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

43 | 2010

Territoires de la musique et culture mondialisée à Dar es Salaam

III... Quelle ville pour les musiques... ?

Claire Dubus

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eastafrica/557>

DOI : 10.4000/eastafrica.557

ISSN : 2790-1076

Éditeur

IFRA - Institut Français de Recherche en Afrique

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2010

Pagination : 114-164

ISSN : 2071-7245

Référence électronique

Claire Dubus, « III... Quelle ville pour les musiques... ? », *Les Cahiers d'Afrique de l'Est / The East African Review* [En ligne], 43 | 2010, mis en ligne le 07 mai 2019, consulté le 09 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/eastafrica/557> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eastafrica.557>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2021.

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

III... Quelle ville pour les musiques... ?

Claire Dubus

3.1 Le processus de production musicale en Tanzanie

- 1 La mainmise d'un système mafieux sur l'économie de la musique, et de la reproduction musicale en Tanzanie amène à questionner la dimension du pouvoir économique et de son lien éventuel avec la diversité culturelle.

3.1.1 L'éducation à la musique, premier contexte de production

- 2 Actuellement en Tanzanie, encore en 2007, le premier contexte d'apprentissage – prélude à la production – et d'élaboration de la musique reste l'instruction informelle auprès de pairs et de connaissances. Dans ce premier point, donc, quand je parle de « production » de la musique, c'est la « filière » que j'évoque, c'est-à-dire la création, l'éducation et la transmission de musiques immatérielles, et pas nécessairement une production aboutissant à un produit fini et mis en support.
- 3 En termes d'éducation à la musique, la Tanzanie voit ses musiciens se diviser en deux catégories : ceux, très minoritaires, qui ont reçu une éducation musicale effective, et ceux qui ont appris plus ou moins « sur le tas », au jour le jour et de manière plus ou moins rigoureuse.
- 4 La première catégorie correspond aux anciennes générations, et elle est plus redevable dans cette éducation à la musique aux missions chrétiennes qu'aux programmes d'éducation nationaux élaborés sous Nyerere. Les missions chrétiennes, catholiques et protestantes, ont fait leur première percée en Tanzanie dans les années 1850, et l'éducation a fait partie de leurs principaux objectifs, parfois même au détriment de l'évangélisation. Si bien que pendant longtemps, la population tanzanienne n'a quasiment eu comme accès pour l'éducation de ses enfants qu'aux écoles des missionnaires, alors que, avant l'Indépendance, les écoles publiques étaient quasi

inexistantes. Ces écoles des pères dispensaient un enseignement sommaire mais assez technique de la musique, qui a donné ensuite à certains musiciens une connaissance de base pour commencer leur carrière. Cet apprentissage se justifiait par la nécessité de diffuser les chants religieux et autres *kwaya* créés dans le sillage des missions : classiquement, la musique est apparue comme un bon support de circulation et de diffusion de la religion chrétienne. Ces musiciens se sont spécialisés dans certains types de musiques : les *ngoma*, les *kwaya*, et le gospel, surtout, mais pas exclusivement. À l'Indépendance, les écoles devenues laïques ont abandonné l'éducation musicale, se concentrant, comme il est facile de le concevoir, à d'autres matières jugées plus prioritaires. Une expérience de formation de maîtres à l'apprentissage de la musique a bien été tentée vers 1980, mais elle a été ponctuelle et n'a jamais pu être mise en œuvre de manière élargie. En revanche, à la même date, le gouvernement rachète les bâtiments d'une ancienne société qui a périclité, installée à Bagamoyo. Le Bagamoyo Collèges of Arts est une institution gérée par l'État, qui promeut la culture tanzanienne à de jeunes artistes qui peuvent y suivre une scolarité de 3 ou 4 ans mais qui ne se destinent pas nécessairement à la musique. L'institution, qui est toujours active aujourd'hui, enseigne également la danse, la peinture, la sculpture, et d'une manière générale couvre l'ensemble des arts du spectacle. Elle a acquis une réputation internationale, mais, dans son enseignement musical, elle reste dans une optique traditionnelle : y sont enseignés différents types de *ngoma*, venant de diverses zones de Tanzanie. Malgré sa renommée et sa visibilité, cette école n'a pas une grande influence sur l'évolution des musiques actuelles populaires : probablement un peu élitiste, elle a une place à part dans le paysage musical tanzanien.

- 5 Globalement, donc, la plupart des musiciens le deviennent sinon par hasard, en tout cas en suivant une éducation tout à fait informelle, dans leur famille ou dans leur entourage. On constate ainsi que, dans la plupart des genres populaires actuellement, il n'est pas rare que des musiciens de la jeune génération soient de « dynasties » de musiciens. Dully Sikes, un artiste de *Bongo Flava* originaire de Zanzibar est ainsi le petit-fils d'un des musiciens qui a le plus marqué la musique tanzanienne dans les années 1950, et son père était également musicien. Par ailleurs, même lorsque l'on n'est pas issu d'une famille de musiciens, il est facile, à condition d'être motivé, de rencontrer les artistes qu'on admire et de passer du temps à pratiquer et à apprendre avec eux. A. Perullo explique ainsi que le contexte global est celui d'un circuit musical très ouvert, notamment dans les musiques « à groupe », comme le dansi. ¹ Au cours d'une carrière, un artiste peut ainsi aller de groupe en groupe, suivant les opportunités, les affinités ou les tensions personnelles : cela crée un climat d'émulation, mais aussi de forte concurrence entre les différents groupes. En revanche, en termes d'apprentissage et de transmission des savoirs, le manque de structures éducatives est pallié par une certaine ouverture de « ceux qui savent » à ceux qui souhaitent apprendre : un musicien novice peut facilement assister à une répétition, apprendre à se servir d'un instrument et profiter d'un temps mort pour s'essayer à jouer un peu. Dès lors, la mise en lumière de ces réseaux d'apprentissage permet aussi de mettre en valeur les réseaux sociaux à l'œuvre dans la ville. Cette ouverture s'avère d'autant plus nécessaire que la plupart des musiciens qui ne sont pas bien installés dans le circuit, a fortiori les débutants, ne possèdent pas d'instruments de musique : l'ouverture pédagogique se double d'une circulation des instruments qui traduit assez la pauvreté globale dans laquelle le monde de la musique en Tanzanie reste largement cantonné.

3.1.2 BASATA : un État de moins en moins présent

- 6 On l'a évoqué plus haut, le lien entre la production musicale et l'État est historiquement fort en Tanzanie, et ses bases idéologiques, sinon économiques, continuent dans une large mesure de conditionner les relations entre le gouvernement post-socialiste et un secteur musical qui, en moins de dix ans, a subi des transformations radicales. Conformément à la logique socialiste, qui privilégie un maillage très serré d'encadrement de toutes les formes de la vie sociale, la Tanzanie a connu pendant toutes ces années un grand nombre d'organisations musicales, toutes rattachées à l'État même si elles découlaient parfois d'échelons administratifs intermédiaires. Sous la pression des Plans d'Ajustement Structurels et du désengagement de l'État dans les secteurs jugés non productifs, la quasi-totalité de ces organisations ont disparu ou ne sont plus que des fantômes dont l'existence sur le papier est plus tangible que leur action sur le terrain. Il reste cependant une grande instance régulatrice nationale, liée à la culture, BASATA. Cette organisation, dont le nom est l'acronyme de *Baraza la Sanaa la Taifa*, c'est-à-dire le Conseil National des Arts, est un département d'État créé en 1984, et qui conserve une relative autorité aujourd'hui. Comme son nom l'indique, c'est une instance qui régit non seulement la musique, mais aussi l'ensemble des autres arts (théâtre ; arts figuratifs ; artisanat) existant en Tanzanie.
- 7 Il lui incombe la lourde tâche de « *vivifier, promouvoir, glorifier et protéger* »² la culture tanzanienne. Le BASATA est en fait l'instance chargée des relations entre les artistes et le ministère de la Culture. C'est aussi une des dernières instances étatiques qui montre que la Tanzanie n'a pas complètement abandonné ses soutènements idéologiques socialistes, et que le protectionnisme en matière de culture nationale reste inscrit au cœur des textes, si ce n'est au cœur de l'action gouvernementale. Cela implique un rôle de recensement mais aussi de protection et d'aide aux artistes, un ensemble d'actions pédagogiques autour de la musique, (en proposant des ateliers et des séminaires professionnels par exemple) ainsi que tout un volet législatif. Le BASATA fait ainsi partie des acteurs culturels en première ligne sur les problématiques de droit d'auteur et de nouvelles lois sur la protection de la création. Théoriquement, tous les artistes doivent être enregistrés au BASATA, en échange de quoi ils ont droit à une certaine reconnaissance et à certaines aides administratives (par exemple des facilités pour leurs déplacements.) Cependant, à l'instar de toutes les instances culturelles tanzaniennes, le BASATA manque cruellement de moyens, et comme le souligne A. Perullo, « *for such a small organization, its responsibility for Tanzanian art and culture is tremendous.* » En conséquence, la relation entre les artistes et le BASATA est assez ambiguë : la plupart des artistes y sont enregistrés, mais la critiquent vigoureusement pour son incapacité à les protéger. Néanmoins, beaucoup ont pu bénéficier à l'occasion de l'une ou l'autre initiative de cette instance.
- 8 Il existe d'autres organisations, plus sectorisées que le BASATA. Par exemple, la TAMU (Tanzania Music Union), la Tanzania Rap Union, la Tanzania Taarab Union, la Tanzania Dance Music Association (CHAMUDATA). Organisations non gouvernementales, elles fonctionnent peu ou prou comme des syndicats, mais leur sectorisation les rend plus faibles, ainsi que la corruption endémique qui a notamment fortement affaibli la CHAMUDATA, qui, jusqu'au début des années 1990, était une organisation assez efficace.

- 9 En termes d'encadrement de la production musicale, donc, on peut constater que la situation ne fait que refléter l'évolution politique de la Tanzanie des années 1990 : l'État affiche toujours une velléité d'encadrement idéologique fort, protectionniste et dirigiste, dont il n'a plus guère les moyens. Il n'est alors pas étonnant qu'il ait été le grand absent des évolutions technologiques qui ont marqué la musique en Tanzanie depuis les années 1990.

3.1.3 Les studios d'enregistrement et leur multiplication

- 10 Depuis le début des années 1990, les studios d'enregistrement de tous types de musiques se sont multipliés à Dar es Salaam. Bien qu'on en trouve actuellement un à Mwanza, et au moins un à Arusha, ils restent l'apanage de la première ville du pays, et un des éléments de son attractivité culturelle. En cela, le studio apparaît en soi comme un marqueur intéressant d'urbanité, mais aussi comme un reflet fidèle de l'évolution économique et technique qui marque le pays depuis les débuts de son ouverture.
- 11 Historiquement, la Tanzanie ne disposait jusque dans les années 1990 que d'un seul studio national, celui de la RTD, et d'une seule unité de production de la musique, à la TFC (Tanzania Film Company.) Le processus de production de musiques y était simple, rapide et égalitaire, mais il ne valorisait que les musiques considérées comme porteuses de l'idéologie nationale, ou, au moins, ne la remettant pas en question. Concrètement, le studio de la RTD accueillait des groupes de *dansi*, de *ngoma*, de *kwaya*, voire de *taarab*, dont il avait au préalable revu et éventuellement corrigé le projet de chanson ; un morceau était enregistré en une seule prise, et le groupe repartait sans avoir récupéré le support original, qui était gardé par la radio. Ce procédé avait l'avantage de la rapidité, et d'un relatif égalitarisme, social et spatial, puisqu'étaient traités sur un même pied les groupes de tous horizons et de toutes les régions du pays. Mais il était de très piètre qualité technique, ne garantissait aucun droit d'auteur aux artistes et ne favorisait pas franchement la diversité musicale...
- 12 Jusqu'en 1977, de nombreux artistes, soit parce qu'ils n'étaient pas conformes à la lignée gouvernementale, soit parce qu'ils jugeaient trop médiocre la qualité des enregistrements, préféraient aller enregistrer leur musique au Kenya, où les structures d'enregistrement étaient meilleures, et où étaient même présentes certaines majors européennes (BMG, Universal). Nyerere avait pour sa part délibérément empêché l'implantation en Tanzanie de ces majors, après avoir interdit l'importation de musique étrangère en 1975. Puis, de 1977 à 1984, les frontières avec le Kenya sont fermées : la plupart des artistes, ceux notamment qui n'ont pas les moyens d'aller dans d'autres pays de la région (notamment le Zimbabwe et l'Afrique du Sud) se cantonnent désormais à une production sur le territoire national.
- 13 À ce facteur politique s'est ajouté dans les années 1980 un facteur technologique : les cassettes, pour la plupart piratées, sont devenues de plus en plus populaires et utilisées par un public de plus en plus large. Il y avait donc un marché potentiel, dans la mesure où cette innovation était désormais accessible à un large public, et pas seulement à une élite. À la faveur de la libéralisation économique, les structures privées de production de musique ont pu se développer. Leur prolifération ne s'est cependant pas faite extrêmement vite : l'enregistrement en studio nécessite en effet des conditions d'installation particulièrement exigeantes, notamment une insonorisation totale ; d'autre part, pour les musiques amplifiées comme le rap, qui font fortement appel à la

numérisation, il est primordial de conserver les locaux à une température moyenne, au risque de détériorer un matériel informatique et électronique au demeurant assez cher. Sur ce point précis, le climat torride de Dar n'est pas franchement un atout. Par conséquent, l'installation d'un studio représente quand même un investissement, dont le retour n'est pas garanti.

- 14 Ce n'est donc probablement pas un hasard si le premier studio d'enregistrement non gouvernemental, en 1991, est une initiative caritative et basée sur des fonds étrangers. C'est le directeur du Don
- 15 Bosco Youth Center, prêtre salésien et musicien lui-même, qui est l'instigateur de cette nouveauté. Le Centre, non loin de Morocco (un des grands carrefours de Dar), est une structure tenue par des pères salésiens³ en cogestion avec un personnel tanzanien, qui offre aux jeunes un lieu d'apprentissage (en menuiserie notamment) et de loisirs, et il est toujours actif actuellement. Les conditions d'accès au studio sont très ouvertes, puisque contrairement au studio de la RTD : tous ceux qui le souhaitent peuvent demander à se servir du studio. C'est là que sont enregistrés les premiers morceaux de rap ou de reggae, gratuitement dans les premiers temps. Le matériel est sommaire, et la qualité des enregistrements laisse à désirer, néanmoins ce précurseur, qui offre un espace à un public jeune et sans moyen, connaît un grand succès. Il est suivi en 1993 par trois studios, cette fois-ci à but lucratif, mais dont les équipements sont meilleurs : le Mawingu Studio, généraliste, fondé par les propriétaires de la future plus importante radio privée tanzanienne ; Soundcrafters Studio, aujourd'hui déplacé à Mwanza, et P-Funk, aujourd'hui Bongo Records, qui est le producteur le plus influent de rap et de *Bongo Flava*.
- 16 En quelques années, ces studios, qui enregistrent autant de musiques classiques que de *Bongo Flava*, deviennent des structures souvent lucratives et influentes, qui se livrent à une concurrence de plus en plus féroce⁴. Pour les artistes, le changement est positif, dans la mesure où l'émulation, la diversification et la professionnalisation du métier de producteur peuvent être un garant de qualité, et surtout dans la mesure où ils sont désormais propriétaires de leur travail : ils repartent avec l'original de leur travail en main, en sont théoriquement les seuls dépositaires et doivent pouvoir en profiter économiquement. Les choses sont évidemment un peu plus complexes dans la réalité, – voir partie suivante sur le statut des artistes – mais la structure même du studio privé, dans un contexte libéral, garantit plus de chance à un artiste de vivre de sa musique que la confiscation des originaux⁵ qui était auparavant faite au studio de la RTD. En revanche, le prix des enregistrements est resté très cher, et, le marché étant fortement concurrentiel, ces prix augmentent ; en 2003, pour un morceau de rap ou de *Bongo Flava*, qui exigent peu d'instruments et donc moins de travail, il fallait payer en moyenne 100 000 TSh (environ 60 euros) ; pour les morceaux interprétés par des orchestres ou des groupes, comme le dansi, où on compte souvent de 7 à 10 musiciens, ce prix était doublé... quatre ans plus tard, les tarifs ont augmenté, probablement de 50 %.⁶...seuls les studios Don Bosco, qui sont dans une logique caritative même s'ils font désormais payer leurs services, sont restés à des prix qui se cantonnent à couvrir leurs frais de fonctionnement. (22 000 TSh par morceau enregistré.) Ces prix, comparativement au niveau de vie moyen et aux revenus dont dispose la majorité des artistes⁷ sont absolument prohibitifs ; les studios d'enregistrement ne désemplissent pas pour autant, et la qualité sonore et technique⁸ des morceaux pâtit souvent du manque de temps et de matériel disponible.

- 17 Je joins ici le tableau d'Alex Perullo, qui a effectué trois années de recherches intensives sur le terrain de la musique à Dar es Salaam et dont la thèse est très riche ; pour autant, publiée en 2003, certains aspects sont déjà dépassés. Le secteur musical, comme le paysage de Dar es Salaam, change si vite qu'il semble impossible actuellement d'en produire une vision parfaitement exhaustive. Le tableau qui suit, par exemple, fait état de 16 studios à Dar es Salaam encore en activité ; en 2007, on peut en compter au moins trois de plus, certains artistes, comme Lady Jay Dee, (la reine du R'n'B tanzanien⁹) ou Fid Q ont ou sont en train d'installer leurs propres structures d'enregistrement, la première à Kinondoni, le deuxième à Mikocheni, dans des quartiers résidentiels relativement éloignés des grands axes. Le paysage est donc là encore en constante évolution. Néanmoins, l'une des constantes de ces installations est qu'elles ne semblent pas suivre de logique spatiale particulière, et sont réparties de manière semble-t-il assez hétérogène sur l'ensemble de l'agglomération, même si les quartiers « centraux » sont peut-être privilégiés par rapport aux anciens villages rattrapés il y a peu par l'urbanisation. Le studio de P-Funk, par exemple, est situé sur la route de Bagamoyo, axe nord-sud parmi les plus fréquentés ; le Studio Makuti (dernier de la liste) est dans un quartier populaire d'Ilala... tout au plus peut-on déceler une fréquence un peu plus importante des studios dans la zone de Kinondoni, qui est de toute façon une zone de grand marché et de carrefours. Mais les stratégies d'implantation des studios semblent bien plus suivre des opportunités ponctuelles (au hasard d'un terrain ou d'une maison disponible) que des logiques de regroupement pour former un pôle bien délimité. Cela s'explique probablement par le fait que ce sont des petites structures : elles exigent un important investissement en matériel informatique, mais elles représentent sinon des « unités de productions » souples et pouvant parfaitement fonctionner de manière autonome. Cela explique probablement la relative atomisation de la répartition des studios de production sur le territoire de Dar es Salaam.

Tableau 1. Les studios d'enregistrement à Dar es Salaam en 2002 Source : Perullo.

Studio Name	Engineers/Producers	Year Started
Akili Records	Castro Fusi and Mr. Akili	2003
Amani Studio	Joseph Anania and Jerry Gumbo	1999
Backyard Productions	John Sagati, Mr. Yusuph, Abdiel Mengi	2002
Bongo Records		
Don Bosco	Athanas Shelukindo	1991
Empty Souls Production	Queen Tiny and Solomon Lamba	2002
FM Production	Miikka Kari Mwamba and John Merry	1999
Mambo Jambo Records		2002 ^a
Marimba Studio	Keppy Kiombile and Samuel Ngosha	1999
Mawingu Studio	Bonnie Luv	1993-1996
Mawingu Tafsiri Records	Bonnie Luv and Rajabu Marijani	2001
MF Studios	Abdul Salvador and Richard Mloka	2003
MJ Productions	Master J, Marlone	1997

Poa Records	Amit "Mental" Bhajaj	2002
Soundcrafters	Enrico and Bizman	1993-2002
Tazara Hotel		Defunct
Studio Makuti	Rosa and Michel Tyabji	1998-2002
	P Funk (Majani)	1993
a. « Mambo Jambo Records temporarily halted studio production in early 2003. »		

3.1.4 Faiblesse structurelle du support vidéo

- 18 Alors que l'industrie de la musique, dans de nombreuses régions du monde, fait une large part au support vidéo, voire, dans certains cas, est supportée par la diffusion de clips vidéos, la production de clips et de vidéos en Tanzanie reste encore un phénomène sinon marginal, en tout cas minoritaire. Alors que, en matière de production de son, les producteurs de musique tanzaniens ont, en une quinzaine d'années, plutôt rapidement assimilé les innovations technologiques, qui ont véritablement déferlé sur la Tanzanie, ce rattrapage n'a pas suivi en matière de maîtrise des images. Ce retard s'explique par deux facteurs principaux : un manque de structures étatiques préexistantes, et un coût encore trop prohibitif pour la majorité des artistes.
- 19 Jusqu'en 1994, à l'exception d'une télévision à Zanzibar qui émettait quelques heures de programmes éducatifs par jour, la télévision n'existait pas en Tanzanie. Nyerere en avait délibérément suspendu la création, arguant que, tant que le pays ne serait pas capable de produire ses propres programmes, il n'était pas la peine d'engager des dépenses dans un tel domaine. Le cinéma et toute autre production d'images est par ailleurs toujours restée à la portion congrue. En 1968, le gouvernement crée une TFC (Tanzania Film Company), essentiellement chargé de contrôler l'importation de films étrangers (d'abord états-unien, britanniques, indiens puis à partir des années 1980 chinois, russes) et d'en assurer la distribution dans les cinémas du pays. La TFC a aussi un rôle de producteur : 52 films, en trente ans, sont produits par ses soins, surtout des petits documents publicitaires pour le compte du gouvernement, et quelques films de fiction, toujours dans une logique de production concrète d'une culture nationale. À ce titre, la TFC a aussi été chargée, à partir de 1971, de monter une structure d'industrie de la musique, qui produirait de la musique pour la nation ; c'est finalement cette dernière mission qui a pris le dessus dans ses activités, en faisant la seule structure de production musicale étatique (en lien avec le studio de la RTD) au détriment de la production d'images et de films...
- 20 Dès lors, au moment du changement économique des années 1990, si l'industrie de la musique, comme celle de la radio – que je développe par la suite – ont pu profiter de l'expérience des anciens membres de ces structures étatiques, le relais n'a pas pu exister dans le domaine du support vidéo. La télévision la plus ancienne en Tanzanie n'a pas 15 ans, et nombreuses sont celles qui n'atteignent pas les dix ans d'existence...
- 21 Le public, surtout le public jeune et urbain, est pourtant très réceptif aux supports vidéos, surtout pour les clips de musique. Mais il se calque largement sur les standards internationaux : actuellement, seuls les artistes les plus en vue peuvent se permettre

d'élaborer des clips truffés d'effets spéciaux et tournés en studios, souvent au Kenya ou en Afrique du Sud, et qui correspondent visuellement à ce qu'on peut trouver chez un R Kelly ou des TLC¹⁰. Mais la plupart des artistes qui ont les moyens de faire un clip se contentent des « moyens du bord », en tournant à l'extérieur, à Dar es Salaam, dans trois types de contextes différents, qui dépendent évidemment du sujet de la chanson et de l'image que revendique l'artiste ;

- 22 *Un milieu domestique* : la maison, la chambre à coucher, le salon, dans des maisons typiquement swahili (une maison basse sur un seul niveau éventuellement, dont les murs sont inévitablement peints en bleu sur la partie inférieure et en blanc sur la partie supérieure) et sur les thèmes éternels de l'amour et de ses petites contrariétés. Sujets propres au *Bongo Flava*, au *taarab* éventuellement...
- 23 *Une ville du pouvoir* : sont alors mis à contribution tous les lieux de richesse et d'ostentation que peut compter Dar es Salaam, ou Zanzibar : hôtels avec piscines, centres commerciaux (notamment deux grandes galeries indiennes situées dans le vieux quartier central), quartiers huppés au volant de belles voitures... Pour les budgets moins importants, la ville de Dar est heureusement bien pourvue en plages dont les paillotes et les palmiers constituent un décor ostentatoire mais néanmoins abordable qui convient parfaitement à ce type de mise en scène...
- 24 La « vraie » ville, « *ndani ya bongo* » : celle-ci est en général plus présente dans les clips de rap, qui investissent largement les Uswahilini et les espaces plus marginaux comme la voie de chemin de fer, des zones de marécages, ou des zones de plage non investies par les touristes. Ces images sont en général tournées sur le vif, caméra à l'épaule : on voit ainsi souvent des foules de marmots en liesse faire des grands signes à la caméra, ou des scènes de rue tout à fait authentiques, entre *dala-dala* bondés et foules de marchés. Ces clips se revendiquent plus du rap underground, et, à ce titre, ils sont moins fréquents.
- 25 Le clip que j'ai analysé plus haut, de Professor Jay, fait partie des exceptions. Il a été produit par Benchmark Production, une société tanzanienne mais qui dispose d'aides étrangères, et sa structure en fait un petit film, qui intercale des images tournées sur le vif et des mises en scènes : c'est une vidéo qui a coûté cher. L'image est de bien meilleure qualité que de nombreux clips tanzaniens, et cela n'a fait que renforcer le succès d'un morceau dont, déjà, l'originalité et la notoriété de son auteur, assuraient un public conquis d'avance.
- 26 Mais globalement, cet aspect de la musique tanzanienne, quels que soient les styles, est encore à développer : cela rappelle la jeunesse de l'industrie musicale tanzanienne et les bouleversements qu'elle a connus en une quinzaine d'années.

3.1.5 Diffusion et distribution : un système verrouillé

- 27 Les enjeux de la diffusion musicale en milieu urbain contiennent une importante dimension spatiale : poser la question de la diffusion d'un produit, d'un objet ou d'une tendance, c'est en effet poser la question du « où » : d'où part-il et où arrive-t-il. Alors que, on l'a vu, la production de musique enregistrée à Dar es Salaam n'est pas reliée de manière évidente à des logiques spatiales très fortes, la diffusion de la musique est au contraire porteuse en soi de dynamiques spatiales et territoriales à plurielles échelles : que cette diffusion se fasse par la scène, par les médias ou par les réseaux de vente de

musique, elle interroge les capacités de circulation de la musique, et par conséquent sa capacité à investir des lieux et des réseaux.

3.1.6 Le bar, premier espace de diffusion musicale à Dar es Salaam

« C'est là que naissent les opinions, idolâtres ou destructrices. C'est là que l'on est brisé sur un piédestal ou précipité sur la terre battue. Si le bar est enthousiaste on fera une carrière immense, mais si le bar se moque, on peut retourner dans la jungle. »

R. Kapuscinski, *Il n'y aura pas de paradis*.

- 28 De même que l'éducation musicale se fait la plupart du temps en Tanzanie en restant près des musiciens et en saisissant des occasions de monter sur scène, c'est également la scène qui reste le moyen le plus courant de diffuser de la musique et de la faire connaître. Même s'il existe de plus en plus de moyens d'enregistrer sa musique sur des supports variés, et même si le public use désormais beaucoup des différents médias à sa disposition, la performance sur scène reste la forme de transmission musicale la préférée du public, et, dans la plupart des cas, le seul moyen pour la plupart des artistes, qui n'ont pas les moyens d'aller en studio, de se faire connaître. La scène et, d'une manière plus générale, les lieux de concerts et de performance musicale, sont des éléments spatiaux intéressants car ce sont des « lieux de condensation » (B. Calas) qui cristallisent des dynamiques de production, de diffusion et de réception, puisque le public est présent. À cela s'ajoute le fait que ce sont des lieux de sociabilité : à Dar es Salaam, comme probablement partout dans le monde, les lieux de musique live sont :

- Les bars et les hôtels
- Les lieux de culte – églises, temples, mosquées
- Les lieux de rites sociaux, – qui se confondent souvent avec les premiers mais pas toujours : on trouve en effet de nombreux halls, sortes de salles polyvalentes à louer et très prisées pour les mariages...

- 29 Il faut y ajouter :

- Les clubs, hérités de l'Empire colonial Britannique.
- Les infrastructures que le gouvernement de Nyerere avait mises en place pour encadrer les loisirs populaires.
- Les nombreux établissements scolaires qui participent encore largement à l'élaboration d'une culture populaire de masse en organisant des concerts et des compétitions à l'intention de la jeunesse.

- 30 Contrairement à beaucoup de grandes métropoles, la ville de Dar es Salaam affiche peu sa vie musicale, et encore moins sa vie nocturne. Le soir, y compris le vendredi et le samedi soir qui sont comme partout ailleurs les jours habituels de grande sortie, seul le quartier de Masaki, le plus huppé, est peut-être un peu plus bruyant que les autres soirs de la semaine. C'est dans cette zone en effet que se trouvent les quelques endroits branchés de la ville, attirant une population motorisée et fortunée qui, bien souvent, habite les environs. Mais, même dans ce cas de figure, il n'existe pas de grande concentration d'hôtels et de bars ; l'agglomération de Dar est très étendue, mais, même dans les zones les plus populaires et les plus habitées, elle est relativement peu dense. Dans ces quartiers verts et arborés qui furent jadis ceux que les Européens s'étaient réservés¹¹, le parcellaire est large, comme les rues sont vastes : les bars y sont disséminés au gré des opportunités immobilières et des initiatives individuelles, souvent éloignés de plusieurs kilomètres les uns des autres, ce qui ne pose guère de

problème de mobilité à un public parfaitement motorisé. Mais cette situation fait qu'il n'y a pas d'effet de proximité dans la fréquentation des bars ; ils sont fréquentés en fonction de leur réputation plus qu'en fonction de leur emplacement, et leur présence n'entraîne pas la création dans le voisinage immédiat d'autres lieux de sortie, au contraire. Le public potentiel de cet espace est tellement restreint¹² que la concurrence est féroce, et autorise, comme dans le cadre des studios d'enregistrement, les coups les plus bas. En termes de diffusion de la musique, ces lieux, parce qu'ils ne touchent qu'un public ultra-minoritaire, ne sont pas les plus significatifs ni les plus précurseurs. Seuls deux bars-restaurants proposent régulièrement des concerts, donnés par des groupes résidents, qui reprennent surtout des standards internationaux.

- 31 Dans l'ensemble de la ville, seuls deux zones sont vraiment remarquables pour leur concentration de bars et de halls, en activité du mardi au dimanche, mais qui connaissent un pic de fréquentation le vendredi et le samedi soir. Ce sont deux espaces relativement centraux, contigus, à proximité de la route de Bagamoyo et de la Kahawa Road (deux des rares grands axes qui traversent la ville) à Sinza et à Kinondoni. Sinza est connu pour être « la » zone de bars et de boîtes de Dar es Salaam. Il s'agit d'un quartier qui mixe résidences et commerces, plutôt populaire, mais qui attire une clientèle de toute la ville et d'horizons sociaux relativement larges. Deux rues en particulier, Sam Nujoma Road et Shekilango Road, parallèles et donnant sur la route de Bagamoyo, sont vouées à la vie nocturne, même si durant la journée Sinza est aussi une zone de commerce. Les bars et les clubs se suivent, et se ressemblent plus ou moins, attirant un public avide de musique, de danse et de boisson : sans surprise, c'est aussi un quartier de prostitution, et connu aussi pour être l'un des endroits agités de Dar es Salaam. Agressions et rixes ne sont pas rares, ainsi que quelques faits divers sanglants dont la presse du lundi matin fait ensuite ses choux gras. À proximité, le quartier de Kinondoni est aussi une zone récréative connue, mais étant plus étendue, elle est aussi moins dense. Entre le marché de Kinondoni et le quartier plus résidentiel de Mwnanyamala, se succèdent quelques rues connues pour être une zone de musique et de résidence de musiciens. À la différence de Sinza, en effet, Kinondoni est un quartier qui rassemble un certain nombre de bars avec des groupes résidents¹³ ; c'est aussi dans ce quartier-là que sont disponibles un certain nombre de halls loués par des particuliers, à l'occasion de célébrations familiales, notamment les mariages, dont le déroulement se déroule un peu comme un spectacle : un *Master of Ceremony* anime les réjouissances, face à une assistance relativement passive mais nombreuse, et souvent avec la complicité d'un orchestre (le *mchiriku*, notamment que j'ai évoqué plus haut, est souvent de la partie dans ces célébrations.)
- 32 Cependant, en dehors de ces pôles reconnus dans la ville de concentration de lieux festifs, il faut souligner que la vie musicale est très atomisée dans Dar et très « domestique » : la plupart des bars, qui font souvent salle de concert au moins une fois par semaine, (de même qu'ils font office de salle de spectacle pour la retransmission des matchs des grands championnats de football) drainent un public qui habite le voisinage et qui, pour ses loisirs nocturnes, ne se déplace pas loin. Cela peut s'expliquer d'une part par la faible motorisation de la population citadine, qui aboutit à un taux élevé de population « captive¹⁴. » D'autre part, par la structure même de l'agglomération de Dar, organisée autour de grandes radiales qui cloisonnent très fortement les zones résidentielles. En d'autres termes, on vit beaucoup dans son lieu de résidence parce qu'il est toujours long et compliqué de se déplacer ; dès lors, les pratiques de loisirs se

font aussi à proximité. Cela explique que les quartiers de Dar les plus animés en semaine et en journée, qui sont dévolus au travail, semblent par contraste très silencieux et mornes le soir venu : les lieux de sociabilité sont pour la plupart à l'écart des grands axes goudronnés et restent invisibles à un œil non averti.

- 33 Cette organisation des lieux de musique est là encore un reflet intéressant de l'organisation de Dar es Salaam. Son atomisation ne fait que suivre l'atomisation générale de l'agglomération ; son implantation loin des grands axes est un élément de plus du cloisonnement paysager qui domine dans le grand Dar es Salaam, et un signe de plus qu'il est décidément nécessaire d'être averti et d'avoir un savoir-faire de la ville pour en bénéficier.

Les modalités des concerts et leur déroulement sont assez similaires quel que soit le quartier ou le niveau social de la clientèle

- 34 L'organisation spatiale d'un bar de Dar est toujours à peu près la même (voir croquis en annexe) : la plupart des bars sont en plein air, séparés seulement de la rue par une haie, mais disposent d'un espace ouvert mais couvert, de manière à protéger un minimum la scène et les musiciens. Des tables et des chaises en plastiques sont dispersées de manière à ménager un espace à la danse ; un billard est souvent à la disposition de la clientèle ; enfin le bar en lui-même est souvent protégé d'une grille, et de nombreux bars proposent aussi à leur clientèle de la nourriture. (*chai* et *chapati* le matin, *ugali*, viandes rôties et *michkaki*¹⁵ sinon). La plupart sont ouverts toute la semaine, et il est possible d'assister à des concerts sept jours sur sept, la plupart des groupes étant liés par contrat à un ou plusieurs bars différents. C'est en effet la façon la plus rentable de donner des concerts : organiser un concert coûte cher, et l'organiser sur une seule date est risqué, c'est pourquoi ce genre d'événements est finalement peu fréquent dans la vie culturelle de Dar. Il nécessite un soutien financier important, que peu de personnes peuvent se permettre.
- 35 Dans ce contexte, cependant, les rappeurs sont assez mal lotis : le fait d'être résident d'un club ou d'un bar est envisageable pour un DJ mais pas pour un rappeur ou pour un groupe, dont la démarche même est antinomique de celle des groupes de *dansi* ou de *ngoma*. À Dar es Salaam, il n'y aurait de toute façon pas de public pour ce genre d'événement. Les rappeurs et les chanteurs de *Bongo Flava* se cantonnent donc à des représentations uniques, organisées au cours d'événements particuliers. Cela les précarise encore plus que leurs pairs.
- 36 D'autre part, cette nécessité de monter et de produire des événements qui soient rentables à une autre conséquence, celle d'une présence particulièrement visible de sponsors privés dans le monde de la musique. On constate ainsi que de nombreux concerts organisés de manière ponctuelle à Dar es Salaam le sont à l'occasion du lancement ou de la promotion d'un produit par une marque ou par un sponsor, marques de bières, de sodas ou de cigarettes en tête. Parallèlement, ces sponsors demandent aussi aux groupes de faire de la publicité pour eux dans leurs chansons. Ils constituent donc un partenaire financier très important, dont la dimension artistique est certes discutable, mais qui n'en reste pas moins un acteur contribuant à faire vivre des musiciens par ailleurs extrêmement fragiles dans la société tanzanienne.

- 37 Reste enfin à évoquer deux particularités dans le monde des concerts en Tanzanie : le Sauti Za Busara de Zanzibar, et l'importance des concours et des compétitions dans la diffusion et la découverte des artistes.
- 38 Le Sauti za Busara, expression qui signifie « Les voix de la Sagesse », est un festival organisé depuis sept ans à Stone Town, la principale ville de Zanzibar, et entend promouvoir les musiques du monde swahili au sens large, et de tous les styles. Chaque année sont également mis à l'honneur d'autres pays d'Afrique : en 2007, c'était ainsi le groupe sénégalais Positive Black Soul qui était invité à se produire. Installé dans le Vieux Fort de Stone Town, le festival entend s'adresser autant à un public de touristes étrangers qu'au public local. La variété des styles proposés, du *Bongo Flava* au *taarab* en passant par le rap du Kenya ou le reggae du Malawi, a en effet une visée de consensus. Dans les faits, même si la population riveraine assiste un peu aux concerts, ce sont surtout les touristes et les étrangers vivant à Dar es Salaam qui se déplacent pour assister au festival, ainsi que toute la communauté musicale. Le temps de cinq jours, toute la vie musicale de Dar es Salaam, celle en tout cas qui a une certaine visibilité médiatique, se déplace à Zanzibar. Il n'y a pas, dans tout le pays, d'autre événement musical de cette ampleur (c'est-à-dire qui attire un public de quelques centaines de personnes), même si, au mois de mai, le Festival Music Mayday à Dar es Salaam (qui est beaucoup plus focalisé sur la découverte de jeunes talents tanzaniens et sur le hip-hop) commence à acquérir une certaine audience. La relativement faible audience de ce type d'événement (accentuée par le fait qu'elle a lieu en février, mois le plus chaud et début de la basse saison touristique) montre bien, en creux, l'implantation domestique et atomisée des lieux de musique dariens.
- 39 Cependant, la musique sous forme de concours et de compétition attire quand même un large public. Il s'agit d'une forme de sociabilité et de culture extrêmement présente : concours de musique et concours de beauté sont des éléments marquants et récurrents de la vie culturelle darienne, qui bien souvent s'entremêlent et qui constituent les seuls concerts « à date unique » qui peuvent être assurés d'une certaine rentabilité, surtout s'ils sont correctement annoncés et soutenus par des sponsors. Ainsi, comme je l'ai évoqué plus haut, un des grands moyens de diffusion du rap en Tanzanie a été l'organisation de concours dans les écoles secondaires, qui faisaient s'affronter des apprentis *emcees* et faisaient ensuite décider le public. Les lauréats gagnaient ensuite des prix plus ou moins importants (un enregistrement studio, une voiture, quelques dizaines ou centaines de milliers de shillings...) En général, les concours de beauté sont aussi rythmés et soutenus par la présence de musiciens, dont la notoriété est aussi une garantie du succès du spectacle.

Figure 10. Les Wanaume ya Temeke, groupe de rappeurs et de danseurs qui s'est créé autour de Juma Nature

Dar es Salaam, Mtoni, mai 2006, B. Blondel.

- 40 Ici, les Wanaume ya Temeke, un groupe célèbre de Dar es Salaam autant pour sa musique que pour ses performances de danse, animent l'élection de Miss Mtoni en mai 2006 (un quartier résidentiel assez populaire dans la partie sud de Dar es Salaam), dont l'heureuse gagnante pourra accéder à l'échelon supérieur de la compétition nationale¹⁶. On aperçoit derrière un panneau Vodacom, qui sponsorisait l'événement (avec Coca-Cola).
- 41 Mais le mode de la compétition n'est pas propre au rap. Tous les types de musique se prêtent plus ou moins à des jeux où les artistes se mesurent entre eux, et doivent gagner l'adhésion du public, ou prouver leur supériorité sur leurs pairs.
- 42 Le *taraab* est un ainsi un support magistral pour la compétition sociale et personnelle, et probablement une de ses formes les plus accomplies. Il a en effet évolué pendant les deux dernières décennies d'un genre truffé de métaphore et de codes poétiques peu accessibles au tout-venant (genre *mafumbo*) à un style beaucoup plus explicite et plus ouvert (genre *mipasho*) qui, en le rendant plus accessible, a beaucoup contribué à l'élargissement de son audience et au renouvellement de son succès. Lors d'un concert de *taarab*, (où la majorité de l'assistance est en général féminine), une auditrice qui en accuse une autre d'avoir volé son époux peut ainsi demander à l'orchestre une chanson où la voix principale est celle d'une femme qui en accuse une autre : elle ira alors se placer au milieu de la piste de danse et mimer la chanson qui s'accorde à sa situation, tout en montrant sa rivale du doigt. Le texte d'accusation est donc pris en charge par les musiciens, mais l'accusation n'a rien d'une métaphore : l'accusée est portée à la connaissance du public, et elle peut user, aussi par la musique d'un droit de réponse, sans qu'aucune discussion ne se fasse de vive voix. De la même manière, A. Perullo cite le cas d'un problème de voisinage : quelqu'un qui a un problème pourra jouer de chez lui, porte grande ouverte, un morceau de *taarab* qui reprend les griefs qu'il a contre son voisin, de manière à ce que celui-ci entende les paroles. Il ne pourra les ignorer et devra

reprendre à son compte les accusations proférées dans la chanson... aboutissant à des conflits portés sur le terrain réel, cette fois-ci. Avec le *taarab*, le terme de compétition marque certes une conflictualité codifiée et encadrée, mais cette conflictualité n'en est pas moins réelle.

- 43 La compétition est en fait partie prenante de la tradition musicale non seulement de la Tanzanie, mais aussi de toute l'Afrique de l'Est. La dimension compétitive avait déjà été soulignée par T. Ranger¹⁷ dans ses études sur le *beni ngoma*, dont il a montré qu'il s'agissait d'une pratique ancrée aussi bien dans le rural que dans l'urbain. À sa suite, une synthèse récente sur la musique en Afrique de l'Est a montré que le mode compétitif touchait tous les styles de musique, et s'apparentait autant à un jeu social qu'à un instrument politique et à une affirmation identitaire, témoignant ainsi du fait que « *la concurrence était non seulement admise mais, dans certaines conditions, socialement favorisée et valorisée* » (D. Constant-Martin, 2000).¹⁸

Ces pratiques compétitives de danse, de musique et de chant ont un résultat identique : elles produisent ou consolident des sentiments d'appartenance tout en permettant de mettre en jeu des différences (...) Des « communautés spirituelles » (Frank Gunderson, p. 16) se trouvent ainsi édifiées sans nécessairement reposer sur des liens d'origine. Ce sont elles qui sont capables d'absorber, de transformer les influences étrangères, ce que Terence Ranger avait démontré pour la période (...) ce que l'on observe à nouveau avec la vogue des orchestres de « jazz » puis avec l'apparition d'un rap qui n'ignore pas ses sources américaines mais refuse d'en décalquer les produits (Constant-Martin).

- 44 Dès lors, il n'est guère surprenant que le *Bongo Star Search* que j'évoquais au début de ce mémoire ait été un succès populaire. La première impression pourrait ne s'attarder que sur l'adaptation mimétique d'une formule médiatique standardisée tout droit issue de la mondialisation ; mais l'importance dans la société tanzanienne d'une forme de compétition, pacifique, voire métaphorisée par la musique et par la danse, montre que le succès de l'émission n'est pas dû simplement à la fascination d'un peuple longtemps privé d'images d'ailleurs pour tout ce qui est nouveau. Quand on prend cette donnée en considération, « *il est impossible de dissocier l'indigène de l'étranger, le local du national, le national du global, et (...) les phénomènes manifestant leurs interactions ne sont pas si récents qu'on veut parfois le faire croire.* » (*ibidem*)
- 45 Par conséquent, cela incite aussi à repenser les termes de la diffusion : là où mes premières approches avaient tendance à se focaliser uniquement sur une circulation internationale de la musique, et sur une diffusion qui ne seraient venues que de l'extérieur, tous ces éléments que je viens de décrire comme fondamentaux dans la diffusion musicale : la performance sur scène, l'apprentissage et la formation « artisanaux », les bars comme espaces plus proches du domestique que réellement publics, l'importance des concours enfin... montrent bien que la diffusion est peut-être d'abord à penser dans une approche locale : un phénomène qui part d'ici, pour les gens d'ici, et qui se nourrit de là-bas.

3.2 Les médias : télévision, presse, radio

- 46 Les modes de diffusion de la musique ont cependant quand même été fortement bouleversés à partir de 1994 par la libéralisation économique et idéologique du pays, qui ont abouti à une prolifération sans précédent de la presse, de la télévision et de la radio. C'est sans doute la grande rupture dans l'histoire récente de la Tanzanie, qui

prend sa source d'abord en 1985 quand l'importation des biens de consommation courante (dont l'électroménager) est libéralisée, et surtout en 1993 avec la signature par le président Mwinyi du *Broadcasting Services Act* : cette loi autorisait des entreprises et des acteurs privés à poser leur candidature pour des droits d'émission, et créer ainsi, après approbation gouvernementale, des radios et des télévisions privées. Je passerai un peu plus vite sur la dimension des médias, dans la mesure où les enjeux spatiaux y sont moins forts, semble-t-il, que ceux que l'on peut déceler dans l'implantation des lieux de musique, par exemple. Pour le cas tanzanien, on peut dire que les enjeux spatiaux liés à la diversification des médias sont de deux ordres : d'une part, ils constituent un des canaux principaux d'insertion de la Tanzanie dans une mondialisation économique et culturelle, même si cette insertion signifie pour l'instant plus la capacité de réception et d'importation du pays que sa capacité d'exportation. D'autre part, à l'échelle nationale, l'accès aux différents types de médias est un marqueur d'urbanité fort et de développement humain : globalement, plus on est riche et urbain, plus on a accès à un large choix de médias. Les campagnes restent quant à elles cantonnées essentiellement à la radio, que ce soit pour la musique ou pour les informations. Dans le paysage musical tanzanien, par conséquent, la télévision est le support de diffusion le moins influent ; la presse en swahilie a plus de retentissement ; mais ce sont surtout les radios privées, apparues dès 1994, qui ont le plus activement contribué à modeler et à bouleverser les goûts de la population.

47 La première télévision privée est apparue en 1994, sous l'égide de l'homme d'affaires Reginald Mengi, et, depuis cette date, une quinzaine de chaînes de télévision ont été créées, au niveau national et au local, auquel il faut ajouter DSTV et la télévision par satellite. La capacité de diffusion de la musique par la télévision n'est pas très importante ; en 2004, on estime que seuls 4 à 6 % des ménages disposent d'une télévision, sachant cependant qu'environ 70 % de la population a accès d'une manière ou d'une autre à la télévision¹⁹. Cependant, la musique ne fait assurément pas partie du contenu préféré par les diffuseurs comme par le public : le sport, les telenovellas et les émissions religieuses restent dans les programmes préférés, d'autant plus que, comme on l'a vu plus haut, la qualité technique de la vidéo laisse encore à désirer sur le plan musical.

48 En revanche, l'explosion dans les années 1990 d'une presse écrite swahilie abondante, bon marché et héritière d'une forme de presse anglo-saxonne, a rencontré tout de suite un public nombreux et intéressé. Paradoxalement, la presse en swahili est ainsi apparue comme un support plus efficace que la télévision pour la diffusion de la musique, et pour le *Bongo Flava* plus que pour toutes les autres musiques. Comme l'écrit P. Magesho,

« ... not only have the print media increased sales of their product through the front coverage of their magazines and newspapers with pictures of Bongo Flava artists and groups, but have also played a pivotal role in spreading the BF music culture. This has never happened for any other kind of music culture in Dar es Salaam and Tanzania as a whole »
(p. 162).

49 C'est dans la presse swahili que l'on trouve par exemple toutes les dates de concerts et de concours des artistes ; là aussi que l'on peut trouver des interviews d'artistes ; et, surtout, là que l'on trouve les potins les plus croustillants, qui, à l'instar des tabloïds britanniques qu'ils prennent pour modèle, n'hésitent pas à jouer du sensationnel, du scandaleux et de l'information non vérifiée (voire carrément mensongère) pour attirer l'œil et le porte-monnaie du chaland. Et ce procédé est souvent rentable :

l'hebdomadaire *Uwazi* (« espace ouvert ») est vendu à 150 000 copies par semaine ; les titres *Ujamaa* et *Kiu* (« soif ») à 120 000 copies par semaine. Quand on considère qu'un titre est en général lu par de nombreux lecteurs, cela décuple encore l'influence qu'ils peuvent avoir sur le paysage culturel tanzanien.

- 50 Plusieurs facteurs peuvent être à l'origine de ce phénomène. En premier lieu, le fait que l'on ait affaire à une population globalement alphabétisée, même si la situation a tendance à se dégrader ; mais le socialisme tanzanien a eu à cœur de donner une éducation de base aux enfants, et à familiariser la population avec l'écrit. Le journal fait par conséquent partie des pratiques quotidiennes, même s'il est probablement, là encore, un marqueur d'urbanité – parce que disponible plus facilement en ville : il n'est pas rare de voir, dans les rues de Dar es Salaam, les tables des marchands de journaux entourées par les passants qui lisent les titres avec attention, même s'ils ne les achètent pas. D'autre part, le *Bongo Flava*, on l'a rappelé est un phénomène musical qui a été porté dès l'origine par les médias ; la radio et la presse privée sont nées en même temps en Tanzanie, ont été faites par la même génération de personnes (même si au niveau technique, les anciens employés des structures étatiques ont aussi été mis à contribution), qui, dans ce petit univers, se connaissaient : ils ont donc créé de toutes pièces un méta-langage autour du *Bongo Flava*, dont la presse s'est faite un des principaux vecteurs.
- 51 Néanmoins, en termes de diffusion et d'influence sur la musique, tous styles confondus, aucun autre média n'a plus d'importance en Tanzanie que la radio. Elle reste de loin le média le plus utilisé et auquel les Tanzaniens dans leur ensemble ont le plus accès. C'est par elle, on l'a vu, que le rap et le *Bongo Flava* ont été diffusés et popularisés auprès d'une audience absolument pas familiarisée avec ces nouvelles pratiques. Mais c'est aussi elle qui a remis à la mode le dansi tanzanien, qui, à partir des années 1980, subissait la domination sans rivale de la rumba congolaise, dont les qualités d'enregistrement était bien meilleure et les rythmes plus entraînants ; de même que le *taarab* mipasho a également été popularisé par les radios. La plus importante et la plus influente des radios est la radio Clouds Entertainment Radio FM, fondée en 1998 par un homme d'affaires déjà puissant, Joseph Kussaga. C'est la seule radio privée qui n'appartient pas à un groupe de communication ou qui n'émane pas d'investisseurs étrangers²⁰, et la seule aussi qui se soit bâtie uniquement sur une promotion de la musique, en choisissant de la diffuser, mais aussi de la produire, et de la rentabiliser par des concerts, au point qu'il est devenu difficile aujourd'hui de promouvoir un artiste sans passer par cette radio.

Tableau 2. Les stations de radio à Dar es Salaam en 2002 (Perullo)

Radio Kheri Dar es Salaam (RKD)	Dar es Saalam	2001	Baraza Kuu la Jumuiya Taasisi za Kiislam Tanzania
Chemchemi Radio Sumbawanga	Sumbawanga	2000	Non renseigné
Classic FM	Dar es Salaam	1999	Cable Vision Africa Ltd.
Clouds Entertainment Radio FM (CER)	Dar es Salaam	1998	Joseph Kussaga

East Africa FM	Dar es Salaam	1999	Reginald Mengi and Agapitus Nguma
Magic FM	Dar es Salaam	2001	DTV
Radio Sauti ya Qurran (QVR)	Dar es Salaam	2001	National Muslim Council (Bakwata)
Radio 5 Arusha	Arusha	1999	Didas D. Kavishe
Radio Faraja FM Stereo	Shinyanga	2001	Non renseigné
Radio Free Africa	Mwanza	1996	Anthony M. Dialo
Radio Kwizera	Ngara	1995	Jesuits Refugee Service
Radio Maria	Songea	1996	Archidiocèse Catholique
Radio One	Dar es Salaam	1994	Reginald Mengi and Agapitus Nguma
Radio Sauti ya Injili	Moshi	1994	Tanzania Evangelical Lutheran Church
Radio Tumaini	Dar es Salaam	1994	Archidiocèse catholique
Radio Uhuru	Dar es Salaam	2000	Uhuru Publications Ltd
Radio Ukweli	Morogoro	2000 ?	Non renseigné
Tanzanite Radio FM	Arusha	1997	Wilfred Munuve and Athman Majengo
Times Radio FM	Dar es Salaam	2000	Business Times Ltd
United Radio Services	Arusha	1995	Elisario Urio
Radio d'État Radio Tanzania Dar es Salaam (National Service and PRT)	Dar es Salaam	1964, 1998	Gouvernement tanzanien

3.2.1 Embrouille et magouille : entre piraterie et payola, les enjeux d'un marché

- 52 Le système de diffusion musicale et les moyens mis à la disposition tant des artistes que du public pour diversifier l'offre musicale semblent donc s'être formidablement ouverts depuis la libéralisation des années 1990. La Tanzanie, et plus particulièrement Dar es Salaam, sont passés de l'offre unique et monolithique encadrée par l'État à un champ de possibilités beaucoup plus large. Statistiquement, il ne fait aucun doute que les médias sont plus nombreux et plus diversifiés qu'auparavant, que de plus en plus d'artistes ont leur chance d'être diffusés et reconnus, et que de plus en plus d'auditeurs ont accès à des médias eux-mêmes de plus en plus élaborés. Cependant, malgré ce tableau idyllique, le système général de production et de diffusion musicale est encore très pyramidal : il profite à une minorité seulement de personnes bien implantées et bien informées, et, au bout d'une quinzaine d'années, on constate que c'est un système où

les failles sont encore nombreuses, notamment en matière de droits d'auteurs et de statut des artistes.

- 53 Globalement, le système musical tanzanien actuel souffre de trois problèmes majeurs et liés entre eux : le plus important est que la plupart des artistes, même connus et « vendeurs », ne vivent pas de leur musique alors que leur succès devrait leur permettre. Le second est lié aux radios privées, qui, si elles ont bénéficié à leur création du climat d'ouverture, contribuent actuellement à un verrouillage et à un essoufflement de la production musicale. Enfin, le problème de la contrefaçon et de la reproduction illégale de la musique est un problème majeur, comme dans de nombreux pays d'Afrique. Mais on peut dire qu'une bonne part de ces problèmes est due à un manque généralisé d'éducation des artistes et des acteurs du monde musical en général sur leurs droits et leurs devoirs.
- 54 En termes de distribution commerciale de la musique, le système tanzanien est de longue date étroit et verrouillé. Je reviendrai dans la seconde partie sur les modalités de la mise en place de ce verrouillage ; il convient simplement ici de souligner que, grosso modo, le marché de la musique est tenu par un groupe de cinq compagnies de distribution indiennes, qui ont décidé de s'associer en 1994 et se sont données comme nom « *The Big Five* »²¹, même si chacune a conservé des activités en son nom propre. Ces cinq compagnies, toutes installées près du grand marché de Kariakoo, ont ainsi constitué une holding qui a pu faire jouer sa situation de quasi-monopole sur le marché du disque, et acheter à bas prix les cassettes originales enregistrées par les artistes (de 20 000 à 100 000 TSh, soit 12 à 60 euros...) et par conséquent les droits d'auteur. Quand on considère qu'un morceau qui a du succès pourra être vendu en Tanzanie mais aussi dans tous les pays limitrophes, à plusieurs dizaines voire centaines de milliers d'exemplaires (une cassette coûte environ 400 TSh à la production et vend 1 000 TSh, soit 0,60 euro ; un CD un peu plus), on conçoit que l'investissement soit vite rentabilisé. L'autre méthode consiste à signer un contrat promettant un pourcentage des ventes à un artiste, et de lui cacher le nombre de ventes exact... Nombreux sont les artistes qui disent venir s'étonner du faible revenu qu'ils tirent d'un morceau qu'ils entendent pourtant partout à la radio et s'entendre répondre que le morceau n'a aucun succès et qu'il ne se vend pas²² ; cette répartition est d'autant plus facile que, le secteur étant très concurrentiel, il est facile à un distributeur de menacer un artiste de ne plus le soutenir... Cette situation de chantage et d'intimidation (parfois violente, quand un musicien proteste trop), qui joue entre le manque d'assurance d'artistes qui sont mal informés de leur droit, et leur peur de laisser passer une chance de succès, aboutit à une précarisation généralisée des musiciens, tous styles et toutes générations confondus. On imagine aisément dans cette situation la frustration des artistes et les tensions qui peuvent exister autour de la vente de leur musique, d'autant plus compliquée par le piratage de la musique, qui reste difficile à estimer.
- 55 D'autre part, en termes de diffusion, le secteur de la musique, notamment dans le rap et le *Bongo Flava*, est difficile à percer. Une des conditions sine qua non pour voir sa musique vendue est d'être joué à la radio et, éventuellement, dans les clubs. Alors que, lors des débuts de ces musiques, il était facile pour un musicien de se présenter à l'entrée d'un studio et de transmettre sa cassette au DJ, ce genre de transaction est devenu quasiment impossible. Un système de *payola*, c'est-à-dire le fait de payer une radio pour qu'un titre soit diffusé, s'est développé assez vite. Ce serait²³ le producteur P-Funk, propriétaire de Bongo Records, qui aurait institué la pratique, en payant les DJ

de Clouds FM, et la pratique est désormais généralisée, avec des tarifs quasi officiels : environ 10 000 TSh pour qu'un titre soit diffusé une fois, 100 000 à 150 000 TSh pour qu'il le soit un mois durant, une fois par jour... Pas besoin de longs développements pour comprendre que, avec de telles pratiques, ce n'est pas nécessairement la créativité qui est valorisée, et qu'il est plus facile de tirer son épingle du jeu quand on dispose d'assises financières. C'est aussi ce qui explique l'appauvrissement progressif du *Bongo Flava*, passé d'un courant musical nouveau et contestataire à de la musique de variété essentiellement portée sur la blquette et la danse.

- 56 Enfin, les artistes ont pendant longtemps été totalement délaissés sur le plan juridique. Le statut d'artiste n'est pas un statut très respecté en tant que tel dans la société tanzanienne : il n'est en fait pas recensé comme métier à part entière. Cela procure aux artistes une certaine liberté – n'ayant pas de statut ils n'ont pas d'obligation, par exemple fiscale, et ils jouissent d'une certaine liberté de parole ; c'est la « voix du fou » – mais également un sérieux manque de légitimité puisqu'ils n'avaient jusqu'à il y a peu quasiment pas d'armes juridiques pour défendre leurs droits. Sous Nyerere, les politiques culturelles de l'État, si incomplètes furent-elles, ont eu le mérite de protéger les musiciens, notamment lorsqu'ils travaillaient dans les orchestres affiliés à des entreprises ou à des administrations gouvernementales. Mais le manque de moyen et l'ouverture économique ont fortement mis à mal cette protection. La plupart des musiciens vivent donc dans des situations précaires, et le manque d'éducation de la plupart en fait une population globalement vulnérable. En 1999, une loi sur les droits d'auteurs a été réactualisée (*Copyright Act*) ; à la suite de cette loi, sous la pression de certaines ONG, mais aussi de certaines radios, le statut des artistes a été revalorisé, et la relation avec les distributeurs est devenue un peu moins tendue. Néanmoins, cette loi reste très mal appliquée et facilement contournable, même si, peu à peu, les artistes prennent conscience de leurs droits – les rappeurs de la première génération, dont Prof. Jay, sont d'ailleurs fortement mobilisés sur cette question – et si les bailleurs internationaux (Union Européenne et Unesco) commencent aussi à s'atteler au problème.
- 57 Mais il est probable que l'on voit encore longtemps la presse s'émouvoir, à la mort de musiciens connus, de la misère de leur fin de vie et de la pauvreté de leurs funérailles...

3.3 Perspectives : diffusion = dilution ?

- 58 Le phénomène de la diffusion des musiques sur des aires de plus en plus larges, pour un auditoire potentiel de plus en plus nombreux pose la question de la dilution de la musique, autant dans les discours qu'elle véhicule que dans la portée identitaire qu'elle peut assumer. J'utilise le terme de « dilution » en opposition à celui de « condensation »²⁴ avancé plus haut pour désigner des espaces où, au contraire, la proximité du point de diffusion et du point de réception est grande. Il y est par conséquent plus facile, à un artiste, de toucher le public, et au public, d'intérioriser ce qu'il entend et de s'y identifier éventuellement. Aborder la question de la diffusion / dilution des musiques, dans une perspective géographique, c'est en fait se demander si celles-ci ne perdent pas de leur « force de frappe » et de leur signification à mesure qu'elles gagnent du terrain et que le public touché s'agrandit. Cependant, si on reprend la définition du terme utilisée en physique et en chimie, on constate que si la dilution est bien un procédé qui consiste à abaisser la concentration d'un produit dans un autre

de manière à en réduire son action, un composant très minoritaire dans une formule peut quand même influencer de manière importante les propriétés du composant majoritaire.

59 Il me semble que cette définition peut fort bien s'appliquer pour la musique de manière générale. Les interrogations que j'évoque à propos de la diffusion et de la perception de la musique sont en effet des interrogations constantes dans le monde de la musique, notamment de la part de certains artistes qui ont du mal à conserver une certaine éthique underground et un succès de masse. Cela n'est absolument pas propre à la Tanzanie contemporaine ; sur ce registre, il me semble que l'on retrouve absolument les mêmes problématiques qu'ailleurs sur la dialectique de la diffusion et de la réception. Je me contenterai ici de souligner trois difficultés ou trois questions qui se sont avérées récurrentes dans ma démarche :

- La question de la dilution du sens se pose de manière aiguë dans l'évolution qu'ont connue en quelques années le rap et le *Bongo Flava*.
- Elle se pose aussi avec la croissance formidable qu'ont connue les médias sous toutes leurs formes en moins de quinze ans.
- Néanmoins, la question de la réception, dans ses composantes sociologiques ou générationnelles reste l'un des principaux manques de mon travail.

60 J'ai déjà évoqué la problématique du rap tanzanien, en quelque sorte victime de son succès, et la mutation rapide sur le terrain musical du *Bongo Flava*, passé en quelques années du statut de musique sulfureuse et rebelle à la variété la plus insipide et la plus consensuelle. Ce glissement s'est accompagné d'un glissement du public : le rap, à son apparition, était clairement catalogué comme une musique de délinquants, *muziki ya kihuni*, effrayant la génération des aînés par sa tonalité agressive, son allégeance à certains codes du rap états-unien et son franc-parler. Mais la désignation de cette musique a progressivement changé, de musique de voyous elle est devenue musique des jeunes, *muziki ya kizazi kipyua*, signe d'un élargissement progressif du public et de son acceptation progressive dans le paysage musical. La désignation reste cependant ambiguë quand on considère la place des jeunes et des « cadets » dans la société contemporaine. Finalement, lorsque le terme de *Bongo Flava* est réellement popularisé, à la fin des années 1990, c'est le signe que la nouvelle musique a désormais sa place dans le paysage musical d'une ville que ses habitants n'appellent plus désormais que Bongoland ; de fait, le BF ne se cantonne plus aux jeunes générations, mais c'est aussi parce que les thèmes de prédilection ont été élargis. Mais sa dimension contestataire et son pouvoir de représentativité ont été sérieusement entamés. Le rap tanzanien a en fait connu exactement la même évolution que le rap états-unien, mais en trois fois moins de temps. Les rappeurs les plus célèbres aux États-Unis continuent de vouloir représenter le ghetto d'où ils sont issus mais qu'ils ont désormais quitté²⁵, et les codes formels du hip-hop sont présents partout... cela ne peut qu'interroger sur sa dimension contestataire, et sur les sacrifices qui ont dû être consentis pour que l'intégration, même partielle, se fasse. Cela dit, même s'il y a eu dilution de la force contestataire, on peut reprendre l'idée selon laquelle l'élément « dilué » peut quand même faire changer fortement les propriétés du composant majoritaire : en l'occurrence, l'apparition du rap a fortement contribué à modeler les comportements et les accoutrements d'une grande partie de la population, et pas uniquement en milieu urbain. L'exemple du salon de coiffure que j'ai cité plus haut, situé dans un bourg rural, mais sur un axe

commercial qui traverse tout le pays, est une bonne illustration de ce changement, « dilué » et progressif mais néanmoins toujours présent.

- 61 Dans le même ordre d'idée, la multiplication depuis l'ouverture économique non seulement des médias mais aussi de leur public potentiel pose aussi un questionnement en termes de concentration/ dilution. En effet, même si quelques études sont disponibles sur le taux de population disposant par exemple d'un poste de télévision ou d'un accès Internet, ce qui permet de déterminer des zones de contraste – espaces urbains / ruraux, mais aussi intra-urbains ou inter-urbains –, le fait que ces médias touchent en fait une population beaucoup plus large pose la question de leur impact réel. D'autre part, les médias qui touchent le plus le public tanzanien sont la radio et la presse écrite, dont on peut recenser la production ou l'aire de transmission, mais dont on ne connaît pas le nombre d'utilisateurs / consommateurs réel ; tout au plus peut-on en estimer l'importance. Ainsi, si, du côté de la production et de la diffusion de la musique, on peut aisément constater que la Tanzanie a connu une évolution extrêmement rapide, il reste difficile d'en évaluer la portée : la musique est bien diffusée, mais où et par qui est-elle reçue ?
- 62 C'est là en fait que je situe le manque le plus important à mon travail ; si je peux établir une réflexion sur la production de la musique et élaborer un discours sur ce qu'elle peut véhiculer et représenter, je n'ai pour l'instant que peu d'éléments sur qui écoute tel ou tel type de musique, pour quelles raisons, dans quelles circonstances etc. Le risque serait alors de tomber dans la surinterprétation ; s'il est relativement aisé, en effet, de réfléchir aux intentions d'un discours, à ce qui a pu faciliter ou inciter sa création, et de voir pour qui, a priori, il a été produit, (ne serait-ce que parce que, matériellement, il est possible de rencontrer les artistes et les personnes à l'origine de tel ou tel mouvement ou mode) il est beaucoup plus difficile d'en évaluer les effets réels. On peut constater, par la simple observation des rues de Dar, que, par exemple, la jeunesse urbaine semble tirer des modèles nationaux et internationaux des musiques qu'elle écoute tout un arsenal de gestes, de postures et d'accessoires qu'elle récupère et mélange ouvertement. Mais interpréter ce « bricolage » comme une démarche d'affirmation identitaire, comme la marque d'une réappropriation malicieuse et décomplexée de signes culturels venus d'ailleurs, ou comme au contraire un mimétisme soumis à des codes qu'on ne maîtrise pas n'a rien d'évident. Comme le demande B. Calas,
- « Ces jeunes montrent-ils une culture en actes, constituante ? (...) Le chercheur, dans un élan d'eurocentrisme influencé par une culture qui survalorise la culture de soi, ne postule-t-il pas un peu trop rapidement « j'affiche, donc je suis, donc je pense ? (...) n'est-ce pas une élaboration par défaut ? »²⁶ (334)
- 63 Cela incite à repenser la place de l'observation paysagère dans la démarche géographique : avec un objet d'étude comme la musique dans ses dimensions sociales et spatiales, il est évident que cette démarche n'est pas suffisante, et qu'un tel sujet nécessite une approche plus en profondeur de ce qui motive ceux qui écoutent la musique, et de la « place » au sens propre et au sens figuré qu'elle occupe dans leur vie. Il semble bien que ce soit une condition majeure pour penser et mesurer véritablement le « taux de dilution » de la musique dans une société donnée.

3.4 Importation, économie et musique

3.4.1 La mise en place du marché de la musique

- 64 Même si, officiellement, le marché de la musique a été libéralisé en même temps que les autres secteurs de l'économie, à partir de 1985, et même si, tout aussi officiellement, les institutions étatiques étaient les seules dépositaires de la musique, en tant que produit, il existait en fait un important marché parallèle, dont les bases ont été jetées légalement dans les années 1960, et qui, au moment de la Ruksa a pu exercer de nouveau en toute visibilité. C'est ce marché parallèle qui a jeté les bases et les structures du marché actuel, encore majoritairement tenu par les compagnies indiennes, même s'il s'ouvre progressivement à d'autres acteurs. Ce qui est intéressant, c'est que ce marché, qui s'est entièrement fondé sur de la musique piratée, s'est mis en place, à un niveau régional, à la faveur de deux éléments favorables : le total désengagement du gouvernement tanzanien dans la lutte contre le piratage (à une période, cela dit, où il est concevable que la situation économique gravissime du pays ait imposé une certaine hiérarchisation des priorités...) et le cloisonnement derrière les limites nationales, à l'échelon régional, de l'économie « formelle » alors que cette économie illégale de la musique se jouait des frontières. En clair, l'industrie musicale kényane a été complètement ruinée dans les années 1980 par le piratage musical, pour ne l'avoir combattu que sur son territoire national.

Figure 11. Vente de musique à Kariakoo.

- 65 À l'origine, dès 1960, ce sont les Indiens installés à Dar es Salaam qui commercialisent les gramophones et les disques importés : installés dans le centre historique, trois magasins en particulier²⁷ se sont partagé l'importation de biens musicaux pour une clientèle avant tout européenne et indienne. Les musiques étaient importées majoritairement de Grande-Bretagne, des États-Unis et d'Inde, mais dès les origines, les musiques africaines – Kenya, Congo, Afrique du Sud – et latino-américaines occupaient une place qui n'a fait ensuite que grandir. Le plus ancien, Assan and Son sur l'avenue

Samora, est toujours en activité même s'il s'appelle désormais Dar es Salaam Music and Sport.

- 66 Dans les années 1960, la vague de nationalisation voulue par Nyerere, et qui s'était au début cantonnée à certains secteurs seulement (banques, compagnies d'import-export, production de tabac, d'alcool, de sisal) s'est étendue à toute l'économie : en 1971, une loi impose la nationalisation complète de toutes les entreprises privées – dont la plupart appartenaient à des Indiens –, et une part importante de la population Indienne s'exile au Canada, en Inde et en Angleterre. Pendant toute cette période et jusqu'au moins 1985, l'importation de disques est restée réduite à la portion congrue. La dissolution de l'Union Est-Africaine en 1977 accroît encore les baisses d'importation, puisque ce qui pouvait jusque-là passer légalement par le Kenya est réduit à l'importation illégale. Enfin, le contexte économique catastrophique du début des années 1980, entre sécheresse dramatique et État en cessation de paiement, rend la musique totalement incongrue : il n'y a alors tout simplement plus de clientèle pour acheter des disques.
- 67 Parallèlement, l'apparition du format cassette²⁸ dans le marché mondial de la musique a aussi entraîné de nouvelles pratiques de distribution. Moins chères, elles sont un support aisé pour la contrefaçon : au niveau mondial, c'est à Singapour que le premier grand foyer d'exportation de musique piratée s'est développé (Attard, 1993), et on considère que c'est au début des années 1980, via les pays du Golfe, qu'elle est apparue en Afrique. En Tanzanie comme ailleurs, malgré la crise, il existait une clientèle demandeuse, surtout à Dar es Salaam. La musique piratée arrivait ainsi essentiellement des pays du Golfe et de Zambie, qui consistait en effet alors le seul pays frontalier de la Tanzanie à même de la fournir en cassettes²⁹. Ainsi dès ces années-là, il existe à Dar un magasin, Kizenga Music Recording, qui propose de copier des cassettes et des disques importés, et qui se constitue rapidement une clientèle importante, avide de nouveauté zaïroises, européennes, états-uniennes et sud-africaines. C'était théoriquement interdit – puisque l'importation privée était interdite – mais le magasin publiait quand même des publicités dans les journaux... Ce qui laisse supposer une tolérance des autorités sur ce sujet³⁰. Les cassettes copiées ont donc très rapidement investi la totalité du marché de la musique.
- 68 En 1985, les entreprises privées sont de nouveau autorisées, sans que le système soit totalement libéralisé, tandis que le piratage de la musique ne fait guère partie des priorités d'un gouvernement facilement corrompible : les conditions sont réunies pour qu'un marché émerge, tenu par un petit nombre d'hommes d'affaires qui parviennent à dégager des marges très importantes sur des produits qui ne leur coûtent pas très cher. C'est dans ce contexte aussi que s'est mise en place une « mafia », non violente, mais faite « d'ânés sociaux » aux réseaux interpersonnels étendus, qui usent et abusent des ressources de la petite corruption, et qui se créent des niches là où les autorités n'exercent plus de fonctions d'encadrement efficaces (Verdery, 1996³¹), schéma finalement classique dans des économies postsocialistes. Ainsi, à partir de 1985, le nouveau contexte économique autorise les entrepreneurs à importer en containers ; c'est à ce moment-là que sont importées de plus en plus de musiques déjà copiées, sur cassettes, de bien meilleure qualité que les cassettes copiées sur place. Cela a aussi permis aux importateurs qui, pour la plupart, disposaient déjà de réseaux commerciaux solides³² – notamment dans les pays du Golfe – d'acheminer en Tanzanie de nouvelles musiques, en général copiées, revendues ensuite à de plus petits distributeurs qui, eux,

continuaient d'acheter un exemplaire qu'ils dupliquaient ensuite par eux-mêmes à la demande.

- 69 Après 1991, l'importation de musique a changé de nature. La « ville-supermarché » qu'était Doubaï a mis en place une législation sur les droits d'auteur, limitant les copies illégales et les importations en gros ; les commerçants tanzaniens se sont donc reportés sur l'importation de matériel de duplication très performant, en se contentant de ramener un seul exemplaire de chaque album à vendre. Cela a beaucoup nui à la qualité des produits vendus (la copie d'un son le dégrade toujours) mais aucun autre produit n'était disponible sur le marché. Jusqu'à la fin des années 1990, et encore actuellement – mais plus difficilement puisqu'une législation a quand même été mise en place –, c'est ce système qui prévaut : un consommateur désireux d'acheter de la musique va dans un magasin, montre le cd ou la cassette qu'il veut, et s'en voit donner une copie. C'est aussi ce système qui a fait de Dar es Salaam une tête de pont commerciale de la musique sur toute la région, et dans le cadre d'un marché totalement parallèle, puisque les copies étaient vendues dans tous les pays frontaliers, et en Afrique australe (au moins jusqu'au Zimbabwe.)
- 70 Cela explique qu'en termes de commercialisation de la musique, ce soit Dar es Salaam et non Nairobi, qui polarise l'activité musicale sur la zone. Le Kenya, jusqu'au début des années 1990, disposait d'une industrie de la musique, et des majors – Polygram, CBS, AIT – y étaient implantées, et assez rentables, puisqu'un single dans les années 1970 se vendait jusqu'à 100 000 exemplaires ; le piratage de la musique est devenu un problème de plus en plus épineux. En 1985, avec une clientèle a priori toujours aussi importante, les ventes des maisons de disques avaient été divisées par dix³³. Les majors ont combattu le piratage à leur niveau, en intentant des procès par exemple aux contrevenants, et le gouvernement kényan les a aidées ; mais elles ne se sont pas intéressées à la montée du piratage en Tanzanie, dans un contexte diplomatique par ailleurs toujours délicat, malgré la réouverture des frontières en 1984. Or, les commerçants de musique tanzaniens s'approvisionnaient largement en musique enregistrée au Kenya, dont les copies revenaient d'ailleurs illégalement au Kenya, et dont les droits auraient dû revenir aux maisons de disques officielles. Au début des années 1990, tous les majors avaient quitté le Kenya. Comme le souligne ironiquement A. Perullo, pour beaucoup de consommateurs, ces compagnies étaient encore plus malhonnêtes et exploiteuses que les commerçants Indiens, car elles pressaient de la musique issue des studios de la RTD sans reverser un shilling de royalties, pratiques finalement assimilables à du piratage. Néanmoins leur faillite a consacré l'existence, sans contrepartie, d'un marché certes très bien organisé, avec un système de distribution sophistiqué et efficace, mais totalement illégal et surtout orchestré par un très petit groupe de personnes, qui avaient tout intérêt à ce que le gouvernement tanzanien ne s'occupe pas d'eux, et à ce que les lois contre le piratage soient efficaces dans les pays frontaliers de la Tanzanie. Perullo résume ainsi la situation :
- « The less attention the Tanzanian government paid to these illicit practices, the better businesses grew. Further, the weaker piracy was in other countries—either because other countries had stronger copyright laws, powerful record companies, or less crafty businessmen—the more Tanzanian distributors profited ».*
- 71 En cela, on a bien affaire à un système mafieux : même s'il n'a pas recours à la violence (dans une société où, de toute façon, la violence physique ne fait absolument pas partie des pratiques habituelles de règlement des conflits) il tire profit des faiblesses de l'État et s'applique à les faire perdurer. De plus, après 1991, le marché de la musique piratée,

comme celui de la contrefaçon en général, a trouvé un nouveau souffle à l'échelle mondiale, en s'avérant bien plus rentable et bien moins risqué comme mode de financement d'organisations criminelles que le trafic d'armes ou le trafic de drogue. C'est aussi un enjeu qu'il faut prendre en compte dans l'économie de la musique, dans un pays comme la Tanzanie ; il ne s'agit pas d'assimiler tous les distributeurs de musique tanzaniens à de dangereux terroristes dont le but ultime est de financer Al Qaïda, d'autant plus que, sur ce sujet, c'est la contrefaçon dans son ensemble qui pose un problème. Mais cela jette un éclairage intéressant sur la difficulté à faire évoluer le secteur de la musique en Tanzanie : beaucoup d'intérêts sont en jeu, alors que globalement les autorités régulatrices restent faibles et faciles à corrompre. On conçoit que ce ne soit pas le meilleur contexte pour équilibrer le système et le rediriger vers un peu plus d'équité, même si, pas à pas, de nouveaux outils législatifs, comme la loi sur les droits d'auteur de 1999, se mettent en place, qui doivent en fait surtout permettre aux artistes de gagner un peu plus sur leur travail. Ces outils sont difficiles à appliquer, mais les choses progressent petit à petit.

- 72 Par ailleurs, malgré tous les reproches qui peuvent être faits à ce système objectivement inégalitaire, Perullo signale que les distributeurs indiens ne sont pas que les méchants de l'histoire ; la Tanzanie est un pôle de la musique dans la région grâce à leur expertise et à leurs réseaux à l'étranger. Ils ont malgré tout été les premiers à reverser de l'argent aux artistes, même s'il s'agissait de petites sommes, et ont jeté les bases d'une économie musicale qui, malgré ses faiblesses, a le mérite de faire pendant à la seule industrie musicale d'État.
- 73 Dans une approche géographique, la mise en place du marché musical tanzanien me paraît intéressante, dans la mesure où elle se fait dans un contexte multiscalaire, dans lequel ce sont des enjeux locaux qui déterminent la configuration d'une filière économique internationale. La configuration actuelle est ainsi celle d'un marché qui englobe tous les pays frontaliers de la Tanzanie, mais aussi les pays du Golfe, et depuis peu d'Asie, puisque c'est de là que vient la plupart du matériel de musique importé en Tanzanie.

3.5 La notion de réseau pour penser le fait musical en géographie

- 74 L'observation de l'organisation du marché de la musique en Tanzanie met en valeur une organisation régionale et pyramidale, puisqu'il est encore aujourd'hui organisé par une minorité d'entrepreneurs qui, depuis maintenant plusieurs décennies, ont posé les bases de ce système. La notion de réseau apparaît ici fondamentale pour comprendre comment ce système est organisé, et elle est utile dans la mesure où elle permet une approche multiscalaire du fait musical à la fois comme phénomène culturel capable de circuler et comme phénomène économique qui relie entre eux des groupes ou des individus entre eux, et des aires commerciales entre elles.
- 75 La compréhension du terme de réseau, en géographie, peut suivre deux directions qui ne sont pas incompatibles : du point de vue technique, le réseau est un ensemble « *régulé de lignes matérielles – canalisations, voies, tuyaux – servant au transport d'une réalité quelconque* »

- 76 (Ohnet, 2003³⁴) de points reliés entre eux par des voies ou des lignes matérielles, que celles-ci soient des routes, des axes de circulation ou des fibres optiques. Il apparaît ainsi comme un support pour le déplacement d'individus, de produits, d'information. Mais le réseau est aussi une métaphore sociale et spatiale, qui désigne la combinaison des relations entre individus, nécessairement répartis dans l'espace mais aussi « répartis » d'une certaine manière dans la société ; ce réseau social utilise pour exister le réseau technique, et la surimposition sur un espace, en tant qu'aire étendue, des différents types de réseaux témoigne de l'existence « d'une réalité multicouche » (Lévy, 2003³⁵) dont la compréhension nécessite de prendre en compte autant des aires que l'on peut situer localement, que les mécanismes et les voies qui les relient entre elles.
- 77 Le réseau permet d'appréhender un phénomène de façon multiscalaire, en l'étudiant à la fois sur son implantation sur du local et à la fois dans un contexte plus vaste qui permet de comprendre à quoi il se rattache. Ainsi, avec la musique, c'est la notion de réseau qui permet de l'étudier, autant, par exemple, en tant que manifestation sociale dans les lieux comme les bars ou les salles de concert, qu'en tant qu'indice de liens existant entre différents groupes d'individus répartis sur une aire plus ou moins vaste, ou en tant que voie de circulation immatérielle pour des modes ou des formes musicales venues d'ailleurs. C'est aussi par la notion de réseau qu'il est possible d'étudier la musique en Tanzanie comme marqueur culturel d'interactions constantes entre des formes locales anciennes et des formes nouvellement importées, et comme enjeu économique où des entrepreneurs locaux ont tiré parti de circulations commerciales à échelle internationale, qu'ils ont articulées à la fois à une demande locale – la clientèle de Dar es Salaam – et à un contexte national et régional qui leur était favorable, un gouvernement tanzanien désengagé, des industries musicales voisines focalisées sur leur aire de chalandise nationale.
- 78 Par le prisme d'un système en réseaux qui allie à la fois des relations interpersonnelles, de la circulation de produits et d'argent et de la circulation d'informations et de marqueurs culturels, il semblerait possible d'établir une étude du fait musical en Tanzanie qui ne se base pas uniquement sur les discours et les signes produits par la musique et par ceux qui la font.
- 79 Le fait musical en Tanzanie apparaît en effet d'une part comme un phénomène qui a partie liée, de longue date, à la mondialisation économique et culturelle. Toute musique est le fruit de mélanges et d'apports extérieurs, et actuellement, la musique tanzanienne se nourrit autant de pratiques déjà anciennes que de celles qui ont cours dans les pays arabes et indiens, à l'est, et en Amérique – au sens large – à l'ouest. Cette musique est importée par des entrepreneurs, qui ont des liens étroits (de personne à personne) et concrets (flux monétaires, flux de marchandises) avec ces pays-là : le culturel se surimpose à l'économique et vice-versa. Dès lors, il serait probablement fructueux d'étudier les modalités concrètes des réseaux de commerce international et d'en voir les liens avec les changements culturels et musicaux qui ont lieu en Tanzanie (en suivant donc en fait la proposition de base d'Appadurai, mais en étudiant plus les modalités spatiales de la circulation économique et culturelle.) Il conviendrait ensuite de « redescendre » la filière, en considérant ses points de passages et son cheminement à Dar es Salaam et en Tanzanie, les points concrets – le port et son organisation, en l'occurrence, revêtent une importance que je suppose capitale – et les points immatériels – les relations entre les individus, les connotations et les références qui changent selon les contextes et les lieux. L'idée serait donc d'étudier une filière à tous

les échelons, du global au local, et de voir comment les différents types de réseaux s'y articulent, avant de voir en quoi l'organisation de la circulation musicale en Tanzanie peut être similaire ou différente de l'organisation sénégalaise. A priori, aucune étude détaillée n'a été faite sur le réseau de distribution musicale et ses acteurs en Tanzanie ; le Sénégal au contraire dispose à ce sujet d'une abondante littérature, cristallisée autour des réseaux mourides (qui vendent de tout, y compris de la musique.) C'est pourquoi je peux d'ores et déjà jeter les bases d'une comparaison entre les deux types de réseaux, en établissant ce qui a priori les sépare et les rapproche.

- 80 La structure de la distribution et de la commercialisation de la musique dans l'agglomération de Dar es Salaam est une structure de réseau hiérarchisée : la tête du réseau est occupée par les distributeurs indiens, qui disposent de stocks et de moyens importants pour copier la musique et la rendre disponible sur le marché, avec d'autant plus de facilité qu'ils sont jusqu'ici le plus souvent les dépositaires des droits d'auteurs qu'ils ont rachetés aux artistes. Cette tête de réseau est matérialisée par le marché de Kariakoo qui constitue le centre par excellence d'approvisionnement des détaillants de Dar es Salaam. La vente de la musique dans la ville se répartit ensuite entre petits vendeurs, sous deux formes : soit de la vente ambulante, dans la rue, le vendeur tirant une charrette à bras aménagée en sound-system portatif, ou se contentant de transporter une caisse, soit des petites boutiques fixes, qui disposent de stocks plus importants ainsi que d'une sono plus performante. Ces vendeurs constituent une catégorie assez homogène de jeunes hommes (moins de 25 ans), Tanzaniens d'origine africaine (et non d'origine indienne), difficiles à comptabiliser étant donné le caractère informel de la plupart d'entre eux, mais, avant les opérations de déguerpissement des *maduka* en octobre 2006, ils auraient été au moins une centaine dans les quartiers centraux du CBD et de Kariakoo³⁶, donc probablement au moins le double dans toute l'agglomération de Dar. Le réseau de distribution de la musique dans Dar paraît cependant assez simple : il n'y a semble-t-il guère d'intermédiaires entre les *Big 5* et les petits détaillants. Ceux-ci sont de plus souvent menacés ou harcelés par les autorités³⁷, même lorsqu'ils ont acquitté les redevances nécessaires pour exercer leur activité, ce qui montre a contrario qu'ils travaillent indépendamment des principales compagnies de distribution, une fois qu'ils ont acheté leur marchandise : ils ne bénéficient d'aucune protection ou d'aide de la part d'un « supérieur » hiérarchique quelconque. De plus, même s'il s'agit d'un commerce assez rentable, qui assure à la plupart des revenus décents – par rapport à la moyenne de la population –, beaucoup de vendeurs n'y passent que quelques années avant de changer d'activité : cela souligne assez le verrouillage du marché, qui perpétue le cloisonnement entre quelques entrepreneurs installés et une multitude de vendeurs qui n'ont guère de perspective d'ascension sociale par la vente de la musique.
- 81 Le fonctionnement commercial dakarois, organisé autour du réseau mouride, offre ici matière à une comparaison particulièrement intéressante. À première vue, on peut en effet supposer que les marchés de Kariakoo à Dar et de Sandaga à Dakar jouent les mêmes rôles de plate-forme d'approvisionnement d'envergure nationale, constituant le premier point de passage de marchandises importées de Dubaï ou de New York. Comme en Tanzanie, l'économie sénégalaise est extravertie, et la majorité des biens d'importation transite par le port de Dakar, avant d'être distribuée, de grossiste en détaillant, sur l'ensemble du territoire national. Mais ce système économique repose en grande partie sur le modèle commercial des Mourides, qui repose sur un parrainage (*turendo*) des commerçants débutants par des commerçants mieux établis. En clair, à

Sandaga, dans le domaine de la musique comme dans les autres secteurs, on trouve à l'intérieur du marché des boutiques appartenant à des Mourides déjà solidement implantés. Chacun parraine un certain nombre de commerçants plus petits, qui sont leurs confrères et leurs obligés : on trouve ces derniers à l'extérieur du marché, dans des boutiques plus petites, ou comme vendeurs ambulants pour les plus jeunes. Leur stock ne leur appartient pas toujours en propre, mais ils peuvent tirer un profit des ventes qu'ils font, et, surtout, ils sont protégés par leur parrain, et ils ont une perspective d'ascension sociale, puisqu'à terme, ils pourront reprendre une boutique de taille plus importante, ou être aidés par leur parrain pour installer leur propre affaire. Ce système, qui est valable pour la distribution de musique, est actuellement en voie de saturation, mais pendant longtemps, il a contribué à assurer la pérennité des commerçants mourides sénégalais, par le biais de la solidité confrérique, qui venait se surimposer aux mécanismes éprouvés par ailleurs de solidarité familiale et de voisinage. Les Mourides se sont par ailleurs distingués depuis les années 1970 par leur capacité à créer et entretenir un réseau religieux et commercial, matérialisé par les *dahira* (lieu de rassemblement autour du marabout pour les membres de la confrérie) qui s'est étendu dans le monde entier : l'étroitesse des liens qui unissent à l'étranger les membres de la confrérie a beaucoup contribué à son succès commercial.

- 82 Il y aurait par conséquent une intéressante voie de comparaison, à travers l'étude des réseaux de commerce et de distribution musicale tanzanien et sénégalais³⁸, pour étudier la musique et sa circulation non seulement sur le plan local mais aussi dans son insertion aux niveaux régional et mondial.

3.6 Économie, identité, musique... : quels liens ?

- 83 L'utilisation du concept de réseau comme base d'une réflexion sur la musique devrait donc amener à interroger fortement les liens entre fait économique et fait culturel. Il me semble en effet que c'est par le fait économique, et plus exactement par les liens tangibles de flux d'argent et de produits qui se créent dans un cadre économique, que l'on peut appréhender et spatialisée des réalités immatérielles telles que la circulation de modes, de tendances ou de discours, qui, pour être immatérielles n'en ont pas moins une action profonde sur les espaces qu'elles touchent. Dans cette optique, le matériel et l'immatériel se contiennent l'un l'autre et, sur une étude sur la musique, ils ne peuvent se passer l'un de l'autre.
- 84 En effet, penser et étudier le fait musical uniquement d'un point de vue économique n'est clairement pas suffisant. Ainsi, quand on compare la Tanzanie et le Kenya, il est évident que la donnée « indice de développement économique », si elle peut expliquer bien des différences entre ces deux pays voisins, n'est pas d'une grande utilité quand on s'interroge sur leurs paysages musicaux respectifs. Le Kenya se pose en Afrique de l'Est et même sur l'ensemble de l'Afrique subsaharienne comme un modèle de développement macroéconomique. Il est un des rares pays africains à avoir su développer une véritable classe moyenne, qui, bien qu'elle ait connu dans les années 1980 une crise gravissime dont certains pensaient qu'elle n'y survivrait pas, a su se développer et adopter des standards économiques qui relèvent plus d'une économie émergente que de PMA. C'est aussi le Kenya qui continue d'afficher une des plus fortes attractivités en Afrique pour les investissements étrangers. La très grande pauvreté et les inégalités socio-spatiales y sont toujours élevées, la corruption et la criminalité

également, mais globalement, quand on observe les deux pays, Kenya et Tanzanie, le premier fait figure de « grand frère » turbulent mais efficace, là où la seconde reste effacée et pacifique, mais empêtrée dans ses blocages économiques.

85 Cependant, dans le domaine musical, la tendance s'inverse complètement, et c'est bien Dar es Salaam qui fait figure de pôle dans la production musicale, mais aussi dans sa distribution dans toute la région. On a vu plus haut que l'industrie musicale kényane avait été complètement ruinée par le piratage, et que cela était dû notamment à un manque de clairvoyance et d'engagement des majors internationales pour combattre le phénomène au-delà des frontières nationales. Mais, une vingtaine d'années plus tard, la situation reste inversée, alors que le Kenya dispose toujours, objectivement, de beaucoup plus d'atouts et de soutiens financiers que la Tanzanie. En termes de production, il y existe une expertise technique, – sous Nyerere, les artistes tanzaniens qui en avaient les moyens allaient enregistrer leurs disques à Nairobi, où la qualité était meilleure – et un esprit d'entreprise qui plaît aux investisseurs³⁹. Nairobi est une capitale qui attire beaucoup plus d'étrangers que Dar es Salaam, la vie culturelle y est beaucoup plus visible et plus variée qu'à Dar ; certains lieux y ont une réputation internationale⁴⁰. À l'étranger, il existe une communauté kényane bien implantée et qui conserve des liens étroits avec le Kenya : aux États-Unis, en Grande-Bretagne, les Kényans sont nombreux et actifs (les Tanzaniens sont beaucoup moins nombreux à l'étranger.) L'utilisation de l'anglais comme langue officielle au Kenya pourrait rendre la musique plus facile à exporter, puisque compréhensible par un large public. De même, les clips vidéos produits au Kenya sont plus professionnels et inventifs que ceux disponibles en Tanzanie... bref sur le papier, le Kenya dispose de beaucoup plus d'atouts que sa voisine pour produire, exporter et distribuer de la musique. Pourtant, c'est un secteur dans lequel, paradoxalement, la Tanzanie s'est imposée, en tout cas au niveau régional. Même avec beaucoup moins de moyens, c'est en Tanzanie que s'est élaboré un paysage musical cohérent et influent, et c'est autours des entrepreneurs tanzaniens que s'est construit le réseau de distribution de musique en Afrique de l'Est. Même si quelques groupes ou artistes kényans ont émergé et se sont fait connaître (Gidi Gidi Maji Maji, Wawesh, pour ne citer que des rappeurs) mais il n'y a pas eu de mouvement comme le *Bongo Flava* pour fédérer autour d'un courant musical toute une musique jeune et nationale. Il y a donc un paradoxe qui repose sur des facteurs économiques et sur des facteurs culturels ; en cela, la comparaison Kenya-Tanzanie s'impose, dans une réflexion plus globale sur la musique, puisque ces deux pays voisins, avec une certaine communauté linguistique et culturelle, n'ont absolument pas connu les mêmes évolutions et n'ont pas eu les mêmes priorités.

86 Le cas kényan relativise donc l'importance des flux financiers et du développement économique pour expliquer ce qui fait le succès d'un courant musical et le prestige d'une musique par rapport à une autre. En même temps, le fait que, justement, dans un des pays les plus développés d'Afrique, il n'y ait pas d'industrie musicale significative, contribue aussi à revaloriser un questionnement sur le fait économique. On peut d'ailleurs souligner que si l'Afrique du Sud, pays le plus riche d'Afrique, est pour sa part un pôle musical africain important et influent, le Nigeria, deuxième pays d'Afrique subsaharienne en PIB, est un peu dans la même configuration que le Kenya : malgré l'ombre de Fela Kuti, ce n'est pas le pôle musical le plus riche d'Afrique de l'ouest, les pays voisins notamment le Cameroun, ayant à cet égard une tradition beaucoup plus influente.

- 87 En cela, cette contradiction apparente entre richesse économique et richesse culturelle est très intéressante, puisque la question de base qu'elle pose, finalement, est de savoir quels sont les facteurs qui font qu'une musique originale se crée, a du succès, qu'elle inspire d'autres musiciens, et que cela aboutisse à la création de courants musicaux nouveaux qui influencent un public sur un territoire donné ? Dès lors, comme je l'ai postulé plus haut, on ne peut faire une étude de la musique en se fondant uniquement sur des données et des dynamiques économiques. Mais celles-ci jettent tout de même un éclairage intéressant sur l'implantation, la circulation et la création musicale. Le fait économique apparaît ainsi comme un outil intéressant pour rendre matériel une réalité par ailleurs difficilement tangible. À ce titre, on ne peut pas s'en passer, mais en n'oubliant pas qu'il reste, avant tout, un outil au service de l'observation de l'objet musique, et non un objet en soi.

NOTES

1. PERULLO, A. (2002). *op. cit.* Chapitre 3 : « Live in Bongoland ».
2. « *To revive, promote, glorify and protect our culture* », direction de BASATA, cité par Perullo, chapitre 3, « Music Organizations ».
3. Les frères salésiens sont une congrégation fondée au XIX^e siècle, qui s'est entièrement dévouée à l'éducation, notamment dans des zones de pauvreté. En Tanzanie, ils se sont implantés d'abord à Dodoma et à Iringa, avant de venir à Dar es Salaam.
4. Au sens propre du terme : les incendies mystérieux notamment ne sont pas si rares, ni les intimidations agressives, les cambriolages, sans parler des innombrables plagats et des campagnes de dénigrement et de diffamation auxquels se livrent des protagonistes soucieux de produire le tube le plus juteux
5. Confiscation qui a cependant eu un rôle positif de conservation des œuvres.
6. Dans le studio de P-funk, à Bongo Records, qui ne produit que du rap et du R'n'B, il faut compter de 150 000 à 200 000 TSh, soit de 75 à 100 euros. C'est la seule donnée que j'ai pour 2007, mais on peut supposer que les prix s'alignent.
7. Pour mémoire, en Tanzanie, un salaire de 150 000 TSh – 75 euros – est plutôt un « bon » salaire.
8. La production d'un morceau de rap se fait souvent de manière presque improvisée : un rappeur arrive avec un texte, que le producteur « habille », d'abord avec des rythmes puis avec des mélodies produites sur ordinateur... rien d'étonnant dans ces conditions à ce que les morceaux se ressemblent souvent étrangement.
9. Voix féminine du titre « Alikufa kwa ngoma » sur le CD joint au mémoire.
10. Les TLC sont un trio féminin de R'n'B qui a sévi à la fin des années 1990 et a aujourd'hui plus ou moins disparu. Leurs clips, que j'ai souvent vus en Tanzanie, et qui constituent des classiques d'un R'n'B un peu électronique de ces années-là, sont bourrés d'effets spéciaux, de décors futuristes, de personnages en apesanteur et de

combinaisons en latex. Je les cite elles, car ce genre d'effets visuels est souvent recherché dans de nombreux clips tanzaniens, de même que ceux des Destiny's Childs.

11. Voir la description de Dar Es-Salam en 1964, au moment de la révolution de Zanzibar, que fait R. Kapuscinski dans *Ébènes*. Si les choses ont bien changé, la description de Oyster Bay et Masaki reste assez conforme à celle que l'on pourrait faire aujourd'hui.

12. Impossible de quantifier exactement, mais on peut estimer qu'entre les Tanzaniens aisés et les expatriés, cette « cible » ne dépasse pas 2 000 personnes.

13. Un artiste résident est lié par contrat au manager ou au propriétaire d'un bar ou d'un club ; il y officie donc régulièrement, une ou plusieurs fois par semaine.

14. Il est déjà difficile d'estimer la taille de la population de l'agglomération, on est donc encore plus dans le flou quand il s'agit d'affiner l'analyse aux pratiques des urbains. Il est néanmoins établi que plus de 70 % des trajets se font pour des raisons professionnelles ou scolaires, et que la marche à pieds reste le lot d'une part non négligeable de la population : on compte moins d'un trajet motorisé, quel qu'il soit, par jour et par personne. cf : DIAZ OLIVEIRA, L., POCHET, p. (2005), « Vers une ville à deux vitesses ? » in *De Dar es Salaam à Bongoland*, op. cit.

15. Chai : thé. L'ugali est une semoule très compacte de manioc, comme une polenta ; les michkaki sont des brochettes.

16. En 2006, l'élection de Miss Tanzanie a été particulièrement suivie. En effet, en décembre 2005, Nancy Sumari, Miss Tanzanie 2005, a été élue Miss Africa et obtenu le quatrième rang mondial lors de la compétition finale, ce qui lui a conféré une aura particulière et a particulièrement flatté la fierté nationale.

17. RANGER, T. (1975). *Dance and Society in Eastern Africa, The Beni Ngoma*, London, Heinemann.

18. Constant-Martin, D., Frank Gunderson & Gregory Barz (eds), *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam, Mkuki wa Nyota Publishers, 2000, 468 p. ; *Cahiers d'études africaines*, 172, 2003. <http://doi.org/10.4000/etudesaficaines.2265>.

19. Chiffres : étude BBC 2006 sur la télévision en Afrique. *Africa Media Development Initiative, Tanzania Context*. BBC World Service.

20. La loi tanzanienne impose que les capitaux, dans chaque entreprise privée, proviennent à hauteur d'au moins 51 % de citoyens tanzaniens. Cette clause est évidemment très simple à contourner, par le biais de prête-noms.

21. En référence au monde de la chasse : les Big 5 sont les proies « nobles » les plus prestigieuses et les plus dangereuses à chasser, ou simplement à photographier (buffle, lion, éléphant, léopard et rhinocéros). La Tanzanie, est-il besoin de le rappeler, est le pays du Serengeti. Entre 1996 et 1999, les Big 5 sont devenus les Big 7, avant de retourner à la situation initiale, après que l'un des nouveaux arrivants ait essayé de duper ses partenaires.

22. Entretien avec Gérard Bruno le 7 février 2007.

23. Je garde le conditionnel, car, bien que cela soit un secret de polichinelle, je n'ai aucune preuve de ce que j'avance ici. J'ai rencontré P-Funk, mais ce n'est pas lui qui m'a parlé du *payola*, qui est simplement un autre mot pour désigner la corruption, même si la pratique n'est pas illégale au sens propre du terme, puisqu'il existe un vide juridique à ce sujet. Néanmoins, c'est une pratique de dessous de table qui reste inavouable, que

tout le monde connaît mais qui ne peut se faire à découvert (comme tout le reste du système de corruption en Tanzanie) et il y a fort à parier que cette pratique aurait de toute façon été instituée assez vite, même si ce n'était pas lui qui avait commencé.

24. L'expression de « lieux de condensation » est de B. Calas.

25. Voir le « Minority Report » de Jay-Z, morceau écrit après l'ouragan Katrina en 2005 à la Nouvelle-Orléans, mea culpa du *hustler* reconverti en business man, qui ne sait plus comment représenter « son » peuple. En France, les rappeurs sont exactement dans la même problématique : continuer de protester, mais en restant en marge, ou s'intégrer, mais à quel prix ? mais là où aux États-Unis l'intégration des rappeurs les plus célèbres s'est faite par le business, les rappeurs français ont plutôt choisi d'investir le terrain politique.

26. « Les horizons culturels », p. 333-334, in *De Dar es Salaam à Bongoland*, op. cit.

27. Assan and Sons, Mahmoud Radio Service et Souza Junior Dias, tous installés non loin de l'avenue Samora.

28. La cassette audio est inventée et commercialisée en 1963 par Philips.

29. Au nord, les frontières avec l'Ouganda et le Kenya étaient fermées. Les frontières avec le Burundi, le Mozambique et les régions orientales du Zaïre étaient poreuses, mais trop éloignées de métropoles qui auraient pu être des points d'approvisionnement importants, et dans des zones trop instables. Le Malawi, enfin, est un pays lui-même trop pauvre et trop enclavé pour être une plate-forme de contrebande intéressante.

30. La législation sur les importations et les exportations dans les années 1970 et 1980 est assez difficile à suivre. En effet, théoriquement, l'ensemble de la production, de l'importation et de l'exportation était nationalisé, et les initiatives privées interdites. Mais entre la tolérance plus ou moins affichée de l'État, le secteur illégal et les pratiques informelles, il semble que la situation réelle ait été beaucoup plus arrangeante et beaucoup moins claire que sur le papier. Ainsi, à Dar Es-Salam, le nom du carrefour de Namanga est une référence au poste de frontière entre les villes d'Arusha et de Nairobi ; on y trouvait sous le manteau tout ce que l'on n'avait pas le droit de trouver ailleurs.

31. Trouver référence. Analyse de K. Verdery citée par A. Perullo et traduite – infidèlement – par mes soins.

32. Puisque, on le rappelle, la plupart de ces commerçants indiens, encore en activité aujourd'hui, sont issus de familles qui ont gardé des liens avec l'Inde et qui ont commencé leurs activités de commerce dès la fin du XIX^e siècle.

33. Chiffres SEAGO, 1987, « East African Popular Music », *Journal of International Library of African Music* 6 (4) : 176-177. Verdery, K., 1996. *What Was Socialism, and What Comes Next?* Princeton : Princeton University Press. Cité par Perullo, chapitre six, « Legends of the Pirates ».

34. OHNET J.-M., 2003, « Réseau technique », in LEVY J., LUSSAULT M., (dir.) *Dictionnaire de la géographie de l'espace des sociétés*, op. cit, p. 796-797.

35. LEVY J., 2003, « Réseau », *ibidem*, p. 795-796.

36. Article du *Citizen*, « Music and Piracy in Tanzania », février 2005.

37. Le grand risque lorsqu'un commerçant informel est contrôlé est que son stock ou l'ensemble de son affaire soit « nationalisé », c'est-à-dire confisqué par les autorités sans aucune contrepartie financière. Lors de mon passage en février 2007, il n'y avait

presque plus de vendeur ambulant dans les rues, et les rares qui restaient – pour la plupart des marchands de fruits à vélo, tels qu'on les aperçoit dans le clip de Professor Jay – courraient le risque d'être embarqués par la police.

38. Il serait notamment intéressant de comparer la place des Libanais au Sénégal, par rapport à celle des Indiens en Tanzanie et en Afrique de l'Est.

39. En Tanzanie, la plupart des investisseurs étrangers se plaignent du manque de professionnalisme et d'esprit d'émulation dont font preuve les acteurs privés tanzaniens, qu'ils attribuent à la période du socialisme dur, au cours de laquelle Nyerere aurait cassé l'esprit d'entreprise. Révélateur : en 2001, un atelier avait été organisé par une ONG hollandaise en Tanzanie, rassemblant des rappeurs hollandais, sud-africains et tanzaniens ; le but était de travailler ensemble dans un esprit de coopération, et un album devait être produit au cours de cette session de quatre semaines... seuls deux titres ont finalement été produits, et Sud-africains comme les Hollandais ont vivement critiqué le manque de professionnalisme et de motivation non des artistes mais des producteurs.

40. Notamment le restaurant *Le Carnivore*, qui propose, outre du crocodile au menu, un espace de *clubbing* ouvert toute la semaine, et plein toute la semaine...

INDEX

Index géographique : Tanzania | Tanzanie