La politique des bars gikuyu de Nairobi

Hervé Maupeu et Mbûgua wa-Mûngai

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/15223>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.15223

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 28 juin 2006

Pagination : 313-331

ISBN : 978-2-7132-2090-6

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Hervé Maupeu et Mbûgua wa-Mûngai, « La politique des bars gikuyu de Nairobi », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 182 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/15223> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.15223

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CEA&ID_NUMPUBLIE=CEA_182&ID_ARTICLE=CEA_182_0313

La politique des bars gikuyu de Nairobi

par Hervé MAUPEU et Mbûgua WA-MÛNGAI

| Editions de l'EHESS | *Cahiers d'études africaines*

2006/2 - 182

ISSN 0008-0055 | ISBN 2713220904 | pages 313 à 331

Pour citer cet article :

—Maupeu H. et wa-Mûngai M., La politique des bars gikuyu de Nairobi, *Cahiers d'études africaines* 2006/ 2, 182, p. 313-331.

Distribution électronique Cairn pour Editions de l'EHESS .

© Editions de l'EHESS . Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Hervé Maupeu & Mbûgua wa-Mûngai

La politique des bars gikuyu de Nairobi

Les bars constituent, en milieu urbain, le lieu principal de distraction des hommes gikuyu. Depuis quelques années, ils se sont également convertis à la « football-mania », sans avoir développé une « république gikuyu du foot »¹ comme les adeptes luo du club de Gor Mahia ou leurs traditionnels opposants, les Luhyas d'AFC Leopard. Dans une ville de deux millions et demi d'habitants, on découvre tous types de bars. Nous nous intéresserons à ceux situés à la périphérie de la cité, surtout fréquentés, à la sortie des bureaux et pendant les week-ends, par la classe moyenne de la population puisque l'on s'y rend essentiellement en voiture. On y vient pour se distraire entre amis, le plus souvent de même ethnie (Parkin 1978) ; on y boit généralement de la bière en bouteille (Tusker, Pilsner, White Cap) ce qui, là aussi, indique un certain niveau de vie (Willis 2002) ; on y consomme de la viande grillée (*Nyama Choma*) accompagnée de frites et d'un mélange de tomates, oignons et piments (*Kachumbari*).

Le week-end, ces bars proposent de nombreux spectacles pour attirer la clientèle : orchestres de musique zaïroise ou de *benga* (un type de musique apparu vraisemblablement dans les années 1960 et que l'on écoute dans l'ensemble de l'Afrique de l'Est), des *mûgithi* (ou *one man guitar*, typiquement gikuyu) et de courtes pièces de théâtre. Nous ne nous intéresserons ici qu'aux représentations données en langue gikuyu afin d'analyser leur contenu et leur portée politique.

Les bars gikuyu sont devenus de véritables arènes politiques dans un contexte d'autoritarisme plus ou moins marqué. Durant la présidence de Kenyatta (1964-1978), les gens exprimaient leurs frustrations de classes que le partage inégal des avantages de l'indépendance cristallisait y compris dans la nouvelle classe moyenne choquée par l'assassinat du populiste

1. Il s'agit d'une expression communément utilisée par les fanatiques des deux grands clubs ethniques de Nairobi, Gor Mahia et AFC Leopard, qui refont la vie de leur club et de la nation dans les bars liés à leur équipe fétiche (PARKIN 1978).

J. M. Karuiki (1975), un modèle de réussite individuelle, et parfois séduite par le brio des « barbus » marxistes². Sous le régime de Moi (1978-2002), les salariés urbains ont été durement affectés par la récession économique amplifiée par les méthodes kleptocratiques de l'élite *nyayo*³ des années 1990. Mais, chez les natifs du Kenya central, la critique a cessé de prendre la forme d'un discours de classe. Leur malaise s'est exprimé à travers un discours ethnique. Tout au long des années 1980, le gouvernement du président Moi s'est employé à démanteler toutes les sphères économiques dans lesquelles les Gikuyu étaient dominants afin de construire l'hégémonie kalenjin. Après une décennie d'abattement, les Gikuyu ont ranimé leur nationalisme ethnique, discuté et négocié ses principes et ses fondements. Paradoxalement, les hommes politiques ont peu participé à ces débats sur la philosophie politique gikuyu. Les discussions se déroulaient essentiellement en dehors de la classe politique même si les politiciens ont toujours récupéré certains éléments de ces analyses dès qu'ils en saisissaient la popularité. De fait, les arguments ont été échangés essentiellement dans les bars à travers les discours des artistes et le dialogue engagé avec le public. À cet égard, les trois genres artistiques qui nous intéressent (*benga*, *mûgithi* et théâtre) constituent trois facettes, soit complémentaires, soit en opposition au nationalisme gikuyu moderne.

La politique des bars dans la pensée politique gikuyu contemporaine

Le théâtre incarne essentiellement la critique de l'autoritarisme politique de l'ère *nyayo*, le *benga* exprime plutôt la politique de l'intimité alors que les *mûgithi* développent la politique des jeunes comme classe d'âge. Mais cette différenciation correspond à une conception occidentale du politique qui cadre mal avec l'approche gikuyu du pouvoir et de l'organisation sociale, et de multiples liens existent entre ces trois milieux. Pour autant, nous gardons ces distinctions car elles expriment aujourd'hui trois conceptions largement différentes des relations entre le peuple et ses dirigeants. Il en ressort un dialogue qui est largement laissé à l'appréciation de l'auditoire.

Le théâtre populaire comme parodie de l'autoritarisme *nyayo*

Wahome Mutahi représente l'auteur de théâtre populaire le plus prolifique et le plus fameux. De fait, il s'est essayé à tous les genres littéraires. Il a

2. Dans les années 1970, l'élite politique attaquait les « barbus » de l'Université de Nairobi, et au début des années 1980 les « *Seven Bearded Sisters* » organisaient, au sein du Parlement, l'opposition au régime (KOIGI 1984).

3. Du nom de l'idéologie officielle du régime du président Moi.

commencé sa carrière d'écrivain comme journaliste après avoir été brièvement enseignant et *District Officer* (sous-préfet). À partir des années 1980, il est parvenu à la célébrité grâce à ses chroniques satiriques publiées dans le *Sunday Nation* mettant en scène le fameux Whispers (et toute sa famille) qui incarne le type même du Kenyan urbain de la petite classe moyenne⁴. Il est également l'auteur d'une dizaine de romans lus par un large lectorat. Des années 1990 à 2003, l'année de son décès, il s'est beaucoup investi dans le théâtre comme écrivain, metteur en scène, comédien et directeur de théâtre (Citrus Whispers Theatre).

Dans les années 1980, après son long emprisonnement et son passage dans les chambres de torture de Nyayo House, Mutahi est entré en littérature engagée⁵. Il a narré son expérience carcérale à travers deux romans qui participent d'un véritable courant littéraire kenyan, les *Kamiti Sagas* (nom de la prison où les protagonistes étaient emprisonnés). Avec le retour du pluripartisme, il a recherché un public plus populaire auquel il s'est adressé directement, en langue gikuyu, à travers des pièces de théâtre ridiculisant le système monarchique républicain qui concentre le pouvoir entre les mains d'un seul homme. La mégalomanie des politiciens, leur fourberie et leur abus de pouvoir sont au cœur de ses satires. Il transpose les analyses de la société civile qui appelait dans les années 1990 à une réforme constitutionnelle⁶. Ce mouvement a réussi à mobiliser les masses urbaines et a fixé ainsi l'agenda de la campagne électorale de 1997. En 2002, les ONG de juristes ont été marginalisées mais le thème de la réforme constitutionnelle est resté au cœur du débat électoral.

Le théâtre de Mutahi défend, en langue gikuyu, une démocratie fondée sur des principes universels et ne participe guère du débat nationaliste gikuyu. Mutahi est, localement, un militant du Democratic Party. En 2002, il a activement participé à la campagne électorale de Mwai Kibaki, le patron politique de la zone du Kenya central dont il est issu. De fait, toute l'œuvre de cet écrivain est profondément ancrée dans un terroir d'où il a puisé ses personnages et sa façon de raconter des morceaux de vie. Pour autant, il perçoit sa terre gikuyu comme parcelle révélatrice de l'ensemble du pays. Bref, c'est un écrivain gikuyu qui se veut citoyen kenyan.

Sa « kenyanité », même ancrée dans un terroir, contraste avec les approches des autres artistes des bars qui se sentent gikuyu avant d'être kenyans.

-
4. Pendant vingt ans, les chroniques de Mutahi ont été les articles les plus lus du *Daily Nation*.
 5. Mutahi et son frère ont été accusés de détenir de la littérature séditionnaire. Ils font partie des nombreux intellectuels gikuyu et Luo qui ont subi la paranoïa du système policier du régime du président Moi (Mutahi 2005).
 6. Mutahi n'est pas le seul à pratiquer une discrète pédagogie constitutionnaliste. L'un des principaux acteurs de la réforme constitutionnelle, le professeur Kivutha Kibwana, a publié plusieurs pièces de théâtre dont *Kanzala* (Nairobi, Claripress, 1998).

Joseph Kamaru comme palimpseste et archives

Joseph Kamaru est un monument de la culture gikuyu contemporaine et son influence dépasse largement le champ de la musique⁷ où il s'est d'abord imposé comme père fondateur du *benga* du Kenya central. Il peut sembler paradoxal de parler ici du révérend Kamaru alors qu'il ne joue plus dans les bars depuis plus d'une décennie. Il a fondé, dans les années 1990, une Église pentecôtiste et sa position de « sauvé » l'amène à se dissocier dorénavant du monde des bars. Mais, malgré ces changements dans sa carrière d'artiste, il reste une référence constamment discutée.

Politiquement, il peut être qualifié de « conservateur-critique ». Lors des élections de 2002, il se disait proche du Liberal Democratic Party, le groupe dissident du Kenya African National Union (KANU) (ancien parti unique resté au pouvoir de 1963 à 2002) qui a rejoint la coalition nationale Arc-en-ciel (NaRC), coalition de l'opposition⁸. En ce qui concerne le nationalisme gikuyu, ses positions ont évolué, il défend une large unité des peuples du mont Kenya (Gikuyu, Embu et Meru) et a toujours été suspicieux à l'égard des élus, perçus comme un mal nécessaire qu'il faut surveiller de près. Sa réflexion est basée sur les droits et les devoirs de ces élus et sur le sens de l'idée de territoire politique. Tous les courants politiques gikuyu empruntent à Kamaru et trouvent dans son œuvre des thèmes et des formes artistiques qui leur permettent de communiquer avec le peuple selon des points de vue très différents.

Chantal Zabus (1991) analyse la littérature ouest-africaine comme un palimpseste intégrant les formes de la littérature orale, les structures et les habitudes langagières ethniques. De même, la musique de Kamaru constitue une synthèse moderne et originale des multiples éléments du passé musical, littéraire et politique du Kenya central. Son œuvre peut également se distinguer comme des archives constamment retravaillées et réactualisées par ses successeurs, souvent dans un sens éloigné de l'esprit et des buts de Kamaru. Son corpus est donc palimpseste et archives à deux niveaux intimement liés : les genres musicaux et la pensée politique gikuyu.

Dans les années 1970, Kamaru a été l'un des principaux acteurs du renouveau des chansons mau-mau⁹. À la même époque, les universitaires

7. Son œuvre est peu analysée par les universitaires. Jusqu'à présent, les seules études disponibles ont été publiées en langue gikuyu dans le journal édité par Ngũgĩ wa Thiong'o, *Mũtiiri*, et en français. Gicingiri wa Ndigirigi (1994) se livre à une analyse exhaustive des travaux de Kamaru. Waithira wa Mbuthia (1994) étudie la figure des femmes dans ses chansons. H. MAUPEU (2003, 2005b) s'intéresse à la pensée politique de Kamaru, essentiellement dans ses sermons électoraux des années 1990 et 2000.
8. Il souhaitait que George Saitoti soit le candidat à l'élection présidentielle de l'opposition (interview de J. Kamaru par H. Maupeu, Nairobi, juillet 2002).
9. *Nyimbo cia Mau-Mau*, vol. 1 & 2, sont constamment réédités par Kamaru's City Sounds Productions, ce qui atteste de leur succès commercial.

se sont intéressés également aux hymnes et ont livré des analyses particulièrement controversées parmi les Gikuyu. B. A. Ogot (1977, 2003) a publié le premier article d'histoire sur le sujet et a amorcé ainsi la révision de la guerre mau-mau qu'il présente comme un combat avant tout ethnique qui ne donne qu'une idée incomplète de la lutte anticoloniale impliquant beaucoup d'autres communautés. On lui a reproché ses jugements de valeur : « The Mau-Mau hymns are technically poor and stylistically doggered », affirme-t-il notamment. Lors des débats sur le sens de Mau-Mau, il a également acquis la réputation d'incarner le courant conservateur de l'historiographie kenyane¹⁰. Par rapport aux universitaires, Kamaru livre des versions des chansons mau-mau dans lesquelles les Gikuyu se retrouvent. Plus que jamais, il incarne les Gikuyu *karinga* (authentiques). En revanche, Maina wa Kinyatti (1980), politiquement opposé, a publié des traductions en anglais et surtout en dialecte marxiste des chansons mau-mau que les Gikuyu ont du mal à reconnaître.

À partir du travail de collectage et d'adaptation de Kamaru, les chansons mau-mau ont envahi le champ musical gikuyu. Depuis la fin des années 1990, la reprise de ces chants est surtout le fait des mouvements prophétiques gikuyu et en particulier des sectes Thaaï et Mungiki¹¹. Ces deux mouvements cherchent à se distinguer du courant principal du prophétisme gikuyu contemporain, les Akorino, en utilisant mau-mau comme leur principale référence politique, susceptible en particulier de séduire les jeunes avides de mobilisations plus ou moins violentes. D'autres chanteurs surfent sur la mythologie mau-mau à des fins plus commerciales. C'est le cas, en particulier, de Mzee Young (*Irungu wa Kario*)¹².

Kamaru a également beaucoup utilisé de la musique traditionnelle gikuyu. Il joue les musicologues fidèles quand il reprend les chansons de sa région. Gicingiri wa Ndigirigi (1994) estime que la caractéristique essentielle de Kamaru est d'être l'un des principaux enseignants de l'ethnie. Selon le grand chanteur, l'unité gikuyu repose sur la connaissance du passé de la communauté. Ainsi, certaines de ses cassettes sont consacrées à l'explication des coutumes. Ndûrû, un chanteur célèbre, lui pose des questions auxquelles il répond¹³. Le public et surtout les chanteurs de la jeune génération ont particulièrement retenu de Kamaru-pédagogue ses enseignements sur la

-
10. Le débat des historiens kenyans sur le mouvement mau-mau a donné lieu à de nombreuses analyses universitaires, la meilleure synthèse étant faite par M. S. CLOUGH (1998). Pour les perceptions populaires, voir les articles de *The Weekly Review* (notamment 21 septembre, 5 et 19 octobre 1984).
 11. The Tent of the Living God (Thaaï) a édité une cassette intitulée *Njama ya Gikuyu Kamweretho*. Mungiki a édité de nombreuses cassettes. La plus fameuse est certainement celle d'une certaine Mwari Munjiru, *Uyu ni Urathi* (« Ceci est la prophétie »).
 12. *Nyimbo cia Mau-Mau* (2002). Mzee Young constitue probablement l'un des héritiers les plus fidèles de Kamaru.
 13. *Kamaru Hits*, 1982.

sexualité. En effet, la plupart de ses chansons « traditionnelles » sont des danses entre jeunes hommes et jeunes femmes et surtout des chansons de circoncision¹⁴, une cérémonie où l'impétrant est incité à débrider son langage et à user de tous les mots interdits. Au grand désespoir de Kamaru lui-même, il est le père spirituel des jeunes *mûgithi* dont la récente et extraordinaire popularité repose sur l'usage explicite du langage sexuel.

Dans le domaine des chansons traditionnelles, Kamaru a d'autres héritiers. Tout comme le grand poète Murang'a, de nombreux jeunes adaptent une orchestration moderne sur de vieilles chansons. Ainsi, Eric Wainaina a arrangé, dans son dernier album, un célèbre morceau, *Ritwa Riaku*¹⁵, ce qui est un hommage à ses racines sans se référer au nationalisme gikuyu comme le fait Kamaru et bon nombre de ses collègues du *benga*.

En effet, Kamaru est actuellement l'un des grands intellectuels du nationalisme gikuyu. Il expose depuis trente ans ses opinions à travers ses chansons qui commentent les grands événements politiques. Les serments de 1969 afin d'unifier les Gikuyu contre les Luo (après l'assassinat de T. Mboya), le meurtre de J. M. Kariuki, la tentative de coup d'État de 1982 ont donné lieu à des chansons encore réputées dans tout le Kenya central. Depuis la fin des années 1980, il édite des cassettes de sermons politiques relatant les campagnes et les résultats électoraux. Pour autant, il est inutile d'aller plus loin dans la présentation de cet aspect de l'œuvre de Kamaru dans la mesure où aucun de ses collègues travaillant dans les bars ne le concurrence dans ce domaine. À l'occasion des élections, de nombreux chanteurs de *benga* créent quelques morceaux en l'honneur des politiciens qui les paient et les invitent à leurs assemblées. Mais peu de ces chansons sont jouées dans les bars, même en période électorale, car le public y va pour se distraire. Il faut donc délivrer un message discret, ironique et, le plus souvent, émotionnel.

Le *benga* des bars traite surtout de la politique de l'intimité où Kamaru apparaît également comme un précurseur (Mbuthia 1994). C'est en effet l'un des grands poètes des relations familiales (beaucoup d'hymnes à la mère, la seule femme qui ne trahit pas) et des rapports hommes/femmes, estimant que la politique doit reposer sur une bonne gestion domestique et sur des rapports sociaux harmonieux, ces derniers déclinant eux-mêmes des premiers. À cet égard, le Kamaru's Superstars Band a imposé, dans ce domaine, un style qui a fait florès : il exprime ces thèmes à travers un langage gikuyu jugé particulièrement pur et esthétique. Dans une région où la qualité de l'expression orale est particulièrement valorisée, ses chansons sont considérées comme des modèles. Ainsi, un ancien député nous expliquait qu'il reprenait dans ses discours de nombreuses expressions de Kamaru

14. Dans *Gikuyu Folk Songs*, les morceaux 2, *Nuu Wari Ndunyu*, 5, *Nbokeirio Ruenji*, 8, *Thuriu*, 4, *Hui Wainaga*, 5, *Ngurara Nja* et 8, *Iri Karura* sont des chansons de circoncision.

15. *Sawa Sawa*, face B, 7.

(qui sont souvent des adaptations de proverbes) qu'il adaptait au message qu'il souhaitait faire passer ou qu'il utilisait comme principal slogan dans ses campagnes électorales.

Le *benga* et la politique de l'intime

Depuis trente ans, la musique dominante dans les bars gikuyu reste le *benga*. Après les années 1980 où ce genre semblait perdre son âme, il a fait un retour marqué en s'inspirant particulièrement des vieux standards de Kamaru. Ainsi, la programmatrice de Kameme FM, principale radio FM gikuyu, nous a expliqué, en 2003, qu'elle valorisait principalement les morceaux du *benga* contemporain qu'elle mélangeait avec des classiques des années 1970 remastérisés.

Le *benga* gikuyu s'apparente à la *country music* aspirant à une vie rurale préservée et dénonçant les risques de la modernité. Pour ces chanteurs, l'ethnicité gikuyu représente, avant tout, la sauvegarde des valeurs familiales traditionnelles. À ce titre, la ville Babylone (Nairobi) constitue une figure centrale de l'univers *benga*. C'est l'endroit où l'on ne peut pas s'installer définitivement car par nature situé en dehors des frontières de l'ethnie. Même si les Gikuyu entretiennent leur identité de peuple défricheur constamment appelé à changer de terres, la ville est le lieu où l'on se perd et où tout homme est censé se rendre pour affirmer sa masculinité et sa capacité à devenir adulte. Nairobi est le terrain des jeunes guerriers modernes censés y conquérir les moyens de se marier et de pourvoir aux besoins de leurs parents. Mais dans ce monde sauvage (la ville), perçu comme le nécessaire pendant de la campagne, véritable lieu de civilisation, le guerrier est éprouvé par de nombreux ennemis, le pire étant sans conteste la femme. Ainsi, la chanson *benga* livre une véritable panoplie des « urbaines dangereuses » : l'aguicheuse qui n'en veut qu'au porte-monnaie du mâle, la *sugar mummy* castratrice, la diplômée toujours prête à abandonner son fiancé rural... (Maupeu 2005a). Dans le discours *benga*, le contrôle de la femme est au cœur de ce qui fait l'ethnicité gikuyu. Lynn M. Thomas (2003 : 6) exprime clairement l'importance de cette idéologie lorsqu'elle affirme que :

« Few participants in twentieth-century Kenyan politics were able to neatly separate issues of land, labor, and political control from those of gender, sexuality, and reproduction. For colonial rulers and subjects as well as their postcolonial successors, managing the politics of the womb has been crucial to ensuring material prosperity and constructing moral persons and communities. »

Depuis quelques années, ce genre musical se renouvelle sous l'influence des divas gikuyu et les femmes ne sont plus les actrices secondaires des orchestres de *benga*, puisque certaines d'entre elles s'imposent dorénavant comme des leaders de groupe. Elles ont même fondé, en 2001, une association, Women in Music, qui regroupe les reines du *benga* gikuyu. Ce qui fait le succès des Queen Jane et autres Margaret Waitherero, c'est leur capacité à

inverser la vision du *benga* masculin sur ce qui fait l'unité de l'ethnie. Elles appellent les femmes à reconnaître leur véritable rôle dans la communauté gikuyu, celui de vrai (et unique) soutien de famille à la suite de la démission des hommes.

Il est intéressant d'analyser la politisation différenciée du *benga* masculin et féminin. Dans les années 1990, plusieurs chansons ont subi la censure du pouvoir politique : *Gĩtũmia Gĩĩkĩ*, de David Karanja, parlant d'un fils persécuté par sa belle-mère, et *Reke Tumanwo*, de Peter Kigia, racontant l'histoire d'un mariage se terminant mal ont été perçues comme une allégorie critiquant le régime du président Moi (Mũtonya à paraître). Pour les censeurs comme pour de nombreux Kenyans, la vie politique dépend fortement de la vie familiale et privée. Les chanteuses s'adressent à leurs comparses ethniques et visent à recomposer un nationalisme gikuyu qui fasse justice à tous ces acteurs et en particulier aux cadets sociaux constamment marginalisés par les courants de l'ethnicité gikuyu moderne. Elles aspirent à éduquer les femmes et les jeunes :

« We have discovered that it is only through music that we can educate people, especially our children, who are at greater risk of being affected by the ever-increasing social ills », déclare M. Waitherero cité dans Dan Teng'o (2004 : 10)¹⁶.

Pour autant, la voix des jeunes s'exprime essentiellement à travers les *mũgithi*.

Les *mũgithi* ou la politique des jeunes

Les *mũgithi* apparaissent dans les bars gikuyu à la fin des années 1990. Ils se caractérisent par le fait qu'ils reprennent sur un mode satirique des chansons populaires dont ils changent les paroles pour leur donner une connotation sexuelle. Jusqu'à présent, Maina wa Mũtonya (à paraître) est le seul universitaire qui se soit livré à une analyse relativement exhaustive de ce phénomène artistique. Il y voit un genre musical bégayant entre deux tendances : devenir un projet national intégrant toutes les composantes ethniques du Kenya ou rester un manifeste identitaire gikuyu. À l'évidence, les jeunes stars du genre *mũgithi* désirent développer leur influence. L'un de ses principaux représentants, Mike Rua (2004 : 24), affirme dans une interview :

« The Mugithi beat has gone beyond crossing provincial borders and is now using folk songs from other communities like the Luhya, Kamba, Luo as well as gospel music. »

16. M. Waitherero a composé de nombreuses chansons destinées à sensibiliser les jeunes sur le sida, la plus connue d'entre elles étant *Tujihadhari na Ukimwi*. Son album, *African Women*, développe ses thèses sur la nécessaire promotion des femmes. Sur la féminité/masculinité en culture gikuyu, voir Inge BRINKMAN (1996).

Il est encore difficile d'évaluer le sens de cette extension des *mûgithi*. Tentent-ils seulement d'étendre leur marché potentiel ? Réagissent-ils ainsi à la concurrence des animateurs radio qui, comme Kajiari de Kiss 100, travestissent toute la gamme des chansons disponibles, de la pop américaine R & B au hip-hop local ? Les auditeurs voient-ils dans leurs tentatives un mode de constitution d'une citoyenneté des jeunes de tout le pays ? On ne peut pas juger cette mutation, encore très récente, d'autant que l'on doit auparavant analyser les raisons de son extraordinaire succès dans les grandes villes kenyanes.

Ce genre musical nous apparaît comme une adaptation contemporaine des chansons de circoncision gikuyu. Au regard de cette caractéristique principale, on peut donner sens à de nombreuses dynamiques de cette expression artistique. La circoncision reste l'un des aspects essentiels de l'identité gikuyu masculine. Pour autant, cette opération est accomplie, de nos jours, dans des lieux médicalisés et sous anesthésie locale. Elle ne s'accompagne plus de cérémonies ni d'enseignements sur le sens du passage de l'enfance à l'âge adulte. Cela conduit à une grande difficulté pour de nombreux jeunes qui ne savent appréhender clairement les attentes de la société, de leur entourage à leur égard parce qu'on ne leur a pas appris, notamment à l'occasion de la circoncision. Qu'est-ce qui doit différencier le comportement d'un enfant de celui d'un adulte ? La réponse est parfois difficile pour un adolescent qui est généralement circoncis dans l'année du passage à l'école secondaire (Droz 2000 ; Maupeu 2005a). Le malaise est tel que depuis 2001, les presbytériens du Kenya central organisent chaque année une semaine de formation pour près de 600 garçons et plus de 200 filles. Des équipes leur inculquent un ensemble de valeurs : « A rigorous programme covering 15 topics including Gikuyu traditional values ; peer pressure ; the challenges of adolescence ; human sexuality ; drugs & drugs abuse ; HIV/Aids awareness & adjustment to secondary school life » (Mburu 2003). À l'issue de cette formation, une quinzaine de docteurs procèdent à la circoncision des hommes alors que les filles suivent des séminaires de gynécologie. Le tout se conclut sur une cérémonie présidée par le préfet de région. On peut s'étonner d'une pareille mobilisation. De fait, les presbytériens y voient un moyen de lutter contre les incroyables violences scolaires qui se déchaînent régulièrement dans les écoles secondaires de la Province centrale donnant lieu bien souvent à des incendies meurtriers d'écoles et à de nombreux viols¹⁷.

Au regard de ce contexte, on peut appréhender le succès des *mûgithi* qui offrent un discours identitaire aux jeunes urbains gikuyu de la classe moyenne. Comme dans le processus « traditionnel » de la circoncision, ces chansons permettent d'énoncer tout le vocabulaire sexuel que la décence

17. Republic of Kenya, *Report of the Task Force on Student Discipline and Unrest in Secondary Schools*, Republic of Kenya, 2001, p. 7.

interdit de prononcer. À travers le discours de la gaudriole et de la grivoiserie, ils redécouvrent une langue qu'ils avaient délaissée lors de leur installation en ville et qui met l'accent sur le kiswahili, langue transethnique par excellence. Au moment où leurs groupes d'amis se ramènent inexorablement aux membres de même ethnie, sinon du même district¹⁸, cette réduction de la sociabilité exige des ajustements culturels auxquels les *mûgithi* participent. En dépit de ses dévoiements, ce genre musical, inventé par des jeunes migrants, donne aux urbains des racines rurales en leur remémorant, de façon ironique, le *benga* de leurs parents (musiques religieuses changées ; chansons des mères : Queen Jane ou autres reines du *benga* ; chansons que les pères ont imposées dans leur foyer : Kamaru, C. D. M. Kiratu ; vieilles danses des grands-pères : *mwomboko*). Le *mûgithi* est avant tout hédoniste, associé à des nuits trop arrosées pendant lesquelles les jeunes hommes se révoltent contre la société.

Maina wa Mûtonya (à paraître) relève une certaine politisation des spectacles *mûgithi* et note que ce genre musical a exprimé la frustration des Gikuyu de Mombasa persécutés lors des massacres de Likoni de 1997 (Mazrui 2001 ; Human Rights Watch 2002). Les musiques mau-mau seraient un moyen de critiquer discrètement l'autoritarisme de Moi. Si l'on considère le style *mûgithi* comme une réactivation des chansons de circoncision, la nécessaire défense communautaire prend tout son sens pour ces jeunes. De même, le jeu ironique sur les stéréotypes ethniques se comprend mieux. Il s'agirait là, en fait, d'une consolidation communautaire dans une période de forte ethnicisation de la vie politique à l'occasion du retour du multipartisme. Mais le discours *mûgithi* joue sur l'ambiguïté de ses finalités et le spectateur (comme le sociologue) peut aisément y voir la recherche d'une identité englobante par la neutralisation des tensions liées à la constante labellisation des stéréotypes ethniques. L'artiste inventerait un espace où le comique rapprocherait les groupes communautaires et toutes les époques car l'art *mûgithi* joue beaucoup sur la nostalgie. Le succès d'une soirée tient au panachage des chansons de toutes les générations : les *zilizopendwa* (Kiswahili, pour « Golden Oldies »), les standards de Daudi Kabaka, le roi du twist kenyan, les chansons pour adolescents de Necessary Noise. Les jeunes et les plus âgés communient et, le temps d'une soirée, oublient les clivages générationnels et de classe : « On est tous des jeunes sans responsabilité », pourrait dire le public de ces spectacles.

Les bars gikuyu sont aujourd'hui le lieu de convergence des diverses tendances du nationalisme gikuyu. Mais comment fonctionne ce rassemblement ? Quel dialogue s'engage avec le(s) public(s) et avec la société environnante ?

18. Plusieurs études ont montré que le réseau de fréquentations ou d'amitiés des jeunes urbains change après leur sortie de l'école. De pluri-ethnique, il devient mono-ethnique (PARKIN 1978).

Mettre en scène la nation

Kelly M. Askew (2002) a analysé la façon dont la nation tanzanienne s'est représentée, depuis la lutte anticoloniale, à travers plusieurs types de musiques. Au Kenya également, les chansons expriment et mettent en scène des idées nationales mais il est toujours difficile de les augurer. L'analyse à laquelle nous nous sommes livrés jusqu'à présent a différencié trois positions : celle de Wahome Mutahi qui pense le Kenya en termes de valeurs gikuyu et de principes universalistes ; celle du *benga* qui participe de l'actualisation permanente de ce que J. Lonsdale (1996) a appelé « l'ethnicité morale gikuyu » ; celle des *mûgithi* qui distillent un discours générationnel fortement souligné lors des élections générales de 2002. Or, l'important ne se trouve pas dans les différentes théories énoncées mais dans le débat qui les confronte et qui met les bars en situation d'arène ou d'agora avec des procédés pleinement gikuyu. Les spectacles des bars engagent le dialogue mais comment celui-ci est-il mené ?

La politique comme « tactique », informalité et oralité :
la puissance des bars

Pour que les idées politiques s'accomplissent, elles doivent être opportunes, avoir un lieu d'expression autorisé (formellement et informellement) par le pouvoir et un public qui les écoute et leur réponde. Dans un contexte de dictature, ces lieux ont été restreints. Le retour du multipartisme dans les années 1990 a créé une situation de libéralisation de l'expression et donc de critiques à l'égard du pouvoir, mais les institutions sont muettes : les médias s'autocensurent ; les théâtres sont surveillés et le traumatisme des persécutions des années 1980 demeure encore bien présent chez les acteurs ; les universités subissent l'ajustement structurel et les enseignants qui n'ont pas émigré survivent grâce aux consultances ; la littérature semble toujours aussi peu intégrée dans la culture nationale, et les auteurs ont encore des difficultés à négocier l'ère post-Ngûgî (le père fondateur du roman kenyan). Ces différents facteurs conduisent à la récupération de lieux *a priori* peu destinés aux messages politiques. Ainsi, les églises et les tribunaux deviennent ponctuellement des tribunes publiques et, depuis une dizaine d'années, ce sont surtout les bars gikuyu qui recueillent les discours pluriels et contestataires.

La politisation des bars ne peut se mener qu'à travers des modes d'expression adaptés à ces lieux. Les artistes doivent défier les soupçons de la police et divertir l'auditoire qui ne veut pas entendre les discours des hommes politiques. Le concept de Michel de Certeau (1980), « tactique », s'avère ici particulièrement adapté. Les artistes subvertissent un lieu inattendu à travers des spectacles visant à produire du sens politique en amusant.

Mais certaines formes d'oralité provoquent une forte suspicion de la part des autorités. Ainsi, le théâtre populaire initié à Limuru en 1977 a conduit Ngugi wa Thiong'o en prison et plusieurs de ses confrères en exil (Thiong'o 1997 ; Ndîrîgîrî 1999). Les artistes de bars connaissent les risques encourus et préfèrent adopter une philosophie ironique¹⁹, car les dirigeants kenyans ont tendance à ne pas persécuter les humoristes, même lorsqu'ils titillent la politique. Pour autant, les spectacles des bars ne participent pas de l'humour subtil des auteurs « littéraires » tels F. Imbuga ou D. Mulwa. Leur registre est plutôt celui du grotesque. Mbûgua wa-Mûngai (2003) appréhende ainsi la vulgarité mise en scène :

« In the vulgar, audiences found a means of symbolic escape from the heady political contests of the day. In other words they found a safety valve by which their everyday desires were confronted. While this is not to suggest a direct correspondence between libidinous and existential desires, to deny that vulgarism had a role to play in the pacification of anxieties beyond the purely biological would be to assume that these audiences behaved like zombies. Their agency needs to be acknowledged and to the extent that it is, I contend that the vulgar here can be read as a hidden script by which political contests were symbolically rendered in terms of sexuality in a situation where open criticism was impossible [...]. Hence if we take vulgarism as a destabilization of the accepted canon of taste, we can see that such performance is a challenge thrown at mainstream prescriptions of polished linguistic mannerisms and (bodily) self-control. Thus, the private (sexuality) is brought out into the public domain where it contests and replaces the strictly political, thereby redefining the focus and topos of social discourse, as the official (high) is displaced by the unofficial (low). These symbolic inversions confer power upon the lower social order. »

Le langage du grotesque permet ainsi aux « petits » de parler en toute impunité des fautes et des faiblesses des puissants. Tout le talent des artistes de bars repose sur leur capacité de parler d'événements et de personnalités sur un ton décalé et critique qui contraste avec le discours idéologique du régime pratiquant l'art *kazuku* (perroquet, en kiswahili). Avec la caricature, l'artiste crée une complicité entre tous les participants. De fait, la scénographie abolit la « distance » entre artiste et spectateur. Bien souvent, les bars ne disposent pas de scène et le spectacle se déroule sans décor, au milieu ou dans un coin de la salle. Les musiciens n'utilisent qu'un minimum d'instruments de musique, d'où le nom des *mûgithi* (*One Man Guitar*). Le public est constamment invité à franchir la frontière invisible qui le sépare de l'artiste, frontière qui doit complètement disparaître avant la fin de la soirée pour que tous communient dans la chenille (train) caractérisant le *mûgithi*. La transgression est alors réalisée car tout l'enjeu des spectacles de bar se situe là. En effet, ces soirées se veulent une réplique transgressive des

19. Comme le dit F. Imbuga, « Telling the Truth Laughingly ». C'est le titre de l'ouvrage que John RUGANDA (1992) a consacré à l'œuvre de F. Imbuga.

interminables veillées mortuaires. Les hommes, autour d'une bière, parodient les soirées que passent leurs bigotes d'épouses où ils font eux-mêmes une courte apparition formelle. Dans un pays où le christianisme constitue la seule véritable idéologie nationale, les bars apparaissent comme le seul lieu où la critique implicite (mais parfois très explicite) de cette moralité peut s'exprimer. Ainsi, on comprend mieux l'obsession des politiciens contre les alcooliques. Le président Moi, membre éminent d'une Église fondamentaliste, avait placé la lutte contre l'alcoolisme au cœur de son idéologie *nyayo*. Son successeur, le président Kibaki (un ancien alcoolique repent), voit dans les bars une des grandes menaces pour la mise en œuvre de sa doctrine, « la nation au travail ». En fait, depuis l'indépendance, l'État dénonce tous lieux de boissons car leurs clients menacent les trois piliers du régime kenyan : la famille, l'Église et l'État.

La dialogie du spectacle des bars gikuyu

Le sens politique de la musique doit se déceler dans une bonne compréhension de l'auteur, dans le texte d'une chanson, mais également et avant tout dans une logique qui s'établit entre le chanteur et le public. Il s'agit de mettre au cœur de l'analyse la « dialogie » qui, selon K. Njogu (à paraître), constitue le ressort central des expressions artistiques est-africaines. Ce concept emprunté à Bakhtine (1984) présente l'intérêt de déplacer la focale sur les processus de communication qui s'établissent dans le spectacle perçu comme acte d'interpellation.

Dans les expressions artistiques des bars, les situations de dialogie apparaissent à plusieurs niveaux. Les chanteurs de *benga* ont l'habitude de dialoguer entre eux à travers leurs différentes chansons. Ce jeu de référence à d'autres artistes connus et à des chansons particulières est très apprécié des auditeurs qui sont placés ainsi dans un contexte de complicité et d'interconnaissance. Les radios FM gikuyu l'ont bien compris ; elles organisent quotidiennement des émissions thématiques où les chansons *benga* sont diffusées. On assiste dès lors à une mise en écho de chansons éditées à la même période, qui ont souvent été produites pour se répondre et qui sont mises en rapport avec d'autres plus anciennes. Les auditeurs sont alors invités à réagir en téléphonant ou en votant pour la meilleure musique.

Ces pratiques très caractéristiques de la culture *benga* tendent à aborder également d'autres types de musiques. Au début de l'année 2004, les rappeurs de Nairobi et de Mombasa (qui sont bien souvent gikuyu) se sont fait remarquer par des échanges d'insultes qu'ils s'assénaient par chansons interposées. Les *mûgithi* également dialoguent entre eux. De plus et nécessairement, ils interpellent les artistes dont ils trafiquent la chanson. Ils imposent un dialogue que les chanteurs de *benga* ont d'abord refusé : « Ce ne sont que des plagiaires qui ne méritent pas qu'on leur réponde », expliquent-ils. Mais, face au succès du style *mûgithi*, ils en viennent aujourd'hui à

réagir à travers des chansons ridiculisant leurs jeunes confrères souvent présentés comme des gosses immatures et irresponsables, et dont le message est sans conséquence.

Les spectacles des bars donnent également lieu à des dialogues entre genres artistiques différents. Ainsi, les satires de Wahome Mutahi (pièces de théâtre et chroniques du *Sunday Nation*) ont clairement inspiré de nombreux groupes humoristiques avérés dans les années 1990, tels que les Redykyulass ou Nyambane, que la télévision et les radios FM ont popularisés et qui se produisent également dans les salles de spectacles (et notamment les bars). Ces humoristes sont eux-mêmes utilisés par les chanteurs qui intègrent leur travail dans leurs albums. C'est le cas de Eric Wainaina qui a demandé à ses amis du groupe Redykyulass de participer à son dernier opus afin d'amplifier le caractère de critique sociopolitique qui caractérise son album : une des chansons, *Nchi Ya Kitu Kidogo*²⁰, qui ridiculise les pratiques quotidiennes de corruption, a rencontré un immense succès.

De son côté, Mutahi utilise dans ses pièces de théâtre les musiques des chanteurs les plus populaires. Ainsi, sa pièce la plus fameuse, *Makarira Kioro* (Ils vont pleurer dans les toilettes), commence par un *mũgithi* invitant le public à chanter avec les acteurs et à investir la scène pour constituer la chenille que les comédiens forment en chantant et dansant (Maupeu 2006). Cette comédie a rencontré un tel succès dans tout le Kenya central que de nombreux chanteurs lui ont consacré une chanson. C'est aussi le cas de Kamande Wa-Kioi dont la chanson *Mararirira Kioro*²¹ constitue une critique très directe de la corruption du régime Moi²².

L'emprunt amical, l'échange d'insultes entre confrères, l'hommage à un auteur constituent autant de dialogues entre artistes, mais ces procédés instituent surtout des controverses sociopolitiques que le public poursuivra autour de verres de bière dans un cadre convivial et en parfaite osmose avec l'artiste. En effet, la spécificité délibérée des bars, par rapport aux autres salles de représentations, consiste à faciliter l'intervention constante du public dans le spectacle. Ces techniques de rapprochement des rôles sociaux participent de l'*ethos* des bars (« On est tous égaux devant sa bière »), constituent un moyen de séduction facile et favorisent les dialogues obligeant chacun à contribuer à la discussion. Cela donne plus de puissance aux messages qui procèdent d'un échange (artificiel puisqu'il provient de

20. En kiswahili, « Le pays d'un petit quelque chose ». C'est l'expression consacrée de quelqu'un qui demande un bakchich.

21. *Ils pleurent maintenant dans les toilettes*, du titre de la dernière pièce de Mutahi, qui constitue la suite de *Ils vont pleurer dans les toilettes*.

22. *Ndathebeete Kanitha-Ini*, Face A, page 2 (Interpromotion Network. Wa-Kioi Productions, Nairobi, 2002). La chanson *Mararirira Kioro* est le seul morceau profondément sérieux de l'album dont on saisit aisément la tonalité quand on en comprend le sens du titre générique, « Il a roté dans l'église ».

la rhétorique des artistes), ne sont pas uniquement énoncés de haut en bas comme dans les meetings politiques et s'intègrent bien dans l'*ethos* égalitaire des Gikuyu.

*

Les spectacles des bars comme « conversations démocratiques »

Derek Peterson (2004 : 226) analyse les écrits en langue gikuyu de Ngũgĩ wa Thiong'o comme des « conversations démocratiques ». Les spectacles de bars dans leur diversité et leur pluralité d'idées politiques échangées doivent également s'étudier de la même façon, mais il faut en connaître les limites.

Depuis vingt ans, la dictature anti-gikuyu de Moi a conduit les intellectuels du Kenya central à repenser leur modèle d'ordre moral. À l'évidence, les artistes de bars participent au plus haut point de cette refonte. Pour autant, la popularité de leur travail de reconstruction vient autant de leurs propositions idéologiques, dont nous avons vu le contenu, que de leur effort d'occultation des questions contentieuses de l'identité gikuyu moderne. En effet, ces artistes proposent des modèles politiques d'ordre moral mais sans discuter le contenu agrarien de l'ethnicité gikuyu qui est un aspect essentiel et toujours très contesté de cette identité. Or, le Kenya central reste constitué de multiples terroirs où la politique paroissiale, source de dissensions constantes, ne demande qu'à ressurgir.

À cet égard, la récente « guerre du café » qui a entraîné de nombreuses violences dans le district de Nyeri nous rappelle à cette dynamique profonde de la vie politique gikuyu (Masselière *et al.* 2004). Depuis Nairobi, on peut aisément faire comme si cette réalité n'existait plus et rêver des formes que peut prendre l'unité large des Gikuyu. En ce sens, la grande ville, figure honnie de l'imaginaire gikuyu, est devenue l'indispensable arène où se pense tout ce qui réunit les communautés locales du Kenya central en laissant de côté ce qui les divise le plus.

Durant l'ère Moi, les artistes des bars ont communiqué dans la déconstruction de la rhétorique de l'autoritarisme du régime kalenjin. Mais leurs points de vue sont, nous l'avons vu, bien différents. Lorsqu'ils étaient dans l'opposition, les contradictions se subsumaient dans un exercice de discussion. Depuis l'alternance en 2002, la conversation n'est plus aussi abstraite. Des enjeux plus concrets apparaissent dans la mesure où l'élite du mont Kenya a conquis *State House*, et nous verrons dans les années à venir si la politique des bars est capable d'interpeller les politiciens et si l'État et cette élite

restent ou non inaccessibles. Est-ce qu'un véritable espace public apparaîtra ? Sera-t-il capable de donner un sens concret aux conversations démocratiques des bars gikuyu ?

IFRA, Nairobi,
Kenyatta University, Nairobi.

BIBLIOGRAPHIE

ASKEW, K. M.

2002 *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

BAKHTINE, M.

1984 *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press.

BRINKMAN, I.

1996 *Gikuyu Gender Norms & Narratives*, Leiden, Research School, NWS.

DE CERTEAU, M.

1980 *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.

CLOUGH, M. S.

1998 *Mau-Mau Memoirs. History, Memory and Politics*, Boulder-London, Lynne Rienner Publishers.

DROZ, Y.

2000 « Circoncision féminine et masculine en pays gikuyu : rite d'institution, division sociale et droits de l'homme », *Cahiers d'Études africaines*, XL (2), 158 : 215-240.

HUMAN RIGHTS WATCH

2002 *Playing with Fire. Weapons Proliferation, Political Violence, and Human Rights in Kenya*, New York, Human Rights Watch.

KINYATTI, M. wa

1980 *Thunder from the Mountains : Mau-Mau Patriotic Songs*, London, Zed Press.

KOIGI, A.

1984 « Oyugi and Wachira Released », *The Weekly Review*, December 14 : 9-10.

LONSDALE, J.

1996 « Ethnicité morale et tribalisme politique », *Politique africaine*, 61 : 98-115.

MASSELIÈRE, B. C., MAUPEU, H. & MBATARU, P.

2004 « The Coffee War in Nyeri District », Colloque *Political Economy of Kenya*, St. Antony's College, May 27-28, Oxford.

MAUPEU, H.

2003 « Les élections comme moment prophétique. Narrations kikuyu des élections générales de 2002 (Kenya) », *Politique africaine*, 90 : 56-77.

2005a « Nairobi ou les incertitudes de la masculinité kikuyu. La ville dans la chanson kikuyu », *Journal des africanistes*, 75 (1) : 259-280.

2005b « L'intellectuel populaire et l'imaginaire politique. Le cas de Joseph Kamaru (Kenya) », Colloque *Lire les intellectuels à travers la mondialisation*, UPPA, 17-19 mars.

2006 « Wahome Mutahi et la stratégie de l'oralité d'un intellectuel populaire », Colloque *Les intellectuels populaires*, UPPA, 30-31 mars.

MAZRUI, A.

2001 « Ethnic Voices and Trans-ethnic Voting : The 1997 Elections at the Kenya Coast », in M. RUTTEN *et al.*, *Out for the Count. The 1997 General Elections and Prospects for Democracy in Kenya*, Kampala, Fountain Publishers : 275-295.

MBÛGUA, wa M.

2003 « The Big Man's Turn to Dance in Kenyan Bar-Rooms : Wahome Mutahi's Parody of Power », *Leeds's African Studies Bulletin* : 37-48.

MBURU, S.

2003 « Melting-Pot of Culture and Religion », *Daily Nation*, December 19.

MBUTHIA, W. wa

1994 « Gũthiomera Atumia Ūũru », *Mũtiiri. Njanranda ya Mĩĩkarĩre*, 1 : 91-98.

MUTAHİ, P.

2005 « Why Jail Was Good News to Me : A Rendition of the Politics of Wahome Mutahi », in H. MAUPEU & P. MUTAHİ (eds.), *Wahome Mutahi's World*, Nairobi, Transafrica : 79-108.

MÛTONYA, M. wa

À paraître « Mũgiithi Performance : Popular Music, Stereotypes and Ethnic Identity », in H. MAUPEU & K. NJOGU (eds.), *Songs and Politics in East Africa*, Nairobi.

NDIGIRIGİ, G. wa

1994 « Kamarũ, Mwarimũ wa Mũingĩ », *Mũtiiri*, 1 : 123-135.

1999 « Kenyan Theatre After Kamirithu », *The Drama Review*, 43 : 72-93.

NJOGU, K.

À paraître *Reading Poetry as Dialogue*, Nairobi, The Jomo Kenyatta Foundation.

OGOT, B. A.

1977 « Politics, Culture and Music in Central Kenya : A Study of Mau-Mau Hymns, 1951-1956 », *Kenya Historical Review*, 5 : 275-286.

2003 « Mau-Mau and Nationhood. The Untold Story », in E. S. ATIENO ODHIAMBO & J. LONSDALE, *Mau-Mau and Nationhood : Arms, Authority and Narration*, Oxford-Nairobi-Athens, James Currey : 8-36.

PARKIN, D.

1978 *The Cultural Definition of Political Response : Lineal Destiny Among The Luo*, London-New York-San Francisco, Academic Press.

PETERSON, D.

2004 *Creative Writing. Translation, Bookkeeping, and the Work of Imagination in Colonial Kenya*, Portsmouth, Heinemann.

RUA, M.

2004 « Taking Mugithi to new heights », *Saturday Nation*, May 1 : 24.

RUGANDA

1992 *Melling the Truth Laughingly*, Nairobi, EAPH.

TENG'O, D.

2004 « Songstress on a Mission to Help Tackle Social Problems », *Sunday Nation*, May 9 : 10.

THIONG'O, N. wa

1997 « The Fate of Kamîrîĩthû People's Theatre in Kenya », in K. BARBER (ed.), *Readings in African Popular Culture*, Oxford, James Currey ; Bloomington, Indiana University Press : 131-138.

THOMAS, L. M.

2003 *Politics of the Womb. Women, Reproduction and the State in Kenya*, Berkeley, University of California Press.

WILLIS, J.

2002 *Potent Brews. A Social History of Alcohol in East Africa. 1850-1999*, Oxford, James Currey ; Athens, Ohio University Press ; Nairobi, Fountain Publishers ; Kampala, EAEP ; Dar es Salaam, Mkuki na Nyota.

ZABUS, C.

1991 *The African Palimpsest : Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

RÉSUMÉ

Depuis la fin des années 1980, les bars gikuyu sont devenus des arènes politiques dans un contexte d'autoritarisme fragilisé. On y discute en particulier les principes et les fondements du nationalisme gikuyu qui refait surface à l'issue de la première décennie du régime du président Moi. Ainsi, la pensée politique gikuyu contemporaine s'énonce à travers différents genres artistiques représentés dans les bars. Nous étudierons en particulier les messages idéologiques délivrés par le théâtre populaire, la musique *benga* et les *mûgithi* (des chansonniers qui travestissent de vieilles chansons et leur donnent un sens grivois ou ironique). Mais les différentes théories politiques énoncées par les artistes ne se suffisent pas à elles-mêmes. Elles fonctionnent avant tout dans le débat qui les confronte. Ainsi, les bars apparaissent comme des agoras où les genres artistiques et donc les idées politiques dialoguent et où le public est constamment amené à participer à ces « conversations démocratiques ».

ABSTRACT

The Politics of Gikuyu Bars in Nairobi. — Since the end of the 1980s, gikuyu bars have become political arenas in a context of weakened authoritarianism. They are places for discussing the principles and foundations of Gikuyu nationalism which has reappeared at the end of President Moi's first decade in power. The contemporary political thought is expressed through various artistic genres performed in these bars. In this article I shall focus on the ideological messages conveyed in popular theatre, *benga* music and *mûgithi* (songwriters who transform old songs to give them a saucy or ironic meaning). However, the various political theories enunciated by the artists are not sufficient by themselves. They first and foremost operate in the debate in which they oppose each other. Thus bars appear as agora where artistic genres—and therefore political ideas—converse and where the audience is constantly invited to take part in these “democratic conversations”.

Mots-clés/Keywords : Kenya, Nairobi, Gikuyu, bars, *benga*, contestation populaire, *mûgithi*, nationalisme ethnique, musique, théâtre/Kenya, Nairobi, Gikuyu, bars, *benga*, popular contestations, *mûgithi*, ethnic nationalism, music, theatre.