Les Cahiers d'Afrique de l'Est / The East African Review

43 | 2010

Territoires de la musique et culture mondialisée à Dar es Salaam

II. Musiques urbaines...

Claire Dubus

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eastafrica/556>

DOI : 10.4000/eastafrica.556

ISSN : 2790-1076

Éditeur

IFRA - Institut Français de Recherche en Afrique

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2010

Pagination : 42-114

ISSN : 2071-7245

Référence électronique

Claire Dubus, « II. Musiques urbaines... », *Les Cahiers d'Afrique de l'Est / The East African Review* [En ligne], 43 | 2010, mis en ligne le 19 juillet 2019, consulté le 09 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/eastafrica/556> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eastafrica.556>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2021.

Les Cahiers d'Afrique de l'Est / The East African Review

II. Musiques urbaines...

Claire Dubus

2.1 Afrique en musique : vue d'ensemble

2.1.1 Des concepts pour penser la mise en espace de la musique

- 1 On l'a déjà évoqué, on considère que la musique est, avant toute chose, un phénomène de « culture » ; on se contentera ici d'une définition simple de la culture, à savoir, au niveau individuel, l'ensemble des savoirs et des connaissances acquis, et, à l'échelle d'une société ou d'une civilisation, un ensemble de structures sociales, religieuses, et de comportements collectifs, qui se manifestent à travers la technique, l'art et le langage.
- 2 En tant que fait culturel, la musique peut être analysée à travers le prisme de plusieurs concepts, qui peuvent se révéler des sources stimulantes de réflexion et de questionnements. On retiendra ici quatre clefs : interroger la musique par rapport à l'imagination, par rapport aux phénomènes économiques, par rapport aux notions d'identité et à celle, très à la mode, de diaspora, et enfin, à travers la notion de politique.

Musique et imagination

- 3 En premier lieu, la musique, parce qu'elle est immatérielle et ne stimule théoriquement pas le sens de la vue, apparaît comme un support privilégié pour l'imagination, c'est-à-dire pour la capacité à créer et à projeter mentalement des représentations de soi, du monde, avec en théorie une marge de manœuvre illimitée. Dans les faits, durant ces dernières décennies, voire ces dernières années, les évolutions technologiques ont abouti à une mise de plus en plus systématique de la musique sur un support visuel, que ce support soit une publicité, un film ou un clip vidéo. Cependant, même en tenant compte de cette réserve, le fait d'écouter de la musique, y compris quand elle est accompagnée d'images, peut stimuler l'imagination, d'une manière ou d'une autre. Mais, dans le cas où il y a un support visuel, la marge évoquée plus haut est peut-être plus étroite ou plus orientée. Elle n'en existe pas moins.

- 4 Je me fonde ici essentiellement sur la réflexion d'A. Appadurai dans son essai *Après le colonialisme*. Les conséquences culturelles de la globalisation dans lequel il travaille sur les nouvelles forces sociales à l'œuvre dans un monde post-colonial où les modèles traditionnels de l'État-nation occidental sont fortement mis à l'épreuve.
- 5 Son hypothèse fondatrice est que « *les moyens de communication électronique et les migrations de masse s'imposent aujourd'hui comme des forces nouvelles, mais moins sur un plan technique que sur le plan de l'imaginaire.* » (31)
- 6 Les sociétés actuelles sont marquées par « *le travail de l'imagination* », qui est devenue « *une force sociale à part entière* », dans la mesure où, là où elle était avant cantonnée des domaines sociaux spécifiques (l'art, les rites, les mythes), elle est désormais partie intégrante « *du travail mental quotidien des gens ordinaires (...) qui ont entrepris de déployer la force de leur imagination dans leurs pratiques quotidiennes.* » Ce glissement serait intervenu à la faveur du développement des moyens de communication et des déplacements de plus en plus importants des individus à travers le monde. La musique a donc sa place dans cette réflexion, puisqu'elle fait partie des flux véhiculés par ces moyens de communication ; en se déplaçant et en étant écoutée potentiellement par des gens dans le monde entier, elle donne à imaginer, et notamment à s'imaginer soi-même dans d'autres lieux :
- 7 Pour les candidats au départ, les politiques d'intégration à leur nouvel environnement, le désir de partir ou de revenir sont tous profondément influencés par l'imaginaire que diffusent les médias et qui dépasse largement le cadre national. (35)
- 8 Appadurai ne considère pas cette importance nouvelle de l'imagination comme un phénomène positif ou négatif ; « *ni purement émancipateur, ni entièrement soumis à la contrainte* », ce rôle nouveau accordé à l'imagination représente simplement la possibilité d'un nouvel espace dans le contexte de la mondialisation culturelle. C'est d'abord dans cette optique que je souhaite confronter musique et imagination : en quoi la musique est un véhicule, mais voir aussi en quoi en quoi la musique permet d'appréhender de nouveaux espaces sociaux.

Musique et identité

- 9 La musique, en tant que produit issu d'une société ou d'un contexte particulier, est reconnue pour être un support privilégié de l'affirmation identitaire. Elle est un des moyens les plus efficaces pour exprimer d'où l'on vient.
- 10 Par là même, elle constitue un marqueur d'unité culturelle très fort, en particulier au sein des groupes dispersés ou diasporiques. Comme le note C. Chivallon dans son ouvrage sur la diaspora noire des Amériques (2004) la diaspora est une notion mouvante et dont les définitions varient non seulement selon les aires linguistiques et selon que l'on se place dans un courant post-moderne ou non. Je me contenterai par conséquent de rappeler la définition synthétique qu'en a donné D. Schnapper (2001) : la diaspora désigne dans son acception classique un groupe issu d'une même communauté nationale qui, à la suite d'un événement brutal surgi à un instant T, a été dispersé, mais n'en continue pas moins d'entretenir des liens puissants et transnationaux. L'exemple type de la diaspora « classique » étant la communauté juive, dispersée durablement à la suite de la destruction du Temple de Jérusalem en 70, mais qui a gardé une identité solide malgré la dispersion de ses membres. D. Schnapper souligne également que le sens du mot s'est dilué au fur et à mesure qu'il était de plus en plus utilisé pour

désigner simplement la présence sur de multiples territoires de groupes de même origine, sans qu'il y ait eu nécessairement d'événement brutal et traumatique à l'origine de cette dispersion.

- 11 On voit bien toutes les ambiguïtés d'une telle notion. Mais elle m'intéresse ici dans la mesure où elle met en valeur la place de l'identité et de la revendication identitaire dans le fait musical. Celui-ci a en effet une valeur de lien entre les membres d'une même communauté que cette communauté soit réelle et reconnue – par exemple une communauté nationale – ou qu'elle soit « imaginée », selon l'expression de B. Anderson. En principe, un lien est en effet quelque chose qui attache des éléments entre eux, mais il est aussi ce qui permet à ces éléments de « communiquer » entre eux, et de faire circuler, dans un sens ou dans un autre, des paroles, des idées, ou des choses. On retrouve bien dans la musique la notion de « communauté imaginée », qui, dans le cas des musiques urbaines en Afrique, peut revêtir plusieurs aspects : communauté des urbains, communauté des pauvres, communauté des jeunes, communauté des Noirs... Ce qui fait communauté, c'est un ensemble de sentiments d'appartenance individuels, qui se reconnaissent appartenir à un groupe ou à un autre, qui voient l'existence de liens entre les membres supposés de ce groupe, et, qui de ce fait, intègrent à leur identité personnelle l'appartenance à cette communauté. En cela, la dimension identitaire de la musique peut être intéressante à étudier. Elle permet d'approcher la musique à travers ses discours mais aussi à travers ses acteurs : ceux qui la font, ceux qui l'écoutent ceux qui la diffusent.

Musique et économie

- 12 Depuis le début du ^{xx}e siècle, avec l'avènement de la consommation et de la culture de masse, la musique est devenue un vecteur de flux de capitaux colossaux. L'affirmation est à nuancer et à relativiser : selon les auteurs et le contexte, on peut lire que le marché de la musique ne représente qu'une petite part d'un PNB, ou qu'il dispose au contraire d'un potentiel énorme. Il faut en fait peut-être faire la distinction entre la production musicale en elle-même, qui implique la constitution et le travail d'une industrie musicale, (avec enregistrement en studio, commercialisation de disques etc.) et la présence de la musique sous divers supports et diverses formes ; dans ce deuxième cas, le potentiel économique et financier de la musique est immense, puisqu'elle devient un outil utilisé partout et, de fait, devient un moyen. Quoi qu'il en soit, il y a bien une « filière musique », dont la raison d'être est de commercialiser l'objet immatériel que constitue la musique.
- 13 La question qui se pose alors est de savoir à quelle réflexion sur l'espace peut aboutir cette mercantilisation extrême de l'objet musique : quelle mise en espace de la musique et du fait musical le biais économique peut-il introduire ? Je distingue plusieurs grandes directions :
- 14 Une spatialisation via l'espace de vente et de « chalandise » : à l'échelle locale, dans un quartier ou dans un marché, l'expression renvoie à un magasin ou à une échoppe et à sa clientèle. Mais, à échelle plus vaste, c'est aussi par exemple l'aire au sein de laquelle les œuvres d'un artiste se vendent.
- 15 Une économie de l'espace de la performance : j'entends par là tout ce qui a trait aux concerts, aux lieux où se croisent ceux qui font la musique et ceux qui l'écoutent, qui entraînent des enjeux culturels mais aussi des enjeux financiers.

- 16 Une économie des médias, qui servent de support à la diffusion des musiques : radio, télévision, presse, publicités, sponsors... Entre ceux qui vendent ou font la promotion de musique, et ceux qui s'en servent comme outils, de capitaux plus ou moins importants sont aussi en jeu.
- 17 Enfin, et c'est en fait ce qui ici m'intéresse le plus, une « économie du rêve », qui rejoint la théorie d'Appadurai sur l'imagination comme force sociale. Quand on parle de musique, et de ce qui pousse un public, quel qu'il soit, à consommer de la musique (en l'écoutant, en en achetant, en allant assister à un concert etc.), on touche aussi à des mécanismes de désir, irrationnel, en opposition à des mécanismes de besoin. C'est ce qui va pousser par exemple quelqu'un à acheter tel ou tel vêtement ressemblant à ceux portés par tel ou tel artiste qu'il admire. Mais le fait qu'il puisse le faire implique qu'il existe une filière économique qui réponde à ce besoin mimétique : en l'occurrence, ici, qu'il existe des commerces où il puisse se procurer les vêtements convoités, et que ces commerces disposent en amont de lieux d'approvisionnement, au sein desquels des gens travaillent à l'élaboration de ce type de biens de consommation etc. Pour que le rêve puisse donner l'illusion d'être accessible, il faut donc qu'une filière économique s'y attelle.
- 18 Ainsi, l'économie est aussi nourrie par l'imagination, par le désir d'avoir (si ce n'est affirmer) une identité, mais aussi souvent par l'existence de communautés diasporiques qui en constituent une base concrète.

2.1.2 Musiques actuelles : le mélange érigé en modèle

- 19 Les musiques africaines actuelles sont mal connues du grand public à l'étranger. À l'extérieur de l'Afrique, il existe à l'égard de « la » musique africaine un double discours assez archétypal : le premier est celui qui a tendance à n'y entendre que les aspects les plus traditionnels et les plus « typiques », et à ne valoriser la musique africaine que dans ses aspects « premiers », « ethniques » ou « primitifs » – essentiellement sous forme de percussion. Si ce type de représentation est de plus en plus désuet au sein des médias culturels qui s'intéressent à la musique en général, il est en revanche très présent dans la publicité et dans le marketing. Il fait alors partie d'un corpus d'images et de connotations beaucoup plus vaste, support esthétique plus que culturel destiné à faire vendre et à attirer un certain public, que l'on retrouve également dans le cinéma (voir les premières scènes du dernier James Bond, *Casino Royale*¹) ou dans le stylisme (les podiums s'intéressent régulièrement à la mode « ethnique. »)
- 20 L'autre volet de ce discours extérieur englobe le manque de représentativité des musiques africaines dans le monde, où seules certaines grandes figures et certains styles sont valorisés. Si on s'en tient à une vision franco-française, on peut dire que seuls Youssou N'dour, sénégalais, et Khaled, d'Algérie, ont réussi à se faire connaître réellement d'un très grand public, le premier à la faveur d'un titre en anglais avec Neneh Cherry, « Seven Seconds » en 1993, et le second avec un tube, « Aicha » écrit par le Français Jean-Jacques Goldman, sous un format suffisamment lisse et consensuel pour le rendre accessible à toutes les oreilles. Par « très grand public », j'entends un public qui ne cherche pas nécessairement à écouter de la musique d'origine africaine, mais qui y a quand même eu accès, via les chaînes de télévision et de radio les plus écoutées, ce qui a fait rentrer ces deux titres dans les rangs de la variété. Ce n'est donc pas le *mballax* du premier, ni le *raï* du second, qui ont bâti leur succès international. Ces

deux cas de figure ne sont pas très représentatifs, car finalement peu de titres lancés sur les ondes, quelle que soit leur origine, connaissent cette notoriété. Mais même si on considère les artistes africains, cette fois beaucoup plus nombreux, connus par un large public international (mais, cette fois-ci sans être diffusés partout) on constate le même phénomène : que ce soit les maliens Ali Farka Touré, Amadou et Mariam ou Salif Keita, les sénégalais Ismaël Lo, Africando, le Nigérian Fela Kuti, ou le camerounais Manu Dibango, tous, qui ont une grande notoriété dans leur pays d'origine comme à l'étranger, représentent une musique africaine « classique », relativement éloignée des changements à l'œuvre actuellement au sein des courants musicaux africains. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne participent plus à la vie musicale africaine, qu'ils n'en suivent pas les évolutions², ni qu'ils ne sont plus écoutés des publics africains, bien au contraire. Mais ils ne rentrent pas dans le champ de la variété, ou, pour résumer grossièrement, leur stature et leur capacité à rassembler des publics de toutes les générations n'en font plus des musiques « jeunes » ; chacun représente son style et son propre talent – ce qui d'ailleurs prouve leur réussite –, mais écouter Manu Dibango, par exemple, ne donne pas un aperçu significatif des musiques créées au Cameroun en 2007. Toujours dans le contexte français et francophone, la variété africaine est cantonnée, dans les médias, à des émissions spécialisées et qui ciblent essentiellement un public d'origine africaine ou plus largement un public noir, par exemple la station Africa N° 1 en région parisienne ou l'émission Couleurs Tropicales sur RFI, centrée sur les musiques africaines et caribéennes. On peut, dans ce cas, être réellement au courant des dernières nouveautés cap-verdiennes, congolaises ou béninoises, mais elles ne sont disponibles nulle part ailleurs dans les médias plus généralistes. Les choses évoluent cependant : depuis quelques années le coupé-décalé ivoirien a par exemple acquis une présence dans le paysage musical français. En 2002, le titre « Premier Gaou » de Magic System a été diffusé sur toutes les radios généralistes et dans de nombreuses boîtes de nuit³ ; depuis, quelques morceaux de coupé-décalé, ainsi que des collaborations franco-ivoiriennes⁴ ont connu un certain succès... rien de phénoménal, mais suffisamment nouveau pour être souligné : la musique africaine actuelle commence à être considérée par les annonceurs comme un peu plus audible pour un public non-africain.

- 21 Inversement, vu d'Afrique, le paysage musical actuel dans la plupart des pays semble bien différent de la musique classique illustrée par les artistes cités plus hauts. À première vue, l'Afrique est même submergée par l'influence des musiques américaines, dont MTV serait l'ambassadeur le plus efficace. J'utilise à dessein le terme « américain », et non « états-unien » ou « nord-américain », d'une part parce que les musiques en question viennent autant des Caraïbes et d'Amérique centrale – avec le dance-hall, le reggaeton, le merengue notamment – que des États-Unis d'Amérique ; d'autre part parce que cette influence est qualifiée « d'américaine » par l'ensemble des acteurs de la filière musicale, que ce soient les artistes eux-mêmes, les médias ou le public, et que cette dénomination soit connotée de manière positive ou négative. Le terme « américain » est riche de sens, quelle que soit par ailleurs son inexactitude ou son imprécision ; il révèle l'influence d'un certain modèle culturel, d'un certain mode de vie, et la perception qu'on peut en avoir. Ce modèle et sa diffusion sont un phénomène ancien en Afrique, il ne commence pas avec MTV. Au moins depuis le XIX^e siècle, notamment autour de la théorie du retour des esclaves en Afrique – tentée au Liberia – du panafricanisme de Garvey ou de la Renaissance de Harlem, il existe entre l'Afrique et les Amériques (au moins une partie des Américains) une relation faite de fascination mutuelle et d'admiration ambiguë. La circulation culturelle entre Afrique et

Amériques est passée et continue de passer par la littérature, les pratiques religieuses et la philosophie politique, tout autant que par la musique et la danse. Parler de « l'Amérique », c'est parler de l'existence de cette relation, qui est faite de réel tout autant que d'imaginaire. C'est pourquoi je l'utiliserai de préférence aux autres appellations.

- 22 Quoi qu'il en soit, la jeunesse d'Afrique, urbaine comme rurale, semble s'être mise à l'heure américaine et nourrir à l'égard de cette culture, ou en tout cas de certaines formes de cette culture, une fascination non dénuée d'ambiguïté, puisque la politique étrangère américaine est souvent par ailleurs vivement critiquée. C'est un étonnement qui frappe les visiteurs étrangers, c'est aussi un « désastre » que certains défenseurs des cultures traditionnelles tiennent à dénoncer... Dans tous les cas, c'est un fait avéré : la présence de la musique américaine est forte, celle de ses codes (comportements, langages, gestuelle, danse, habits...) également, au point que l'on peut être tenté d'y voir une suprématie écrasante au détriment de toutes les autres formes et héritages locaux. On pourrait citer des centaines d'exemples, j'en citerais trois qui me semblent parlants à bien des égards.
- 23 Le premier se situe en Tanzanie, pas à Dar es Salaam, mais dans un gros village, Manyoni, qui est un relais sur la route entre Dar es Salaam et le Burundi, dans la région de Dodoma (au centre du pays.) De passage là-bas en mars 2006, j'avais été frappée par le salon de coiffure au centre du village ; celui-ci se nommait « Alabama Hair Cut » ; à l'instar de tous les salons de coiffure, l'enseigne se compose d'une série de visages peints de manière extrêmement réaliste, de manière à mettre en scène les talents du coiffeur – situation banale en Afrique. Mais les visages dessinés étaient ceux de rappeurs états-uniens célèbres : 2Pac, Ludacris, Jamie Foxx notamment, aux côtés desquels on pouvait lire le nom des Fugees⁵ et représentaient clairement des modèles américains, vus probablement dans les clips plus que dans la plaine Massaï qui environne le village... Toute la vitrine était en anglais, ce qui est assez rare en Tanzanie, et lorsque j'ai demandé à prendre la vitrine en photo, le coiffeur, très jeune, s'est empressé de me répondre sur un ton et avec une gestuelle manifestement empruntés aux codes du rap (voir photos).

Figure 3 . Tupac à gauche, Jamie Foxx à droite, et Ludacris (à moitié caché.) Une certaine vision de l'Amérique mâle et noire. (Manyoni, mars 2006, C. Dubus)

- 24 Ce genre de situation est tout à fait banal en Tanzanie, et, je suppose, en Afrique en général. Elle m'a cependant frappée car on n'était pas du tout en milieu urbain, mais, en revanche, dans un lieu de fort passage, et avec une fonction suffisamment importante pour avoir accès à l'électricité et à la télévision. Deux circonstances font réfléchir à la fois à la portée et à l'influence des modèles américains, et aux moyens de la diffusion de ces modèles : quel est le rapport avec la culture et le milieu urbain ?
- 25 Le second exemple est lui, tiré de la lecture du chapitre introductif au numéro 100 de Politique Africaine intitulé « Cosmopolis ». Dominique Malaquais évoque, là encore un salon de coiffure, cette fois-ci dans un quartier de Douala ; sur la façade, est représentée « un profil urbain au crépuscule, un soleil couchant et, au loin, quelques bâtiments qui se détachent », profil urbain qui pourrait bien être New York... Troisième exemple enfin, qui double le précédent : dans un clip tanzanien de Professor Jay, sur lequel je reviendrai plus en détail pour sa valeur quasi-documentaire, on assiste à une scène de rue à Dar es Salaam ; on voit notamment un « big man », chez le coiffeur (encore et toujours) qui soulève ses lunettes de soleil pour assister à la scène, tandis que se détache, bien visible derrière lui dans la boutique, une fresque représentant là aussi un CBD « à l'américaine. » Le modèle américain se lit donc aussi dans des représentations paysagères simplifiées et archétypales à l'extrême, mais quand même identifiables.
- 26 Ces exemples témoignent de la force et de l'influence de certains modèles, et ne sont en fait qu'une occasion de plus d'interroger les rapports entre local et global. Étant donné la visibilité de ces modèles, il est à première vue très tentant de favoriser l'hypothèse de formes d'expressions musicales et culturelles nationales au pire complètement écrasées, au mieux fortement diluées dans un vaste melting-pot dominé par le continent américain.

- 27 Il est certes de bon ton, surtout au sein des populations les plus jeunes, d'afficher une certaine conformité aux modes et aux codes venus d'outre-Atlantique ; ce n'est d'ailleurs pas un trait particulier à l'Afrique. Mais la pratique de la musique et sa production locale permettent de nuancer ce point de vue : les musiques actuelles populaires au sein des populations urbaines, si elles font plus ou moins explicitement référence aux influences extérieures, occidentales en particulier, n'en restent pas moins rattachées au contexte local. Deux tendances se superposent dans l'élaboration des musiques actuelles : le mélange avec l'étranger et le mélange ancien-nouveau.
- 28 On peut en effet observer l'américanisation des cultures urbaines sous un autre angle, et considérer que l'on a affaire à des formes musicales avant tout locales qui instrumentalisent et intègrent des formes et des pratiques nouvelles, qui peuvent servir leur propos et les rendre plus attractives pour un public exigeant. Ainsi, au lieu de considérer cette américanisation uniquement comme une forme d'oppression culturelle et expression d'un impérialisme, on peut aussi y voir un moyen de renouvellement et de réinvention de cultures et d'héritages locaux, et l'expression d'un métissage, avec toutes les connotations positives, voire lénifiantes, que ce terme implique⁶.
- 29 Le destin de la culture rap et hip-hop en Afrique illustre bien cette ambivalence. Le rap est une forme musicale née aux États-Unis, dans les ghettos, au sein des populations noires. La culture hip-hop, dont il fait partie, s'est définie dès ses origines, à la fin des années 1970, comme une forme de discours positif visant à valoriser les minorités opprimées par la culture WASP dominante, en mettant au point une forme d'expressivité qui leur était propre, et en élaborant un corpus de street arts⁷ qui devaient être le fer de lance de cette expressivité nouvelle. Le lien aux origines africaines des populations noires américaines était également mis en avant ; dans le discours de nombreux artistes, le rap est explicitement l'héritier des traditions griotiques africaines, importées aux États-Unis par les routes de l'esclavage. Parallèlement, les précurseurs du hip-hop se sont aussi voulus, en tant que porte-parole de populations marginalisées, en rébellion par rapport à ce système dominant : une des versions données à l'étymologie du mot de « rap » est *“rock againjt police”* illustre cette orientation fondamentale contre le système établi. En deux décennies, le rap est passé aux États-Unis du ghetto au mainstream, les orientations idéologiques des débuts se sont un peu effacées, face à la montée notamment du gangsta rap au début des années 1990, beaucoup plus matérialiste et nihiliste. C'est à partir de la fin des années 1980 et surtout pendant les années 1990 que le public africain a véritablement été sensibilisé au rap, en commençant par imiter purement et simplement les « rap US », avant de l'adapter aux codes nationaux. Le fait le plus significatif est l'adoption des langues vernaculaires dans le rap local, adoption linguistique qui a toute de suite été suivie par une adhésion des publics locaux, et qui a donné lieu à un véritable brassage des codes musicaux. Le rap sénégalais, en wolof, est probablement une des formules qui a fonctionné le plus tôt, avec le succès du groupe de Didier Awadi, Positive Black Soul. Encore faut-il nuancer le cas sénégalais qui a des liens très forts avec la France, où une scène rap spécifique s'est, elle aussi, développée dans les années 1980 ; c'est aussi la rencontre avec cette scène française qui a influencé Awadi et ses acolytes – par l'intermédiaire du français MC Solaar. Actuellement, on peut dire que le rap sénégalais, en jonglant avec le français, l'anglais et le wolof est un bon exemple d'adaptation et d'incorporation des modèles de rap américain, tout en gardant une

forme bien repérable et bien estampillée « Sénégal. » L'évolution du rap en Afrique est bien résumée par O. Barlet :

« L'Afrique le vit comme toujours dans l'ambivalence : mimétisme stérile ou affirmation de ses racines pour un syncrétisme vivant. C'est ainsi que des mélanges fructueux se font, non dans une soupe style world music mais dans l'affirmation et l'intégration de ses propres rythmes et mélodies, de sa propre langue. De ses gestes aussi, et la danse hip-hop s'enrichit de l'apport africain. »⁸

- 30 Un autre phénomène intéressant est celui des chaînes musicales disponibles en Afrique via les bouquets satellites. En Afrique australe et orientale, le bouquet principal est DSTV, qui diffuse trois chaînes musicales principales : MTV, MTV Base et Chanel O. MTV est « la » chaîne de musique états-unienne par excellence, qui diffuse depuis sa création en 1980 toutes les nouveautés musicales, et qui a aussi été à l'origine d'un certain format de diffusion de la musique, via ses longues séquences de clips et quelques émissions marquantes. Bien que diffusée maintenant dans le monde entier, elle demeure le canal de la représentation et des modèles d'une certaine Amérique, blanche, anglo-saxonne et protestante, au risque de toucher de moins en moins d'autres populations. La chaîne MTV Base, lancée en février 2005, est une chaîne conçue pour l'Afrique, et elle est censée corriger ce déséquilibre pour

« devenir partie intégrante de la culture des jeunes en Afrique, fournissant aux fans africains un mélange unique de musique de toute la région, ignorant les frontières géographiques et politiques pour accéder au meilleur de la musique africaine et urbaine et aux talents du monde entier »⁹.

- 31 Sans être aussi enthousiaste que les dirigeants de MTV, force est de constater que les musiques diffusées sur la chaîne témoignent d'une cohabitation assez équilibrée du modèle états-unien/américain supposé dominant et de tous les styles de musique « jeune » produits en Afrique, sachant que non seulement tous les pays africains sont représentés, mais aussi les musiques « urbaines » des scènes européennes. La chaîne à son lancement devait toucher 1,3 million de foyers en Afrique¹⁰, elle en touche probablement un peu plus actuellement étant donné la vitesse de la croissance des équipements en Afrique. Enfin, la chaîne sud-africaine Chanel O, ne serait-ce que par son slogan « *Originally African* », témoigne elle aussi d'une culture urbaine se revendiquant autrement plus riche qu'une pâle copie des musiques américaines ; les nombreux programmes consacrés au *kwai*, notamment, qui côtoient des séquences beaucoup plus américanisées, témoignent de cette originalité, et sont là encore un signe de l'importance et de la valeur accordée au mélange d'influences.

- 32 Cette cohabitation local/étranger se double d'un mélange facilement opéré entre l'ancien et le nouveau, le classique et le moderne. Quand on considère par exemple la plupart des styles de musique et de danse qui ont marqué l'histoire récente de la musique africaine, et qui ont connu parfois des succès panafricains, on constate qu'il s'agit très souvent d'un style traditionnel revisité et un peu transformé par la grâce de quelques changements formels. Trois exemples, là encore tirés de la multitude d'exemples possible sur l'ensemble du continent : à commencer par le *mballax* sénégalais cité plus haut. Cette danse, a été inventée par Youssou N'dour à la fin des années 1970 ; il a pour ce faire mélangé les rythmes cubains et afro-cubains alors très en vogue à la danse traditionnelle du *sabaax*, reconnaissable à un type de rythme et de percussions particulier. Des paroles en wolof se sont naturellement ajoutées, et le *mballax* a fait des dizaines voire des centaines d'émules : c'est aujourd'hui la musique nationale. Plus récemment le *bend-skin* au Cameroun a connu une apparition similaire.

Créé en 1993 à Douala, il est directement issu d'une danse bamiléké, le manganbeu. « *Bend skin* » signifie « Courbez l'échine ! » en pidgin, et il s'agit d'une musique traditionnelle explicitement réadaptée à un contexte urbain, de crise économique. Enfin, depuis 1998, le coupé-décalé déjà évoqué lui aussi est une des musiques qui connaît le plus grand succès ; de nombreuses versions circulent sur ses origines mais il est clair que c'est une danse née entre Paris et Abidjan, au début de la crise ivoirienne, et qui aurait entre autres procédé à une reprise parodique et amplifiée d'une danse traditionnelle de l'ethnie attié, Akoupé étant le nom d'un village attié dans le sud de la Côte d'Ivoire. Mais le nom de « coupé-décalé » renvoie aussi au pas du meneur de la danse, qui, dans la « version originale » distribue une liasse de billets à ses vis-à-vis : il « coupe » la liasse, donne un billet, puis « décale » d'un pas pour assurer la distribution... Sauf que l'expression « coupé-décalé » est aussi une référence au travail agricole dans les champs : couper un plant, décaler d'un rang, « travailler, avancer », etc. La danse devient ainsi l'expression d'un pot-pourri de références et de connotations difficiles à distinguer les uns des autres.

- 33 Le tableau général des musiques africaines actuelles est donc marqué par quatre aspects majeurs : un relatif manque de reconnaissance internationale (ou une reconnaissance très orientée) et une apparente domination du modèle culturel américain, mais qui masquent une capacité d'évolution et d'innovation rapides, fondés sur des dynamiques de mélanges et de cohabitations culturelles, qui refondent des traditions et des héritages locaux sur des apports récents et extérieurs. C'est cette dimension de mélange qui ancre l'étude des musiques en Afrique dans une problématique de liens entre local et global, et qui semble amener à la conclusion qu'il y a bien une résistance du local dans un contexte que l'on a peut-être un peu trop tendance à ne considérer que comme menacé par les formes culturelles de la globalisation.

2.1.3 Un lien profond avec l'univers de la ville et l'urbanité

- 34 Dès lors, il apparaît clairement qu'il existe un lien organique entre l'évolution musicale, fruit de mélanges générationnels et culturels, et l'évolution des villes, lieu creuset par excellence de ces mêmes mélanges. Étudier la musique en Afrique, c'est étudier la ville, et l'histoire de la musique renvoie à l'histoire de la ville en ce qu'elle comporte d'urbanité et de citoyenneté.
- 35 On sait que depuis le milieu du ^{xx}e siècle, l'ensemble du continent africain a connu une croissance démographique et une croissance urbaine sans précédent, de l'ordre de 5 à 5,5 % par an¹¹ dont ont bénéficié tant les grandes villes que les centres urbains de moindre importance. Cette croissance, qui a connu un pic dans les années 1970, alors que se creusaient les écarts de développement entre villes et campagnes, s'est un peu tassée depuis mais ne s'est pas inversée : selon les statistiques des organisations internationales, et bien que les estimations chiffrées soient toujours sujettes à précaution dans le contexte africain, le continent devrait d'ici deux à trois décennies compter plus d'urbains que de ruraux. La croissance démographique ne s'est cependant pas accompagnée de politiques urbaines à la hauteur : dans la plupart des pays, les États de l'immédiate post-Indépendance n'ont pas eu les moyens, ni parfois la volonté politique, d'accompagner la croissance démographique des villes. En termes de politiques de transports intra-urbains et de logements, la tendance dans la plupart des

pays a été un laisser-faire de la part d'autorités, nationales et municipales, qui n'avaient de toute façon guère les moyens de leurs ambitions. Dans les années 1980, au moment où la plupart des pays africains connaissaient de graves crises économiques, souvent liées à des contextes défavorables au niveau politique, les faiblesses et les failles des politiques urbaines se sont encore accrues, aboutissant dans de nombreuses métropoles à une paupérisation accrue des villes et de leur population, et à la nécessité pour leurs habitants de trouver par eux-mêmes des stratégies de survie, ou en tout cas d'adaptation.

- 36 En Tanzanie, la croissance urbaine de Dar es Salaam a ainsi été totalement occultée par les autorités, car elle ne correspondait pas à la volonté idéologique affichée par Nyerere de mettre en valeur les milieux ruraux, dont les activités devaient être le fer de lance de l'*Ujamaa* et d'un développement spécifiquement tanzanien. La ville de Dar es Salaam a commencé à croître à une vitesse vertigineuse dès les années 1950, mais cette croissance n'a été reconnue et prise en charge que tardivement, et de manière incomplète, par les autorités. En termes de voirie, de logement, de réseaux d'adduction d'eau, d'électricité, Dar a continué pendant les années 1960 et 1970, à n'être considérée par les autorités que dans les limites urbaines qui avaient été déterminées sous la colonisation britannique. Les infrastructures sont restées en l'état et n'ont guère subi les élargissements qui auraient alors été nécessaires, si bien que la métropole aujourd'hui, bien que regroupant de 2 à 3 millions d'habitants¹², dispose toujours des infrastructures d'une ville moyenne. Ce phénomène de discordance entre une réalité démographique et un manque d'aménagements pousse à se demander, alors, qu'est-ce qui définit une ville : est-ce qu'une ville est seulement une agglomération de personnes vivant les unes à côté des autres, ou l'urbanité d'un espace doit-elle venir aussi de sa configuration, de ses aménagements et des aménités qu'elle propose ? La Tanzanie est à cet égard exemplaire de la situation des villes en Afrique, où cette situation de contraste est fréquente, et où l'on se demande souvent, à la vue de certaines villes, si elles n'ont pas de villes que le nom.
- 37 À cette question cependant, la dimension culturelle d'un espace, la manière dont ses habitants se comportent, interagissent et se divertissent, fournit une réponse intéressante. Les villes apparaissent en effet comme des lieux qui permettent l'élaboration de cultures nouvelles, qui leur sont spécifiques. En Afrique, la culture, dans laquelle j'inclus la musique et le fait musical sous toutes ses formes, apparaît bien comme un élément de définition et de structuration de citadinités¹³ d'autant plus nouvelles que le phénomène de l'urbanisation de masse est récent. Sous la colonisation en effet, l'administration coloniale avait tendance à nier l'existence de villes pré-coloniales en Afrique ; l'urbanisation à laquelle elle a procédé tendait à séparer l'espace de l'agglomération en entités distinctes, une « ville » au sens européen du terme, aménagée selon ses critères et réservées aux Européens ; et un espace « indigène » auquel on laissait en général la dénomination de village, et qui n'avait pas droit, au sens propre comme au sens figuré, à être une « ville » à part entière. Mais, même dans ce contexte où le droit à la ville était dénié aux indigènes – de même que, dans l'Afrique du Sud de l'Apartheid, la distinction très nette entre « ville blanche » et « ville noire » était institutionnalisée et officialisée – ces espaces nés de la ville coloniale et habités par les populations locales ont donné lieu à de nouvelles formes de cultures et à de nouvelles musiques, issues d'un mélange à la fois entre l'influence coloniale et l'héritage local, et entre les nouveaux urbains qui se retrouvaient dans un type de structure sociale inédit jusque-là. La rumba congolaise, par exemple, est ainsi née d'une

fusion entre des rythmes et des instruments latins, importés en Afrique dès le XIX^e siècle, et des rythmes et des danses bantoues, pour devenir, finalement, une musique symbolique non seulement du Zaïre, mais surtout de Kinshasa, et plus précisément de la vie nocturne et festive propre à l'une des plus grandes villes du continent.

- 38 La musique apparaît ainsi comme un élément de cristallisation non seulement de l'identité urbaine des habitants d'une ville, mais de l'urbanité même d'un espace. Les musiques sont produites de mélanges, et d'autant plus mélangées qu'elles sont urbaines : les paysages qu'elles composent suivant les pays et suivant les métropoles se ressemblent mais sont tous uniques.

2.2 Le paysage musical tanzanien

- 39 Le paysage musical actuel est très mélangé en Tanzanie : la musique d'origine tanzanienne prédomine, mais les standards de la musique internationale, du gospel à Madonna, sont également très présents. Le rap nord-américain, le reggaeton latino-américain et le dance-hall caribéen¹⁴ tiennent évidemment une place à part dans ce paysage, mais malgré leur influence formelle profonde, ils ne constituent pas les musiques les plus écoutées. La grande évolution, parallèle à l'ouverture économique du pays, est celle du *Bongo Flava*.
- 40 Trois grandes catégories musicales, qui ne s'excluent pas les unes les autres, circulent actuellement en Tanzanie : le *Bongo Flava*, les « bons vieux classiques » ou *Zilipendwa*, et toutes les musiques religieuses issues des formes et des traditions du Gospel. On peut dire que chacune correspond à une période plus ou moins définie de l'histoire de la Tanzanie contemporaine : le *Bongo Flava* serait la musique de l'ouverture économique des années 1980 et 1990 ; ce que j'appelle « traditions musicales » correspond à la musique écoutée dans les années 1950-1960, ce n'est donc pas la tradition la plus ancienne ; enfin, le Gospel, bien que présent depuis longtemps, continue à se développer, et avec plus de moyens qu'auparavant, ce qui pourrait être lu à la lumière des crises urbaines qui touchent l'ensemble du continent, et qui font le terreau des « Nouvelles Églises ». Ces dernières sont actives à Dar es Salaam, et touchent une masse croissante de fidèles : le religieux ne se limite pas à l'église.

2.2.1 Le Bongo Flava : le prince de la ville

- 41 Le *Bongo Flava* est indissociable de l'ouverture économique et politique, et des changements technologiques qui ont touché la Tanzanie à partir des années 1980. Il regroupe en fait toutes les « musiques des jeunes générations » (*muziki ya kizazi kipya*) issues d'artistes tanzaniens, voire de Dar es Salaam. Son histoire s'est faite, schématiquement, en deux étapes, qui se sont plus ou moins chevauchées : l'histoire du *Bongo Flava*, c'est d'abord l'histoire du rap et du hip-hop en Tanzanie ; il a ensuite connu un affaiblissement de sa force de contestation pour aboutir au *Bongo Flava* proprement dit qui se définit désormais comme toute musique moderne et de variété en swahili. Mais il est quoi qu'il en soit intéressant de souligner que, en tant que tel, le mouvement du *Bongo Flava* et son introduction auprès de l'ensemble du public tanzanien ont été totalement initiés par le haut. À la base, ce sont des DJ, suivis ensuite par certaines radios et certains sponsors, qui ont créé le mouvement de toutes pièces. Il est donc totalement contemporain d'une sphère médiatique embryonnaire dans les années 1990,

qui s'est développée en même temps qu'elle a développé un certain style de musique, et une certaine culture (un métalangage pour reprendre la terminologie de R. Barthes) autour de cette musique. La création du *Bongo Flava* est donc pour ainsi dire une création *ex nihilo*, à la faveur de trois facteurs : une ouverture économique, un développement technologique qui a permis de faire des musiques amplifiées et de les diffuser par la radio et la télévision, et une ouverture médiatique et culturelle via des radios privées que le pouvoir venait tout juste d'autoriser.

- 42 Les premiers jalons dans l'histoire du *Bongo Flava* ont partie liée avec les rejetons des couches les plus aisées de la société. À la fin des années 1980, c'est seulement dans ces milieux-là que l'on a accès aux images de l'extérieur, essentiellement via les réseaux interpersonnels, puisque beaucoup de ces familles envoient leurs enfants étudier à l'étranger – notamment aux États-Unis et en Grande-Bretagne.¹⁵ C'est par l'intermédiaire de ces *rich kids*¹⁶ que le rap est importé en Tanzanie, d'abord sous sa forme états-unienne, en anglais. La formule a du succès, mais reste élitiste, et ne fédère que certaines catégories, scolarisées, de la jeunesse tanzanienne. La première radio à diffuser du rap, Clouds FM, ne le fait que lors de certaines émissions, au cours desquelles le DJ traduit à son auditoire les paroles des morceaux qu'il vient de passer. Il y a donc dès le départ eu une volonté d'éduquer le public à ce nouveau type de musique, alors même qu'elle avait mauvaise réputation auprès des anciennes générations et des dirigeants. Dans cette optique se met en place un rap tanzanien mené par des artistes issus de la jeunesse dorée, et qui reprend du rap US à la fois la revendication positive hip-hop et l'affichage clinquant du gangsta rap¹⁷, et qui se veut avant tout une parole de contestation. Mais c'est surtout l'adaptation en swahili qui marque l'acte de naissance d'un rap spécifiquement tanzanien, et qui pose la question du passage d'un « *mimétisme stérile à un syncrétisme vivant* » (O. Barlet¹⁸.) Le rappeur Saigon définit ce passage comme la volonté de quelques initiés, maîtrisant l'anglais et acquis aux idéaux du hip-hop, de le rendre « *à 360° compréhensible, par tout le monde.* »¹⁹ Quant à Professor Jay, figure de proue du rap tanzanien et dans le milieu depuis les débuts, il pointe le fait que cette adaptation s'est accompagnée d'un nécessaire ajustement formel ; il a fallu aussi reformuler le rap à partir rythmes particuliers.

Figure 4. Gloires locales. Inspectah Haroun (g.), M2 tha P et Dollo (dr.) : casquette vissée sur le côté et – relativement – gros bijoux pour l'un, dreadlocks et posture triomphante « de gangstar » pour les autres.

Photos Ngome Entertainment, 2006.

Figure 5. Performance internationale. À gauche, Fid Q et Prof Jay en concert à Nairobi lors du Forum Social Mondial. À droite, TID, ou l'archétype du chanteur de *Bongo Flava*, qui cultive le plus possible son image de « Usher²⁰ tanzanien » (photos MySpace)

- 43 Le parcours du groupe Dee Plow Matz, de Saigon et Dola (cité plus haut) est représentatif de ces premiers groupes de rap :

My hip-hop career goes way back to West Africa, Nigeria (1990/1991) my late father (R.I.P) happened to work for the UN World Health Organization (W.H.O) and he was the UN representative in Nigeria. So my early high school education was in Nigeria. I was a member of the Hip Hop Crew (H.H.C) which was a group comprising break dancers and Emcees (...) I was inspired by a Nigerian rapper by the name of Nurudeen who taught me a lot about what it takes to be a real emcee—hard work, creativity, longevity, and perseverance. He also gave me a good insight of the music production phase, artist contracts and music videos. When I told him that I wanted to be an emcee he was curious to know whether I could also rap in Swahili. Back in Tanzania, this very idea was just starting to gain momentum. He told me that it would be something new that no one had heard before. (...) Saigon and I attended high school together in Nigeria (1990), his father worked at the Tanzanian Embassy. The name of the group comes from our parents' occupation, and we also tried to be diplomatic in our music and association. The next song I did with the Deplowmatz 'Tanzania' happened to be the song that made me the fifth member of the Deplowmatz's (...) The group was formed in 1992 by Saigon and Tripp Dogg. Stiggo and Chris Manser joined the group in late 1992. The Deplowmatz was unique with its 'Kiswa-Kinge' style, rapping in English and Swahili. Our philosophy back then was thinking local and acting global appealing not only to Tanzanians but to anyone else that spoke English. (...) As the group became more successful, members started to think more about their education and future. Since we were a group that positioned itself as being responsible teenagers and role models, we encouraged the pursuit of further education. Tripp Dogg a.k.a DK. Philly was accepted into University of Dar es Salaam Medical School so he decide to focus more on his studies, and Chris was accepted into IDM—Nzumba University. Stiggo left for New York, were he studied for a while at NYU. It was now down to Saigon and I. (...) Saigon is in Dar es Salaam (East Africa TV) ; DK. Philly is currently pursuing his PhD in Medicine in Japan. Stiggo is in New York with me. He is currently setting up his recording studio and making mix CDs. Chris graduated from Nzumba University a few years ago and is now working in Dar es Salaam and I am at New York University (NYU).

(Extrait d'un e-mail reçu de Dola en janvier 2007.)

- 44 Tous les ingrédients sont réunis dans ce groupe, qui a fait partie des pionniers du rap tanzanien et qui a eu beaucoup de succès : une éducation et des contacts avec l'étranger, une bonne maîtrise de l'anglais, une sensibilité antérieure aux discours du hip-hop, et une volonté de le transmettre et de le diffuser dans une Tanzanie des années 1990 encore largement ignorante des nouvelles musiques. Le « *kiswa-kinge* » auquel il est fait allusion est une abréviation pour « *Kiswahili-Kingereza* » (swahili-

anglais) et il traduit bien là encore le désir de produire quelque chose de neuf à partir du rap venu des Amériques.

- 45 C'est seulement en 1996, alors que le rap commence à être largement répandu et de mieux en mieux accepté au sein de la société tanzanienne (voir partie suivante, sur les moyens de la diffusion) que le terme de « *Bongo Flava* » est inventé, et qu'il connaît un succès sans précédent. À l'origine, il renvoie au rap et au hip-hop, et il fait explicitement référence à « Bongoland », c'est-à-dire Dar es Salaam, la ville de la ruse et de la débrouille (*Ubongo* : le cerveau) ; Mr. II, qui est avec Professor Jay un des rappeurs les plus populaires a d'ailleurs intitulé un de ses albums *Ndani ya Bongo*, « Au cœur de Bongo », où il s'attache à décrire la réalité de la ville telle qu'elle est ; mais le bongo est aussi le nom d'une percussion traditionnelle. La cohabitation dans une même expression d'un mot swahili et d'un mot anglais dit assez la dimension revendiquée par le *Bongo Flava* de mélange des genres et des influences.
- 46 Mais aujourd'hui, les rappeurs ne revendiquent plus du tout l'étiquette « *Bongo Flava* », tout au plus, comme Dola, parlent-ils de « *Bongo hip-hop*. » Le terme a en effet connu un tel succès, tandis que le rap, à partir de la fin des années 1990, devenait de plus en plus rentable pour les radios, que tout le monde s'est mis à revendiquer son appartenance au *Bongo Flava*. Là où les précurseurs avaient voulu en faire l'expression tanzanienne contestataire d'une forme musicale importée, le *Bongo Flava* est devenu un terme flou et générique pour désigner toute forme de musique chantée en swahili sur des rythmes un peu plus modernes que les chansons classiques. Sans même prendre le risque d'être trop caricatural, on peut dire que dès qu'un morceau adopte des rythmes de *zouk*, de *kwaito* ou de *reggaeton* – tendance lourde depuis 2004 –, que le chant fait alterner des passages chantés et des passages rappés en swahili, et que l'instrumentalisation du morceau est plus électrique et numérique qu'acoustique, on a affaire à du *Bongo Flava*. Les thématiques, quant à elles, sont devenues de plus en plus consensuelles et de moins en moins contestataires : la plupart des morceaux à succès aujourd'hui parlent soit d'amour, soit d'argent et de divertissement. Le discours de contestation, de dénonciation et de sensibilisation²¹ voulu par les précurseurs du *Bongo Flava* est de moins en moins entendu car de moins en moins diffusé.
- 47 Certaines radios et présentateurs vont plus loin : est *Bongo Flava* tout ce qui a été créé récemment (après 2000), à condition d'être chanté en swahili – même en empruntant largement aux formes classiques du *taraab* et du *dansi* – ; dans ce cas-là, le BF se définit par des critères nationaux – la langue nationale et un héritage esthétique national. Mr. Nice par exemple, joue une musique très proche de la musique congolaise actuelle, voire, dans certains morceaux, des musiques camerounaises et ivoiriennes ; il est pourtant répertorié comme un artiste de *Bongo Flava*... Le glissement est intéressant dans le sens où il montre l'importance accordée au fait d'avoir une culture nationale bien définissable ; et c'est à Dar es Salaam, le centre économique et culturel du pays, qu'il faut aller pour produire et se faire un nom dans ce type de musique. Les villes secondaires tanzaniennes disposent ainsi de leur propre scène rap locale : Arusha en particulier est le lieu de production d'un rap plus underground et plus « conscient »²² que Dar es Salaam, plus proche aussi du rap tanzanien des débuts ; en revanche, le *Bongo Flava* est concentré à Dar es Salaam.
- 48 Le rap reste bien présent dans la musique tanzanienne : Professor Jay, Juma Nature, FidQ, Sugu a.k.a Mr. II, Mwanafalsafa, East Coast Team ou Sista P (pour citer les plus connus) sont non seulement toujours populaires, mais ils continuent de se produire et

de sortir de nouveaux morceaux. De plus, même s'ils se sont toujours revendiqués « conscients », ils ne se cantonnent en général pas au registre éducatif et moralisateur : les bluettes ou le discours cher à tous les rappeurs sur le thème « je suis le prince de la ville²³ » ne leur sont pas non plus étrangers. Mais ils ont été rejoints et parfois distancés par des chanteurs qui n'ont que peu à voir avec le rap, comme TID (« Top In Dar »), Ray C, Lady Jaidee, Daz Baba...

Figure 6. Notorious B.I.G., légende du rap assassiné en 1997

Ce portrait est sûrement le plus connu de Dar, car il est situé sur un important point de passage.
Dar es Salaam, Msasani, mai 2006, C. Dubus.

2.2.2 Les traditions musicales et les Zilizopendwa (les « classiques »)

- 49 Le terme de « tradition » est ambivalent : il désigne autant les musiques nées dans les années 1930 ou 1940, c'est-à-dire les débuts en Afrique de la musique enregistrée sur gramophone, que les musiques plus anciennes et reconnues comme « vraiment » traditionnelles, dans l'acception la plus commune du terme. Il est néanmoins nécessaire de rappeler quelques aspects sur ces musiques traditionnelles plus anciennes. Comme toutes les musiques, elles sont le fruit de mélanges, mais de mélanges anciens. Elles sont une des bases des musiques créées au ^{xx}e siècle, et leur existence et leur pérennité continuent d'alimenter en Tanzanie un débat sur la place à accorder aux traditions culturelles, et sur ce qu'elles révèlent et cristallisent de l'identité nationale tanzanienne. Quand on étudie l'avènement dans les années 1950 de ce que le public appelle maintenant les *Zilizopendwa*, on constate que c'est l'histoire, comme toujours, de mélanges et d'influences entre diverses formes et traditions

musicales. D'autre part, cet avènement est une redite de plus de la querelle des Anciens et des Modernes : si aujourd'hui ce sont des chansons classiques appréciées et totalement intégrées au répertoire nationale, elles suscitaient déjà des discussions sur l'attitude à adopter par rapport à la tradition, et posaient déjà la question de ce qui définit la citadinité et l'urbanité. Comme le présuppose A. Perullo, (2003) « *yet, the conceptualization of urban-ness in Tanzania often fell into the dichotomy of traditional and non traditional way of being* »²⁴. Les musiques écoutées et les pratiques sociales musicales – comme les salles de bal – faisaient partie de cette dichotomie.

50 Les musiques « traditionnelles » au sens le plus commun sont nombreuses en Tanzanie : le pays est composé de plus de 120 tribus différentes, dont chacune dispose d'un patrimoine de musiques traditionnelles qui s'est plus ou moins transmis aux générations actuelles, et qui avait avant tout une fonction d'accompagnement des rites sociaux. Rassemblées sous le nom générique du Beni Ngoma, qui en masque tant la diversité que l'évolution (étudiée notamment par T. Roger [1975], qui a analysé les influences des musiques militaires importées par les Portugais au XVIII^e siècle sur les musiques vernaculaires), leur transmission a été inégale, et certaines, par manque de recension, d'enregistrement et de musiciens jeunes pour prendre le relais, ont pour ainsi dire disparu. G. Bruno, musicien français travaillant en Tanzanie²⁵ analyse aussi ce manque de transmission par le fait que nombre de ces musiques étaient fondamentalement rattachées à la fois aux rites d'initiation – dans des sociétés où la séparation hommes-femmes était forte – et à une culture du secret qui a limité leur transmission à des non-initiés. La politique de construction d'une identité nationale voulue par Nyerere dès son accession au pouvoir a encore renforcé ce délaissement : le brassage des ethnies a été systématiquement encouragé, voire initié de manière assez volontariste, et la pratique du swahili privilégiée par rapport à toute autre langue vernaculaire. Si aujourd'hui, on trouve des traces de ces traditions musicales dans les rites sociaux les plus importants, notamment les mariages, elles sont désormais en marge du paysage musical tanzanien. Au Ngoma, il faut ajouter au sein des musiques dites traditionnelles, le *taarab*, « un mouvement musical né de plusieurs croisements entre le Monde arabe, l'Afrique continentale, l'Inde, la Perse (...) Apparu au XIX^e siècle à la cour du sultanat d'Oman à Zanzibar, il a d'abord été l'apanage des aristocrates du cru, avant d'être « retourné » ou détourné par un public local avide de sensations festives. Le *taarab* marie tambour, bongo, violon, violoncelle, contrebasse, *qanun*, *ney*, *tabla*, harmonium et accordéon avec des chœurs de femmes et des solos de virtuose sous influence égyptienne. » (*Africultures*)

51 Contrairement au *ngoma*, le *taarab* est parvenu non seulement à rester populaire, mais aussi à garder une profonde continuité de forme et de sens, entre le *taarab* des origines et celui qui est pratiqué actuellement, même s'il a connu une certaine modernisation dans les années 1950, avec une féminisation marquée. La thématique de base la plus courante dans le *taarab* est la cour amoureuse ; grâce à un recours aux métaphores et à l'implicite, le *taarab* peut faire passer beaucoup de messages, mais il reste globalement un discours peu politisé. En revanche, sa pérennité et sa conservation révèlent en soi un sens politique profond²⁶ : le *taarab* est le genre musical par excellence de Zanzibar, archipel dont les habitants revendiquent une identité particulière et différente de celle du « continent » (le mainland)²⁷. Cette identité est globalement conservatrice : Zanzibar, par rapport au continent, présente une société à plus de 95 % musulmane, beaucoup moins permissive, et fortement attachée à certaines traditions, dont le *taarab*.

Celui-ci est populaire dans toute la Tanzanie, mais il se manifeste surtout sur la côte swahilie, et reste un marqueur fort de l'identité swahilie, dont Zanzibar se veut le parangon.

- 52 Citons enfin, dans la catégorie des grands genres traditionnels, celui des *kwaya*, chants chrétiens issus de l'évangélisation catholique et protestante qui a suivi la pénétration européenne, et qui a surtout été importante au XIX^e siècle. Sans être aussi caractéristiques formellement que le *taarab*, ils relèvent cependant de la même catégorie, dans la mesure où il s'agit déjà de musiques issues de mélanges culturels relativement anciens. C'est en fait, avec le dansi, le genre le plus écouté traditionnellement, et qui a suscité au cours du XX^e siècle le plus de productions. Cependant, je m'intéresserai ici plus spécifiquement au dansi, qui a une portée plus politique et qui a été au cœur d'une relation antagoniste avec le ngoma, dont il apparaissait comme le concurrent le plus direct et le plus subversif.

Figure 7. Une démonstration de *Ngoma* organisée par l'UNESCO lors de la journée pour la diversité culturelle

Dar es Salaam, avril 2006, C. Dubus

- 53 Dans la première moitié du XX^e siècle, quand le gramophone fait son apparition en Afrique de l'Est, le contexte musical est donc constitué d'une multitude de traditions musicales, dont aucune, – même le *taarab*, qui reste quand même sur la côte – n'a de réelle suprématie sur les autres. La présence dans ce qui s'appelle encore le Tanganyika, à la fois d'une communauté britannique expatriée et d'une diaspora d'affaires indienne dynamique, est à la base de la diffusion de nouvelles musiques. Ce sont en effet d'abord ses communautés, qui ont le plus de moyens, qui font importer des musiques et des techniques nouvelles. Alex Perullo distingue trois grands courants de musique étrangère, importés et intégrés à la musique locale à partir des années 1940²⁸ : les musiques européennes (classiques et chansons populaires dans la tradition du Music-hall), les musiques américaines dans leur ensemble, salsa, tango, et surtout jazz-bands, R'n'B puis soul music. Par les Indiens, la musique arabe au sens large connaît aussi un certain succès. Enfin, il est fondamental de rappeler l'influence de la musique congolaise : elle s'importe via les enregistrements, mais plus encore via les

déplacements humains, puisque le Congo est riverain du Tanganyika. Contrairement aux autres influences étrangères, cette diffusion de la musique congolaise est plus diffuse dans le temps et plus ancienne ; plus populaire, puisque diffusée par des réseaux interpersonnels bien plus que par des réseaux médiatiques, elle touche donc d'emblée une majorité de la population ; plus profonde, puisque traditionnellement le Congo, notamment à Kinshasa, est le centre d'innovation de toutes les musiques bantoues, particulièrement dynamique, innovant et influent.

- 54 À partir des années 1940 et jusqu'aux années 1960 apparaissent de nouvelles formes musicales issues des mélanges entre ces différentes influences, et dans un contexte aussi où Dar es Salaam se développe en tant que métropole. Elles sont interprétées par des formations de musiciens plus ou moins importantes, très vite désignées comme des swahili jazz-bands et cohabitent avec des groupes qui se sont spécialisés dans l'interprétation des musiques en vogue outre-atlantique. Jusque dans les années 1960, le groupe The Flaming Stars est ainsi une des formations les plus connues, reprenant des morceaux de James Brown, Harry Belafonte ou Otis Redding. En résumé,

The freedom of Tanzanian bands up into the 1960s led to considerable diversity in performing and composing music. It was, perhaps, the most active and influential period in Tanzania's music history for it brought disparate genres from around the world and localized them with traditional conceptions of music.

(A. Perullo)

- 55 Comme toujours en musique, il est impossible de donner des dates fixes de naissance de tel ou tel style musical. Tout au plus peut-on signaler des tendances fortes sur une période relativement élastique... Signe cependant de la domination sur toutes les autres de l'influence congolaise, c'est sous le nom générique de dansi que l'on classe toutes les musiques qu'elles interprètent. Askew (2002 : 69) définit le dansi comme une « *"dance" music, or heavily Zairean-influenced urban popular music.* » La définition synthétise on ne peut mieux tout ce à quoi se rapporte le dansi : un genre tellement populaire qu'il en est venu à désigner toutes les musiques à danser ; mais aussi un genre « influencé par le Zaïre », notamment par la présence de danseurs et de danseuses qui font partie intégrante de la troupe et dont les ondulations galvanisent toujours le public ; influencé mais pas copie conforme – où les éléments swahili sont bien présents ; un genre enfin né et inscrit dans l'univers urbain et ses pratiques de sociabilité. Comme l'univers de la ville, le dansi englobe et gomme en partie les appartenances ethniques : les salles de bals, halls et autres ballrooms apparaissent ainsi comme des traductions socio-spatiales de ces phénomènes de mélange (cf. analyse développée précédemment sur les liens entre musique et urbanité).

- 56 Dans les années qui précèdent et suivent l'Indépendance (en 1964), il existe cependant déjà un débat et une certaine compétition entre, grosso modo, *ngoma* et *dansi*, le premier symbolisant schématiquement la tradition et la ruralité, le second la modernité et l'urbanité. Cette concurrence était en fait fortement portée par le politique : à bien des égards, il faut lire l'histoire de la musique moderne en Tanzanie à la lumière non seulement des évolutions politiques du pays, mais aussi de l'idéologie de l'Ujamaa de Nyerere, qui s'est voulu très active en termes d'encadrement culturel : l'enjeu était la construction d'une culture et d'une identité nationales. Je reviendrai plus loin sur les modalités concrètes de l'encadrement politique de la musique. Il importe pour l'instant de souligner que les *Zilipendwa* des années 1950 et 1960 ont été marquées par un profond volontarisme étatique pour mettre en avant le *ngoma*, qui s'est traduit par la création de formations artistiques étatiques, par la construction de

lieux de musiques, une propagande par les textes de l'idéologie politique nouvelle²⁹... Mais cela n'a guère fonctionné en ville, en particulier à Dar es Salaam, où le dansi connaissait un succès fou. Et c'est bien à travers le prisme de la dichotomie ville-campagne que cette préférence pour le dansi, électrique et cosmopolite, peut se lire, préférence accentuée par le fait que les sociabilités urbaines se font moins en fonction d'affinités ethniques qu'en fonction de voisinages ou de professions communes :

In Dar es Salaam, dansi brought a desired air of sophistication, modernism, and cosmopolitanism to the city. Many migrants imagined the city to be a magnificent place, connected to other parts of the world, and ahead of other areas of Tanzania. Ngoma brought too many sounds of "rural-ness" and traditionalism (...) Dar es Salaam and other towns in Tanzania became a refuge for dansi, forcing ngoma to remain strong in rural areas and in the government's cultural policy. (Perullo)³⁰

- 57 À première vue, donc, la chanson populaire classique s'est construite en Tanzanie sinon en opposition, en tout cas en s'éloignant délibérément des modèles culturels nationaux voulus par le gouvernement. Là où Nyerere fustigeait avec plus ou moins de virulence la fascination de la jeunesse pour les musiques étrangères, les formations de dansi se nourrissaient au contraire de ces musiques. Cependant, même au sein de ces musiques, est apparue assez vite la volonté de produire des morceaux qui soient typiquement tanzaniens, et qui soient à la gloire de l'unité et de la nation, même sans être directement commandités par l'État.

It's not just that the government wanted it [nationalist songs], Tanzanians themselves wanted to hear it because they were excited about independence. So, bands wanted to sing political songs and people liked to hear them. It wasn't like the government said, "Sing this", or "do this and this". (interview de S. Dede par Perullo).

- 58 Cela s'est traduit soit par une volonté de ces groupes de faire autant dans le ngoma que dans le dansi, soit par une intégration dans le discours de thèmes chers au pouvoir : soit idéologiques et politiques, comme l'Indépendance de la Tanzanie, ou la mise en valeur de la solidarité traditionnelle ; soit éducatifs, reprenant ainsi à leur compte la mission d'éducation à la modernité que s'était fixé le Mwalimu – le Maître d'École – Nyerere. Le Morogoro Jazz Bands, un des plus célèbres groupes « privés », avait ainsi écrit un certain nombre de textes dans cette optique-là, notamment une restée célèbre, *Chakula Bora* (« Une meilleure nourriture ») qui expliquait en détail quoi manger pour être en bonne santé, de manière parfaitement descriptive et pédagogique... (cf. Annexes)
- 59 Parallèlement, le pouvoir s'est également vite rendu compte de la popularité du dansi par rapport au ngoma ; il l'a peu à peu intégré et accepté dans le répertoire des formations nationales, même si cela ne s'est jamais fait sans réticence. Il y a donc eu progressivement un phénomène de conjonction entre le gouvernement et la musique populaire, qui a contribué à asseoir la domination du dansi sur le ngoma et à en faire une musique à la fois recherchée par tous et autorisée voire encouragée par le pouvoir, même si officiellement le *ngoma*, encore maintenant, reste désigné comme l'expression par excellence de la culture nationale tanzanienne. Mais aujourd'hui encore, les musiques « traditionnelles » les plus populaires sont celles qui se rattachent au dansi : elles continuent d'être largement diffusées à la radio, ainsi que dans les bars et les clubs. Le « set congolais » reste, dans une soirée, un moment particulièrement apprécié du public, y compris le public jeune : même dans des endroits un peu à la mode³¹, c'est un moment qui suscite l'enthousiasme des danseurs, et les ondulations les plus électriques...

Figure 8. Football et *dansi* à Dar es Salaam en 2006 : danseuses et chanteurs – dont la fonction est aussi de commenter les pas des danseurs et les réactions du public – se partagent la scène.

2.2.3 Le Gospel : une Parole qui monte

60 Le Gospel est, par essence, une musique religieuse et, par tradition, affiliée à un certain mode d'expression religieuse, plus liée aux rites protestants que catholiques, et au sein du protestantisme, plus usitée chez les pentecôtistes ou les évangélistes que par exemple les méthodistes. Historiquement, le Gospel au sens large, est une base incontestée des musiques dites « noires » aux États-Unis, du jazz au R'n'B, partant notamment de la tradition des negro spirituals³². C'est une base d'abord formelle : encore maintenant, de nombreux chanteurs noirs-américains tirent leur technique et leur expertise vocales de plusieurs années d'éducation musicale faite à l'église. Mais c'est aussi une base discursive qui reste d'actualité : les musiques noires états-uniennes sont marquées et nourries par la religiosité, et l'archétype du chœur de Gospel fait partie de leurs images de référence. Que ce soit dans le *Sinnerman* de Nina Simone, qui reprend un negro spiritual classique, ou le *Jesus Walks* du rappeur Kanye West,³³ pour ne citer que ces deux exemples-là, l'univers et les représentations chrétiennes sont très présentes : du classique au contemporain, les formes du Gospel sont revisitées au sein de musiques états-uniennes qui sont elles-mêmes exportées en Afrique : c'est là un premier canal de diffusion, formel, des codes du Gospel dans la musique urbaine actuelle en Afrique³⁴.

61 En Tanzanie, les musiques religieuses traditionnelles sont connues sous le nom de *Kwaya*, et elles constituent de longue date un genre bien ancré dans la tradition musicale. Mais le Gospel, en tant que tel, – c'est-à-dire une musique dont les codes suivent ceux du Gospel « à l'américaine » – connaît actuellement une progression qui est à la fois le reflet formel d'une influence états-unienne strictement musicale, et à la fois la traduction musicale d'un mouvement de progression des « Nouvelles Églises » sur l'ensemble du continent africain, surtout dans les villes.

- 62 Le terme de « Nouvelles Églises » pris au sens le plus large, désigne peu ou prou toutes les formes de religions chrétiennes qui ne correspondent ni au catholicisme romain, ni aux courants anciens de protestantisme, même si on sait que la structure en petite communauté du protestantisme le rend plus ouvert aux Nouvelles Églises que la structure pyramidale et universaliste de l'Église catholique (Audebert, 2002.) L'appellation reste donc bien vague. Il y a une nébuleuse de « nouvelles églises », souvent désignées par les églises officielles comme des sectes, et il n'est pas question d'en faire ni le recensement, ni l'analyse exhaustive. L'intérêt de la montée des musiques *Gospel*, en tant que révélateur de la montée des Nouvelles Églises, réside dans le fait qu'on peut la lire comme une autre face de la mondialisation, qui serait à la fois l'expression d'une influence géopolitique et culturelle de certains pays, – surtout les États-Unis en fait³⁵ – et celle d'une forte crise urbaine généralisée à tout le continent africain, au sein de laquelle les religions officielles ont bien du mal à garder leur suprématie et leur influence. Le discours général de ces prédicateurs suit toujours peu ou prou le même schéma : il valorise les récompenses matérielles, les transformations miraculeuses de la vie après s'être converti, tout en adoptant des attitudes très conservatrices au niveau des mœurs.
- 63 En Tanzanie, la répartition des religions suit *grosso modo* un gradient Est-Ouest : plus on s'éloigne du littoral, moins l'Islam est représenté. D'autre part, les missions catholiques et protestantes se sont réparties sur l'ensemble du territoire. En termes statistiques, il est actuellement difficile de dire quelles sont les proportions exactes de fidèles ; on sait que Zanzibar est à plus de 95 % musulman, et que la moyenne nationale divise équitablement les religions : 30 % de musulmans, 30 % de chrétiens, 30 % autres – animisme, hindouisme...³⁶ Mais il est difficile d'affiner cette analyse, et le succès grandissant des nouvelles communautés vient encore brouiller les pistes, sachant que la pratique d'une religion officielle n'est pas incompatible avec l'adhésion à une communauté officieuse... Si l'on s'accorde donc à dire que le phénomène va croissant, aucun chiffre stable n'est disponible.
- 64 Les nouvelles Églises n'ont pas d'ancrage officiel et ne sont pas soutenues par le gouvernement. En revanche, elles disposent d'une bonne visibilité dans les médias. Et, de manière générale, les cultes religieux dans leur ensemble sont une constante du paysage social tanzanien, dont ils sont un aspect dynamique, et ils se sont toujours largement appuyés sur la musique. Il faut d'ailleurs souligner que, dans les années 1980, les premières musiques à avoir été distribuées de manière un peu rationalisée, sous forme de cassettes, étaient des musiques issues du répertoire catholique. Elles étaient distribuées par la société Pauline Audiovisual Africa (d'abord connue sous le nom de Saint-Paul Communication), créée en 1987 et basée à Dar es Salaam, à proximité de la cathédrale du centre-ville. Et c'est cette société qui, la première en Tanzanie, s'est préoccupée des problèmes de piratage, puisqu'elle en était largement victime... signe du succès des cassettes diffusées. Cela dit, ce répertoire n'appartient pas à proprement parler au Gospel, mais à celui, plus général des *Nyimbo za Injili*, « chansons de l'Évangile », c'est-à-dire chants religieux, qui empruntent largement aux *Kwaya*. À proprement parler, le Gospel renvoie d'abord aux codes des communautés pentecôtiste, évangélistes ou baptistes...
- 65 Malgré le développement économique que connaît le pays depuis les années 1990, la Tanzanie, et plus encore Dar es Salaam, sont en situation de crise urbaine. En une quinzaine d'années, il y a eu dans le pays de plus en plus d'urbains, dans un contexte de

Plans d'ajustement structurel et de grande pauvreté générale, et la qualité de vie des populations s'est globalement dégradée, notamment les migrants ruraux arrivés en ville récemment. De manière classique, l'intensité et la multiplicité des problèmes rencontrés par les populations ont constitué un terreau favorable pour le prosélytisme, et la rhétorique de la conversion a rencontré énormément d'échos au sein d'une société en mal de repères.

- 66 À ce contexte se sont ajoutés d'autres facteurs contextuels. D'une part, plusieurs décennies d'Ujaama, fondamentalement antiurbaine, ont renforcé l'idée que la ville était toujours un lieu de perdition morale, où il était souhaitable d'être guidé spirituellement³⁷. La croissance extraordinairement rapide de Dar es Salaam a entraîné un desserrement tout aussi fort des structures communautaires traditionnelles : là encore les nouvelles communautés religieuses offrent une structure d'encadrement souple, mais à la rassurante solidité. Enfin, la grande pauvreté générale renforce la force de frappe du modèle de réussite matérielle proposé par les nouvelles Églises. Beaucoup de grands-messes orchestrées par des télévangélistes³⁸ de réputation internationale sont ainsi présentées sur les chaînes publiques. Elles ont lieu au Nigeria, en Afrique du Sud ou aux États-Unis ; elles mettent en scène confessions publiques et orchestrations de miracles en direct, et sont marquées par la rhétorique liée au mouvement des *born-again*. L'expression désigne les fidèles qui ont opéré une conversion radicale de leur mode de vie, après s'être purifiés et confessés, souvent en public : cette conversion après une vie de péché doit amener à une vie nouvelle, qui doit elle-même amener son lot de récompenses terrestres. Celui qui vit bien et qui croit bien a toute légitimité pour attendre son dû : retrouver du travail, un conjoint perdu, avoir plus d'argent...³⁹a avec toutes les dérives et démesures que cela peut entraîner.
- 67 Un article de R. Marshall-Fratani sur l'argent des pasteurs pentecôtistes au Nigeria⁴⁰ rappelle ce matérialisme, en évoquant en introduction le pasteur Idahosa, pasteur pentecôtiste qui fédéra autour de lui des milliers de fidèles, et qui mena un train de vie extraordinaire, rompant ainsi avec l'image traditionnelle de pasteurs pauvres et désintéressés. Bien au contraire, le train de vie dispendieux et ostentatoire d'un pasteur, ou même d'un fidèle moralement irréprochable n'est que la manifestation d'origine divine de sa légitimité : on devient riche parce qu'on le mérite. L'évolution que Marshall-Fratani décrit dans son article pour le Nigeria est en fait à l'œuvre dans toute l'Afrique (même si le Nigeria a peut-être été précurseur en la matière⁴¹) et la Tanzanie n'est pas une exception, où, comme au Nigeria, « pour un œil critique, la conversion passe d'abord pour un moyen d'assurer sa mobilité sociale, et fonder une église peut être considéré avant tout comme une façon de se faire de l'argent » (26).
- 68 Cet ensemble de facteurs favorables explique la montée du *Gospel*, en tant que tel, en Tanzanie : il y a un public de plus en plus nombreux, mais aussi des capitaux disponibles et des artistes qui se renouvellent. Contrairement aux autres secteurs de la musique tanzanienne, le *Gospel* aurait les moyens de créer une filière de production dynamique, étant donné son potentiel économique, qui lui vient autant des fidèles de plus en plus nombreux que des financements largement accordés par les maisons-mères des communautés... « *Gospel creates niche for itself in Tanzania* » titre ainsi le *Business Times* en 2006, mais il souligne aussi que, malgré la création de petites maisons de production et de structures de production, comme la Tanzania Gospel Music Promoters, fondée en 2004, « *the quality of the Gospel music in Tanzania is still of a relatively low standard, compared to the standards in other countries in Africa and Europe.* »⁴² De fait,

malgré la montée d'artistes et de groupes de plus en plus réputés, et répartis dans l'ensemble du pays, les dissensions et les désaccords entre les différentes communautés sont si forts qu'elles n'ont pour l'instant jamais réussi à se coordonner pour avoir une réelle emprise économique, et restent engluées dans les mêmes difficultés que l'ensemble de la musique produite en Tanzanie. Formellement, elles utilisent le swahili avant tout, et se constituent plus en formation solo / chorale qu'en quatuors de chanteurs (l'autre grande formation typique du *Gospel*). Les formes héritées des *kwaya* restent également présentes : encore une fois, on assiste avec le *Gospel* à un mélange entre traditions et nouveautés.

- 69 Ces trois catégories, *Bongo Flava*, *Zilipendwa* et *Gospel*, sont bien concomitantes et non successives, même si leur élaboration s'est échelonnée dans le temps. De fait, il y a aussi interaction entre les trois styles, qui s'influencent les uns les autres ; à une temporalité moyenne, sur un demi-siècle de musique, se juxtapose une temporalité courte. Par exemple, à la mort de Nyerere, en 1995, Dola évoque dans le rap un « effet Nyerere »⁴³, qui aurait poussé certains rappeurs à s'intéresser de nouveaux aux formes traditionnelles et locales de musique, et à chercher à les intégrer à leur travail.

2.2.4 La musique, la ville et le pouvoir : de l'Ujamaa à l'ouverture

- 70 Comme j'ai pu déjà le souligner à plusieurs reprises en établissant un rapide tout d'horizon des principales musiques tanzaniennes, il existe un lien particulier et fort entre la musique et le fait politique. Celui-ci peut se décliner en trois modalités : le fait politique en tant qu'idéologie et discours, la politique en tant qu'action des autorités – à toutes les échelles – et les politiques au sens « d'hommes politiques », les rapports avec ces derniers évoluant selon les personnalités et les figures. La musique et son évolution représentent un enjeu important pour le pouvoir tanzanien depuis l'Indépendance : en termes de création d'une culture nationale, de désir d'unification territoriale et de contrôle des éléments potentiellement subversifs, il est intéressant d'étudier comment les musiques ont pu être encadrées ou se soustraire à un État qui, dans un contexte socialiste, se voulait dirigiste et fortement implanté dans toutes les structures sociales. Dans la Tanzanie contemporaine, marquée fortement on l'a vu par les influences culturelles et économiques de la mondialisation, il est intéressant de souligner que l'édification d'une culture nationale depuis l'Indépendance est restée une préoccupation importante. Encore maintenant, il est possible d'analyser les musiques actuelles à travers le prisme de la valorisation d'une culture nationale, héritée de l'idéologie socialiste, mais plus encore du charisme pan-africain du Mwalimu Nyerere.
- 71 Il est par conséquent nécessaire de se pencher sur l'idéologie et la politique culturelles revendiquées par Julius Nyerere dès son accession au pouvoir en 1962 : de manière somme toute assez classique, notamment dans un pays socialiste, l'édification d'une culture nationale autour d'un pays neuf est largement passée par la musique. C'est au nom de cet objectif que l'État a très précocement pris le parti d'encadrer rigoureusement les formations et les artistes existantes, voire de créer de toutes pièces des structures propres à un nouveau type d'expression musicale. Le rapport à la musique et à la culture en général du régime de Nyerere était ainsi marqué par une double volonté : unifier une population nombreuse et diverse autour d'une seule culture, et valoriser une culture spécifiquement africaine / tanzanienne.

- 72 Dès son accession au pouvoir, en 1962, Nyerere prononce une série de discours qui ont constitué par la suite les bases idéologiques de toutes les politiques musicales et culturelles ultérieures :

« Je crois fermement que la culture est l'essence même et l'esprit d'une nation, quelle qu'elle soit. Un pays auquel manque sa propre culture, ce n'est rien de plus qu'un groupe de personnes, mais sans cet esprit qui fait de ce groupe une nation. De tous les crimes du colonialisme, aucun n'est pire que celui qui veut nous faire croire, nous, indigènes, que nous n'avons pas de culture qui nous soit propre ; ou que ce nous avons fait jusque-là n'avait aucune valeur – quelque chose dont on devrait avoir honte, au lieu d'en être fier.⁴⁴ »

- 73 Il ne nie pas, ni dans ce discours ni dans d'autres qui ont suivi, l'importance et l'influence des musiques étrangères ; de même, il ne s'agit pas de déclarer une quelconque supériorité de la culture tanzanienne sur une autre. Mais cette déclaration faite en 1962 est restée un des fondements de la politique culturelle ; elle en est un des textes fondateurs. Pour Nyerere, l'ancien instituteur, il s'est imposé dès le départ que l'édification de cette culture devait passer par l'éducation, et que la musique et l'enseignement des danses traditionnelles en constitueraient un des meilleurs fers de lance.

- 74 La pédagogie et la politique de Nyerere se sont appuyées sur plusieurs outils, et sur une forme particulière, celle du *Ngoma*, que K. Askew (2002) décrit comme une forme qui, présente bien avant la colonisation, a été essentialisée « as “authentic” and as “tradition”—a safe musical refuge in what was suddenly deemed an unwelcome onslaught of foreign musical influences.⁴⁵ » Le *Ngoma* a deux rôles : un rôle de symbole, donc, puisqu'il constituerait une musique originalement tanzanienne, parée des vertus du socialisme – et un rôle de vecteur de l'idéologie et du message politique de l'*Ujamaa*. Il a par conséquent été valorisé à la fois en tant que tel, en essayant notamment de le privilégier par rapport aux autres formes populaires de musique, et en tant qu'outil d'information, d'éducation et de « nationalisation » des mentalités. De même que le Swahili, jusque-là langue véhiculaire, a été institué langue officielle, le *Ngoma* a pris le statut de musique officielle, dans sa forme comme dans son contenu.

- 75 Des outils institutionnels et des politiques culturelles ont été mis en place dès les débuts du régime. Un ministère de la Culture nationale et de la Jeunesse (*Wizara ya Elimu na Utamaduni*) a ainsi été créé en 1962, et bien qu'il ait depuis souvent changé de nom, il a gardé jusqu'à aujourd'hui peu ou prou les mêmes attributions : c'est lui qui reste chargé de la promotion de l'ensemble des arts et de la création nationales – danse, musique, « arts créatifs », théâtre... En 1963, le gouvernement crée aussi une National Dance Troupe, composée de 49 danseurs originaires de toutes les régions du pays. Ce rassemblement qui veut transcender les différences ethniques est absolument conforme aux habitudes de Nyerere dans d'autres domaines : pour lui, le seul moyen de créer un sentiment d'unité et d'appartenance à la nation tanzanienne constituait à mélanger le plus possible les différents groupes, ce qu'il a fait notamment en dispersant les fonctionnaires dans tout le pays. Ce ballet national avait vocation à représenter la Tanzanie à l'étranger, mais aussi éventuellement à aller chercher ailleurs en Afrique de nouvelles formes d'expression, ce qu'il fit notamment en Guinée. Sur le plan formel, il a fixé des codes de danses dites traditionnelles qui sont encore en vigueur aujourd'hui, et qui représentent un « *ngoma socialiste*. »

- 76 Enfin, jusqu'au début des années 1990, l'unique radio diffusant en Tanzanie était la radio gouvernementale, Radio Tanzania Dar es Salaam. Dans les années 1950, la station

Tanganyika Broadcasting Corporation, organisée sur le modèle de la BBC, était parvenue à gagner un statut d'indépendance financière partielle, qui lui garantissait une certaine autonomie,⁴⁶ et elle dispensait déjà à ses auditeurs (moins de 500 000 en 1960) des programmes pédagogiques en anglais et en swahili ; la musique se partageait quant à elle entre musiques locales⁴⁷ et européennes. Cette autonomie a été progressivement supprimée peu après l'Indépendance : à partir de 1964, date de création d'un ministère de l'Information et du Tourisme, l'État s'est montré de plus en plus empressé à prendre la direction de la radio, qui constituait déjà pour le TANU – le parti officiel, aujourd'hui CCM – un canal officieux mais dévoué à sa cause. Ce n'est cependant qu'en 1965 que la TBC devient la RTD, et est placée directement sous la tutelle du ministère concerné. Pendant près de trente ans, donc, la population tanzanienne, pour qui la radio reste le principal média (notamment dans les zones rurales) n'a eu accès qu'aux programmes de la RTD. Musicalement, la radio avait de plus une influence énorme dans l'enregistrement de la musique, puisque son studio était le seul existant en Tanzanie : elle avait un droit de regard, de censure, et de modification, sur tout ce qui était produit entre ses murs⁴⁸. En termes d'outil d'encadrement, donc, la radio RTD a sans conteste été la stratégie la plus efficace du gouvernement tanzanien, d'autant plus qu'à partir de 1975, les importations sont interdites, et que Nyerere s'est explicitement opposé à l'implantation des maisons de disques internationales – présentes au Kenya voisin – en Tanzanie.

- 77 Cependant, ces outils de diffusion ont été freinés par deux éléments majeurs. D'une part, le manque de financement a fortement limité leur portée. La Tanzanie de l'Indépendance était et est restée un pays pauvre, où le maximum des ressources restait surtout mobilisé pour les politiques de développement et d'aménagement. La part des institutions culturelles dans les années 1960 était déjà réduite à la portion congrue, et elle n'a fait ensuite que s'amenuiser.
- 78 D'autre part, je l'ai évoqué plus haut, la volonté gouvernementale de privilégier le *ngoma* s'est heurtée à la résistance populaire et au succès du *dansi*, surtout à Dar es Salaam. A. Perullo souligne ainsi que, de manière significative, les *Zilipendwa* restées populaires aujourd'hui parlent de tout... sauf de politique. Tout le répertoire qui avait été écrit à la gloire de Nyerere et de son gouvernement est plus ou moins passé aux oubliettes, au profit des chansons d'amour et autres morceaux divertissants, dont la légèreté avait rassuré la censure, et finalement marqué le public. Quant au *dansi*, il s'est avéré si populaire, y compris parmi les cadres du parti dirigeant, qu'il a finalement été peu à peu intégré au répertoire officiel, tout en essayant de le contrôler. Par le biais d'un certain nombre de groupes et de Jazz Bands, dont les plus connus jouaient dans le cadre d'entreprises et d'administrations gouvernementales, et étaient dans certains cas des musiciens salariés par l'État, il était possible de mélanger *ngoma* et *dansi*, en intégrant notamment dans le second une rhétorique à la gloire de la nation tanzanienne, ou intégrant les mots d'ordre du parti dirigeant. Dans le même ordre d'idée, l'État tanzanien s'est aussi attaché à contrôler les lieux de sociabilité où les groupes, publics ou privés, pouvaient se produire. Un programme de construction a ainsi été institué à la fin des années 1960 : il était prévu de bâtir des bars et des cinémas, gérés par l'État. Dans les faits, seuls trois ont vu le jour à Dar es Salaam, les fonds ayant rapidement manqué pour ce genre d'infrastructures, sous la tutelle d'un organisme spécialement dévolu à cet effet, le Dar es Salaam Development Corporation. Bien que l'initiative en soi n'ait pas été de grande envergure, elle est significative : elle témoigne d'une part encore une fois de la méfiance du pouvoir envers l'univers de la

grande ville, dont il faut surveiller les agissements des citoyens. D'autre part, elle témoigne de la volonté de ce même gouvernement de contrôler ce milieu urbain en le créant de toutes pièces.

- 79 Historiquement, le lien entre la musique tanzanienne et la politique est donc d'abord un lien de contrainte, qui passe par l'encadrement, la censure, voire l'élimination si le message délivré est jugé trop subversif. A Dar es Salaam, les Wazaramo (les habitants « originels » si tant est que le mot ait un sens) avaient une forme de musique traditionnelle et spécifique, le Mchiriku, qui a perduré jusque dans les années 1980⁴⁹ et qui animait la vie nocturne de Dar par des rythmes et des paroles, sinon subversives, en tout cas peu conformes à la ligne d'austérité et d'ardeur nationale prônée par l'idéologie socialiste. Ce style n'a pas disparu, car il continue d'être joué lors de certains mariages, mais il a sérieusement reculé, et ce pour de multiples raisons pas toutes imputables à l'État, mais il ne subsiste pas d'enregistrement : le Mchiriku n'a jamais pu se conformer aux critères du studio de la RTD...
- 80 Le lien musique et politique passe donc aussi par de la confrontation, et les relations entre les musiciens et les hommes politiques ne sont pas toujours sereines. Classiquement, les musiciens peuvent dans leurs textes dénoncer explicitement ou implicitement les déviances des politiques. Le rap des débuts a d'emblée, et conformément à sa nature, récupéré cette dimension contestataire, et il s'est imposé comme le seul genre musical qui prenait directement à partie les hommes politiques en dénonçant leur incompétence, et la corruption. Je ne m'attarde pas sur cet aspect, déjà évoqué, et de plus tout à fait classique : les rappeurs tanzaniens veulent représenter une jeunesse écœurée par la distance qui sépare des hommes politiques, comme le résume Caz T en 2002 :

*I am against oppositional parties,
And I don't like the ruling party,
Citizens, beware of politicians
Don't be stupid and fall in the trap,
Somebody tells you : "be in peace"
While he's eating chicken in America (...)
He pretends to be a man of the people
Tell him there are youths so he can retire.*

- 81 Les thèmes et les modes de dénonciation ne sont pas particulièrement originaux, et le traitement des hommes politiques et de leurs défaillances n'est pas en soi quelque chose de neuf. Il faut cependant souligner que ce même si ce type de discours très désabusé est une thématique courante dans le rap tanzanien, celui-ci fait rarement pour autant de référence négative à la nation tanzanienne en tant que telle : il y a remise en cause des politiques mais pas du politique. En cela l'*Ujaama* de Nyerere, si elle a été un échec économique cuisant, a été une réussite politique. Il existe un sentiment très fort de l'unité (*Umoja*) de la nation, qui transcende les origines ethniques : les Tanzaniens se montrent à cet égard très fiers, surtout lorsqu'ils font la comparaison avec le Kenya voisin, où les enjeux politiques liés au « tribalisme » sont toujours présents et occasionnent toujours des conflits parfois violents. On retrouve chez les rappeurs cette fierté d'être tanzanien. Le titre par exemple *Umoja wa Tanzania* (cf. CD) par Juma Nature et Professor Jay est un éloge de l'unité nationale : le refrain scande ainsi *Mtanzania* (« Tanzanien »), tandis que les paroles font référence à l'histoire contemporaine du pays.

- 82 Parallèlement, la figure de Nyerere reste éminemment respectée et intouchable, au même titre que Mandela, Nkrumah, Kenyatta... Le Mwalimu reste pour l'instant partie prenante d'un panthéon panafricain et panafricaniste qu'il n'est pas encore pensable de remettre en question. Signe révélateur, Mr. II, un des précurseurs du rap, est surnommé le « Mwalimu du *Bongo Flava* », en référence autant à son ancienneté qu'à son influence.
- 83 Plus récemment, en 2005, le candidat CCM à la présidentielle, Jakaya Kikwete⁵⁰, avait largement bâti sa campagne en lien avec les musiciens *Bongo Flava*, qu'il a souvent sollicités pour se produire lors de ses meetings. Sensibilisé à la cause des artistes, il s'était, parmi ses innombrables promesses de campagne, engagé à faire évoluer rapidement leur statut juridique... son charisme avait suscité quelques espoirs, et quelques morceaux, dont l'un *Mtoto ya Jakaya* par le même Juma Nature a rencontré un certain succès. Un an après, il y a fort à parier qu'il a rejoint le rang des politiciens « tous pourris », mais il a avant son élection suscité des espoirs que son prédécesseur, Benjamin Mkapa, avait depuis longtemps éteints.
- 84 Dans le lien très fort qui unit musique et politique en Tanzanie, il est intéressant de voir que, malgré – ou grâce à – un long héritage d'encadrement et de contrôle, la musique même la plus populaire et la plus underground s'est construite aussi en référence à la nation et à son père fondateur. Cela constitue probablement la caractéristique la plus remarquable des relations musique / politiques en Tanzanie.

2.3 Dar es Salaam : la ville en musique et les musiques de la ville

- 85 Le rap, le *Bongo Flava*, le dansi et même le Gospel (dans une moindre mesure cependant) ont en commun d'être des musiques qui se sont développées / se développent à Dar es Salaam. Comme on l'a vu plus haut, la musique et la ville sont deux univers qui interagissent et qui évoluent en même temps : la première apparaît ainsi comme une affirmation évidente de l'identité urbaine. La sociologie, l'anthropologie urbaines, et d'une manière générale les sciences sociales ont de longue date insisté sur le fait que les musiques urbaines ont tendance à allier représentation du monde et représentativité d'un sujet et de sa communauté. Cette tendance se joue selon deux modalités. Une active : je mets explicitement en scène et en musique mon identité – et une passive : mon discours et ma musique, par ce qu'ils comportent de représentations et d'influences plus ou moins visibles, sont en soi un métalangage qui exprime et qui affirme une identité. Comme on l'a déjà évoqué dans un contexte plus général, étudier la musique actuelle africaine, c'est aussi en étudier les villes et vice-versa. Il s'agit ici de recentrer ce propos plus précisément sur le cas du *Bongo Flava* de Dar es Salaam, Bongoland, où le lien musique-urbanité est si explicite qu'il se lit dans ce couple de mots.

2.3.1 « Qu'est-ce que je peux faire de plus ? » : Professor Jay ou l'affirmation évidente de l'identité urbaine

- 86 L'étude des représentations de la ville dans les textes de rap et de *Bongo Flava* tanzaniens pourrait être l'objet d'une thèse en soi, tant ces textes sont nombreux et

tant ils sont réactifs aux transformations incessantes de Dar es Salaam. J'ai choisi ici de prendre pour exemple un morceau de Professor Jay, intitulé *Nikusaidiaje*⁸⁷, sorti en 2005 parce qu'il rassemble trois critères intéressants : un auteur très représentatif de la musique tanzanienne, un sujet qui éclaire extrêmement bien non seulement les clivages entre ruraux et urbains, mais aussi les rapports entre hommes et femmes et les influences de la ville sur eux, enfin une mise en scène vidéo dont la valeur artistique est peut-être encore à démontrer, mais dont la richesse narrative et symbolique est là encore un bon support pour une analyse de Bongoland...

- 87 Professor Jay est sans conteste le rappeur le plus connu de Tanzanie, voire d'Afrique de l'Est. Il est un des rares artistes de cette zone, par exemple, à être invité à se produire en Europe. Joseph Haule (son vrai nom) est originaire de Temeke, un des trois districts de Dar es Salaam (Kinondoni, Temeke, Ilala), globalement constitué de quartiers pauvres à très pauvres. Sa carrière dans le *rap* a commencé très tôt, dans les années 1990, « *when Bongo Flava was not yet called Bongo Flava* »⁸² au sein du groupe Hard Blasters, qui fait partie des grands noms de la première génération du rap swahili. Il a ensuite quitté cette formation pour poursuivre sa propre carrière, et c'est probablement le rappeur qui se produit le plus actuellement, le plus invité à faire des duos avec tel ou tel artiste *rap* ou *Bongo Flava*, le plus cité en exemple, et un des rares aussi à pouvoir vivre de sa musique. Il est connu et apprécié parce qu'il s'attache à décrire la société telle qu'elle est, en évoquant des sujets qui restent tabous : la sexualité et le sida notamment – qui reste un des grands non-dits de la société tanzanienne. Il évoque également, souvent avec beaucoup d'ironie et d'humour, le cynisme des hommes politiques, la corruption, et le fatalisme de nombre de ses concitoyens. Dans un de ses titres, '*Ndio Mzee*'⁸³, qui signifie « Oui, Monsieur », il prend la voix d'un homme politique en campagne qui fait les promesses les plus extravagantes et les plus irréalisables (instaurer l'eau courante pour tous, mais aussi le « lait courant » par exemple, accorder à chaque nouveau-né un compte en banque...) reprises en chœur par une assemblée naïve. Sa popularité vient également du fait que, bien qu'il évoque des sujets tabous, il n'effraie pas le grand public comme d'autres rappeurs plus « *hardcore* » : ses messages passent par la parodie, l'implicite, la métaphore... ce qui rend son discours d'autant plus consensuel qu'il est par ailleurs notoirement engagé aux côtés de nombreuses ONG et initiatives de développement. Pour le public local comme pour les acteurs étrangers du développement, Professor Jay dispose d'une image très positive et rassurante. Contrairement à d'autres précurseurs, il n'est pas issu de l'élite économique ou intellectuelle ; son succès en est d'autant plus éclatant, et sa légitimité plus grande à évoquer ce qui se passe réellement dans la vie quotidienne d'une bonne partie de la population de Dar es Salaam. Pour autant, il faut quand même souligner d'une part, que la douceur rassurante du personnage lui fait probablement perdre une part de son pouvoir de contestation ; et que surtout, d'autre part, certains aspects de son discours ne sont pas dénués d'ambivalence. Ils mettent en avant, en tout cas, un certain conservatisme moral et social ; le titre *Nikusaidiaje* est une bonne illustration du travail de Professor Jay, de sa ligne de conduite artistique, de ce qui plaît aussi massivement au public tanzanien, mais il est aussi fort édifiant d'y étudier l'idéologie sous-jacente. Elle apparaît en fait comme profondément redevable de l'idéologie de Nyerere sur la ville.
- 88 '*Nikusaidiaje*' raconte l'histoire d'une rupture et d'une répudiation. Professor Jay y joue le rôle d'un jeune homme de Dar es Salaam qui, tombé amoureux d'une jeune villageoise, l'épouse et la ramène en ville. Tout l'enjeu de l'intrigue repose sur cette

situation classique, un transfert d'univers, qui aboutit à la dislocation du couple et à la déchéance de la jeune femme. Celle-ci, au début de leur mariage, est une ravissante idiote mal dégrossie qui multiplie les gaffes et se ridiculise par son ignorance. On la voit ainsi tomber à genoux devant la télévision, et y saluer les présentateurs du journal par un « *Shikamoo ?* » – la formule de politesse des cadets aux aînés – empli de crainte respectueuse ; ranger les baskets dernier cri de son mari dans le réfrigérateur ; négliger un superbe gâteau décoré de décoration chimiques bleu du meilleur goût pour se jeter goulûment sur une assiette de papayes et de mangues fraîches... tout cela exaspère son mari, qui n'en reste pas moins charmé par la réserve touchante de son épouse, qui, au moins, a pudiquement baissé les yeux lors de leur rencontre, et réserve à son conjoint le respect qui lui est dû. Il apprend cependant petit à petit à sa femme à se comporter comme une jeune femme de la ville... mal lui en prend, car elle se transforme alors radicalement, finit par lui échapper pour aller jouer aux cartes dans un tripot mal famé, aux bras d'un amant à l'air patibulaire. L'infidèle reçoit finalement sa juste récompense : enceinte, chassée, elle revient à genoux implorer le pardon du mari trompé, qui s'est entre-temps remis en ménage avec une autre jolie jeune fille... « *Qu'est-ce que je peux faire de plus pour toi ?* » maintenant, demande-t-il à la jeune femme, qu'il renvoie ainsi à ses responsabilités et chasse sans ménagement. L'histoire ne raconte évidemment pas ce à quoi une répudiation publique peut mener : au mieux, un retour honteux et une réclusion sociale dans son village d'origine, au pire la prostitution et le sida. Mais la morale est sauve. En soi, le message délivré par le morceau montre à la fois l'importance du clivage qui subsiste en Tanzanie entre citadins et ruraux, et à l'ambivalence du discours sur l'univers urbain, policé et porteur de développement (la télévision, le gâteau chimique et les chaussures de sport en fer de lance de la civilisation ?) autant que perversi.

- 89 La vidéo, au déroulement très linéaire et à la mise en scène narrative, est pleine de détails visuels également intéressants et révélateurs de cette affirmation difficile d'une identité urbaine : la représentation des protagonistes est particulièrement intéressante à étudier du point de vue de l'urbanité.
- 90 On assiste, comme fréquemment en Afrique, à une mise en scène de la différence urbains/ruraux qui passe par la corpulence : alors que le héros de l'histoire marque son statut social par sa haute taille et ses joues bien pleines, les parents de la jeune femme sont des paysans au physique émacié, et on devine qu'elle-même « profite » de son arrivée en ville. Être gros ou en tout cas fort est un signe de santé et de richesse : on est bien dans un contexte de « *valeur poétique de la réplétion, pour une société qui vit dans une intimité si lancinante avec la disette.* » (C. Lévi-Strauss, 1955) La ville, c'est donc d'abord une promesse d'abondance : on y mange mieux et plus qu'à la campagne. Cette distinction gros/maigres entre citadins et paysans ne fait que doubler la différence riches/pauvres que l'on trouve également au sein de la population urbaine : parmi le public hilare qui assiste à la scène, les petits vendeurs qui passent ont tout à envier au gros homme qui observe tout de chez le barbier. Mais l'amant de la jeune femme présente lui aussi un physique « bien portant » : première ambivalence.
- 91 L'habillement est aussi frappant, surtout dans l'évolution de l'héroïne, qui arrive chez son époux drapée des traditionnels *kanga* tanzaniens⁵⁴ avant de subir une transformation radicale. On la voit ainsi chez le coiffeur se faire maquiller et affubler d'une perruque bouclée, avant de la voir se faufiler hors de chez elle, nuitamment, ses chaussures à hauts talons à la main, vêtue d'une jupe courte en jean et d'un t-shirt dos

nu... Autant de marqueurs forts d'une urbanité féminine / féminité urbaine dévoyée, voire prostituée, dans cet accoutrement où tout fait sens : les femmes à la campagne se voilent de leurs *kanga*, ou se tressent de manière naturelle ; le maquillage est prohibé chez une jeune femme respectable, de même que montrer ses jambes. Symboliquement, la chaussure à talons hauts ne sied pas à une femme convenable ; le jean de la jupe est signifiant dans la mesure où il s'agit typiquement d'une matière occidentale, voire américaine : il fait référence à un produit qui a d'abord été disponible en ville. Quant à la perruque, elle évoque l'urbanité par excellence : à Dar, ce modèle de coupe courte et bouclée est porté par des femmes qui travaillent, dans des emplois fondamentalement urbains (secrétaires, caissières, serveuses... et bien entendu prostituées.) L'adoption de ce type de perruque en particulier a une fonction de rite de passage, qui est clairement soulignée dans le clip. Cependant, la deuxième jeune femme, qui paraît à la fin du clip derrière le chanteur, porte elle aussi des signes marqueurs de sa citoyenneté : cheveux raides, maquillage... mais conjugués à un *kanga* et à une attitude de retrait et de confinement dans la maison.

- 92 Il y a quatre types de lieux représentés, tous quatre archétypaux : l'espace du village, le centre de Dar es Salaam, l'habitat collectif, et les lieux de sociabilité – salon de coiffure et tripot. L'espace rural est clairement celui d'une simplicité innocente et bienveillante : entre le sourire édenté et débonnaire du beau-père et la grâce des enfants qui courent derrière le cortège nuptial, la représentation de cet espace est propre et positive. Au moment du refrain, chanté par Ferroz – une autre gloire locale du BF –, ce sont des lieux de passage qui sont représentés : on reconnaît un quartier central, qui peut bien être Kariakoo, – le grand marché de Tanzanie, même si le vide des rues fait penser que la vidéo a été tournée un dimanche... et un modèle de « friche urbaine », un immeuble en ruines couvert de graffiti. Le chanteur occupe ici la position d'un chœur : il commente, prend parti, et donne au propos une portée plus générale. Kariakoo, lieu unique en Tanzanie, concentre tout Bongoland : un lieu de passage, de brassage, et de roublardise, où le meilleur comme le pire sont possibles. Le mur couvert de graf a une autre portée. Il a un côté universel, puisqu'on retrouve ce type de friche et cette esthétique partout dans le monde : la mésaventure de notre héros est humaine. Mais il renvoie aussi à un code référentiel propre à l'archétype du ghetto noir-américain tel qu'il a été construit dans les années 1980 : les références de Professor Jay sont celles d'un hip-hop états-unien dans lequel les rappeurs tanzaniens ont reconnu une communauté d'idéaux et de souffrance. Enfin, le chanteur se place juste à côté d'un graf qui proclame « *Hip hop iz talkin' reality* » : la dimension éducative, réaliste et pédagogique du discours de Professor Jay est servie par la forme musicale qu'il a choisie. Doublet de ces espaces du refrain, l'habitat collectif⁵⁵ populaire – rare à Dar es Salaam, ce qui permet de dire que la vidéo a été tournée dans un quartier relativement ancien donc relativement central – et la rue dans laquelle se rassemble la foule constituent les espaces de la narration personnelle. Ils conservent eux aussi une relative neutralité. Enfin les deux lieux de sociabilité, en opposition à l'espace privé familial et protecteur, sont surchargés de connotations négatives. Le bar, en particulier, croule sous les symboles de la décadence : enfumé, sombre, coupé du monde, dévolu aux jeux d'argent, à l'alcool, aux femmes faciles, et rempli de personnages peu amènes... Notre vertueux héros y met les pieds cependant, (il est vrai que les besoins du scénario nécessitent aussi qu'il prenne sa femme en flagrant délit) mais ce passage est dédouané par la présence de son crew (son groupe) qui ne se compose que d'amis mâles. L'espace domestique est lui aussi clos, mais pas de la même manière. La porte

reste ouverte, et surtout, la ribambelle de *kanga* qui sèchent revêt une fonction symbolique intéressante : le *kanga* est un effet un marqueur de la culture traditionnelle tanzanienne, non seulement parce qu'il est un élément constitutif de la vie domestique (une femme chez elle, même riche, porte le *kanga*) mais aussi parce qu'y sont imprimées, à travers les dictons, les voix « de la sagesse populaire. » Par un procédé métonymique classique, les *kangas* forment donc un « cadre » traditionnel, clairement positif, pour l'espace domestique.

- 93 Enfin, les figures négatives du clip sont aussi particulières : le salon de coiffure est apparemment tenu par des Indiennes, et le « méchant » est semble-t-il d'origine zanzibari... Il s'agit peut-être d'un hasard, mais les Indiens comme les Zanzibari n'ont pas très bonne presse en Tanzanie, et plus encore à Dar. Les Indiens, présents souvent depuis deux ou trois générations, forment une petite communauté (estimée à environ 90 000 en Tanzanie) qui a tendance à vivre en cercles très fermés, mais ils cristallisent la rancœur surtout parce qu'ils monopolisent de nombreux secteurs économiques. Quant à Zanzibar, malgré l'unification de 1964, l'archipel reste au centre de relations fort peu sereines avec le continent : si les Zanzibari considèrent les gens du continent comme des paresseux sans raffinement, ils passent quant à eux pour des esclavagistes affairistes et profiteurs. De fait, à Dar es Salaam, de nombreux capitaux sont détenus par des Zanzibari, dans le commerce et dans l'immobilier⁵⁶, ce qui a là encore tendance à attiser les tensions et les polémiques. Quelle que soit la vérité de ces allégations, il est intéressant de noter que le clip véhicule ici des références qui sont typiquement de Dar es Salaam.
- 94 Un des messages sous-jacents, à travers ces ambivalences répétées, serait qu'en fait, être « urbain », au sens plein du terme, nécessite d'être éduqué à la ville. Elle est pleine de ressources, mais qui peuvent s'avérer dangereuses pour quelqu'un de fragile... et je ne peux m'empêcher de remarquer que, malgré tout, il est certes possible pour une femme d'être une « bonne » citadine, mais à condition de rester cantonnée aux sphères domestiques. La maîtrise pleine et entière du territoire est réservée aux seuls hommes.
- 95 Rien d'exceptionnel, dans cette observation, et dans ce discours. Il montre que Professor Jay est un héritier des discours traditionnels de Nyerere sur la ville, conforme aux mentalités tanzaniennes contemporaines. B. Calas analyse dans *De Dar es Salaam à Bongoland* un roman de B. Mtobwa, *Dar es Salaam by night*, beaucoup plus ancien, mais où l'on retrouve une représentation de la ville essentiellement négative, en opposition à une campagne rédemptrice et pure ; comme le rappelle B. Calas, « l'idéologie anti-urbaine imprègne la vision d'un grand nombre de Tanzaniens éduqués par les missionnaires et baignés de l'idéologie Ujamaa. » Le discours de Professor Jay s'inscrit dans la continuité avec ce discours, mais l'image de la ville y est plus nuancée : elle peut se révéler porteuse de réussite, d'évolution et de succès, mais à condition d'avoir un cerveau – Ubongo – pour en éviter les pièges... Si Dar – la Cité – était un lieu univoque de perte sous Nyerere, Bongoland est une réalité plus mouvante et paradoxale : le glissement sémantique a accompagné la complexification des réalités urbaines.

2.3.2 Le Ghetto et les Uswahilini

- 96 S'il y a un mot que l'on retrouve dans toutes les formes de rap et de hip-hop au monde, c'est le verbe « représenter » et tous ses corollaires de représentation, représentativité... Les rappeurs ne cessent de revendiquer leur rôle de porte-parole de

leur communauté et de leurs lieux d'origine. À ce titre, ils déclinent leur identité (même si c'est une identité scénique) et « d'où ils parlent » : difficile dans la plupart des morceaux de rap de ne pas savoir qui chante et de quel lieu/quelle origine il se revendique⁵⁷. On est bien dans une esthétique et une dialectique du « je » qui se met en scène et qui met des lieux en scène. En l'occurrence, dans le rap, l'image du ghetto occupe une place prépondérante : il constitue par excellence une traduction spatiale et symbolique de toutes les injustices faites à une minorité, de l'assignation territoriale et de la relégation dont cette minorité est victime et, partant, de la nécessité de faire porter en son nom une voix spécifique. Le *Bongo Flava* et le rap tanzaniens ont repris cette volonté à leur compte : les artistes se sont voulus nouveaux dans le paysage musical en ce qu'ils représentaient réellement ce qui se passait dans leur quartier d'origine, et plus généralement dans les Uswahilini, qui sont les quartiers populaires de Dar es Salaam. Quand les promoteurs du *Bongo Flava* déclarent que celui-ci vient « de la rue », ils font en fait référence à ces quartiers.

- 97 Le terme de ghetto est un mot qui s'est tellement surchargé de sens qu'il en est devenu passe-partout. Historiquement, le mot de *ghetto* est associé au quartier juif de Venise, avant de désigner le quartier juif dans les villes d'Europe de l'Est, qui s'est chargé de connotations mortifères pendant la Seconde Guerre Mondiale. Il a dans le même temps été réapproprié, dès la première moitié du xx^e siècle par les sciences sociales états-uniennes pour désigner « un modèle urbain primant fortement le regroupement communautaire » (Guillaume, 2003)⁵⁸ puis a connu un autre glissement sémantique en désignant plus spécifiquement les quartiers noirs-américains et hispaniques à partir des années 1970, et désigne désormais d'une manière générale « les quartiers stigmatisés d'une agglomération » et « exprime une crise de l'urbanité, le déficit d'intégration, la mise à l'écart d'une frange croissante de la société. » On est donc passé au niveau lexical d'un espace physiquement fermé à un espace marqué par la notion de fermeture, même si celle-ci est symbolique. Le discours du rap en général, et de ses prédécesseurs⁵⁹, s'est fait le chantre du ghetto comme espace de relégation, au sens de situation paradoxale qui donne à quelqu'un « la possibilité juridique de vivre sur son territoire sans pouvoir jouir de ses droits » (Milon, 2003⁶⁰).
- 98 À l'instar de tous les rejetons du rap, partout dans le monde, le rap tanzanien, et à sa suite le *Bongo Flava*, a récupéré la notion de ghetto : cela s'explique autant par le canal de diffusion du rap – la jeunesse aisée et occidentalisée de Dar – que par le fait qu'un sentiment de communauté de souffrances s'est tout de suite instauré, qui amalgamait la situation des Noirs aux États-Unis à celle de la jeunesse urbaine de Dar es Salaam. Les Uswahilini ont donc pris le statut de ghetto. Littéralement, le terme Uswahilini désigne simplement un espace habité par les Swahili, et il renvoie aux temps de la colonisation : les quartiers Européens, Africains et Indiens étaient strictement séparés, et n'ont pas été urbanisés de la même façon, les quartiers africains étant sans surprise moins bien lotis que les autres. Actuellement, le mot a une signification plus ou moins large : pour certains, il s'agit simplement des quartiers résidentiels qui ne sont ni huppés, ni cosmopolites, ni d'affaires. Pour d'autres, il s'agit des quartiers populaires, dévolus à une classe que l'on pourrait qualifier de « moyenne » (même si ses revenus sont bien en deçà des standards internationaux) et typiquement urbaine. Enfin, dans le sens le plus étroit, les Uswahilini désignent des quartiers très pauvres où, justement, les habitants sont si démunis qu'ils restent en marge de la vie urbaine. Le seul critère commun à ses trois définitions est leur population, sinon swahilie, en tout cas tanzanienne et

africaine⁶¹, et une vie quotidienne relativement difficile. Si le rap privilégie plutôt la dernière, plus conforme à son éthique de la dénonciation et de la revendication, les représentations véhiculées par le *Bongo Flava* (version 2007, c'est-à-dire plus proche de la variété) se réfèrent plutôt à la deuxième acception du terme.

- 99 Dans les années 1990, au moment où les musiques urbaines nouvelles étaient en pleine émergence, les nouveaux venus sur la scène artistique, en particulier les rappeurs, insistaient sur le fait qu'ils étaient les seuls à représenter la réalité telle qu'elle était. Un des premiers titres de Mr II, aujourd'hui considéré comme un vétéran du rap tanzanien s'intitulait *Hali Halisi*, ce qui signifie « Ce qui se passe vraiment. » Le rappeur, qui vient d'un quartier pauvre de Temeke, entend décrire sa réalité plutôt que ses rêves. Cette « volonté de briser les murs du silence » (A. Bancet, 2005) constituait une rupture par rapport aux musiques traditionnelles plus liées au divertissement et aux descriptions moins explicites.

Figure 9. Une décharge, près d'un « bidonville » au sens propre. Dar es Salaam, Mandela Road, 2002

Photo : site ILO/BIT. On distingue au second plan une petite boutique, au troisième plan un habitat informel, et à l'arrière-plan, des poteaux électriques qui signalent que le grand axe de circulation n'est pas loin.

- 100 Depuis le titre *Hali Halisi*, de nombreux rappeurs ont suivi cet exemple de description de la pauvreté dans la ville et de la ville des pauvres. La ville des pauvres, c'est celle décrite par exemple, en 2002, par le rappeur Suma G dans un morceau intitulé *Vituko Uswahilini*, « Quartiers monstrueux », dont je cite ici un extrait en anglais traduit par P. Mangesho :

*There are freaks in Uswahilini
People have built houses without a plan,
(...)
They're all in one place,
You wake up with a stomach ache,
Someone is bathing in the toilet,
Uswahilini, don't be smart, they'll bewitch you,
Toothbrush—a piece of tree, toothpaste—charcoal*

*Squatter kid you are surprised,
This is uswahilini stuff,
Can't deal with this life you from rich family...*

- 101 La description insiste sur le développement anarchique et chaotique de ces quartiers, sur la promiscuité étouffante qui y règne ainsi que sur l'absence totale des bases de la vie urbaine, à commencer par l'hygiène... Le détail révélateur prime sur la vue d'ensemble : ce qui est souligné, c'est l'absence des petits marqueurs d'urbanité (le plan de la maison, les salles de bain...) plus que des indices qui permettraient de reconnaître exactement le quartier ou la zone décrite. Alors que les quartiers aisés ou centraux sont faciles à identifier (dans les textes de rap comme ailleurs), les Uswahilini sont englobés dans un ensemble de quartiers nébuleux et anarchiques, difficiles à distinguer les uns des autres. Dans une certaine mesure, cette différence de traitement correspond à la réalité paysagère de Dar es Salaam, où « rien ne semble pouvoir altérer l'impression première d'un espace sans démarcation, difficile à décrypter, et dont les gradations internes se perdent dans un étalement continu des activités et des hommes. » (Polomack, 2005)⁶² Mais elle reprend aussi l'idée selon laquelle les pauvres n'ont pas droit à la « vraie ville. »
- 102 Les pauvres dans la ville sont évoqués par le même système de description, qui conforte l'idée qu'ils n'ont pas leur place en ville. Une des problématiques récurrentes est le refus du pouvoir, personnifié par la police, de laisser à la jeunesse pauvre des Uswahilini un accès à la ville et à la citoyenneté. L'exemple des déguerpissements de squatters et de petits vendeurs informels est souvent évoqué, par exemple par RD : « ... *we are rounded up and taken back to the village, because they say the city is for the rich* », ou Professor Jay, encore lui, dans une chanson intitulée *Bongo Dar es Salaam Song* (les traductions sont toujours de P. Magesho) :
- Youths have saved their money to get capital for business,
I call them Wamachinga though they are not all from Mtwara⁶³
The worst part is when you destroy their business huts,
Some of them were thieves, should they go back to that habit ?*
- 103 Les politiques de déguerpissement sont une constante de la politique urbaine tanzanienne. Régulièrement, on fait place nette en chassant les petits commerçants de manière plus ou moins violente et plus ou moins efficace. La dernière opération de ce type en date, cependant, qui a eu lieu en octobre 2006, s'est avérée particulièrement brutale et rapide ; en trois jours, Dar a été « nettoyée », au nom d'une idéologie de modernité, de sécurité et de propreté. La ville telle qu'elle doit être est une ville formalisée pour une population qui a les moyens de consommer : dans le contexte libéral actuel, les politiques ont tendance à favoriser la ville comme espace de consommation avant tout, et de croissance économique. La place est faite à ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont une chance de s'insérer dans ce système. Mais la jeunesse pauvre et sans perspective d'avenir bien identifiée est clairement écartée et stigmatisée.
- 104 Les textes et les exemples que je viens de citer sont donc bien dans la lignée d'une musique et d'artistes qui se veulent la voix du ghetto et des opprimés. Mais cette « communauté », à Dar, représente une majorité de quartiers, et une population importante sinon majoritaire. Il ne s'agit pas de remettre en question la représentation des Uswahilini dans les discours du rap et du *Bongo Flava* ; mais quand on considère que ces quartiers constituent la majorité des quartiers de Dar es Salaam, on peut se demander quel est le « ghetto » que les artistes représentent. On aurait alors affaire à la « relégation » d'une majorité sur le territoire urbain, expression paradoxale qui

pourrait susciter un questionnement intéressant sur l'urbanité comme les politiques urbaines à Dar es Salaam.

- 105 D'autre part, la description des Uswahilini n'est pas, on l'a souligné, réaliste : les lieux et les espaces tels qu'ils sont décrits renvoient à des archétypes plus qu'à des espaces réels. Cela n'est pas propre au rap ou au BF tanzanien : en général, on constate que les discours musicaux « urbains » constituent des constructions archétypales, dans lesquelles la description du réel passe soit par le détail, soit par la référence à une communauté qui transcende les frontières (communauté de souffrance des Noirs essentiellement) mais beaucoup plus rarement par le contexte « local ». C'est intéressant en tant que construction d'un corpus de représentations spatiales. Pour analyser des courants et des phénomènes culturels, l'étude de ce type de discours a toute sa place. Néanmoins, dans le cadre d'une démarche géographique, elle me semble trouver ses limites dans le fait que, justement, elle ne renvoie jamais qu'à des représentations et non à des lieux réels : même dans une réflexion sur la musique et les phénomènes musicaux, c'est une approche qui ne saurait constituer le cœur de la démarche.

Le pouvoir de la grande ville

- 106 Un troisième aspect dans le rapport entre ville et musique me paraît enfin intéressant à questionner. Jusqu'ici, j'ai globalement insisté sur les effets de la mondialisation sur Dar es Salaam, et sur la culture urbaine de ses habitants. Que ce soit par les influences étrangères sur les musiques traditionnelles, ou celles des musiques américaines sur les comportements actuels, il est évident que les phénomènes à échelle mondiale jouent un rôle non négligeable dans les évolutions de la Tanzanie contemporaine. Cependant, il est aussi intéressant de ne pas étudier les musiques actuelles uniquement à travers le prisme de la mondialisation. En effet, par leur diffusion à travers tout le pays et en Afrique de l'Est elles constituent aussi un marqueur fort de l'influence qu'exerce Dar es Salaam sur un territoire national et régional.
- 107 Cette influence se pose en termes économiques, mais aussi, là encore en termes d'urbanité et de citadinité. Si Dar es Salaam est influencée par la mondialisation, elle est elle-même un important pôle d'influence, dans un phénomène classique de diffusion progressive du changement à partir d'un centre en direction de ses périphéries, sur un territoire en réseau.
- 108 Dar es Salaam est de longue date un pôle d'attraction. La ville connaît depuis les années 1950, à l'instar de nombreuses métropoles africaines un exode rural important, quoique longtemps ignoré par les autorités, qui s'est accéléré à partir des années 1970 et qui ne s'est pas démenti depuis. De 1957 à 1967, il a ainsi pu être estimé que Dar avait connu une croissance de 6,5 % par an, montée à plus de 10 % entre 1970 et 1975, et qui s'est aujourd'hui stabilisée autour de 6 %⁶⁴. Cette attractivité est d'abord économique, dans un pays où les espaces ruraux n'ont pas pu être mis en valeur par deux décennies de politique ruraliste, et continuent d'être extrêmement sensibles aux aléas climatiques et économiques qui touchent le pays. Chaque année, plusieurs milliers de ruraux arrivent ainsi en ville, et s'y insèrent plus ou moins durablement, avec plus ou moins de succès, et développent plus ou moins vite des comportements liés à leur situation de néo-urbains (voir *supra*.)

- 109 Cet exode rural est une traduction concrète, en mouvement de population, de l'attractivité symbolique que peut aussi exercer « la grande ville » sur le reste de son territoire. L'influence économique se double ainsi d'une influence culturelle, qui a deux modalités : l'influence ressentie à l'extérieur de Dar es Salaam par ceux qui ne l'habitent pas, et le sentiment d'appartenance teinté de fierté de ceux qui l'habitent et en maîtrisent les codes.
- 110 Cette distinction est particulièrement visible quand on parle de musique, et notamment de rap et de *Bongo Flava*. Dola Soul, que j'ai cité plus haut, analyse ainsi la situation musicale de Dar es Salaam à l'aune de cette distinction. Je lui avais fait part dans un e-mail de mon étonnement face à la « culture bling-bling » qui semble très présente dans la communauté musicale (rap et BF) de Dar es Salaam, alors qu'au contraire, le rap d'Arusha est beaucoup plus dépouillé et semble plus « conscient. » Le « bling-bling » est un terme à la mode qui fait référence aux énormes bijoux clinquants et aux bolides rutilants que nombre de rappeurs aiment afficher. C'est un ensemble de pratiques ostentatoires, fait de luxe tapageur et de matérialisme assumé, qui m'avait paru particulièrement présent à Dar es Salaam, (même si le mimétisme par rapport aux clips diffusés sur MTV est parfois tellement fort qu'il en devient involontairement comique) et que j'avais d'emblée relié à l'influence des médias internationaux. En première analyse, il me semblait en effet que ces comportements urbains étaient essentiellement une manière, même inconsciente, de revendiquer une appartenance ou une connexion à une communauté branchée répartie dans le monde entier, mais dont les modèles et les centralités restent occidentaux. Dans sa réponse, Dola admet que la scène rap d'Arusha, mais aussi celle de Mbeya (dans le sud du pays) sont particulièrement actives et ont une véritable autonomie artistique et culturelle par rapport à Dar es Salaam, mais il donne une explication globale plus liée à une évolution interne à la Tanzanie.
- 111 Il n'exclut pas bien entendu le rôle de la mondialisation culturelle, à laquelle Dar es Salaam est exposée en première ligne. Il y a ensuite un phénomène de percolation culturelle qui amène progressivement les nouvelles tendances sur l'ensemble du territoire national, où elles sont alors adoptées avec un peu de décalage, et pas automatiquement :

In the case of Bling—I feel that Dar is more exposed to different facets of the bling-bling mentality because it serves as the port of entry for people, music and different aspects of Western culture [c'est moi qui souligne]. This makes the level of assimilation much higher and as this culture moves to other parts of Tanzania it gets filtered down to what works for us as Tanzania's. This is my theory based on my observation over the years.⁶⁵

- 112 Mais c'est surtout un sentiment de fierté citadine qui joue chez certaines catégories de la population de Dar, et qui accentuerait certains détails et certains comportements afin de bien souligner l'écart entre urbains et ruraux.

Many Tanzania youths especially in Dar have lost their sense of identity. You can see it in the way people dress, talk, and act. You may think of it in terms of globalization, but I do not see it as that. The Youth in Dar tend to align themselves with the latest trends, and set the overall tone from fashion to music to show that they are more advanced and up-to-date than anyone else in Tanzania. (...) There has always been the notion that everything revolves around Dar, you can almost sense the intimidation that other artist and people from other regions of Tanzania feel when they visit Dar. I can understand the fact that they might to be anxious and excited at the sight of the big city, and just getting used to it. But the intimidation that I speak about is the feeling of belonging to the closed community of Dar. It is almost like an Elitist society that is starting to emerge. You have to be someone known to belong either rich or famous otherwise being accepted may take sometime. People living out

of Dar are viewed as “Sio Wajanja”—not street smart and savvy, backwards in everything and need to catch-up.⁶⁶

- 113 Le cas de la musique permet donc aussi de considérer le statut de Dar es Salaam en tant que métropole au fort pouvoir symbolique d'attractivité. Elle fait office de relais dans la diffusion des tendances et des modes liées à la mondialisation, mais elle est aussi en soi une tête de pont culturelle pour l'ensemble du territoire qu'elle polarise. Cette problématique me paraît intéressante dans la mesure où elle relativise l'influence de la mondialisation culturelle, sans la minimiser : mais, dans cette optique, les marqueurs de « l'hypermondialité » (Calas, 2005, *op. cit.*) sont instrumentalisés et mis à profit par une population citadine pour affirmer une identité spécifique, dans un cadre national et non mondialisé, et l'enjeu de cette affirmation reste local.

De Dar à Dakar... les bases d'une comparaison

- 114 Dans une étude sur les musiques urbaines en Afrique, il est intéressant de s'essayer au jeu de la comparaison : en effet, les dynamiques culturelles et les évolutions sociales sont souvent, sinon similaires, en tout cas assez proches dans la plupart des grandes métropoles d'Afrique subsaharienne. Je choisis ici de m'intéresser plus spécifiquement à Dakar, capitale du Sénégal et pôle musical et culturel reconnu sur tout le continent. J'aurais bien entendu pu focaliser mon attention sur d'autres capitales, et la comparaison aurait été tout aussi pertinente : avec Kinshasa, par exemple, dont j'ai déjà évoqué l'influence très profonde sur les musiques populaires contemporaines. Ou avec Nairobi, dont la proximité géographique et linguistique peut constituer les critères les plus convaincants pour jeter les bases d'une perspective comparatiste. Mais je me concentre ici sur Dakar, d'une part parce que j'ai déjà travaillé sur cet espace, et qu'il existe à propos de la musique dakaroise une littérature en français abondante et facilement accessible ; d'autre part parce que, par l'évolution de sa scène musicale et par la configuration actuelle des musiques de sa jeunesse urbaine – rap en tête – Dakar présente il me semble un terrain particulièrement propice à la comparaison avec le terrain de Dar es Salaam. Bien que Dakar soit plus influente que Dar es Salaam à l'échelle du continent, les deux villes constituent des centralités en termes de musique proprement « urbaines », « jeunes » et actuelles. Ce sont donc ces éléments de questionnement comparatif que je développerai, après avoir présenté rapidement la musique, côté sénégalais.

Du mbalax au « Bul Fale ! » : la musique à Dakar depuis les années 1960

- 115 Dans le champ musical, Dakar est un pôle et un précurseur : pôle de musiques « panafricaines » et transnationales dès les années 1960-1970, et précurseur du rap africain dans les années 1980. On peut dire que les constantes de la musique sénégalaise, classique ou actuelle sont : un héritage revendiqué de la culture griotique, l'usage du wolof de préférence aux autres langues parlées au Sénégal, (mais sans exclusive cependant), des liens traditionnels avec la France, et la présence dynamique d'une communauté sénégalaise installée à l'étranger. Deux grands pôles se partagent actuellement la scène musicale sénégalaise et dakaroise : le *mballax* classique et le rap.

Le mballax

- 116 Si on reprend la terminologie tanzanienne de *Zilipendwa* (les « classiques », donc), l'histoire de la musique sénégalaise depuis les années 1960 peut se cristalliser autour de deux figures majeures : Ibrahima Sylla, fondateur du label panafricain Syllart Productions, et Youssou N'dour. Ils ont en commun d'être non seulement fortement implantés dans la musique, mais d'être aussi des hommes d'affaires avisés, et d'avoir des liens particuliers avec les confréries religieuses qui jouent encore aujourd'hui au Sénégal un rôle fondamental d'encadrement social.
- 117 Ibrahima Sylla n'est pas très connu du grand public, mais c'est par son entremise que les groupes ouest-africains et congolais les plus célèbres en Afrique et en Europe se sont fait connaître. Sénégalais Diakanke, avec des origines malienne et guinéenne, c'est un fils et neveu de deux importants chefs Tidjanes⁶⁷, mais avec des liens forts avec le mouridisme. Après des études à Paris, c'est en 1979 qu'il s'est lancé dans la production, « ... avec un important travail de réédition des trésors des fonds nationaux du Mali et de la Guinée, mais aussi en rassemblant des artistes autour de projets concepts, comme Africando, afin de retrouver, au-delà des phénomènes de mode, la quintessence des formes qui ont marqué les musiques africaines au siècle passé. ⁶⁸ »
- 118 C'est le travail d'Ibrahima Sylla qui a fait connaître des groupes et des artistes comme Orchestra Baobab, le Super Diamono, ou le Super Étoile de Dakar (premier groupe de Youssou N'dour), ou plus récemment Coumba Gawlo. Quant au groupe Africando – qui signifie « Afrique, ensemble » –, il s'agit d'un regroupement d'artistes qui poursuivent tous par ailleurs des carrières solo. Tous ces groupes et ces musiciens sont issus de la tradition afro-salsa qui a émergé en Afrique au moment des Indépendances, et qui consistait à marier les rythmes latins de la salsa ou du merengue avec les percussions et les rythmes traditionnels africains, ainsi que les influences du jazz.
- 119 Au Sénégal, c'est sous le nom de *mballax* que cette forme de mélange s'est cristallisée et s'est perpétuée, portée par les artistes promus par Ibrahima Sylla : le *mballax* utilise les percussions traditionnelles, notamment le sabar, et se caractérise par l'utilisation d'un contre-rythme particulier, des paroles quasi exclusivement en wolof (là où l'afro-salsa pouvait utiliser le français, ancienne langue coloniale, disposant par conséquent d'un potentiel véhiculaire) et une tonalité laudative et festive avant tout. Il a été définitivement influencé par Youssou N'dour, qui, à partir de la fin des années 1980, a supplanté Sylla dans le rôle d'homme d'influence. Contrairement à Sylla, N'dour est issu d'une famille modeste du quartier populaire de la Médina à Dakar. Il a commencé sa carrière au sein d'un groupe produit par Sylla, et s'est très vite imposé comme la plus grande voix sénégalaise et comme un symbole de réussite sociale. Aidé par un sens des affaires aiguisé, il est aujourd'hui une des personnes les plus influentes au Sénégal, car il a bâti sur sa réputation de musicien une véritable entreprise, gérée par toute sa famille, et qui ne se cantonne pas à la seule production de ses albums. Dans ses propres studios, il produit des jeunes musiciens ; sa boîte de nuit, le Thiossane, est un des hauts lieux de la culture dakaroise ; il a investi dans les médias – radio et journaux –, dans la restauration – notamment un restaurant à Paris –, dans la production agro-alimentaire – des produits laitiers – ; il a des liens privilégiés avec les organisations internationales et avec les grandes figures du « caritatif glamour » (autour de Bob Geldof) ; il est enfin une figure du mouridisme, confrérie au sein de laquelle il dispose d'une certaine influence... Youssou N'dour est donc l'exemple de réussite sociale le plus visible de l'histoire du Sénégal, et son pays est extrêmement présent dans ses textes : il le chante,

en tant qu'entité nationale (plusieurs de ses chansons commence par l'interjection « Sunugal ! Sunugal ! ») et en tant que peuple sénégalais dont il décrit le quotidien et les préoccupations. Par exemple, dans *Bittim rew*, un de ses titres les plus connus, (1980, « Ceux qui vivent loin »), il évoque les Sénégalais de l'étranger. Le *mballax* est toujours une forme de musique omniprésente au Sénégal, malgré l'apparition et l'influence croissante du rap, et il continue d'inspirer des artistes jeunes.

L'émergence du rap sénégalais

- 120 Le Sénégal est un des premiers pays d'Afrique subsaharienne à avoir vu le rap émerger comme nouvelle tendance musicale de fond, quasiment en même temps que le rap en France, et donc peu de temps après sa naissance aux États-Unis. On considère que Dakar est la capitale d'Afrique qui a vu fleurir le plus de formations de rap, dont on situe le nombre entre 3 000 et 4 000... C'est la création du groupe Positive Black Soul en 1989 qui en est l'acte de naissance officiel : à l'issue d'une tournée avec le rappeur français MC Solaar, les rappeurs Didier Awadi et Amadou Barry (JF Awadi et Doug E-T) issus de deux groupes concurrents (Syndicate et King Mc's) et originaires de quartiers résidentiels plutôt aisés de Dakar (SICAP Amitié et SICAP Liberté) fondent le PBS. Dans le milieu des années 1990, les origines du rap dakarois s'étendent et glissent vers des quartiers plus populaires, comme Médina et Grand Dakar, ainsi que vers les grandes communes de banlieue (Pikine, Thiaroye, puis Rufisque...)
- 121 PBS s'était singularisé par ses textes en anglais, en français et en wolof, et par une forte conscience politique et sociale. C'est une rupture en soi avec le *mballax* et l'afro-salsa des années 1970. Les groupes qui se sont formés par la suite, comme Rap'Adio et Pee Froiss, ont gardé cette tendance, en la radicalisant :
- « ... le “paradigme de la radicalité” va devenir le principal élément comparatif et déterminant de leur succès. Les jeunes “conjuncturés”, en investissant ce nouvel espace leur permettant d'exprimer un regard critique sur la société sénégalaise, vont en effet encourager une surenchère dans la radicalité des textes » (Havard, 2001).
- 122 Mais le rap des années 1990 est surtout marqué par la génération du « Bul Fale ». L'expression, qui signifie « T'inquiète ! », en wolof, fait référence à une cassette des PBS sortie en 1994, intitulée « Boul Fale », mais il désigne surtout un type nouveau de comportement social et une éthique en rupture avec les idéaux de « l'homme senghorien » pour une jeunesse urbaine victime de la crise. C'est en fait la figure du lutteur Tyson qui cristallise le Bul Fale : le rap et la lutte avec frappe, dans le contexte de la fin des années 1990, sont un couple indissociable. Tyson, Mohammed Ndao de son vrai nom, est un lutteur qui est rentré dans la légende nationale, non seulement pour ses succès sportifs, mais aussi par la manière dont il les a obtenus : en dehors des circuits habituels de soutien familial et religieux en général nécessaires pour intégrer le milieu de la lutte, il s'est entraîné seul, s'est forgé une image de *self-made-man* nourrie aux références états-uniennes (à commencer bien entendu par le boxeur Tyson) et a gagné en 1999 un combat mémorable contre Manga II, qui a assis définitivement sa réputation. Les rappeurs américains font partie des références de son comportement et du personnage public qu'il a créé. Tyson est un personnage qui a cristallisé une rupture entre les générations élevées sous Senghor et celles, plus jeunes, qui n'ont connu que les plans d'ajustement. Cette rupture s'est jouée, en musique, avec le clivage⁶⁹ entre *mballax* et rap.

- 123 La configuration actuelle du rap sénégalais est donc redevable du *Bul Fale* : elle mélange des « dynamiques d'hybridations » et des « logiques syncrétiques » (Havard) telles que le mélange de l'anglais et du wolof, la combinaison vestimentaire entre éléments traditionnels et modes américaines et européennes, une logorrhée qui se revendique toujours de la tradition griotique posée sur des beats et des samples modernes. Sociologiquement, elle montre toujours vis-à-vis du pouvoir une méfiance marquée, même si en 2000, le *Bul Fale* a largement contribué à populariser le *Sopi* (changement) prôné par le candidat Wade, – mais le pouvoir d'Abdou Diouf était de toute façon voué à être battu. D'autre part, la religiosité mouride est également présente : la confrérie prône en effet la valeur du travail et de l'effort, qu'elle élève au rang de vertus religieuses. Elle cultive une image « jeune », que le dynamisme et le rayonnement de sa ville, Touba, ne fait que renforcer : alors que les premiers rappeurs avaient tendance à fustiger le pouvoir et des politiques et des religieux, leurs successeurs témoignent moins de méfiance envers certains aspects de la religion. Enfin, cette génération de rappeurs manifeste un tropisme marqué pour les États-Unis, dans une moindre mesure pour l'Europe du Sud ; même si les liens avec la France, dans le domaine de la culture⁷⁰, restent étroits, celle-ci est moins qu'avant un pôle culturel.
- 124 Révélateurs de ces nouvelles tendances, le groupe Daara J et le chanteur Akon, qui ont connu un succès international à partir de 2003. Les premiers sont un groupe de rap produit entre Dakar, Paris et New York. Longtemps connus uniquement au Sénégal, leur dernier album « *Boomerang* », qui mélange wolof, français et anglais, les a rendus populaires ailleurs. Akon est quant à lui un Sénégalais émigré aux États-Unis depuis les années 1990, et dont la musique suit les codes du R'n'B états-unien, même s'il appose un style « sénégalais » à sa voix. Il connaît depuis 2003 un succès international, et, bien qu'il soit définitivement installé aux États-Unis, il se revendique son africanité. C'est, en 2006, probablement une des figures de réussite africaine les plus en vue sur l'ensemble du continent.

Un champ ouvert à la comparaison

- 125 Il est facile de remarquer, à la suite de ce rapide tour d'horizon, que des éléments de comparaison entre Dar es Salaam et Dakar existent, et peuvent occasionner des questionnements intéressants, à la fois dans ce qui rapproche les deux villes et dans ce qui les différencie.
- 126 En termes d'évolution urbaine, il est déjà utile de rappeler que les deux métropoles se ressemblent. L'agglomération dakaroise englobe peu ou prou le même nombre d'habitants que Dar es Salaam : environ 2 millions d'habitants, mais autant Dar es Salaam est étendue, autant la péninsule dakaroise est dense et resserrée. Leur évolution démographique a suivi le schéma classique des métropoles d'Afrique subsaharienne : un décollage rapide après 1945, un pic de croissance à plus de 10 % par an dans les années 1970 et jusque dans les années 1980, et un taux actuel de croissance de 5 à 6 %. Les années 1980 ont été celles des Plans d'Ajustement Structurels, et la ville de Dakar comme celle de Dar connaît depuis lors une série de crises et de dysfonctionnements difficiles à conjurer, dans un contexte où la population des moins de 20 ans représente encore plus de 50 % de la population totale, et connaît de grandes difficultés d'insertion et d'évolution sociale. Comme la Tanzanie, le Sénégal a connu un premier régime indépendant d'inspiration socialiste, avec Senghor, et il connaît depuis les années 1990 une ouverture économique d'inspiration libérale, commencée sous Abdou Diouf, et qui

se perpétue avec l'actuel président Abdoulaye Wade, dont l'élection en 2000 a marqué une rupture politique et idéologique avec l'héritage de Senghor. Cependant, le socialisme de Senghor, contrairement à celui de Nyerere, n'était pas fondamentalement ruraliste et anti-urbain : l'urbanisme de Dakar laisse à désirer car il ne peut faire face à l'engorgement de la ville, mais il a néanmoins été un peu plus fécond dans ses aménagements d'infrastructures urbaines et dans ses politiques de logement social...

- 127 Quand on observe l'évolution musicale respective des deux pays, les similitudes sont frappantes : le passage notamment de musiques aux thématiques surtout festives, relativement peu engagées politiquement (dans d'un côté, afro-salsa de l'autre) à des modes d'expressions qui utilisent la dénonciation et la revendication comme moteurs principaux de leur créativité semble suivre, des deux côtés, la même logique. D'autre part, la configuration actuelle des paysages musicaux tanzanien et sénégalais semble être assez proche : entre tradition toujours présente et forte connectivité aux modèles occidentaux, passés néanmoins aux « filtres du local »...
- 128 Mais c'est surtout en matière de diffusion et de circulation musicale et culturelle qu'il me semble intéressant d'établir une comparaison. Dar es Salaam et Dakar me paraissent ainsi suffisamment proches pour être comparées, et dans le même temps suffisamment différentes pour que la comparaison soit stimulante.
- 129 On a en effet affaire à deux villes portuaires, qui commandent des espaces transnationaux importants et qui, à ce titre, font office de portes d'entrée privilégiées pour les innovations et les apports culturels. Dans les deux contextes, il y a aussi un rapport particulier aux routes de l'esclavage, dont Gorée d'un côté, Zanzibar de l'autre, constituent des symboles forts. Mais de ces deux villes, l'une est ouverte sur l'aire atlantique, alors que l'autre est en lien avec l'Océan Indien. Dans les deux pays, le lien aux États-Unis est fort, mais il se double également de réseaux commerciaux transnationaux où les pôles d'attractivité sont les mêmes : Dubaï, notamment, joue au Sénégal comme en Tanzanie, un rôle particulier. Les deux pays, je l'ai souligné, ont un passé socialiste, qui s'est toutefois exprimé de manière plus radicale en Tanzanie ; mais on constate des deux côtés une évolution économique et politique similaire, avec une tendance à l'extraversion qui ne fait que s'accroître avec le temps. La connectivité avec l'étranger, en termes d'importation culturelle, me paraît fondamentale dans les deux cas, mais elle ne semble pas emprunter les mêmes canaux. Ainsi, au Sénégal, il semble que l'organisation et la présence de réseaux transnationaux religieux, voire d'une diaspora, soit une des bases de l'importation culturelle. En Tanzanie, il n'existe pas de réseaux religieux de cette ampleur (malgré l'importance des communautés religieuses en tout genre) : les importations culturelles passent par d'autres types de réseaux.
- 130 Le rapport au politique pourrait constituer le deuxième angle d'approche à favoriser dans une comparaison. Tout en étant deux pays issus du socialisme, la Tanzanie et le Sénégal n'ont pas connu sous leurs « pères de la nation » respectifs les mêmes évolutions culturelles. Ainsi, il semble que Senghor ait moins instrumentalisé la culture que Nyerere pour élaborer une unité nationale qui était peut-être déjà plus effective. En revanche, le fait culturel semble avoir été plus central dans le discours politique senghorien... Ramenée à un contexte actuel, la scène sénégalaise apparaît comme très fortement politisée et intéressée à la chose politique, n'hésitant pas à remettre en question la figure de Senghor, et le pouvoir en général, et jouant un rôle actif dans la contestation politique. Le rap et le *Bongo Flava* en Tanzanie paraissent au contraire

encore (ou plus ?) bien peu contestataires, tout en manifestement un sentiment national fort...

- 131 Ce serait donc surtout sur ces problématiques de politique d'une part, et d'économie d'autre part – avec les réseaux d'importation – que la comparaison me paraîtrait réellement pertinente. En effet, sur les autres dimensions, notamment dans le rapport entre musique et univers urbain, et dans les formes mêmes des musiques actuelles, il semble que les dynamiques à l'œuvre à Dakar rejoignent celles qui prévalent à Dar es Salaam, mais elles sont probablement représentatives des dynamiques culturelles qui prévalent dans toute l'Afrique.

NOTES

1. Dans *Casino Royale*, James Bond entame à Madagascar une course-poursuite époustouflante, sur une bande – son tout en percussions et en rythmiques après avoir assisté à un combat d'animaux clandestin ; un des « méchants » du film est un milicien ougandais, que l'on voit dans son antre dans une forêt tropicale où la moiteur et la terre rouge ne font que ressortir la sauvagerie de ses habitants et de leur chef.

2. Salif Keita a récemment chanté un morceau en duo avec un groupe de rap français d'origine malienne, l'Skadrille, dont le leader expliquait que, pour lui, cela avait la même signification que, pour un chanteur français, chanter avec Johnny Hallyday ; la comparaison explicite bien, il me semble, le statut de Salif Keita dans la musique malienne.

3. Les boîtes sont en général un indicateur très précieux pour les diffuseurs du succès possible d'un morceau.

4. Surtout en fait entre Magic System et le groupe de rap 113, originaire d'Évry.

5. Groupe de Brooklyn mais d'origine haïtienne, composé des très charismatiques Wyclef Jean, Prazwell et Lauryn Hill ; c'est un des groupes de rap les plus populaires qui aient jamais existé, car ils ont su attirer un public bien plus large que le public traditionnel de la musique rap.

6. Au terme de métissage, la neutralité des termes de « mélange », de « cohabitation » ou de « juxtaposition », selon les cas, me paraît plus facile à utiliser. Le métissage est une valeur à la mode qui revêt, en tout cas en France, des connotations tellement positives qu'il devient difficile de le remettre en question et d'en souligner les tensions internes. J'utiliserai donc le mot avec parcimonie.

7. Afrika Bambataa, fondateur de la Zulu Nation, est un des grands « théoriciens » de cette culture de rue, si tant est que la notion même de théorie figée soit compatible avec l'esprit du hip-hop. Ces streets arts sont le rap, le deejaying, le break dance et le beat-box, auxquels s'ajoutent des « arts » plus sociaux : *street-language*, *street-knowledge*, *street-fashion*, *street-entrepreneurialism*. Voir sur la naissance du rap l'article « rap » sur l'encyclopédie Wikipédia, ainsi que le site www.rapdict.org.

8. Éditorial du numéro de www.africultures.com, 10 mai 2002.

9. Déclaration de Brent Hansen, directeur de MTV Networks Europe, cité en janvier 2005 par le site www.telesatellite.com.
10. Par le satellite, MTV Base est également visible en Europe, et concurrence ainsi MTV, Trace TV, MCM. (Cf. Diam's, « Ma France à moi » : « elle vit à l'heure américaine / KFC MTV Base McDo Foot locker et 50 Cents. »)
11. Source : Nations Unies, 2002, *World Urbanization Prospects. The 2001 Revision*, New York. Cité par : DUBRESSON A., RAISON J.-P., 2003, *L'Afrique subsaharienne. Une géographie du changement*. Armand Colin, Paris, 241 p.
12. Source : Ambassade de France en Tanzanie, fiche technique « La Tanzanie en chiffres ».
13. De nombreux travaux ont été faits sur la citadinité et son élaboration en Afrique avant, pendant et après la période coloniale. Voir notamment : COQUERY-VIDROVITCH (1993), HOUSSAY-HOLZSCHUCH (1999), GERVAIS-LAMBONY (1994).
14. Le *dance-hall* et le *reggaeton* sont deux musiques américaines, fruit d'un mélange entre héritages locaux et apports des communautés jamaïcaine et latino-américaine installées aux États-Unis. Le premier est issu du *reggae*, dont il est une version amplifiée, avec des voix beaucoup plus puissantes, des rythmes saccadés et une forme globalement beaucoup plus agressive, qui reprend les thèmes du *gansta rap* : sexe, drogue, armes, auxquels s'ajoutent une homophobie constitutive et une revendication virulente de l'identité jamaïcaine. Le *reggaeton*, apparu un peu plus tard emprunte les rythmes du *dance-hall*, mais il est issu plutôt du merengue et des musiques dites « latines », et s'il expose la même agressivité sexuelle et matérialiste, les composantes nationalistes et homophobes sont moins présentes et mises en valeur.
15. « *Before the period of liberalization and privatization (...) rap reached only a limited number of individuals in Tanzania who had special contacts with friends or family outside the country.* » HAAS J. & GESTHUIZEN T., 2000, « *Ndani ya Bongo: Kiswahili rap keeping it real* », cité par BANCET A., 2005, « Le hip-hop tanzanien ou la volonté de briser le mur du silence. » www.africultures.com
16. Entretien du 06/02/07 avec Saigon, présentateur d'une émission hip-hop sur Channel 5, chaîne récente consacrée au hip-hop et aux musiques étrangères, et ancien membre du groupe Dee Plow Matz.
17. Au début des années 1980, c'est le rappeur Ice T qui lance ce genre nouveau, plus agressif et matérialiste.
18. BARLET O., éditorial d'Africultures.com sur la culture hip-hop en Afrique, cité par BANCET A., 2005, « Le hip-hop tanzanien ou la volonté de briser le mur du silence. »
19. « *We said OK, let's make it understandable to our people, lets make it 360° understandable* ». 06/02/07.
20. Chanteur de R'n'B états-unien, un archétype de la « culture bling-bling » (il est un des précurseurs de la mode du « diamant énorme sur les lobes » – l'expression est tirée d'un morceau de Hocus Pocus, groupe de rap nantais. Le hip-hop, on le voit, se prête bien au jeu des références à tiroir...).
21. Voir partie « Le Ghetto et les *Uswahilini* » où je reviendrai plus longuement d'une part sur les thèmes abordés et sur le sentiment de filiation qui a existé dès l'origine avec les ghettos noir-américains.

22. Le terme de « conscient » renvoie au *conscious rap* états-unien, qui désigne un courant de rap qui s'est désolidarisé à partir des années 1990 du gangsta rap, pour revenir aux valeurs du hip-hop, en rappelant ses origines africaines, en revendiquant une fierté *Black* (*Black is Beautiful*) et en continuant de dénoncer les injustices faites aux minorités. Ses représentants les plus célèbres sont les Roots, Talib Kwali, Mos Def, Common.
23. *s princes de la ville* est le titre d'un album du 113 (2001).
24. PERULLO, A. (2003). J'ai reçu cette thèse en format PDF, sans la pagination. Il m'est donc difficile d'indiquer les références de pages.
25. Entretien avec Gérard Bruno à Dar es Salaam le 4 février 2007.
26. Sur le *taarab* et sur les dimensions politiques de la musique, l'essai de K. Askew est déjà une référence : ASKEW, K.M. (2002), *Performing the Nation. Swahili music and cultural politics in Tanzania*. University of Chicago.
27. Le Tanganyika et Zanzibar ont été unifiés en 1964, à l'Indépendance, après une courte révolution sur l'île. Le nom de Tanzanie date de Nyerere : il unit le « Tan » de Tanzanie, et le « Zan » de Zanzibar, et a été trouvé à l'occasion d'un concours organisé par le Mwalimu pour les citoyens de cette entité politique naissante.
28. Perullo A., *ibidem*, chapitre 2, « Shall we Mdundiko or Tango? ».
29. Le phénomène n'est pas unique en Afrique ; la Guinée de Touré, mais aussi le Ghana dans une moindre mesure, ont également connu un encadrement étatique plus ou moins volontariste.
30. *Ibidem*.
31. À l'exception tout de même des clubs les plus branchés, qui drainent une population très cosmopolite. Mais dès que le public est majoritairement tanzanien (c'est-à-dire en fait hors des quartiers huppés de Masaki, Oyster Bay, Msasani) le *dansi*, la musique « zaïroise » et leurs rejets plus récents restent extrêmement appréciés.
32. Le Gospel, comme son nom l'indique, évoque plus les figures de l'Évangile et du Nouveau Testament ; les *negro spirituals* se réfèrent plus à l'Ancien Testament.
33. Nina Simone, 1966, *The Pastel Blues*. Kanye West 2003, *The College Dropout*.
34. C'était d'ailleurs un des gros soucis du jury de *West African Idols* : trouver un chanteur africain avec une voix « internationale », mais qui ne soit pas trop marquée par la culture des chorales religieuses... Exigence qui s'est révélée au cours des nombreuses sélections difficile à satisfaire.
35. Il est ainsi souvent admis, depuis l'élection de G.W. Bush en 2000, que de nombreux aspects de l'aide au développement extérieur par les États-Unis, se font sous l'angle du Bien et du Mal, dans une rhétorique de croisade. Certains groupes néo-conservateurs chrétiens, par leur proximité religieuse et idéologique avec le pouvoir, envoient de nombreux prédicateurs en Afrique, et reçoivent, sinon une aide financière systématique, en tout cas une approbation plus ou moins discrète de la part du gouvernement. Voir par exemple la lutte anti-sida en Ouganda, dont le couple présidentiel est ouvertement proche de courants religieux néoconservateurs, qui a pris un tournant particulièrement rigoriste depuis 2000.
36. Chiffres donnés par l'ambassade de France.
37. Voir les parties sur l'affirmation de l'identité urbaine et sur l'encadrement politique de la musique.

38. Ce qui définit le télévangéliste est le fait qu'il utilise les médias pour prêcher, mais toutes les confessions sont plus ou moins représentées. Le phénomène est né aux États-Unis dès les années 1930.

39. Un modèle de rhétorique *born-again*, dans le morceau *U Saved Me* de R. Kelly, un des chanteurs afro-américains les plus populaires, les plus riches, mais aussi paradoxalement les plus matérialistes et les plus proches de la culture *gangsta* (« *sex, gun, money* »)...

40. MARSHALL-FRATANI, R. (2001). « Prospérité miraculeuse. Les pasteurs pentecôtistes et l'argent de Dieu au Nigeria. » in *Politique Africaine*, « Figures de la réussite et imaginaire politique », n° 82, juin 2001.

41. Certaines analyses relient plus ou moins directement cette logique de donnant-donnant (je ne pêche pas, donc je n'attends pas d'être mort pour être récompensé) aux croyances animistes, et notamment à la conception vaudoue du monde.

42. *Business Times*, Dar es Salaam, 15 mars 2006.

43. Entretien téléphonique avec Dola, le 13 mai 2007.

44. Discours au Parlement prononcé en 1962, juste après l'Indépendance (mais avant l'unification avec Zanzibar qui a eu lieu en 1964). La traduction est de moi.

45. ASKEW, K. (2002), *op. cit.*

46. Grâce en particulier à un directeur anglais venu de la BBC, Tom Charmers, qui s'est avéré particulièrement volontariste.

47. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, selon les programmeurs de l'époque, quand on parlait de « musique locale » dans les années 1950, on parlait de musiques venues de toute l'Afrique de l'Est, sans distinction nationale. En cela, on peut déjà constater que la politique de Nyerere de constitution d'une musique nationale a porté ses fruits.

48. Voir aussi dans la troisième partie les conditions techniques et les aspects juridiques liés aux enregistrements et à la diffusion des musiques.

49. Entretien avec Gérard Bruno le 6 février 2007.

50. La seule inconnue de l'élection était de savoir quel serait son score, la victoire lui étant assurée à l'avance... Il a finalement été élu à plus de 82 %, *a priori* dans des conditions de scrutin « libres et équitables. »

51. Sur www.youtube.com, taper les mots-clefs « professor jay » et « nikusaidiaje ». Lien direct possible : http://www.youtube.com/watch?v=icUHE4r_2TQ

52. Présentation de Prof. Jay dans la compilation dirigée par K. Raab « *Bongo Flava. Swahili Rap from Tanzania* » 2004, München, Out Here Records. Actuellement la seule compilation officielle et non piratée de *Bongo Flava* disponible.

53. Sortie en 2001, et tellement connue qu'elle a été reprise par le président Mkapa dans un de ses discours, au grand dam de Professor Jay. Situation ironique quand on voit à quel point les politiques sont maltraités dans le texte.

54. Un tissu de coton coloré et toujours orné de dictons ou de slogans, et que l'on achète par paire : une partie sert de pagne, l'autre est conçue pour porter un enfant ou pour se voiler.

55. Plus exactement, l'habitat collectif en immeuble est rare ; il se fait plutôt dans des maisons swahilies divisées en plusieurs chambres. Sous Nyerere, la croissance urbaine

est un phénomène qui a été délibérément ignoré par les autorités. Les politiques d'habitat social ont donc été rares. Cf. GOUX, M.-A., 2005, « Les politiques du logement à Dar es Salaam et Nairobi : décentralisation, politique gouvernementale et réponses populaires. » in *De Dar es Salaam à Bongoland*, op. cit.

56. ROBERT, J. (2005). « Les investissements des Zanzibari à Kariakoo », in *De Dar es Salaam à Bongoland*, op. cit.

57. Un exemple parmi tant d'autres, le plus connu du rap français : le fameux « 9-3, Saint-Denis », de NTM.

58. GUILLAUME, p. (2003), article « Ghetto » in *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, op. cit. p. 413.

59. Voir Dony Hataway et son titre culte « The Ghetto ». La soul music, avant le rap, s'est attachée à décrire la ville.

60. MILON, A. (2003). « La figure de la relégation dans la musique rap », in LAFFANOUR, A. (2003). *Territoires de musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno : L'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*. Paris, l'Harmattan, p. 156.

61. Rappelons qu'à Dar es Salaam, cette distinction a un sens étant donné l'importance de la communauté d'origine indienne, qui se définit comme tanzanienne, mais qui se cloisonne de manière visible du reste de la population.

62. POLOMACK, A. (2005). « Mixité et territorialité dans une ville en pleine expansion. » in *De Dar es Salaam à Bongoland*, op. cit.

63. Ville côtière du Sud, à la frontière avec le Mozambique.

64. cf. MESSER, V. (2005). « La gestion de l'eau : défaillances institutionnelles et réponses citadines : vers une nouvelle urbanité ? » in *De Dar es Salaam à Bongoland*, op. cit.

65. E-mail du 25 janvier 2007.

66. *Ibid.em*.

67. Tidjanes et Mourides sont les deux principales confréries islamiques du Sénégal. La première est la plus ancienne, la plus traditionnelle, et revendiquait encore en 2004 le plus grand nombre de fidèles ; mais c'est la seconde, implantée à Touba, qui est de fait la plus importante, la plus prometteuse et la plus influente.

68. *20 Years History. The Very Best of Syllart Productions*, 2002, Nextmusic/Sono/Syllart Productions.

69. Clivage qui reste relatif.

70. Contrairement à une vision restée vivace, la France ne fait plus partie depuis la première loi Pasqua des destinations privilégiées par les migrants sénégalais : trop compliqué, trop restrictif, et pas assez intéressant pour le commerce. Il reste des liens forts, notamment autour des Sénégalais de la vallée du Fleuve, partis en France dans les années 1960, et de nombreux Sénégalais ont de la famille ou des connaissances en France. Mais ce n'est plus un pôle attractif. Les lois de durcissement migratoire édictées en France depuis 1990 ont à ce titre atteint leur but.