").⁶ Les "officiers" attendent des hommes qu'ils obéissent au doigt et à l'œil et ne tolèrent pas la moindre hésitation dans l'exécution. Rires et sourires surgissent dans le public quand le chef d'équipe houspille outrageusement un de ses soldats qui manque un pas ou sort du rang sans y avoir été invité. Le *gumboots* s'accommode d'autant mieux de la satire qu'il exige des gestes et des mouvements très marqués, qui permettent au public de comprendre instantanément la nature de la situation. Le chef peut ainsi ordonner à ses hommes de rester en équilibre sur un seul pied pendant aussi longtemps qu'il le jugera utile, créant ainsi une situation comique qui renvoie à l'absurde tragique de l'arbitraire des rapports de pouvoir existant dans la mine. Les changements politiques et sociaux survenus depuis 1990 ont atténué l'acidité de la critique (les références ne sont plus aussi claires qu'elles ont pu l'être), mais la satire demeure.

On peut néanmoins parler de satire paradoxale, car la discipline est le point commun de la danse et de la réalité de la mine qu'elle dépeint : elle est le sujet même de la chorégraphie, l'objet de l'imitation, celle des ordres et des attitudes des gardiens chargés de faire respecter la discipline dans les "compounds" et sous terre, et c'est cette même discipline qui doit être appliquée sans faillir pour une bonne exécution de la danse. L'excès de coercition qui est dénoncé est en même temps indispensable au plaisir de la danse. Aucune danse ne saurait faire l'économie d'un contrôle absolu du corps et d'heures de répétition, mais le *gumboots*, lui, n'existe que dans la mesure où il est effectivement le calque d'une stricte organisation d'essence militaire et coercitive.

6. Carol MULLER et Janet TOPP FARGION, "Gumboots, Bhaca migrants and Fred Astaire: South African worker dance and musical style", *African Music*, 7/4 (1999) : 88-109.

Le *gumboots* de la rue : autocontrôle social de la jeunesse.

Au fil du temps, le *gumboots* dansé dans les mines et les campagnes s'enrichit de nouveaux lieux de pratique. Dans les années 70, le "*grassroots gumboots*" se développe comme activité de loisir dans les clubs et les associations des quartiers noirs, et commence à se détacher du carcan autoritaire qui semblait le définir absolument. Le *gumboots* acquiert alors un certain prestige en tant qu'élément distinctif d'une véritable fierté ouvrière, urbaine, noire et unifiée, alors que le but même de l'apartheid était de segmenter la population noire en fonction de neuf ethnies statutaires pour mieux la diviser.⁷ Or, ceci se produit à un moment où l'opposition noire et, en réaction, les autorités politiques se radicalisent, sur fond de profonde crise économique et de tensions Est-Ouest. Le statut du *gumboots* en est alors complètement changé. Après la révolte de Soweto (juin 1976) qui emporte tout sur son passage dans les townships, certains adultes, les mères en particulier, s'inquiètent pour leurs fils. Jusqu'à la fin des années 80, beaucoup d'écoles ne vont plus fonctionner que par intermittence, perdant leur rôle de garde-fou social. Le *gumboots* endosse alors une fonction d'encadrement d'une jeunesse de plus en plus livrée à elle-même, un instrument d'autocontrôle, sciemment employé comme tel par les parents, pour éviter à leurs enfants les seules autres options qu'étaient l'activisme politique, les émeutes, la délinquance, la prison, voire la mort.

L'exemple le plus célèbre est le *Thabisong Youth Club*, association fondée en 1974 à Soweto pour enseigner les traditions culturelles noires dans le but très concret d'occuper les enfants et des les empêcher de sombrer dans la délinquance.⁸ C'est là que naît en 1988 la troupe *Rishile Gumboot Dancers of Soweto* dont sera issu *Gumboots !* L'un de ses membres, Samuel 'K. K.' Nene, explique que quand les écoles étaient fermées, seules les associations de quartier proposaient des activités, comme "*le gumboots, les danses zouloues et la musique*".⁹ Selon lui, ces clubs ont permis à de nombreux jeunes hommes de s'en sortir. A la logique de la rue, de sa liberté en trompe-l'œil et de ses dangers, s'opposait la logique contraignante des répétitions. De fait, pour ces jeunes gens, le meilleur moyen d'éviter les ennuis était d'être astreint à une discipline qui structurait leur temps, avec des horaires

7. Le *gumboots* était détaché de toute appartenance ethnique, contrairement aux danses traditionnelles, toutes rattachées à l'une de ces neuf tribus : Ndebele, Sepedi, Sesotho, Tsonga, Tswana, Venda, Xhosa, Zoulou.

8. Interview de Mme MAKHUDU, fondatrice du club, *Gumboots !* DVD. Warner Vision International, 2000.

9. <http://torontostage.com/reviews/gumboots.html>, 2000.

à respecter et des consignes à suivre.¹⁰ Le seul moyen de leur faire accepter ces impératifs alors que leurs amis étaient libres comme l'air, était de faire intervenir le facteur plaisir, celui de retrouver les copains pour s'amuser ensemble, celui de l'effort de la danse, celui de la fierté du travail accompli. "*Pendant tout ce temps, moi, j'étais au club en train de construire quelque chose de bien*",¹¹ affirme S. Nene. Les troupes de jeunes amateurs sortent ensuite de leur salle pour des représentations de rue, qui permettent de se rôder en conditions réelles au contact d'un public pas toujours attentif et d'amasser quelques pièces sur le pavé des grandes villes et des centres commerciaux.

Le *gumboots* subit donc une double évolution dans les années 70 et 80 : il échappe aux structures oppressives de la mine et de la ségrégation, et accède dans le même temps à un nouveau rôle idéologique, celui de la prévention de la délinquance auprès des jeunes noirs. On peut même discerner un troisième changement dans la mesure où le *gumboots* devient source de fierté sociale et raciale ouvertement affirmée. Comme la musique des *townships*, le *gumboots* devient un moyen d'affirmation politique et social des classes urbaines défavorisées. Néanmoins, le *gumboots* reste soumis à une violence politique, savamment entretenue par l'Etat, qui traverse les *townships* de 1983 à 1994. Aucun de ces nouveaux danseurs, désormais très jeunes, n'est mineur lui-même, mais le plaisir de la danse est lui toujours aussi encadré et dépendant d'une superstructure idéologique, et d'une pression sociale et politique.

Conclusion : Réconciliation et construction nationale — le *gumboots* "normalisé" ?

Le plaisir du *gumboots* jaillit de contraintes placées sur les danseurs par l'Histoire et par la nature même de leur danse. A l'aube des années 90, la chute de l'apartheid engendre l'espoir pour des millions d'opprimés, avec l'avènement de la démocratie et de Nelson Mandela comme premier président de la "Nouvelle Afrique du Sud". Parallèlement à l'évolution politique du pays, le *gumboots* semble pouvoir prendre une dimension plus simplement artistique, où l'héritage de la mine ne donnerait lieu qu'à un prolongement esthétisé, et où le plaisir pourrait enfin s'épanouir dans la liberté du simple exercice physique détaché de toute idéologie. Mais paradoxalement, au moment où le système ségrégationniste s'effondre, où le *gumboots*

10. Interview de Siphon NDLELE, *Gumboots !* DVD. Warner Vision International, 2000.

11. <http://torontostage.com/reviews/gumboots.html>, 2000.

aurait donc pu dépasser son statut politique et racial pour devenir simple activité de plaisir, il doit composer avec une nouvelle orthodoxie nationale, celle de la réconciliation.

Le *gumboots* est désormais vu et utilisé comme instrument de légitimation du nouvel ordre politique et social, tant en Afrique du Sud, où il s'intègre comme élément phare de la nouvelle "culture nationale", que dans le monde où, à l'aune de la mondialisation des échanges, il acquiert une valeur didactique sur l'histoire du pays. Autrement dit, loin de se libérer, le *gumboots* passe sous la coupe d'une nouvelle structure idéologique englobante, le projet de construction nationale ("*nation building*"), via la démarche orthodoxe de réconciliation à laquelle nul ne saurait se soustraire sous peine de passer pour un nostalgique de l'ordre ancien. Les spectacles, qu'ils soient professionnels ou amateurs, sont très consensuels. Au point d'adopter la "pensée unique" de la réconciliation ? Si le plaisir sensuel et "primaire" du *gumboots* existe toujours, il semble définitivement subordonné à l'adhésion à une structure idéologique qui le dépasse, soit l'antithèse parfaite de la notion de plaisir, laquelle appelle la liberté et non la contrainte.

Bernard CROS
Université Paris X Nanterre