



« (I'm) Not A Bad Girl »¹. Espace et temps de Brenda Fassie ou la transgression des normes

Philippe Gervais-Lambony

Université Paris Nanterre, UMR LAVUE, IUF
Philippe.gervais-lambony@u-paris10.fr

Résumé

À travers une analyse de la carrière et de la vie de la chanteuse sud-africaine Brenda Fassie (1964-2004), noire, femme et lesbienne, l'article vise à montrer comment s'est construit un succès populaire fondé sur un personnage en permanence dans la transgression des normes sociales qui l'a amené à représenter une des facettes de la lutte contre l'apartheid par l'expression de la liberté individuelle, puis d'une lutte plus générale contre les nouvelles normativités post-apartheid. L'article est structuré en parties qui sont à la fois chronologiques (suivant les phases de la vie et de la carrière de la chanteuse), géographiques (les phases chronologiques correspondent à des lieux successifs de vie et de résidence) et politiques (les changements socio-politiques qui se sont déroulés pendant la carrière de Brenda sont majeurs, ils l'ont rythmé).

Abstract

This paper shows how the life and music of the South African pop star Brenda Fassie (1964-2004), a Black, lesbian woman, constructed a popular character based on the constant transgression of social norms; successively the norms of a puritan South Africa under apartheid, then the new normativity of the post-apartheid era.

¹ Titre d'une chanson de Brenda Fassie, 1991.



The paper is organized chronologically (following the life story and musical production of Brenda), spatially (describing the relation between the pop star and some specific places and spaces) and politically (major political changes occurred during Brenda's life time and influenced her).

Keywords

Brenda Fassie, South Africa, music, city, norms, intersectionality

« — Brenda, what do you do for fun ?
 — I drink Hansa².
 — What else ?
 — I fuck. »

Interview réalisée par Charl Bignaut, *In bed with Brenda*, 1992

Introduction

MaBrrr... était le surnom affectueux le plus répandu de la chanteuse Brenda Nukozola Fassie. Brrr pour Brrrenda, mais aussi sa manière si particulière de rouler les « r ». En 2001, le New York Times l'a qualifiée de « Madonna des townships », mais elle fut plutôt appelée en Afrique du Sud *Wild Child*, *Queen of Pop*, *Kwaito Queen*, *Diva with a messy life*, *South Africa problem child*, *Winnie Mandela of song*, etc. Profusion de surnoms pour une femme noire, lesbienne, droguée, alcoolique ne répondant à aucun des critères dominants de beauté, qui a été la plus adorée des pop stars sud-africaines des années 1980 et 1990. Elle a remporté le Kora Award (qui récompense chaque année des musiciens à l'échelle du continent africain) de la meilleure chanteuse, en 1999 ; elle a fait danser Nelson Mandela et Thabo Mbeki ; elle a rassemblé à ses concerts dans toute l'Afrique du Sud des centaines de milliers de spectateurs fascinés ; entre 1983 et le début des années 2000, ses disques ont battu tous les records de vente sur le marché sud-africain. Brenda Fassie a sorti 22 albums, un par an à partir de 1983 (et deux en 1987). Phases musicales successives, ces disques ont des liens directs avec la vie sociale et politique du pays, ils sont la bande-son de la vie de plusieurs générations de Sud-Africains, sa musique a fait partie et fait toujours partie de l'expérience vécue sud-africaine, et tout particulièrement de l'Afrique du Sud urbaine.

Comment et pourquoi ?

² Célèbre marque norvégienne de bière produite sous licence par les *South African Breweries*.

L'objet du présent texte est de répondre à cette question en montrant à quel point Brenda Fassie a été l'Afrique du Sud : elle a représenté, à des moments historiques successifs, l'hybridité qui caractérise, paradoxalement, l'Afrique du Sud. Paradoxalement car on a bien plus l'habitude d'entendre approcher l'Afrique du Sud par ses prétendues binarités : Noirs-Blancs, pauvres-riches, apartheid-post-apartheid, etc... Les constructions identitaires sud-africaines doivent à mon sens être comprises comme contredisant sans cesse ces oppositions, n'étant jamais des « *essences, but a positioning (...) the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourse of history and culture* » (Hall, 2003, p. 237). Brenda Fassie a pris précisément cette « position » qui contredisait le « *binary mind of racist hegemony* » (Jacobs, 2016, p. 2) et a su correspondre à ce qu'une très large partie du public sud-africain, à un moment donné, choisissait d'être ou rêvait d'être sans se l'avouer. Je prétends ici que c'est un des principaux facteurs explicatifs du succès de MaBrrr : avoir cristallisé en son personnage public et privé tant de désirs de dépassement identitaire individuels et collectifs de la population « non-blanche » d'Afrique du Sud. Car Brenda Fassie, avec une musique, faite tout à la fois de références à des styles internationaux et locaux, et une extraordinaire présence physique sur scène, s'adressait à un public « noir », surtout citadin, résidents des *townships* et des quartiers informels³.

Mais, une fois produite et diffusée, une chanson circule de lieu en lieu ; on peut l'entendre n'importe où, n'importe quand, rien de plus mobile que le son qui pourtant fait à part entière partie de l'expérience des lieux. En ce qui me concerne, le premier souvenir d'une chanson de Brenda Fassie remonte à la fin de l'année 1994 et est associé à un lieu précis : le centre commercial de Sandton, au nord de Johannesburg. Les hauts parleurs diffusaient dans les galeries *Black President*. Nelson Mandela avait été élu président de la République d'Afrique du Sud quelques mois plutôt à l'issue des premières élections libres qu'ait connu le pays. L'atmosphère générale était à l'enthousiasme, et j'ai cru à ce moment là que la chanson datait de 1994. Pour moi, Brenda Fassie, chanteuse de variété sud-africaine, surfait sur la vague de la fin de l'apartheid et les paroles de la chanson qui célébraient le nouveau président et rappelaient ses années d'emprisonnement, en langue anglaise qui plus est, étaient avant tout opportunistes. Ce sentiment me venait de la chanson elle-même mais aussi du lieu où je l'entendais pour la première fois : le centre commercial à l'époque le plus luxueux d'Afrique du Sud, situé au cœur même des quartiers résidentiels blancs les plus aisés du pays. Ce sentiment venait bien sûr aussi de mon propre positionnement à l'époque : homme

³ Il est difficile de faire a posteriori une étude de la réception des chansons de Brenda, elle serait nécessaire. Sa notoriété en Afrique du Sud est évidente et traverse les générations jusqu'à aujourd'hui comme une rapide exploration des vidéos et commentaires mis en ligne sur les sites de streaming musicaux suffira à en convaincre. Cette exploration démontrera aussi que le public de Brenda Fassie est « noir » (les photographies des internautes laissant des commentaires étant en ligne) et toujours extatique, ainsi : « *there once was a star brighter than others and the star was Brenda... the queen* »...

blanc européen découvrant tout juste l'Afrique du Sud, la connaissant si mal et la lisant à travers des idées reçues c'est-à-dire avant tout une image de binarités simples. J'ai vu ensuite le clip de la chanson : Brenda Fassie, dans une étrange tenue, identifiable comme africaine sans qu'elle ne semble précisément rattachable à une tradition plus qu'à une autre, petit corps féminin dansant devant des images d'archives en arrière-plan, images de Mandela, images de policiers blancs frappant des manifestants noirs, images de prison. Une des gestuelles de Brenda dans le clip, celle qui marque sans doute le plus, est celle qui mime l'action de casser des pierres à l'aide d'une masse, pour désigner les « *many years of hard labour* » du plus célèbre prisonnier politique du monde. La chanson était très efficace, les paroles simples, la mélodie bien rythmée. Mandela président, le « miracle » sud-africain réalisé, tout le monde pouvait apprécier cette chanson dans un consensus qui semblait acquis. Par la suite j'ai utilisé bien souvent ce clip de Brenda Fassie, lors de conférences sur l'Afrique du Sud ou lors de cours à l'université. Elle permettait de montrer, en musique, un certain nombre de choses : les images de l'oppression de l'apartheid, un extrait du discours de Mandela en 1961 au moment où il annonce et justifie le passage de l'ANC à la lutte armée contre le régime, et en même temps l'atmosphère de joie et d'optimisme de 1994 et toute l'importance de l'élection d'un président noir en Afrique du Sud (bien avant celle de Barack Obama aux Etats-Unis). Brenda Fassie était pour moi un support pratique, celui d'une chanteuse populaire, non-politisée comme en attestaient selon moi ses chansons plus anciennes, à commencer par son immense (et premier) succès disco du début des années 1980, *Weekend Special*, mais instrumentalisant à son profit dans *Black President* le changement politique. La musique sud-africaine qui m'intéressait était plus intellectuelle, plus ancienne ou bien plus militante, surtout les remarquables musiciens de jazz sud-africain. Le personnage de Brenda ne m'en semblait pas moins attachant, j'avais même eu l'occasion d'une rencontre : à bord d'un avion reliant Johannesburg à Paris, j'avais pu la voir, émergeant de la section *business*, venir saluer des amis qui voyageaient en classe économique. Chaleureuse, riant et parlant fort, elle avait eu un franc succès parmi les passagers avant de regagner la partie la plus confortable de l'appareil.

Ce n'est que bien plus tard, à la lumière, je l'espère, d'une meilleure compréhension de la société sud-africaine qu'en 1994, et en vérité tout à fait en 2016 notamment à la lecture du livre magnifique que lui a consacré Bongani Madondo (2014), que j'ai compris mes erreurs, nombreuses, mais à mon avis assez répandues à propos de Brenda Fassie. Tout d'abord sur *Black President* : la chanson date de 1990 et non pas de 1994. Elle est donc écrite et chantée au moment précis de la libération de prison de Nelson Mandela, donc bien avant son élection. Il ne s'agit pas de profiter d'une occasion mais bien d'un geste politique à un moment de grande incertitude : en 1990 les négociations sont engagées entre le gouvernement sud-africain et l'ANC, mais les exilés ne sont pas encore rentrés au pays, l'apartheid n'est pas encore aboli, personne ne sait exactement vers quel avenir le pays se dirige. Chanter à ce moment là *Black President*, et appeler Mandela « *the people's President* », était une provocation à un régime qui était

encore en place. Très au-delà de cette seule chanson, j'ai pris conscience qu'il était absurde de dire que Brenda Fassie était hors du champ du politique : toute sa vie, faite de transgressions, a bel et bien été politique, radicalement. Brenda Fassie, née au Cap en 1964 et décédée à Johannesburg en 2004, est un cas évident d'intersectionnalité : elle a été une femme, issue d'une famille pauvre, chanteuse adulée, affirmant dans sa vie sa liberté absolue, sa bisexualité, sa consommation d'alcool et de drogue, et dans ses chansons à partir de la fin des années 1980 sa révolte contre le sort fait aux Noirs sud-africains et tout particulièrement aux femmes noires, mettant en avant sur scène son physique si éloigné des canons classiques de la beauté. Tout ceci à partir de 1983, donc d'abord dans une décennie de violence et de lutte, d'état d'urgence en état d'urgence, et en s'adressant avant toute chose à un public noir. Comment imaginer qu'à ce moment-là, de toutes manières, il était possible de ne pas être « politique » ? Et politique souvent par la seule présence dans l'espace public sud-africain.

Crossing the lines

Une de mes motivations pour écrire le présent texte est donc cette injustice que j'ai longtemps faite à Brenda. Il s'agit de lui rendre un hommage en traitant de sa vie et de sa carrière sous l'angle de ma discipline, la géographie, mais aussi en dépassant les limites disciplinaires et en écrivant un texte que l'on pourra juger peu académique : il l'est en effet à dessein, il s'agit bien d'une tentative de « passer les lignes ». Il y a plusieurs manières de faire cela, je souhaite les combiner dans des parties qui sont à la fois chronologiques (suivant les phases de la vie et de la carrière de la chanteuse), géographiques (les phases chronologiques correspondent à des lieux successifs de vie et de résidence) et politiques (les changements socio-politiques qui se sont déroulés pendant la carrière de Brenda sont majeurs, ils l'ont rythmé). Le parcours spatial de MaBrrr est le reflet d'une histoire de vie sud-africaine qui fait sens : du Cap à Johannesburg, mais aussi dans les deux villes d'un quartier à l'autre, pour ce qui est des lieux où elle a vécu, de *township* et stades et salles de concerts pour les lieux où elle a chanté. Dans le même temps, à travers des analyses de ses chansons (essentiellement des paroles des chansons, une analyse plus approfondie des musiques dépassant mes compétences), on voit à quel point elle a tenu un discours sur l'Afrique du Sud, des discours plutôt, qui à la fois reflètent et influencent la société et la culture sud-africaine. Enfin, remises dans leurs contextes politiques du moment, ses chansons ont participé de la lutte contre l'apartheid, d'une manière particulière, puis ont continué de tenir un propos, toujours transgressif, sur la société post-apartheid. Mais cette lutte était aussi, et peut-être avant tout, dans sa vie privée, un refus radical de toutes les normes imposées à sa « race » et à son « sexe » sous l'apartheid et aujourd'hui. Il s'agit donc de proposer une ébauche d'approche globale d'une chanteuse, avec pour modèle lointain l'approche cantologique qui consiste à étudier simultanément

textes, musique, scénographie⁴, biographie, images, pour comprendre le monde, social et spatial, d'un chanteur (Copans, 2014), monde en interaction avec notre monde, influencé et influençant, reflet et cause. Brenda Fassie est un univers, un temps et un espace, daté et localisé. Sa mort tragique et précoce en 2004 a contribué à en faire aussi un mythe sud-africain, au point d'être statufiée dans le quartier de Newtown à Johannesburg (Figure 1). Elle est entrée, tout à fait indépendamment de la qualité de sa production musicale (inégalement d'ailleurs, mais ce n'est vraiment pas le sujet ici) dans un patrimoine culturel aujourd'hui valorisé, elle participe ainsi aussi d'une nostalgie sud-africaine et c'est évidemment en grande partie sous l'influence de ce sentiment que je rédige ce texte (Gervais-Lambony, 2012). Pourquoi nostalgie d'ailleurs ? Sans doute en partie parce que sa trajectoire de vie ressemble à celle du pays durant les trente dernières années, vigoureuse durant les années 1980, animée par le désir de briser les carcans, optimiste ensuite au début des années 1990, très dramatique ensuite et finalement basculant au début des années 2000 dans un univers néolibéral d'inégalités et de consommation frénétique, renouant souvent avec ses vieux démons de normativité et d'intolérance.



Figure 1. Statue de Brenda Fassie, dans le quartier de Newtown à Johannesburg. Vous pouvez vous asseoir aux côtés de ce personnage familier (Gervais-Lambony, 2007).

⁴ Je ne peux, hélas, qu'inviter à écouter les chansons de Brenda Fassie, facilement accessibles via internet, et à regarder les vidéos de ses concerts et interviews. Idéalement il faudrait pouvoir les intégrer dans le texte ici, qu'elles en accompagnent la lecture comme elles en ont accompagné l'écriture.

La musique sud-africaine a été souvent abordée par les anthropologues, sociologues, politologues (Coplan, 1992 ; Ansell, 2005 ; Martin, 2013). Il n'est en rien nouveau, après ces auteurs, d'affirmer l'hybridité de cette production musicale construite par absorptions successives d'influences internationales mais réinventées à partir de sonorités et de rythmes africains. Mais Brenda Fassie a poussé le franchissement des limites à son extrême parce qu'elle a non seulement été musicienne mais personnage public lui-même entièrement et radicalement transgressif. Son hybridité identitaire a couvert tous les registres. Dans tous en effet elle se positionnait dans un entre-deux, « *a space of crossing* » pour reprendre la belle expression de Clingman (2009). En Brenda Fassie, pourrait-on dire pour reprendre la formule de Sarah Nuttall (2009), « *identities, spaces, histories – come together or find points of intersection in unexpected ways* ». Et il s'agit bien d'une identité au sens de positionnement, comme l'entend Stuart Hall : Brenda a construit un personnage auquel rien ne la prédisposait, dans sa musique et ses chansons, dans sa vie, dans sa relation complexe avec les médias sud-africains. Ce personnage repose sur une ambiguïté fondamentale : une « *bad girl* » qui l'affiche, comme dans l'extrait d'interview ici en exergue, mais qui affirme en même temps être tout autre chose comme dans la chanson éponyme du présent texte. Un personnage donc exactement dans ce « *space of crossing* » ou toujours « à la limite » comme elle le chante : « *don't push me too far cause I'm on the edge* » (*(I'm) not a Bad Girl*, 1991). Ce positionnement est à l'image de celui de l'Afrique du Sud : le public noir populaire, féminin comme masculin, s'est reconnu dans la Brenda, femme et noire, qui transgressait les normes de l'apartheid et de son profond puritanisme ; puis il s'est aussi reconnu dans un personnage resté transgressif après 1994, femme, noire, bisexuelle, droguée, *problem child* à qui il faut tout pardonner comme une famille restée puritaine par bien des aspects pardonne à elle-même les « égarements » post-apartheid.

Venir à Langa et en partir : une trajectoire familiale et personnelle d'arrachement

L'ascendance de la famille Fassie remonte à la région de Lady Frere dans l'Eastern Cape et au clan Thembu, le même que celui de Nelson Mandela. La famille Fassie serait arrivée au Cap à la fin des années 1920 : le grand-père de Brenda, sa femme et ses trois fils, venant d'une ferme blanche du Cap de l'Est où il était travailleur agricole. Fassie n'est pourtant pas un nom Xhosa, on peut imaginer que, comme souvent, ce patronyme a été donné par le fermier blanc qui l'employait à ce migrant venant des terres xhosa. Le deuxième fils, Matthew Mangaliso Fassie, épousa une femme d'origine Sotho (née d'une famille rurale dans la région de Bloemfontein dans l'État Libre) et ils eurent neuf enfants, Brenda étant la plus jeune.

Comme le plus souvent dans la population noire du Cap la langue maternelle des Fassie est donc l'isiXhosa. La musique est très présente dans la famille, les grands-parents de Brenda la pratiquaient, ses parents se seraient

rencontrés dans une chorale de l'église méthodiste du *township* de Langa et sa mère était reconnue comme une pianiste de talent.

Langa, aujourd'hui le plus vieux *township* noir du Cap, a été créée en 1927 pour reloger (plus loin des quartiers blancs) les habitants du quartier de Uitvlug. Langa n'est pas n'importe où... c'est un lieu important de l'histoire urbaine et politique d'Afrique du Sud, un lieu de résistance. Si Langa, littéralement, signifie en isiXhosa « soleil », le nom du quartier est en réalité dérivé de celui de Langalibalele, prophète Xhosa du XIX^e siècle s'étant révolté contre l'autorité britannique au Natal et emprisonné en 1873 à Robben Island. Bien plus proche de nous dans le temps, le 30 mars 1960, le jour même du célèbre massacre de Sharpeville (Tyler, 1995) dans la région de Johannesburg, 40 000 personnes marchèrent de Langa jusqu'au poste de police du *township* de Nyanga (qui signifie « lune » en isiXhosa), et là aussi la police tira sur la manifestation contre le port obligatoire du *pass* (passeport intérieur dont le port était imposé aux noirs sous l'apartheid).

La famille Fassie est donc une famille citadine, née d'une migration en deux temps, des zones rurales xhosa aux fermes européennes, des fermes européennes à la ville dans le cas du père, d'une ferme familiale sotho dans le cas de la mère. Une famille citadine de *township*, cependant, appartenant à une classe de salariés noirs. Le père de Brenda avait un emploi stable de gardien à la banque Barclays au centre du Cap, sa mère arrondissait ses revenus grâce à la musique : elle jouait dans un groupe de femmes qui louait ses services à des fêtes et organisait régulièrement des spectacles musicaux dans le quartier. Du coup il y avait un piano dans la petite maison du 26 Makana Square, Langa. Et tous les enfants Fassie apprirent la musique. Brenda, née le 2 novembre 1964, se révéla très tôt une remarquable chanteuse et sa mère structura autour d'elle, dès ses quatre ans, un groupe de musique, les *Tiny Tots*. Cette chorale, composée d'enfants des familles du quartier de Langa et de plusieurs enfants Fassie jouait dans les fêtes et aussi pour les touristes blancs visitant le Cap⁵. Au début des années 1970, Brenda chante aussi seule dans quelques *shebeens*⁶ de Langa, elle commence à gagner de l'argent...

Une histoire à la Edith Piaf, finalement, plus encore après le décès précoce du père de famille. Mais, dans le contexte sud-africain, c'est aussi l'histoire d'une famille en cours de citadinisation, au seuil inférieur de la classe moyenne à l'époque du plus fort du régime d'apartheid. C'est aussi l'histoire d'une circulation

⁵ En 1991, dans l'album *I'm not a bad girl*, la chanson *Ngiyakusaba* (I'm scared of you), est chantée par une chorale d'enfants qui rappelle fortement les *Tiny Tots*. Cette chanson est le « tube » du disque, le personnage de la chanson est une femme qui parle à une amie qui cherche à lui voler son amant.

⁶ Nom donné aux bars clandestins dans les *townships* (où les activités commerciales privées étaient interdites et la production et consommation d'alcool strictement réglementée) durant la période coloniale puis sous l'apartheid.

musicale mondiale : le prénom Brenda est choisi par les Fassie en référence à la chanteuse étasunienne Brenda Lee, vedette des années 1960, surnommée *Little Miss Dynamite* pour sa petite taille et son énergie, ce qui évidemment est terriblement prémonitoire de l'avenir de Brenda Fassie. Terriblement contradictoire aussi : Brenda Lee était une femme blanche, la sagesse de sa musique *country* et de son apparence est celle d'une Amérique bien pensante des années 1960 et sans aucune relation avec ce qu'allait devenir la Brenda sud-africaine. C'est en tous cas d'abord du jazz, du gospel, de la variété américaine que chanta la jeune Brenda, mais aussi des chants traditionnels xhosa et de la musique *coloured* du Cap (Martin, 2013). Comme tant d'histoires familiales sud-africaines, celle-ci est caractérisée par une hybridité originelle qui trouve sa source dans l'histoire coloniale : un arrachement et une insertion en ville, une refondation familiale après un changement de nom, Brenda a poursuivi cette trajectoire puisque ce n'est pas au Cap mais à Johannesburg que sa carrière a démarré.

Soweto : « for me it was a dream, it was like New York »⁷

C'est en 1980, âgée de 16 ans, que Brenda quitte le Cap pour Soweto. L'histoire de Brenda commence par cet arrachement volontaire à sa ville natale et la rupture avec sa famille. Le célèbre compositeur et producteur noir Gibson Kente la repère lors d'un concours de chant au Cap, il propose à sa mère de l'emmener avec lui à Johannesburg et de la former. La mère de Brenda refuse mais Brenda en rêve, elle part finalement tout de même et seule : selon la légende c'est sans prévenir personne qu'elle quitte la maison familiale et gagne le prix de son billet de train en chantant dans le quartier. Elle rejoint à Soweto un autre musicien, Hendrik Koloï Lebona.

Le Soweto où arrive Brenda, est un espace bouillonnant. Quatre ans avant, les émeutes de Soweto, en juin 1976, ont fait basculer le pays et ses *townships* dans une phase de conflit permanent et de violente répression qui s'intensifient au début des années 1980. Hendrik Lebona, musicien de jazz aveugle, convainc la mère de Brenda de la laisser rester chez lui, dans sa maison du quartier de White City. Il l'inscrit à l'école publique, qu'elle fréquentera très peu, comme beaucoup de jeunes citadins de cette génération qui ont quitté l'école pour s'engager dans la lutte ou simplement suivre un mouvement de désaffection d'une institution du régime de Pretoria. Pour Brenda, pas d'engagement politique, elle rejoint différents groupes de musiciens et... chante, soutenue en cela par Gibson Kente qui est un personnage important de la production musicale noire sud-africaine à l'époque, une production qui se développe pour le public des *townships*, dans un univers parallèle à celui de la musique écoutée par les Sud-Africains blancs et très contraint par le contrôle des systèmes de censure du régime. C'est grâce à Kente que Brenda a l'opportunité de rejoindre le trio de chanteuses Joy animé par Anneline Malebo, elle aussi originaire du Cap. Elle remplace simplement Malebo qui est enceinte. Joy est le premier

⁷ Extrait d'interview de Brenda Fassie, 1998, in *Brenda the DVD*, 2005, The CCP Record Company.

groupe « noir » qui remporte en 1979 le prix annuel du meilleur groupe de la chaîne de télévision publique sud-africaine (la *South African Broadcasting Corporation*, SABC). En 1981 la chanson *Paradise Road* est un immense succès. Joy est un groupe qui affiche sa « modernité », qui chante en anglais, qui s'écarte radicalement du *mbaqanga*, musique populaire noire dominante à l'époque, virile et chantée par des hommes, mélange d'influences des musiques traditionnelles zoulou et xhosa et du jazz sud-africain des années 1940, le *marabi*. Le succès rencontré par Joy, surtout auprès des classes moyennes citadines, repose aussi sur une ambiguïté « raciale » essentielle à l'époque : Anneline Malebo est *coloured* selon les classifications de l'apartheid ; c'est ainsi qu'apparaît d'abord Brenda, une femme dont l'apparence interroge. Qui est cette fille ? Elle vient du Cap, est-elle *coloured* ou noire ? Enfin, comme de très nombreuses chansons de l'époque, le succès de *Paradise Road* était dû aussi aux sous-entendus des paroles, sous une apparence anodine les auteurs déjouaient la très stricte censure qui interdisait toute prise de parole politique. Il n'était pas très difficile pourtant de comprendre ce que pouvait vouloir dire en 1981 « *there are better days before us and a burning bridge behind us* ».

Après son passage dans le trio *Joy*, Brenda est sollicitée par le groupe, célèbre à l'époque, des frères Makhene (le leader du groupe est Blondie Makhene), *The Family*. C'est là qu'elle rencontre d'une part Melvin Matthews qui va composer pour elle la chanson *Weekend Special*, d'autre part les musiciens qui vont constituer le groupe *Brenda and the Big Dudes* qui existera jusqu'en 1987.

Weekend Special : une chanson disco, dont c'est la grande époque... sur un modèle musical inspiré des Bee Gees et de *Saturday night fever*. Un disco à la sud-africaine, qualifié de style *bubble-gum*⁸. Brenda elle-même assume ces influences : « *everybody thought it was an American album, and it was Brenda* » (interview *In bed with Brenda*, 1992). Ajoutons que la période est caractérisée par le boycott international des institutions culturelles. Les chanteurs internationaux ne viennent pas en Afrique du Sud, à l'inverse les chanteurs sud-africains sont aussi souvent boycottés à l'international, à l'exception de ceux qui sont en exil. Cantonnés au marché national⁹, contraints d'éviter les risques de censure¹⁰, les musiciens sud-africains peuvent être dans l'imitation, mais aussi en profiter pour développer un style propre et y gagner un public local (Ansell, 2005). *Weekend Special* raconte

⁸ Désignation à l'origine péjorative (comme le chewing-gum : un premier goût agréable, puis la fadeur) pour désigner le style lancé par Brenda (Coplan, 2005).

⁹ Tournant les choses à sa manière, Brenda Fassie a affirmé dans de nombreuses interviews ne pas chercher à se faire reconnaître internationalement. Prenant l'exemple de Michael Jackson ou de Madonna et expliquant que eux n'avaient pas cherché à se faire connaître particulièrement en Afrique du Sud alors pourquoi, elle, serait-elle allée aux États-Unis ?

¹⁰ Celle-ci s'effectue à deux niveaux. D'abord le bureau national de la censure doit valider toute production musicale, puis la SABC a son propre système de contrôle, plus strict encore. La SABC contrôlant toute la diffusion radiophonique et télévisuelle, ne pas être diffusé par la SABC revient à ne pas être diffusé en Afrique du Sud.

une petite histoire de *township*. C'est une chanson « légère » sur une musique légère, c'est une chanson pour danser qui parle d'une femme qui se plaint que son amant, que l'on suppose marié, ne lui rende visite que durant les weekend : « *You don't come around, to see me in the week (...) but on Friday night I know (...) I must be ready for you* ». Un des plus grand succès, peut-être le plus grand, que la chanson sud-africaine ait jamais connu. Pourquoi ? Une chanson en anglais, une musique internationale, un groupe de Soweto, une femme noire qui parle de sa vie amoureuse mais aussi une femme qui refuse et répète en boucle : « *I'm no weekend, weekend special* ». Comme si le public noir sud-africain avait besoin précisément à ce moment là de cette chanson là et de ce personnage là. Les paroles sont ambiguës, elles parlent autant de révolte féminine que de soumission à l'homme ; Brenda se présente aussi d'emblée comme une « amante » peu pudique et son jeu de scène le confirme ; la modernité est évidente, les références musicales africaines absentes alors même que la chanteuse et le groupe affirment dans leurs codes vestimentaires cette africanité. Et c'est dans les salles et stades des *townships*, des lieux urbains donc mais « noirs », que le groupe se produit¹¹, devant un public divers, noir, le plus souvent jeune, à qui elle semble dire : vous êtes libres, faites ce qui vous plait ! Bien loin des discours politiques formels, elle ne propose pour autant pas autre chose qu'une image radicalement nouvelle de la femme noire en général, de la vie. Njabulo Ndebele (2014) le dit de manière très explicite et simple : « *she brought the experience of freedom very close* » (p. 103). Et c'est bien cette expérience qui fonde le succès de la chanson à un moment où tout porte simultanément à la peur et à l'espoir. 1983 est en effet l'année où P.W. Botha arrive au pouvoir, il va renforcer l'ensemble des systèmes de contrôle et de domination du pays, envoyer l'armée dans les *townships*, utiliser les services secrets sud-africains pour arrêter, torturer, assassiner, soutenir l'*Inkhata Freedom Party* et ses milices qui terrorisent et assassinent. Mais 1983 est aussi l'année de la création de l'*United Democratic Front* (UDF), vaste rassemblement d'associations et mouvements anti-apartheid qui vont, les partis politiques d'opposition étant interdits, mobiliser les populations noires sud-africaines partout dans le pays, au moment même où se crée la grande confédération syndicale COSATU qui lancera les plus importants mouvements de grèves jamais connus dans l'industrie. Et pendant ce temps là Brenda chante... *Weekend Special*.

Cette période est celle de la première phase de la carrière de Brenda. Les influences sont celles de la musique disco et du funk-soul, mélange musical qui définit une musique afro-pop. C'est sans doute l'artiste noire Aretha Franklin qui est vocalement la principale inspiratrice de Brenda. Cette phase compte 5 albums, de 1983 à 1987 et des succès énormes : *Weekend Special*, *Life is going on*, *Higher*

¹¹ Brenda et son groupe jouent *Weekend Special* à partir de 1981 alors que l'album ne sort qu'en 1983, c'est l'originalité de ce lancement qui se fait d'abord sur scène, la chanson est connue et populaire longtemps avant d'être disponible en disque, mais largement par le bouche-à-oreille puisqu'elle ne passe pas à la radio non plus et que, bien sûr, les modes de diffusion par internet n'existent pas.

and higher, Promises, No ! No ! Señor !. Les paroles de ces chansons sont toujours en langue anglaise et peuvent sembler superficielles. Elles portent essentiellement sur le personnage même de Brenda, contribuant à construire son image et à rendre indissociable sa vie et ses chansons. On y distingue une femme ambitieuse qui affirme que rien ne pourra l'arrêter (*Higher and Higher*) :

*Higher and Higher
this is where we getting to
Higher and Higher
ain't nothing stopping us*

Une femme qui sait se défendre de la domination masculine dans *Weekend Special* d'abord, puis *No No Señor* et plus encore *Promises* :

*What you telling me that for? You don't mean it
What you telling me that for? I don't believe it
Your promises have never been
Anything you made them seem*

*So what you gonna promise me this time?
You're telling lies so plain to see
You're trying to make a fool of me
So what you gonna promise me this time?
I wanna know*

C'est aussi une musique pour danser, et c'est dans les *townships* qu'elle se produit, devant des salles bondées devant des fans de plus en plus nombreux. L'Afrique du Sud est en état d'urgence, les mouvements de lutte contre l'apartheid appellent à rendre les *townships* ingouvernables, la violence militaire est partout, l'ANC en exil organise l'entraînement d'une guérilla, l'opinion internationale est sans cesse mobilisée contre l'apartheid. Dans ce contexte Brenda Fassie chante des histoires du quotidien, sur la vie des quartiers noirs, elle donne aussi le droit de danser, le droit à la quotidienneté dans un régime d'oppression : toute la vie sous l'apartheid n'est pas et ne doit pas être seulement tristesse, souffrance, lutte. Un des échecs de l'apartheid est précisément de n'être pas parvenu à supprimer les moments de joie et de quotidienneté, comme l'a si bien dit Jacob Dlamini : « *to understand the question of what it means for a Black South African to remember his life under apartheid with fondness is to appreciate that the freedom of Black South Africans did not come courtesy of a liberation movement. There [was a] social capital that made it possible for millions to imagine a world without apartheid* » (p. 13). Et un monde sans apartheid se vivait ou se devinait dans les salles de concert où Brenda Fassie se produisait, notamment parce que ce qu'elle exprimait était aussi sa liberté, son ingouvernabilité, sa révolte individuelle contre les codes d'une société patriarcale, conservatrice et raciste, mais par des sous-entendus successifs et plus encore par son attitude notamment son déchaînement communicatif sur scène : « *if the act of rendering the state ungovernable is itself an act of freedom, then*

Brenda's voice enters the public arena as ungovernable, the ultimate expression of personal freedom » (Ndebele, 2014, p. 103).

Mais ce qui renforce encore l'efficacité déstabilisatrice de MaBrrr est qu'elle est une femme qui fait voler en éclat les normes sociales de son genre. Dès cette première époque, elle construit une identité féminine sud-africaine radicalement nouvelle. *Weekend Special* n'est pas la chanson d'une femme qui attend, mais d'une femme qui refuse d'attendre, de même que *Promises* est la chanson d'une femme qui refuse de croire aux paroles masculines. La femme qui attend est, selon Njabulo Ndebele (2004), l'archétype même de la femme sud-africaine, une Pénélope d'un genre particulier : l'histoire coloniale, puis de l'apartheid, pour les femmes sud-africaines est celle du déplacement des hommes, vers les mines, vers les villes, puis dans la lutte en exil ou en prison. Winnie Mandela en a été l'emblème : la femme qui a attendu Nelson Mandela pendant près de trois décennies. Une femme qui reste fidèle (officiellement en tous cas puisqu'elle construit son image sur cette fidélité), qui accepte, et pourtant Winnie Mandela a aussi refusé cette assignation identitaire : plutôt que de seulement attendre elle a combattu publiquement le régime de Pretoria. S'expliquent assez bien les parallélismes fréquemment faits avec Winnie Mandela, d'autant plus que la chanteuse elle-même s'est constamment dite proche de Winnie. Briser les codes, refuser les normes, ne pas se soumettre, refuser la passivité, autant d'actes quotidiens aussi pour Brenda Fassie qui affiche aussi une sexualité libre et choisie : elle multiplie les amants puis se marie en grande pompe en 1989 avec un riche homme d'affaires du KwaZulu.

Car Brenda est « sexy ». Elle apparaît le plus souvent en mini-jupe, ses décolletés sont plongeants, ses interviews se déroulent souvent dans sa chambre et elle répond depuis son lit aux journalistes. Mais Brenda n'est pas belle : « *One malicious columnist wrote that I look like a horse. And some people say that I am ugly. I don't want to be beautiful. My ugliness has taken me to the top. I have proved that I have style, and that glitters is not gold.* » (interview de Brenda Fassie, *Drum Magazine*, 1989). C'est une autre forme de révolte et de transgression, contre les normes de la beauté féminine dans un pays où longtemps « être belle » a signifié « être blanche » ou « moins noire », « plus claire », et où la sexualité des femmes noires était occultée ou niée. MaBrrr revendique au contraire cette sexualité (comme on le voit dans la citation en exergue du présent texte), affiche celle de sa vie privée et sur scène ne cesse de provoquer par sa lascivité en même temps que son énergie ainsi quand elle chante la chanson *Touch somebody* :

*touch, touch
touch me baby
touch, touch
touch me baby*

Et quand Brenda Fassie va, à la fin des années 1980, chanter des chansons plus directement politiques, ce sera d'abord en tant que femme avec deux grands tubes

en 1989 : *Too Late for Mama* et *Good Black Woman*. Dans cette seconde chanson, la chanteuse populaire et arriviste se transforme en femme noire humiliée par un policier blanc mais qui ose lui répondre, en « good black woman » :

*Early on Monday morning
Police arrest my brother
For working for a Black community
Monday afternoon I
Went to see my brother
Policeman treated me like a donkey
I said to policeman
U got a bad attitude
Oh no I'm no criminal
I'm a good Black woman*

Quitter Soweto pour les temps et espaces de l'hybridité : « *down in Hillbrow with Brenda* »¹²

Devenue vedette, Brenda va rester à Johannesburg mais quitter Soweto. C'est comme une évidence, si l'on songe au Johannesburg de l'époque, que ses quartiers vont être désormais et pour longtemps Hillbrow, Yeoville, Berea. C'est là que se développe une vie culturelle nouvelle dans des espaces qui s'ouvrent sous la pression, d'abord illégalement puis légalement, à la mixité, notamment raciale, et à l'invention d'une nouvelle manière de vivre la ville.

Le parcours résidentiel de Brenda est une trajectoire urbaine complexe faite d'allers-retours, au gré des succès et malheurs, c'est aussi une trajectoire caractéristique des heurs et malheurs de la ville post-apartheid. Au milieu des années 1980, premier déplacement : Brenda quitte Soweto mais en reste très proche et s'installe à Fleurhof. C'est un quartier typique de petites villas, conçu pour une population blanche populaire sur des terrains bon marché car proches de Soweto. Ces *suburbs* populaires du sud de Johannesburg sont les premières à voir chuter les prix immobiliers durant les années 1980, partir la population blanche et donc les premiers à devenir racialement mixtes du fait de l'installation de la classe moyenne noire venant de Soweto, ce avant même l'abolition du *Group Areas Act* qui imposait la classification raciale des quartiers urbains (Harrison et Zack, 2014).

Dans le même temps, un processus similaire est entamé à Hillbrow, quartier d'immeubles des années 1970 (Chipkin, 2008), tout proche du centre-ville, lui-même en pleine crise à ce même moment (Beavon, 2004). Hillbrow est un des premiers quartiers de Johannesburg à devenir racialement mixte (Morris, 1999) : les propriétaires ne trouvant plus de clientèle « européenne » louent à des Indiens, des *Coloureds*, et enfin des Noirs. Les bars pululent, Hillbrow est alors le lieu de rencontres et de sorties des intellectuels, des universitaires, des artistes, des

¹² Titre de première page du quotidien *The Sowetan* en 1995.

noctambules de toutes sortes, de toutes races, religions, genres (Vladislavic, 2001). L'air d'Hillbrow rend libre. Hillbrow connaîtra plus tard la suite d'une histoire classique de Johannesburg : dégradation des immeubles par manque d'entretien, baisse des prix, *redlining* par les institutions bancaires, montée de l'insécurité, de la prostitution, du trafic de drogue, densification des logements par sous-location à la pièce, marginalisation et implantation de population immigrée africaine. C'est alors un peu plus à l'ouest que se déplacera la vie intellectuelle, nocturne et artistique : à Berea puis surtout dans l'ancien quartier juif de Yeoville (Roux, 2014).

Résidant à Fleurhof, Brenda passe bien des nuits plutôt à Hillbrow puis Yeoville, les bars et clubs de musique qu'elle fréquente se trouvent là et ces quartiers correspondent à son mode de vie déjà marqué par l'alcool et bientôt par la drogue (c'est à la fin des années 1980 que Brenda découvre la cocaïne qui ne la quittera plus). Cependant, son deuxième déménagement est pour une *suburb* de la périphérie nord de Johannesburg, Fourways, quartier extrêmement aisé où elle achète une vaste demeure en 1994. Brenda passe ainsi les barrières spatiales, sociales et raciales de la ségrégation urbaine, et plus généralement elle est aussi très représentative de la frénésie consummatrice de la nouvelle élite noire. Dès les années 1980 elle est célèbre pour ses voitures de luxe, c'est en BMW décapotable qu'elle parcourt les *townships* suivi par des foules d'enfants qui crient son nom, et elle déclare en 1984 au magazine *Bona* : « *my ambition is to become a number one musician in this country and... well... make a lot of money* ». Montrer ses signes extérieurs de richesse, sans limites, sans hésitation, comme encore pour briser les normes, s'inscrivant finalement assez bien dans la tradition des gangsters des quartiers noirs de l'entre-deux guerres, les *tsotsi*, leurs décapotables et leurs costumes élégants.

Au moment où elle s'installe à Fourways, Brenda Fassie est une immense vedette nationale pour le public noir. Elle fait la une des magazines *people* sud-africains et de la presse en général mais tout particulièrement de son segment qui vise un public noir : drogues, cures de désintoxication, alcool, aventures sexuelles, divorce, concerts et tournées incessantes dans tout le pays, y compris l'ensemble des bantoustans, entre 1991 et 1994. Après une fin des années 1980 où elle sort deux albums solo sans grand intérêt (les *Big Dudes* se sont dissous en 1987), Brenda s'est associée avec Sello « Chicco » Twala : ils co-écrivent des chansons mais le plus souvent il en écrit pour elle et l'amène à changer radicalement de style pour deux de ses plus grands albums en 1989 et 1990 dont il est le producteur. Twala, né en 1963 dans l'actuel province du Limpopo au nord du pays, est de la même génération que Brenda, il s'est fait connaître dès les années 1970 où il a accompagné les plus grands noms de la pop music sud-africaine, notamment Spho « Hotstix » Mabuse, puis créé son propre groupe. Brenda Fassie lui doit deux *come back* de sa carrière, à la fin des années 1980 d'abord, puis à celle des années 1990 comme on le verra ; autant Gibson Kente avait compris dans les années 1970 la

place que pouvait prendre auprès du public Brenda, autant Sello Twala perçoit les nouvelles attentes¹³. En 1989, sort *Too Late for Mama*, album qui comprend la chanson éponyme. Les textes sont toujours en anglais, mais les paroles sont radicalement différentes : elles chantent les malheurs des femmes africaines, Brenda semble avoir gagné soudain en maturité musicale autant que politique. *Too Late for Mama* raconte la mort d'une femme rurale avec son enfant, frappée par la foudre alors qu'elle va chercher de l'eau :

*Ten kilometers barefooted in the bush,
Started raining on the way to fetch some water,
Poor woman had a baby on her back,
Was struck by lightning on her way,
To fetch some water...*

Pour la première fois Brenda chante directement la répression de l'apartheid. Ceci annonce l'album *Black President*, déjà évoqué, qui sort en 1990. Il comprend des chansons dont les titres même sont des provocations au régime : *I won't run* ; *Stay away*. Cette dernière chanson est un bon exemple de contournement de la censure : tout le monde comprend grève, lutte, mais les paroles en détails semblent s'adresser à un homme qu'une femme mariée tente de tenir à l'écart : « *stay away because I am married* ».

Dans ses albums suivants des années 1990, avec d'autres producteurs que Chicco ou en produisant elle-même, Brenda reste dans la même veine, avec des titres politiques dont le célèbre *Boipatong*, en hommage aux victimes du massacre de Boipatong, en juin 1992, lors duquel des groupes armés de l'*Inkhata Freedom Party*, parti politique identitaire zoulou, certainement avec la complicité de la police, tuèrent 46 personnes dans un *township* du Triangle du Vaal au sud de Johannesburg.

C'est à ce moment de sa vie et de sa carrière que la chanteuse va pour la première fois passer une nouvelle ligne en faisant un *coming out* progressif sur son homosexualité. Dans la même interview publiée en 1987 dans le magazine *Drum* elle déclare que le regard porté sur elle par les hommes est d'abord sexuel, « *they just want to go to bed with me* », mais qu'elle a aussi eu des expériences sexuelles avec des femmes : « *it was a good experience. I was just curious. I wanted to know how they make love to other women. I am always nice to lesbians. I don't snob them. I hope I will never become a lesbian* » (*Drum magazine*, 1987). Cinq ans plus tard elle affirme dans l'interview *In bed with Brenda* : « *I don't mind what kind of sex I'm getting married to* ». Ces déclarations publiques sont comme le

¹³ Ce n'est pas le choix fait dans le présent texte, mais on pourrait bien sûr aborder la carrière de Brenda par le biais des influences diverses mais aussi des évolutions du contexte économique de l'industrie musicale sud-africaine et des circuits de production. Il n'est pas question de nier que la chanteuse est aussi un produit et un objet de consommation, ce n'est cependant pas contradictoire avec, en l'occurrence en tous cas, les choix (ou les refus) personnels de l'artiste dans la construction de son identité et ses réactions aux changements politiques et sociétaux.

franchissement d'une nouvelle limite, le rejet d'une norme sociale particulièrement forte : l'homosexualité est punie par la loi sous l'apartheid, elle est aussi fortement rejetée par une large part des « traditionnalistes » noirs. Ce positionnement identitaire de Brenda va prendre une tournure dramatique en 1995, une nuit, au Quirinale Hotel, à Hillbrow. Au matin elle est retrouvée à côté du corps sans vie de son amante, Poppy Sihlahla. La bisexualité de Brenda est désormais rendue entièrement publique dans la presse. La perte de la femme aimée, après la fin d'un mariage hétérosexuel raté, est un choc immense auquel s'ajoute la publicité médiatique autour du drame. Brenda semble s'effondrer, après une de ses nombreuses cures de désintoxication elle quitte Fourways et la grande propriété de *suburb* pour revenir dans un appartement de Berea, dans l'immeuble Imbali, comme pour se mettre à l'abri dans ce quartier désormais si dégradé et réputé si mal famé, si proche aussi de ses fournisseurs de cocaïne, mais où elle sait qu'elle pourra vivre comme elle l'entend.

Si la liberté sexuelle est reconnue pleinement dans la constitution sud-africaine de 1996, le débat n'en est pas moins sans cesse ressurgissant et le discours nationaliste la décrivant comme une perversion occidentale reste plus que présent encore aujourd'hui. Progressivement cette dimension du personnage de Brenda Fassie va prendre une place de plus en plus grande, lui donnant une place particulière dans le débat public sur le sujet en Afrique subsaharienne. Brenda Fassie est alors dans la continuité directe de sa revendication de liberté, mais aussi dans l'affirmation de sa « modernité » des années 1980, dans un contexte désormais post-apartheid caractérisé par la montée d'une nouvelle normativité. En 2003, interviewée par David Stein pour le journal *Mamba*, Brenda est très explicite : « *So you want to talk about me being a lesbian? (...) According to African culture it's not acceptable but according to nature it's just nature* ».

C'est pourtant en se présentant sous un jour tout autre dans l'album *Memeza*, en 1998, que Brenda Fassie va relancer sa carrière. Produite à nouveau par Chicco Twala, elle va connaître son plus grand succès avec la chanson *Vul'indlela* qu'elle co-écrit avec lui :

Vul'indlela wemamgobhozi
 Ouvrez les portes, Mademoiselle potins
 He unyana wam
 Mon petit garçon
 Helele uyashada namhlanje
 Se marie aujourd'hui
 Vul'indlela wela ma ngiyabuza
 Ouvrez les portes s'il vous plaît
 Msuba nomona
 Ne soyez pas jaloux
 Unyana wami uthathile
 Mon fils a eu une bonne prise
 Bengingazi ngiyombon'umakoti

Je n'ai jamais pensé que je verrais une belle-fille

(...)

Uzemshadweni ngiyashadisa namhlanje

*Je vous invite à la cérémonie du mariage, je conduis mon fils à l'autel
aujourd'hui*

Brenda, dans le clip de la chanson porte l'*isicholo*, le chapeau traditionnel de la femme zouloue, langue de toutes les chansons du disque, mais sa tenue est un mélange de styles divers (y compris une tenue de *comrade*, c'est-à-dire de combattant anti-apartheid des années 1980) et elle danse dans un univers pleinement urbain (une station de train intra-urbain) et l'on sait parfaitement qu'elle est une femme xhosa du Cap. L'africanisation des paroles, commencée dans les disques du début des années 1990 et désormais totale, va de pair avec une africanisation partielle du costume pour cette chanson festive. La musique de *Vul'indela* relève d'ailleurs du style musical *mbaqanga*, bien connu du public mais chanté là par une femme accompagnée de chœurs masculins et non pas l'inverse comme dans le *mbaqanga* classique par exemple celui de Mahlathini¹⁴. La très citadine Brenda Fassie, la reine des *townships*, promeut donc un style urbain africain caractérisé à la fois par son hybridité et une inversion des valeurs. La chanson, dont l'ouverture presque *a capella* met magnifiquement en relief la voix de Brenda, connaît un tel succès que l'équipe de campagne de Thabo Mbeki en fait l'hymne de l'ANC lors de la campagne électorale de 1999. Et elle convient en effet parfaitement : la Brenda urbaine pour séduire dans les quartiers populaires et une musique de fête de mariage pour séduire les masses rurales (dont l'oppression était déjà l'objet de la chanson *Too Late for Mama*). Il est par ailleurs aisé de politiser les paroles de la chanson, d'y voir un sous-entendu comme on en avait l'habitude au temps de l'apartheid : *vul'indela* peut signifier métaphoriquement ouvrir les portes aux exclus de naguère. Pallo Jordan, grande figure de l'ANC, dans sa préface au livre d'hommage d'Andrew Whaley, explique que Brenda « *told the experience of whom the oppressor hoped to marginalise and exclude, but she was determined to Vul'indela — to cast open the doors so that those who were excluded could come in* » (Whaley, 2004, p. viii). Brenda refuse d'abord de devenir un produit politique au service de l'ANC, mais elle accepte finalement et chante lors des grands meetings de la campagne électorale. C'est certainement un paradoxe car désormais Brenda ne chante pas seulement les bonheurs de la libération mais surtout les malheurs de l'Afrique du Sud post-apartheid. Dans la magnifique chanson *Mpundulu* c'est des femmes battues par leurs maris qu'elle parle, dans *Mama* elle dit combien elle comprend désormais sa mère, dans *Nomakanjani* le personnage principal est une femme de *township* trompée par son mari ; Brenda est à plein dans l'intersectionnalité : elle chante pour les « Noirs », elle chante pour les

¹⁴ Simon « Mahlathini » Nkabinde (1938 – 27 July 1999), sans doute le plus connu des chanteurs de *mbaqanga*, chante souvent entouré de danseuses et chanteuses en tenues traditionnelles zouloues qu'il porte aussi lui-même, il est surnommé le « lion de Soweto » ce qui dit assez sa virilité, ou mieux encore « le bouc » pour sa voix profonde et grave.

« femmes », elle chante pour les pauvres. Les clips qui accompagnent ces chansons sont explicites, les scènes se déroulent dans les *townships*, Brenda Fassie y crie, y pleure, se révolte et porte désormais très souvent des costumes de femmes africaines, parfois zoulou, parfois sotho ou xhosa, créant un style syncrétique noir sud-africain transcendant les barrières ethniques de la nouvelle Afrique du Sud.

L'album *Memeza* a été le plus vendu non seulement de l'année 1997 mais de toute l'histoire de la musique sud-africaine : un demi-million de disque dès la première année. C'était aussi un retour vers la soul music et pour certaines chansons le gospel¹⁵, pour d'autres, on l'a dit, le style *mbaqanga* sud-africain. *Memeza* signifie « cri » en zoulou, et c'est l'idée : « *I was shouting and nobody would listen* » commente Brenda. Le succès de *Memeza* va conduire Brenda Fassie aux États-Unis où elle se produit en 2001. C'est à cette occasion que *Times Magazine* lui consacre un fameux article intitulé *Brenda Fassie: Africa: The Madonna Of The Townships* et sous-titré « *Brenda Fassie, the bad girl of South African pop, finally gets her shot at musical (and media) stardom in America* ».

Ce fut, musicalement, le dernier grand album de Brenda Fassie, peut-être le plus grand, les cinq suivants, aussi les cinq derniers, sont marqués par sa voix moins assurée, ses problèmes de santé, ils sont des suites de *Memeza*, dans une affirmation d'africanité de plus en plus nette. En revanche le style musical évolua encore une fois, Brenda avait déjà approché les styles *house* et *hip hop* à sa manière au début des années 1990 (notamment dans la chanson (*I'm*) *Not a bad girl*), elle avait donc influencé le courant musical qui donna naissance au *kwaito* à cette époque, elle est désormais clairement dans cette veine tout particulièrement dans l'album *Noma Kanjani* en 2000. C'est alors qu'elle est désignée comme la *Kwaito Queen*. Elle conquiert une nouvelle génération de fans et ajoute ainsi un dernier moment de popularité à sa carrière, comme au début des années 1980 auprès de la nouvelle jeunesse des *townships*. C'est dans ces quartiers qu'est né le *kwaito* au début des années 1990, par association de *hip hop*, *garage* et *reggae* avec des rythmes de percussions africains. C'est la musique d'une jeunesse qui a peu ou pas connu l'apartheid et qui vit avant toute chose la déception de la nouvelle Afrique du Sud. Et ce n'est en rien par hasard que plus que jamais à ce moment là Brenda s'affiche comme une admiratrice et amie de Winnie Mandela, au moment où son mariage avec Nelson Mandela se dissout après que son image ait été ternie par les scandales liés aux activités de son prétendu club de football à Soweto, mais aussi où elle représente de plus en plus les déçus des périodes politiques Mandela et Mbeki. Les deux femmes continuent d'avoir des parcours similaires tout en ambiguïtés : populaires et décriées, aimées et rejetées, mères déchues et pourtant adorées.

¹⁵ Le gospel, si important dans la musique noire sud-africaine mais aussi dans l'enfance de Brenda, n'a jamais disparu de sa musique, ni d'ailleurs la spiritualité de son propos. La chanson de 1987, hit de l'album *Ag Shame Lovey, The Lord Is My Shepherd* en est un bel exemple, ou bien, autre psaume mis en musique cette fois avec Sello Twala en 1999, *Soon very soon*.

A la fin de sa carrière, peu avant sa mort, il semble bien que Brenda Fassie ait réussi à devenir pleinement un « signifiant polysémique » (Staszack, 2014) par ses transgressions successives spatiales, sociales, musicales, politiques, sexuelles et culturelles.

Retour à Langa

En 1997, Brenda Fassie a quitté son appartement dans le quartier de Berea pour habiter à nouveau des *suburbs*, d'abord à Lombardy East, au sud du *township* d'Alexandra, puis à Buccleuch, en 2002, au nord de ce même *township*. Des *suburbs* donc, mais « moyennes », proches de quartiers noirs, des espaces assez caractéristiques de la classe moyenne noire. C'est dans sa maison de Buccleuch que Brenda fit, officiellement, un malaise cardiaque, en mai 2004, qui la plongea dans le coma. Elle est conduite à l'hôpital par sa compagne du moment, elle y meurt. Toute la presse annonce son décès en première page, MaBrr, la diva du pop, est morte. La mort la ramène au Cap où elle est enterrée, lors d'une cérémonie au Langa Stadium un nombre considérable de personnalités lui rendent hommage devant une immense foule, à commencer par le Président de la République Thabo Mbeki.

Pourtant Brenda Fassie reste « irrécupérable » politiquement, hier comme aujourd'hui. Dépasser les limites a été sa marque de fabrique, dans sa vie privée comme dans sa vie publique, les deux ayant été rendues absolument indissociables de son propre fait. L'indissociabilité même de sa vie privée et de sa carrière publique l'a rendue profondément représentative d'une certaine « sud-africanité » : l'héritage de l'apartheid est aussi celui-là, une ingérence profonde du politique jusque dans la vie privée. La lutte ne pouvait pas être seulement publique, vaincre l'apartheid était aussi refuser l'identité intime imposée, rendre public ce niveau là de l'oppression. Fondamentalement c'est pourquoi la comparaison avec Madonna est une erreur¹⁶ : même si les deux vedettes représentent, voire inventent, ce que l'on appellera plus tard le *girl power*, même si toutes deux fondent une part de leur célébrité sur les provocations et les transgressions des normes, la démarche semble chez Madonna bien plus calculée que chez Brenda qui est avant toute chose spontanée, éruptive et incontrôlable. En cela elle est à l'opposée d'une autre grande dame de la chanson sud-africaine, Miriam Makeba, au contraire si noble, sage et courageuse, parfaite image de l'exilée politique engagée. « Mama Africa », née en 1932, est de la génération antérieure à Brenda, elle commence sa carrière à Sophiatown à Johannesburg, c'est-à-dire avant l'âge des *townships*. Même si dans sa jeunesse Miriam Makeba est aussi un personnage féminin nouveau, revendiquant sa sexualité et la beauté noire, elle se forge ensuite une image au contraire maternelle et apaisée, quasiment impossible à imaginer dans le cas de Brenda.

¹⁶ En plus d'être une forme très habituelle d'impérialisme culturel états-unien.

En transgression permanente, Brenda Fassie représentait la liberté individuelle, la rupture avec les normes dominantes, raciales, sexuelles, esthétiques et morales, jusqu'à en mourir. Sous l'apartheid, elle a été la femme noire « ingouvernable ». Après l'apartheid elle est devenue la femme noire encore victime de normes classificatrices. Brenda Fassie représentait une forme de refus systématique de toute classification et l'affirmation permanente de l'hybridité culturelle sud-africaine face à tous les conservatismes. Quelles autres barrières que celles du genre et de la race a-t-elle franchi ? Les limites ethniques, à l'image même de la ville multiculturelle de Johannesburg, ou plus exactement de certains espaces johannesbourgeois où elle a vécu et qu'elle a aimé et contribué à faire vivre ; elle a chanté en anglais, en isiZulu, parfois en isiXhosa ou seSotho et souvent en argot de Soweto. Les limites culturelles aussi, représentant tantôt la modernité urbaine, tantôt la tradition rurale, mais disant plutôt le lien entre les deux. Et toutes les limites bien sûr du politiquement correct. Affirmer la liberté individuelle absolue est un acte politique et dans quelque régime que ce soit c'est aussi une manière de rompre la limite entre vie privée et vie publique et de politiser la première et ses espaces. En 2003, sur le plateau de la plus écoutée des émissions de musique de la télévision publique sud-africaine Brenda Fassie déclarait : « *I am very much of people property* ». La petite dame du Cap devenue grande dame de la musique sud-africaine avait très certainement raison : son personnage et l'Afrique du Sud sont des co-constructions d'imaginaires, l'un est l'autre autant que l'un est à l'autre.

Remerciements

L'auteur tient à remercier ici : Claire Hancock, pour ses conseils en amont de la finalisation de cet article ; Pauline Guinard, pour ses encouragements à écrire librement, notamment sur Brenda Fassie ; Myriam Houssay-Holzschuch et l'équipe d'ACME Journal pour le suivi si efficace et convivial du parcours de l'article de sa soumission à sa publication ; les lecteurs de la revue, dont Denis-Constant Martin, pour leurs avis qui ont permis non seulement d'améliorer le présent texte mais, mieux encore, d'ouvrir des pistes pour des recherches à venir.

Références bibliographiques

- Ansell, Gwen. 2005. *Soweto Blues. Jazz, Popular Music & Politics in South Africa*. New York : Continuum.
- Beavon, Keith. 2004. *Johannesburg. The Making and Shaping of the City*. Pretoria et Leiden : University of South Africa Press et Koninklijke Brill NV.
- Blignault, Charl. 2014. In bed with Brenda. A White Moffie Falls for a Black Vixen. In Bongani Madondo (éd), *I'm Not Your Weekend Special*, Johannesburg : Picador Africa, 70-81.

- Cingman, Stephen R. 2009. *The Grammar of Identity : Transnational Fiction and the Nature of Boundary*. Oxford : Oxford University Press.
- Chipkin, Clive. 2008. *Johannesburg in Transition, Architecture and Society from 1950*. Johannesburg : STE Publishers.
- Copans, Johanna. 2014. *Le paysage des chansons de Renaud*. Paris : L'Harmattan.
- Coplan, David. 1992. *In Township tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. Paris : Karthala.
- Coplan, David. 2005. God rock Africa : Thoughts on politics in popular Black performance in South Africa. *African Studies*, 64 :1, 9-27.
- Dlamini, Jacob. 2009. *Native Nostalgia*. Johannesburg : Jacana.
- Gervais-Lambony, Philippe. 2012. Nostalgies citadines en Afrique du Sud. *EspacesTemps.net*, Travaux, <http://www.espacestemp.net/articles/nostalgies-citadines-en-afrique-sud/>.
- Hall, Stuart. 2003. Cultural Identity and Diaspora. In J. E. Braziel et A.Mannur (éds), *Theorizing Diaspora*. Oxford : Blackwell, 233-246.
- Harrison, Philip et Tania Zack. 2014. The wrong side of the mining belt ? Spatial transformations and identities in Johannesburg's Southern suburbs. In Philip Harrison, Graham Gotz, Alison Todes et Chris Wray (éds), *Changing Space, Changing City, Johannesburg after Apartheid*. Johannesburg : Wits University Press, 269-292.
- Jacobs, J. U. 2016. *Diaspora and Identity in South African Fiction*. Durban : University of KwaZulu-Natal Press.
- Madondo, Bongani (éd). 2014. *I'm Not Your Weekend Special*. Johannesburg : Picador Africa.
- Madondo, Bongani. 2016. *Sigh the Beloved Country*. Johannesburg : Picador Africa.
- Martin, Denis-Constant. 2013. *Sounding the Cape : Music, Identity and Politics in South Africa*. Somerset West : African Minds.
- Morris, Alan. 1999. *Bleakness and Light. Inner City Transition in Hillbrow, Johannesburg*. Johannesburg : Wits University Press.
- Ndebele, Njabulo S. 2004. *The Cry of Winnie Mandela*. Le Cap : David Philip.
- Ndebele, Njabulo S. 2014. Still Thinking of MaBrrr. In Bongani Madondo (éd), *I'm Not Your Weekend Special*. Johannesburg : Picador Africa, 96-108.
- Nuttall, Sarah. 2009. *Entanglement : literary and Cultural Reflections on Post-apartheid*. Johannesburg : Wits University Press.

- Roux, Naomi. 2014. Yeoville: urban collage. In Philip Harrison, Graham Gotz, Alison Todes et Chris Wray (éds), *Changing Space, Changing City, Johannesburg after Apartheid*. Johannesburg : Wits University Press, 506-511.
- Staszack, Jean-François. 2014. L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français. *Annales de Géographie*, 695-696, 646-670.
- Tyler, Humphrey. 1995. *Life in the Time of Sharpeville*. Johannesburg : Kwela Books.
- Vladislavic, Ivan. 2001, *The Restless Supermarket*. Le Cap : David Philip.
- Whaley, Andrew. 2004. *Brenda Remembered*. Claremont, Spearhead.