



Contemporary African Cultural Productions



Productions culturelles africaines contemporaines





This book is a product of the CODESRIA Annual Social Science
Campus

Ce livre est une compilation des articles issus du Campus annuel sur
les sciences sociales du CODESRIA

Contemporary African Cultural
Productions

Production culturelles africaines
contemporaines

Edited by

V. Y. Mudimbe



CODESRIA

Council for the Development of Social Science Research in Africa
DAKAR

© CODESRIA 2012
Council for the Development of Social Science Research in Africa
Avenue Cheikh Anta Diop, Angle Canal IV
BP 3304 Dakar, 18524, Senegal
Website: www.codesria.org

ISBN: 978-2-86978-539-7

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any information storage or retrieval system without prior permission from CODESRIA.

Typesetting: Daouda Thiam
Cover Design: Ibrahima Fofana
Printing: Imprimerie Graphi plus, Dakar, Senegal

Distributed in Africa by CODESRIA
Distributed elsewhere by African Books Collective, Oxford, UK
Website: www.africanbookscollective.com

The Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA) is an independent organisation whose principal objectives are to facilitate research, promote research-based publishing and create multiple forums geared towards the exchange of views and information among African researchers. All these are aimed at reducing the fragmentation of research in the continent through the creation of thematic research networks that cut across linguistic and regional boundaries.

CODESRIA publishes *Africa Development*, the longest standing Africa based social science journal; *Afrika Zamani*, a journal of history; the *African Sociological Review*; the *African Journal of International Affairs*; *Africa Review of Books* and the *Journal of Higher Education in Africa*. The Council also co-publishes the *Africa Media Review*; *Identity, Culture and Politics: An Afro-Asian Dialogue*; *The African Anthropologist* and the *Afro-Arab Selections for Social Sciences*. The results of its research and other activities are also disseminated through its Working Paper Series, Green Book Series, Monograph Series, Book Series, Policy Briefs and the CODESRIA Bulletin. Select CODESRIA publications are also accessible online at www.codesria.org.

CODESRIA would like to express its gratitude to the Swedish International Development Cooperation Agency (SIDA/SAREC), the International Development Research Centre (IDRC), the Ford Foundation, the MacArthur Foundation, the Carnegie Corporation, the Norwegian Agency for Development Cooperation (NORAD), the Danish Agency for International Development (DANIDA), the French Ministry of Cooperation, the United Nations Development Programme (UNDP), the Netherlands Ministry of Foreign Affairs, the Rockefeller Foundation, FINIDA, the Canadian International Development Agency (CIDA), the Open Society Initiative for West Africa (OSIWA), TrustAfrica, UN/UNICEF, the African Capacity Building Foundation (ACBF) and the Government of Senegal for supporting its research, training and publication programmes.

Contents

| | |
|--|------|
| <i>Acknowledgements</i> | vii |
| <i>Notes on Contributors</i> | ix |
| <i>Preface</i> | xiii |
| <i>Pinkie Mekingwe and Adebayo Olukoshi</i> | |
| 1. Dancing through the Crisis: Survival Dynamics and Zimbabwe Music Industry | 1 |
| <i>Nhamo Anthony Mbiripiri</i> | |
| 2. Retelling Joburg for TV: Risky City | 29 |
| <i>Muff Andersson</i> | |
| 3. The Legendary Inikpi of Nigeria: A Play – Political Interpretation and Contemporary Implications | 47 |
| <i>Reuben Adejob</i> | |
| 4. <i>Makishi</i> Masquerade and Activities: The Reformulation of Visual and Performance Genres of the <i>Mukanda</i> School of Zambia | 67 |
| <i>Victoria Phiri Chitungu</i> | |
| 5. Religiosity in Vihiga District: Modernity and Expressions of Outward Forms | 83 |
| <i>Susan Mbula Kilonzo</i> | |
| 6. Striking the Snake with its own Fangs: Uganda Acoli Song, Performance and Gender Dynamics | 109 |
| <i>Benge Okot</i> | |

| | |
|---|-----|
| 7. Industrie musicale au Sénégal : étude d'une évolution | 129 |
| <i>Salion Ndour</i> | |
| 8. Voix féminines de la chanson au Cameroun : émergence et reconnaissance artistique | 177 |
| <i>Nadeige Laure Ngo Nlend</i> | |
| 9. Vidéo et espace politique : le cas de la Côte d'Ivoire | 197 |
| <i>Oumar Silué N'Tchabétien</i> | |
| 10. Les Bantous de la capitale de Brazzaville : Cycle de vie et productions culturelles | 233 |
| <i>Geneviève Mayamona Zibouidi</i> | |
| 11. Le vidéoclip congolais : Politique de mots et rhétorique d'images | 261 |
| <i>Léon Tsambu</i> | |
| 12. Artes e reconstruir indentidades : Um Proyeto de teatro em Mozambique | 287 |
| <i>Vera Azevedo</i> | |
| 13. Afterword: A Meditation of the Convener | 301 |
| <i>V. Y. Mudimbe</i> | |

Acknowledgements

Sincere gratitude to the coordinators of the 2007 CODESRIA Campus, Pinkie Mekgwe and Adebayo Olukoshi; to Karen Peters and the Howard Campus College for its technical arrangements; Jean-Pierre Diouf, Dr Ravayi Marindo, Virginie Niang, Oyekunle Oyediran and Dr Ebrima Sall, other members of the CODESRIA Secretariat in Dakar; and indeed, the participants of the Campus for a challenging intellectual engagement. A recognition is due to members of the Duke University Literature Programme who have helped in this project, to Abbie Langston for editing the proceedings, and also Trip Attaway, Rizvana Braxton, Erin Post, Abraham Geil, Peter Otiato and David Schultz for their administrative management.



Notes on Contributors

Reuben Adejoh is a PhD candidate in the Department of Political Science, Ahmadu Bello University, Zaria, Nigeria. He has attended international conferences, and published a number of articles on strategic studies and political economy. He is a member of the National Association of Political Science of Nigeria. His research is in the area of religious fundamentalism and national security in Nigeria.

Muff Andersson, a Researcher, works in the Office of the Principal, University of South Africa (Unisa), and is currently writing the multi-volume “A History of the University of South Africa” which looks at the history of Higher Education in South Africa. A specialist in African Literature and Popular Culture, her focus is on youth and violence. She is a scriptwriter and author of several books, the most recent of which is *Intertextuality, Violence and Memory in Yiṣo Yiṣo: Youth TV Drama* (Unisa Press, 2010).

Vera Azevedo graduated from the School of Theater and Cinema, and the Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), both in Lisbon, Portugal. She is presently a Technical Assistant at the Teatro Nacional D. Maria II in Lisbon, and conducting her doctoral research in the field of Anthropology and Popular Culture in Mozambique.

Benge Okot holds a PhD from the University of the Witwatersrand. He is currently teaching in the Department of Literature at Makerere University, Kampala, Uganda. He has conducted fieldwork in Sudan and Uganda. With Alex Bangirana, he co-edited *Uganda Poetry – Anthology 2000*. He is working on a new book “Ethnopoetics and Gender Dynamics among the Acoli of Northern Uganda”.

Susan Mbula Kilonzo is a Professor of Religious Studies. She teaches in the Department of Religion, Theology and Philosophy at Maseno University, Kenya. Her main research interests are in Sociology of Religion, African Culture, Gender and Development. She has published articles in these areas, and a book on *Christian Diversity and Community Development* (Lap Lambert Academic Publishing, 2010).

Geneviève Mayamona Zibouidi, a laureate of the 2006 CODESRIA Research Seminar on the Youth, and the 2007 Durban Campus, holds an MA in International Economic Relations from Marien Ngoubi University in the Congo. A member of the Research Centre on Economic and Political Analyses, her field of research includes cultural structures and politics of pricing food products.

Pinkie Mekgwe is a specialist in English and African literature, gender politics and education. With a BA from the University of Botswana, and an MSc and DPhil (Gender and Literary Studies) from the University of Sussex, Dr. Mekgwe is a former Programme Officer in the Research Programme of the Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA). She has served as assistant lecturer at Sussex University's School of African and Asian Studies, and as a visiting lecturer at Malmo University in Sweden. A post-doctoral fellow at the Institute for Economic and Social Research, University of the Witwatersrand, Dr. Mekgwe contributed to a discourse on "Sexuality and Masculinity", and to a book on *Sexuality and the Concept of the Nation*. She has been a producer and presenter of "Open Book" (an educational literature radio programme in Gaborone), and a founding Board Member and first female chairperson of the Botswana Media Regulatory Body.

Nhamo Anthony Mhiripiri teaches Media Studies at the Midlands State University in Zimbabwe. His doctorate at the University of KwaZulu-Natal was on "Contemporary Visual Cultural Productions of the Zulu and Bushmen in South Africa". He has published short stories in several anthologies, including *Dreams, Miracles and Jazzy* (Picador Africa, 2008) and *No More Plastic Balls* (College Press, 2000). He is the author of academic articles in *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* (Africa World Press, 1999), *The Hidden Dimensions of Operation Murambatsvina* (Weaver Press, 2008), *Muziki: The Journal of Music Research in Africa*, *Visual Anthropology* and the *Journal of Literary Studies*.

V. Y. Mudimbe teaches at Duke University. His publications include *L'odeur du père* (Présence Africaine, 1982), *The Invention of Africa* (Indiana University Press, 1988), and *The Idea of Africa* (Indiana University Press, 1994). He is the editor of *The Surreptitious Speech: "Présence Africaine" and the Politics of Otherness, 1947-1987* (University of Chicago Press, 1992) and *Diaspora and Immigration: A Special Issue of South Atlantic Quarterly* (Duke University Press, 1999).

Saliou Ndour holds a doctorate in Sociology and teaches at the Université Gaston Berger in Saint Louis, Senegal. A specialist in African, West Indies and Pacific cultural networks, and an author of numerous articles on industrial cultures, he is the editor of *L'industrie musicale au Sénégal : essai d'analyse* (CODESRIA, 2008).

Nadeige Laure Ngo Nlend teaches history at the University of Yaoundé I in Cameroon. She is the Secretary General of the Cameroonian Centre for Egyptology, and a member of the Research Group on Egyptology at the University of Yaoundé I.

Adebayo Olukoshi, a Professor of International Economic Relations, is currently Director of the UN African Institute for Economic Development and Planning (IDEA). From 2001 until 2009, he served as Executive Secretary of the

Council for Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA). Previously a former Senior Research Fellow/Research Programme Coordinator of the Nordic Africa Institute (NAI) in Uppsala, Senior Programme Staff at the South Centre in Geneva, and Director of Research at the Nigerian Institute of International Affairs (NIIA) in Lagos, his research interests centre on the politics of economic relations on which he has published extensively.

Oumar Silué N'Tchabétien, a social scientist with a doctorate from the University of Bouake in Ivory Coast, has been researching the sociological spaces of street cultures of the youth in relation to Ivory Coast politics. His research includes the diffusion of political ideologies within these spaces.

Victoria Phiri Chitungu, a specialist in Ethnic studies, is the Curator of Ethnography and Art at the Livingstone Museum of Zambia. She has done extensive work on cultures of Zambia, and is the author of "Masks and Dances, Mwanapwebo and Maliya: A Representation of Woman at the Centre of Social Change in Zambia", published in *Signs*, 2008.

Léon Tsambu is a Lecturer in the Department of Sociology and Anthropology, and researcher at Centre d'études politiques (CEP) of the University of Kinshasa. He is currently working on his doctorate. His interest is in urban culture and creative economy. He is a member of a number of scholarly societies, and has published in *Afrika Studies* and *Africa Media Review*.



Preface

All over Africa, an explosion in cultural productions of various genres is in evidence. Whether it be in relation to music, song, dance, drama, play, poetry, film, documentaries, photography, cartoons, fine art, novels (fiction and fact), short stories, essays and (auto)biography, the continent is experiencing a robust outpouring of creative power that is as remarkable for its originality as its all-round diversity. Home-made movies, including those from Nigeria's Nollywood, and musical outputs powered on the increasingly ubiquitous FM radio stations that have become a core element of the fabric of contemporary Africa may be the most visible aspect of the current efflorescence of cultural productions in Africa; they are, however, by no means the only ones to have experienced a boom. Cartoons, for instance, have come to occupy a new space and potency, encapsulating protest and resistance, as does a new wave of popular comedies that speak truth to power and allow people to laugh at themselves and their circumstances. Thus, even as some old sites of cultural production may be declining, new ones are being created in a dialectic that also suggests an end to the domination of the cultural space by the state and the emergence of a new context of cultural pluralism complete with its asymmetries and power relations.

It is perhaps significant that the contemporary cultural effervescence that has come to the fore began to unfold in the context of the longest – and deepest – economic crises which the African continent has known since the period after the Second World War and which started in earnest in the late 1970s and early 1980s. What is particularly interesting is that while practically every indicator of economic development was declining in nominal and/or real terms for most of the continent, cultural productions were, across the board, on the increase. Out of adversity, the creative genius of the African produced cultural forms that at once spoke to crises and sought to transcend them. It is a creative genius predominantly powered by younger Africans who yesterday may have been tempted to seek formal employment in a government service but today organize themselves, in response to the context of prolonged economic crises, in a search for self-fulfilment that is at once agonizing and liberating. While contemporary cultural productions do not originate exclusively from the urban milieu, it should not be surprising that the urban space and urban themes, in all their complexities, are dominant in the

range of concerns that are covered. Contemporary cultural productions, among the many functions they serve, are clearly engaged and critical chroniclers of a rapidly changing Africa.

It might be understandable that during the course of the 1980s and 1990s, much of the scholarly output in and on Africa concentrated on the dynamics of the economic crises which the countries of the continent were experiencing, the political economy of the structural adjustment programmes sponsored by the international donor community to manage the crises, and the struggles for political reform and democratization that came to the fore in the 1990s. Yet, through cultural productions, ordinary people, drawing on history, cognition, everyday experience, and the power of imagination, mirrored the contradictory ways in which the context of crises and reform both impacted society and were felt by individuals and groups. In this way, the productions were a potent commentary on power, resilience, resistance, identity and citizenship in a season of painful decline and slow renewal. The visibility of the cultural productions that flourished was reinforced by the revolution in information and communications technology that also helped them to travel beyond national boundaries into a global stream. Yet, they were not seriously engaged by the scholarly community, at least, not African social scientists.

The study of culture remains, however, as crucial today as it ever was. Studying culture from an African perspective in the contemporary era is perhaps even more pertinent. This is an era in which culture is a site that is much contested, and increasingly commodified. This is an era in which there is a global market in culture and cultural production; in which multinational corporate interests are even seeking to generate monopolistic or oligopolistic copyright, patent and intellectual property rights over cultural productions; and where lifestyles are increasingly packaged for consumption and delivered wholesale into our living spaces primarily through the television and internet. With such packages being ever more easily accessible across the globe, it becomes particularly important that we be attendant to the danger of falsely assuming familiarity that can accompany the daily consumption of these cultural productions, and of the dangers of presuming a knowledge of culture – by ourselves and others; of ourselves and of others - that is devoid of history, a sense of location and place, and of serious intellectual investment. Hence, the importance of such scholarly intervention(s) as the Annual Social Science Campus of the Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA) and its other initiatives such as the African Humanities Programme.

The current climate of cultural pluralism that has been produced in no small part by globalization has not been accompanied by an adequate pluralism of ideas on what culture is, and/or should be; nor informed by an equal claim to the production of the cultural – packaged or not. Globalization has seen to movement

and mixture; contact and linkages; interaction and exchange where cultural flows of capital, people, commodities, images and ideologies have meant that the globe has become a space, with new asymmetries, for an increasing intertwinement of the lives of people, and, consequently, of a greater blurring of normative definitions as well as a place for re-definition, imagined and real. Researching into African culture and cultural productions thereof in this environment allows us, among other things, to enquire into definitions, explore historical dimensions, and to interrogate the political dimensions to presentation and representation. Such research offers us the possibility of interventions that go beyond the normative literary and cultural studies' main foci of race, difference, and identity; notions which, while important in themselves, might, without the necessary historicizing and interrogating, result in a discourse that rather re-inscribes the very patterns that necessitate writing against.

Understanding culture through rigorous research into cultural processes and products, as some of the chapters in this volume seek to do, as well as seeking to interrogate the representation of Africa by others and Africans, leads us in the direction of creating work that re-defines – doing so by decoding, re-coding and recording. The 2007 CODESRIA Annual Social Science Campus on the theme of *Contemporary African Cultural Productions* offered a critical space for dialogue among contemporary scholars of Culture and Cultural Production led by a highly distinguished convenor, Valentin Y. Mudimbe, who generously deployed his vast knowledge and experience to catalyse participants to question received wisdom and assumptions, and explore new directions in researching and understanding culture and development. He was also to skilfully guide the laureates of the Campus to rework their thoughts, culminating in this volume which, in many ways, is a first for CODESRIA and the community of scholars it represents. Without doubt, this book will both bring to a broader audience, the rich debate in which participants in the 2007 Campus partook and further extend discussions in new directions on the key subjects they covered. In the end, it will be the distinct merit of the book that it gives full meaning to the long-standing commitment by CODESRIA and scholars such as Mudimbe to the increased privileging of the production of holistic inter-disciplinary knowledge in which the social sciences not only speak more to one another, but also to the arts, humanities, and other sciences.

*Pinkie Mekgwe
Adebayo Olukoshi*



1

Dancing through the Crisis: Survival Dynamics and Zimbabwe Music Industry*

Nhamo Anthony Mhiripiri

The details of how Zimbabwe – once lauded as the jewel of Africa – slid into a mess over the past decade have been well chronicled (see Melber 2004; Harold-Berry 2004; Vambe 2008). President Robert Mugabe and his ruling ZANU PF blame the economic meltdown on the British and their allies the United States of America, Australia and the European Union, who are vindictive over the fast-track land reform programme that forcibly wrests land from white farmers. Mugabe's critics blame corruption, dictatorship, gross disrespect for the rule of law and no protection of private property, jeopardizing productivity and foreign currency earnings through the land reform programmes, and the abuse of human rights as the main causes of the country's problems (Mhiripiri 2008). At a time of very serious political and economic crisis, Zimbabweans seem to be entertaining themselves with music. There has been a massive shut-down of manufacturing industries, but the music industry remains resilient. According to the country's Central Statistics Office, inflation is the highest in the world, reaching as high as 100,000 per cent by mid February 2008, even exceeding that of war-ravaged Iraq, which is second highest at 60 per cent. Zimbabwe's crisis has created paradoxes such as poor billionaires and the fastest-shrinking economy outside of a war zone. Unemployment in formal jobs was as high as 80 per cent in January 2008. Despite all this, the music industry looks vibrant, and shows no signs that the big recording companies – Zimbabwe Music Corporation (ZMC), Records and Tape Promotions (RTP), Gramma and Ngaavongwe – will shut down or relocate to South Africa as most other companies have done.

In the Zimbabwe case, the political economy of the music industry is of special interest because, *prima facie*, it seems as if there is nothing particularly 'political' about the music produced. The main musicians hardly sing any scathing political

content, and there is no banning of music shows for political reasons. It is worthwhile to investigate how the different stakeholders in the music industry sustain audiences' and buyers' interest, given that Zimbabwe is arguably one African country where local really is 'lekker,' with more local records selling compared to foreign productions. Socio-economic and political dynamics and marketing techniques are crucial in ascertaining the survival and growth of the Zimbabwe music industry. There exist both strong and tenuous links between the Zimbabwe music industry and South African and global music production, distribution and consumption systems, especially now that there are millions of Zimbabweans in the Diaspora. These links are important in evaluating the artistic productions of Zimbabwean musicians and what they derive from the industry.

The Zimbabwean music industry has produced its own stars across different genres and styles. Star names abound in the genres of *sungura*, *mbira*, gospel, acapella, jazz, Urban Grooves, etc. It is important to investigate whether the local star system is generally helpful to the quality of lives of the majority of musicians. All types of music have been commodified and are aggressively marketed (Chitando 2002; Brusila 2002:35-45; Connell and Gibson 2003; Jenje-Makwenda 2005; Chari 2007; Souza 2007). Inventive marketing techniques that are largely informal are used to attract audiences and persuade consumers to expend their hard-won cash on entertainment. Zimbabwean musicians perform several live shows each week, with the big names drawing as many as 10,000 people on exceptional shows. Bands and fans contribute to a local scene; the local music dissemination infrastructure includes churches, beer halls and concert halls in low-income, high-density population areas, and elegant clubs and hotel auditoriums. Recorded local music has a competitive advantage over foreign music, which is hardly imported due to foreign currency limitations and the absence of international distribution networks. With limited choice, local music sells rapidly, and the *sungura* music genre sells best.

The Zimbabwe Recording Industry

The concepts of 'majors' and 'Indies' adopted from the American music scene since the 1970s, where 'majors'¹ are large companies with substantial capital and power, and 'Indies' are small independent labels operating in marginal markets, are to some extent applicable to the Zimbabwean music industry (Starr and Waterman 2003:9; Mhiripiri 2004). The majors often play a 'conservative' role, 'seeking to ensure profits by producing predictable music for a large middle-class audience', but occasionally cautiously adopting new genres, artists and styles, especially those identified by the 'Indies' to minimize commercial risk. The 'Indies' are more entrepreneurial as they are often compelled by their circumstances to be more daring, search out new talent, create specialized niches, and feed new styles

into the mainstream (Starr and Waterman 2003:306). The Indies bring forth important influence and changes on the musical scene by introducing new genres, a trend that reflects the way marginal genres such as disco, punk rock, funk and reggae were popularized in the United States of America (Starr and Waterman 2003:306).

There is a vibrant music industry in Zimbabwe and over 20,000 families draw their livelihood in part or whole from something related to music (Mhiripiri 2004; Mhiripiri and Mhiripiri 2006). Zimbabwe is unique in that Zimbabwean citizens wholly own its local recording and distribution companies. Incidentally, Elias Musakwa, currently the biggest local music mogul who owns majority shares in the ‘majors’ – Zimbabwe Music Corporation (ZMC), Gramma, Record and Tape Promotions (RTP) and Ngaavongwe – is himself a musician. Big international conglomerates such as WEA, SONY/CBS, EMI, BMG, etc., including South African interests, have local branches in most African countries, but not in Zimbabwe. For many years now, these companies have sold their music through a licensing agreement with Zimbabwean companies. For instance, Zimbabwean companies RTP, Metro Studios, Spinalong and Makro jostled for a marketing and distribution deal with South Africa’s Mobile Music Trust, which recently recorded Alick Macheso’s album *Ndezvashe-eh!*² Crossline Studio of South Africa recorded *sungura* musician Somandla Ndebele’s new album *Chitendero*, and another South African company, Replication Pvt Ltd got the contract to distribute the album regionally while Metro Studios distributes in Zimbabwe.³ Macheso’s *Ndezvashe-eh!*, released in August 2008, quickly sold 100,000 copies in the first week, 25,000 of them in neighbouring South Africa – no small achievement given that big American stars, Kanye West and 50 Cent, who released albums around the same time, sold about 700,000 copies each during the first week.

In many African countries big recording conglomerates record and promote local artists from revenue that comes from the sales of international megastars. However, in Zimbabwe, the biggest selling local acts have sustained the industry, at least for big companies such as Gramma and RTP (Fagerjord 1995; Eyre 2005). In Zimbabwe, local music substantially out-sells international repertoire. During the colonial period, two South African companies (Gallo and Teal Record Company Central Africa, owned by Lonrho) set up local subsidiaries in Zimbabwe. These two companies had also acquired exclusive licenses for local distribution of big international labels. The two were soon bought off after 1980, with the coming of majority rule. The new ZANU PF regime tried, where possible, to sever all uncomfortable links with apartheid South Africa.⁴ After independence, Teal produced records under the Gramma label in order to get a double allocation of foreign exchange from the state, and the latter name has survived. Gallo changed its name to a more ‘Zimbabwean’ name, Zimbabwe Music Corporation.

In the post-colonial period, ownership of the capital assets in the music industry has been hazy and proprietors not clearly known (Fagerjord 1995). This mystery remains unresolved today, in the post-2000 period full of rumour and speculation. Allegations have been recently made that people linked to the ruling ZANU PF are quickly acquiring interests and taking over control of major recording and distribution companies. In a situation where there are no alternative radio and television stations, this stifles opposing or divergent and other subaltern voices (Eyre 2004; Vambe and Vambe 2006; Chikowero 2006). Legal provisions for a second independent broadcaster are available in the Broadcasting Services Act, but applicants have failed to convince the license-issuing Broadcasting Authority of Zimbabwe that they have the requisite capital and expertise to run a viable station with local money. Suspicions are rife that the license will be given to a ZANU PF supporter, and it is speculated that the favoured candidate is President Mugabe's nephew and business tycoon Philip Chiyangwa, who is already sponsoring foreign programmes such as European soccer on national TV. These national broadcasting stations, recording companies and music promotion companies are all partly implicated in the success or failure of particular musicians or bands.

Some bemoan the fact that there is now 'complete control' not only of the airwaves through restrictive legislation, but of the music industry in particular through its direct ownership and control by the government and party officials. Government's patronage and its multifarious influences range from the commissioning of musicians to play favourable music, the giving of gifts ranging from musical instruments, studios, and even farms to sympathetic artists,⁵ 'inviting' musicians to perform at government sanctioned festivals, and senior government officials singing and producing music which is then played on the few state-owned channels.⁶ My theoretical framework critically examines the dynamics of the Zimbabwe music business given the background of economic crisis, and how some musicians and their support systems are prospering despite the crisis.

Theoretical and Methodological Framework

Music is a form of cultural expression for individuals and social groups, but is also a commercial commodity that circulates in demographic markets (Connell and Gibson 2003). It is now trite to say the media are an industry just like any other industry, but the study of the actual strategies and dynamics, especially the marketing, publicity, financing and economics of the industry, are often ignored. I intend to establish how both political and commercial imperatives dictate what types of music are locally available, where and why, and who decides the proliferation.

Critical writings abound on the political meanings and identity implications of Zimbabwean songs (Kahari 1981:78-101; Pongweni 1982; Zimunya 1993:129-

135; Kwaramba 1997; Turino 2000; Vambe 2004; Vambe and Vambe 2006; Chikowero 2006). Critical theory has always viewed music as a commodity that is mass-produced and distributed for the purposes of de-politicizing the masses for financial gain (Adorno 1941; Callahan 2005), but few writers scrutinize the music industry's business and financial operations and related dynamics (Zindi 1985; Fagerjord 1995; Chitando 2005). As much as critical preoccupations with identities and political concerns are pertinent, cultural epistemology also needs to remain cognizant of business operations within specific political systems. A variety of strategies and techniques are being used to woo audiences, and in this process some benefit while others lose out. The range of actors within the Zimbabwe music industry will be mapped out below, tracing the creation of its value-chain and noting who is rewarded more and why. Artists often depend on intermediaries to get their music to markets and then pay them something from the proceeds.

Contractual relations between artists and intermediaries are often skewed in favour of the latter for several reasons. Martin Kretschmer (2005) notes there is an oversupply of creative ambitions in the arts, a situation that is manipulated by intermediaries – publishers, record companies, broadcasters or club venues – who act as selectors or gatekeepers. Intermediaries facilitate an artist's productions for a mass market. When the intermediary is powerful because of ownership and control of vital resources and opportunities, there is the likelihood that she or he extracts more from the proceeds arising from her or his liaisons with the artist. Contracts, therefore, often are asymmetrical, and the bargaining power of artists early in their careers is usually weak, while the bargaining power of consistently successful artists is often very high.

Intermediaries have to rely on the reputation of the musicians for their own business success; hence, power dynamics are not always fixed and static as there are constant negotiations, tensions and renegotiations in changing circumstances. Since it is difficult to predict the next star or the next hit, commercial intermediaries tend to favour known artists with a track record, and proven sounds or genres. However, while record company executives endeavour 'to guarantee their profits by producing variations on the "the same old thing", they also nervously eye the margins to spot and take advantage of the latest trends' (Starr and Waterman 2003:9).

In Zimbabwe, there are no institutions for social benefits for artists. As in most less developed countries, kinship and social networks play an important part in the early stages and during lean periods of artistic careers. In such circumstances, most musicians sustain themselves significantly with income from non-copyright, and even non-artistic activities (see Pratt 2004). Very few artists achieve the basic minimum ordinary living standards from copyright income or live performances alone, and even fewer musicians manage to survive on music earnings alone. Sophisticated marketing and distribution techniques are needed to

ensure the profitability of the music industry, which nevertheless still largely depends on the sales generated by few mass selling songs, the so-called 'gold', 'silver' or 'multiplatinum' recordings. In advanced music industries such as in the USA and Europe, a multi-media strategy promotes the release of a potential hit song or album, creating something similar to 'a multi-front military campaign run by a staff of corporate generals' (Star and Waterman 2003:393). Alongside the hits, celebrities and stars or superstars are created using media glitz and glamour. Songs are cultural commodities, but the personas of artists created by and through the media are also availed for popular consumption so that art and artists are both consumables. All the media glitz and glamour, however, may be of little help without a supportive policy environment that encourages the music industry.

A Supportive Policy Framework and Corresponding Impediments and Problems

While human rights organizations and the political opposition incessantly complained about the 'draconian'⁷ legislation enacted by the ZANU PF government at the turn of the century, ironically Zimbabwean musicians have been celebrating the introduction of policies favourable to them. State intervention provided legislative mechanisms that enhanced the formation of alliances, networks and distribution systems within local 'scenes'. Besides assisting with recording facilities, the government diversified Kingston's booksellers into music retailers, and the quasi-governmental Zimbabwe Broadcasting Holding stations were a ready broadcaster for all types of music (see Connell and Gibson 2003:119). The Broadcasting Services Act (2001) stipulates a 75 per cent local content quota requirement for local broadcasters. The local stations, which are all state-owned, respect this provision and the youth station Power FM actually converted the quota to 100 per cent local content, during Minister Jonathan Moyo's tenure, resulting in many youth groups emerging to fill the available air time. Many independent recording and promotion companies also emerged to take advantage of new opportunities. All types of music that were previously side-lined due to established recording companies' commercial expedience suddenly found an opportunity on the market. ZBC is a de facto broadcasting monopoly and the biggest music user, hence the biggest payer of mechanical rights royalties to musicians. Along with the programming quota system, the duty-free importation of musical equipment has boosted the growth of the local music industry, making its products economically viable for public consumption.

Anti-piracy campaigns and the adoption of the Copyright and Neighbouring Rights Act in 2004 gave renewed importance to rights holders, especially musicians. Royalties for musicians accrue from direct record sales or the public use of music under license in commercial spaces such as radio, night-clubs, buses, etc. In fact,

recording companies are currently inviting musicians or heirs of deceased musicians to renegotiate contracts, especially those signed during the 1970s and 1980s, which were exploitative, often offering only a one-off payment and no further royalties out of subsequent productions and re-prints. This invitation arises at a time when old music is being reissued using newer packaging and delivery technology such as CDs and cassettes.⁸

Government policies in support of music festivals and the equipping of musicians merits special attention, but some of the state's actions and policies have also had negative ramifications for the music industry. These include the economic decline that followed the land reform programme, sanctions and travel bans which affect some Zimbabwean musicians, the long and unpredictable electricity outages, the fuel shortages which make it difficult to stage live shows throughout the country, and the widely condemned May 2005 destruction of illegal structures and flea markets in urban areas known as *Operation Murambatsvina/ Operation Restore Order* (see Tibaijuka 2005; Vambe 2008; Mhiripiri 2008). Hit hardest by this operation were the flea markets, the biggest buyers and sellers of local music. Flea markets were characterized by loud-playing music from open stalls. Emmanuel Vori, the Sales and Marketing Director of Gramma, was quoted as saying, 'We lost 30% worth of sales as a result of the displacement of informal traders.'⁹ *Operation Chikorokoza Chapera* – a government-sanctioned police raid in 2006 on (illegal) small, informal mines also had a similar negative impact on particular top musicians. When these miners were dispersed and lost their income, some musicians saw audiences dwindling, especially in the mining regions.¹⁰ Music production and consumption and the uses of leisure time also invite a study of the critical geographies and the soundscapes on which Zimbabwean popular music, identity and place are mapped (see Connell and Gibson 2003).

The informal sector in Zimbabwe is arguably the mainstay of the majority of Zimbabweans, and 'adverse' government policies and actions have repercussions on the performance of the music industry.¹¹ Audiences are a significant factor of the Zimbabwean music industry and their demographics still need thorough study. Since the Zimbabwean economy is now 80 per cent informal sector, and 20 per cent largely under-paid formal sector in the civil service or parastatals, it means those in the informal sector dictate the pace. In fact, the current crisis best suits these speculators most of whom pray that the status quo prevails as normalcy and order may not offer such opportunities to those who do not have special qualifications. The informal sector has produced Zimbabwe's contemporary *nouveau riche*, and these have ensured the up-market movement of selected *sungura* acts in particular, acts that were previously associated with the urban poor and rural 'bumpkins' not long ago. The shows are an occasion to parade the 'who's who' of society, to show off fashion, and to otherwise flaunt newly-acquired wealth.

The *nouveau riche* play the raw *sungura* in their posh vehicles, and the style has now moved up market into elegant venues such as the Harare International Conference Centre (HICC) and Sport Diners.

Some musicians have complained that secret directives given to DJs and the sole broadcaster not to play musicians viewed as anti-establishment have had a negative impact on the latter's popularity and income.¹² With such impediments, it is intriguing to investigate how the Zimbabwean music industry and musicians exhibit sheer resilience, inventiveness and imagination where obstacles are numerous. Indeed, the Zimbabwean crisis has been prolonged. Paradoxically, it is deeply entrenched and normalized that obstacles and the outright absurd appear commonplace in Zimbabwe.¹³

Live Performances and the Gala Tradition: Income Mainstay and Impediments

Live shows, the mainstay of musicians' earnings, are also full of paradoxes. Zimbabwean musicians can play as many as three shows per week, and even more when there is a public holiday. Record sales also depend on live shows as musicians who conduct live shows often sell better than those who do not. However, a variety of shortages – fuel, transport, beer and beverages – diminish the earnings of musicians. Fuel shortage often restricts musicians and audiences to easily accessible venues. Fuel is not only a major consideration in planning, but now forms part of the contract with promoters. Shortages of beverages and beer can depress attendance at shows as well as the artists' earnings. Fuel shortages also create problems in the public transport sector, which is licensed to play popular music by ZIMRA, and which also publicizes new releases to travellers. There are also numerous prolonged electrical power cuts that jeopardise live shows, which occur mainly during evenings. The power cuts are both a result of the SADC region's growing consumption without corresponding regional production growth, as well as a failure by the Zimbabwe electrical authority to adequately pay in foreign currency for the power imports from Zambia, Mozambique, South Africa and the Democratic Republic of Congo. Inventive show promoters now insert assurances in their media advertisements for alternative power sources for fans such as 'standby generators available'. The industry is adaptive to adversity and can even manipulate it to an advantage, such as offering their productions as a fun diversion to people whose homes have been darkened by power outage.

Musicians are also taking advantage of international opportunities by staging shows all over the world. *Mbira* players have been well received in Japan, where they also conduct lessons on *Mbira* playing. *Sungura* and gospel have a large following in the United Kingdom. Macheso made a rather unsuccessful maiden performance

in Australia where Mtukudzi has played before during a world tour. He was not well received, and this is attributed to poor publicity as well as audience demographics in Australia, where most of the Zimbabwean émigrés are either students or teachers who are out of touch with developments in Zimbabwe.¹⁴ Mtukudzi and Mapfumo, and the Bhundu boys in their last days together, are classified under the amorphous 'World Music' tag, largely hybrid cross-over genres that suit the tastes of Western people. Zimbabweans in the diaspora now constitute the biggest audiences of Zimbabwean musicians' shows abroad. *Sungura*, the peasant and working class, raw and rootsy sound of Zimbabwe, has found a market in Britain and South Africa. The successes of live performances and record sales of these sounds that are not yet 'globalized' into the ways of 'World Music' can be partly explained by the large diasporic influx of Zimbabweans who, in their nostalgia for home, find 'authenticity' in what may be too fast and giddy for the usual western aesthetic. However, Zimbabweans are also introducing their foreign friends and acquaintances to Zimbabwean rhythms.

Musicians are trying to maximize attendance figures by embarking on collaborations and stage sharing at shows and by performing at state-sponsored galas. Most of these have been within a given genre, but there are now combined shows of stars from different genres, such as Mtukudzi and Macheso, Macheso and Roki (Urban Grooves). Family shows are also organized during school holidays to attract the youth market and their parents at convenient daytime hours and appropriate venues, maximizing revenue by playing again in the evenings for adult revellers. Incidentally, it is in the genres of gospel music where numerous female stars such as Fungisai Mashavave, Shingisai Suluma and Mercy Mutsvene have emerged, although other secular rhythms have stars such as world-renowned *mbira* player Chiwoniso Maraire, and Plaxedes Wenyika in Urban Grooves. These women employ media stunts similar to those of their male counterparts and use digital technology such as websites for publicity (see Mangoma 2004; Chari 2007). There are also many female dance groups that accompany live bands or play to contemporary popular music in different types of venues. Indeed, popular music has made such inroads that the top civil servants and ruling party heavyweights appropriated a recent gala where attendance was strictly through invitation.¹⁵

Galas are part of a government calendar of commemorative music concerts. They are organized in honour of an historic event or public holiday such as the *Independence Day Gala*, the *Heroes Splash* and the *Unity Gala*, or they may commemorate a national figure such as the two late Vice Presidents, Simon Muzenda and Joshua Nkomo, who were honoured by the *Mzvee Bira* and the *Umdalawethu Gala*. 'Galas' are associated with ZANU PF as they are organized under the auspices of the openly partisan Ministry of Information and Publicity.¹⁶ Government has always been involved in the organization and promotion of

such events, starting with the 18 April 1980 independence celebration at Harare's Rufaro Stadium. That was probably the first large-scale *pungwe*¹⁷ in post-independence Zimbabwe, with Bob Marley as the highlight.

State patronage has resulted in favoured entrepreneurs and musicians benefiting from the performance, recording and distribution opportunities specially created in the industry. Various music professionals cut their entrepreneurial skills with the tacit backing of the ruling party and government. Different government ministries support musicians and promoters, and selectively allocate financial and material resources and organizing opportunities to party supporters. Before the introduction of the National Economic Revival Programme which permits duty-free importation of musical instruments, a selected few musicians such as Green Jangano of the Harare Mambo Band had regulations waived after approaching influential politicians. Young promoters such as J.B. Matiza, the late Peter Pamire of Pams Promotion, Philip Chiyangwa and Clive Malunga, developed the trend of music promotion as part of the official black empowerment policy. Clive Malunga - a liberation war veteran - organized the Jenaguru Music Festival for most of the last decade under his Jenaguru Promotion, a registered private corporate identity. Many other people have since come to sponsor and promote events of varied sizes and status. These include gospel music 'moguls' Elias Musakwa with his annual Ngaavongwe Festival, Pastor Admire Kasi with the Nguva Yakwana Festival, and the numerous Jazz festivals.

While these 'privately' organized festivals proliferate and their promotion goes without much notice, the same cannot be said about the music 'galas' organized by the Ministry of Information and Publicity. Arguably, participation in live broadcast and televised galas has either made or hampered the music careers of both old, established musicians and new, upcoming youth groups. For example, Saco and the promising youth group Eden Boys, who were openly pro-land-reform, sank into oblivion, and the crowds dwindled in some urban venues at privately-organized shows by Andy Brown, Cde Chinx (aka Dick Chingaira), and the late Simon Chimbetu. Cde Chinx, a regular performer at galas, hardly appears on top-selling record charts, and has virtually stopped playing at privately-organized venues. However, young musicians of the Urban Grooves genre such as Roki and Africa Revenge gained popularity at these galas; so too did these events enhance the fame of *sungura* stars Tongai Moyo and Alick Macheso.¹⁸

Ostensibly, older regular participants at the galas have benefited substantially from the system of state patronage. Some are beneficiaries of the land redistribution programme. Others have had private state-of-the-art recording studios built and equipped. Beneficiaries of one type or another include Andy Brown of the Band Storm, Cde Chinx, Tongai Moyo, Hosea Chipanga, The Mahendere Brothers, Alick Macheso, and the late Simon Chimbetu. Discourses abound on the

participation or non-participation of particular musicians with regard to their relationship to ZANU PF and government. Some are 'forced' to participate, though they are elusive when asked directly whether they participated involuntarily. Ironically, other groups complain they have been deliberately excluded from participation or constrained by the attendant performance fees. Popular press reports often divulge the tensions, discomfort, struggles and contradictions involved in the issue of participation. As with all topics on Zimbabwe, the galas have discursive implications. They define one's relation to the government and to ZANU PF although they ostensibly ought to be national and above narrow partisan party politics. Galas are occasions to 'manufacture consent' and reconstruct and recreate historical memory, for those in control and in power, and alternatively, they are a site of struggle and offer an opportunity to dissenting voices. The staging of these galas has employed a system of alternating host cities amongst the different geo-ethno-political provincial capitals, in order to give them a national character. One unique gala was held in Chimoi¹⁹ in 2004, and this may be seen as a curtain raiser to the 2005 parliamentary elections where ZANU PF adopted the slogan and motif 'Zimbabwe will never be a colony again!' The ZANU PF stance has led to the isolation of Zimbabwe with attendant hardships on Zimbabweans who may want to travel abroad for any number of reasons including live performances.

Visas and Performances Abroad

While prominent ZANU PF officials and politicians are under a travel ban in the United States of America (USA), the European Union (EU) and Australia, Zimbabwean musicians who want to perform in Britain have been worst affected by overly stringent and punitive visa and work permit regulations. Promoters struggle to bring Zimbabwean musicians into Britain, but sometimes the implementation of these restrictions is ludicrous. Self-exiled singer Thomas Mapfumo, based in the USA, was denied a visa to perform at the 2007 Womad music festival on the spurious suspicion he would not leave the country after his performance, although festival organizers properly invited him. In 2004, gospel singer Fungisai Zvakavapano-Mashavave was refused a visa on similar suspicions. British immigration officials rejected her visa application, rather oddly citing 'conditions' in Zimbabwe. The rejection reads in part: 'Taking into account the circumstances in the country you come from, I am not satisfied that on the rule of probabilities you will return after your performance.'²⁰ The authorities probably suspected Fungisai would seek refugee status.²¹ It is not, however, totally untrue that some musicians, soccer players and ordinary Zimbabweans have in the past breached visa requirements and over-stayed in Britain. British immigration authorities have even refused transit visas to guests of the Zimbabwe government.

In the propaganda war, Zimbabwe is inviting popular world personalities, journalists and artists to visit the beleaguered country and then speak a fair and 'informed' opinion on the Zimbabwe situation (Mhiripiri 2008:152-154).²²

Uneven Relations with Show Promoters

Apart from difficulties with travel arrangements, musicians wishing to perform at home and abroad have to contend with challenging relationships with promoters as well. Musicians view music promoters differently in different contexts. They are variously seen as good people who create opportunities for shows and pay handsomely while taking the risk of poor attendances, bad weather or competitors in the music promotion business; or as confidence tricksters who reap where they have not sown, or as outright exploiters. Some promoters are praised by musicians in song lyrics as psychic rewards. However, promoters are also viewed with suspicion and accused of various misdemeanours. For instance, the husband-and-wife gospel duo, Charles and Olivia Charamba, have blamed promoters for confining them to Harare at the expense of entertaining fans elsewhere.²³ Alan Chimbetu was dumped without payment on his debut UK shows,²⁴ and Nyamandi was not paid, or, had one of his band members mysteriously paid the rest of the band's dues whilst they were playing live on stage.²⁵ Some promoters in turn blame musicians for drunkenness or other breaches, such as accepting upfront payments, but failing to appear for concerts as agreed contractually.²⁶

Successful musicians now want relative independence from promoters, something similar to reconfigurations of their relations with recording and distribution companies. In 2008, crowd-pullers Oliver Mtukudzi and Alick Macheso, planned joint shows that would exclude professional promoters and other intermediaries. The two musicians anticipated huge profits after a crowd of 10,000 people attended their joint Harare show at Glamis Stadium in March 2007, organized by an independent promoter – Ghetto Fabulous Entertainment. Ghetto Fabulous Entertainment fulfilled their side of the bargain by duly paying performance and appearing fees in advance. The promoter thereafter reaped handsomely from gate-takings, beverages and food sales. The massive turnout planted the idea in Macheso and Mtukudzi, and *The Herald* quoted Mtukudzi referring to a lucrative self-promotional joint venture: 'It would be our project.'²⁷

Macheso and Mtukudzi were diplomatic, and delicately reassured to retain independent promoters for other future shows as required. 'Indeed, promoters lessen labour for us when they organize shows, but we cannot employ them all the time. Sometimes we have to do things on our own and give our fans the very best in our own way,' Macheso said.²⁸ Since Macheso and Mtukudzi own promotion companies, *Cheso Power* and *Tuku Music Production* respectively, these would merge specifically for the arrangement of the joint show. The chain

integration of different services under single musician-lead enterprises and the formation of strategic alliances among these enterprises seem imminent, despite the complexities associated with services concentration.

Foreign-based Zimbabwean and South African promoters and recording companies are now favourites of Zimbabwean musicians. They fork out large sums to attract the musicians, paying recording, video production and publicity costs, and moreover providing artists with handsome living allowances.²⁹ Music theorist Tendekai Kuture qualified South Africa's superiority over Zimbabwe in the music industry, and the reasons why Zimbabwe's best are trekking down south for all purposes. He observed that Zimbabwe has always trailed in sound engineering skills and technology. During the days of analogue recording when the 36-track equipment was the most sophisticated in sound production and output, the best equipped Zimbabwean studios perhaps had 16 or 24 track suites. Again, local producers, though good and innovative, are self-taught and work on mediocre equipment.³⁰

Lack of finance to acquire state-of-the-art equipment as it enters the market is daunting given that local audiences are accustomed to quality productions, due to varied media exposure. Musician and pioneering Indie recording entrepreneur, Innocent Utsiwegota of Country Boy Records, has elsewhere summarized the problems of matching with wealthier South African and global rivals, who also have the advantage of their own bigger and richer home markets.³¹ Gospel singer Shingisai Suluma, on the other hand, preferred recording her greatest hits album in China instead of South Africa after making quality and expense considerations.³² Ironically, while Zimbabwean top artists are getting contracts abroad, some musicians from Zambia, Mozambique and Botswana opt to record in Zimbabwe.³³ It is quite clear that products and the brands of different musicians are produced via different value chains with varying degrees of specialization and perceived value to their audiences. The value chains of music products and the extent and types of specialization are explored in the next section.

Value-chain and Specialization in the Music Industry

The complex process of music production involves people with different skills, even before the music is packaged and distributed. Besides singers and instrumentalists, there are technical people involved in engineering and production, and there are the various other service-providing staff in the entertainment industry, making the music industry extend its boundaries across commerce and culture (Starr and Waterman 2003:8; Mhiripiri and Mhiripiri 2006:79). All these people ought to be rewarded according to their contributions. Ideally, musicians, as the core workers, should benefit more than other service providers or intermediaries, but this is not normally the case. Negotiating and bargaining powers depend on

varying factors such as the age and experience of the musician, who owns and controls the capital and resources necessary in music production (instruments, transport and venues, etc.), and various other factors (Kirkegaard 2002; Kretschmer 2007). While barriers of entry into the music industry may appear minimal, most musicians have had little formal education, which leaves them prey to unscrupulous intermediaries, especially on sophisticated contractual issues.

Sungura, a local fusion of East African *kanindo* and DRC rhythms usually sung in indigenous languages, mainly Shona, is the mass-selling music genre. It is a fast-paced beat originally associated with rural people and the lower working class. But it has since made inroads into upmarket venues. The best-attended shows are usually those of the *sungura* stars of the moment, Alick Macheso of Orchestra Mberikwazo Band and Tongai Moyo of Utakataka Express. The recording majors in Zimbabwe are capitalizing on the popularity of the *sungura* beat and musicians often complain that they are forced to copy the beat and style of top-selling acts if they want to be recorded by the majors, who choose conservatively to minimize risk by sticking to tried genres. Many musicians testify they have over the years been asked to play the popular *sungura*, especially musicians experimenting with other types of sounds (Turino 2000; Brusila 2002:38).³⁴ Musician Alick Macheso criticized an engineer with Gramma for encouraging other musicians to imitate his trademark bass guitar resulting in a proliferation of similar but monotonous works.³⁵ Recording companies do this in order to flood the market with popular and profitable records, since they cannot guarantee what 'the next big thing' will be. As long as the distribution and promotion system for a particular kind of music brings profit, it will be mass-produced (Callahan 2005:xxi).

The Mainstreaming of other Genres: Urban Grooves, Gospel, Mbira and Jazz

Acts playing alternative genres are being mainstreamed steadily and new non-*sungura* stars are often recorded and featured in the media. Genres that are now receiving considerable attention and interest include *Mbira*, played on the original instruments without necessarily mixing the rhythm with guitars, gospel music with a variety of beats, and Urban Grooves (UG), which is a mixture of local rhythms with R & B, reggae, acapella, etc. The eclectic UG perhaps best confirms the internationalization of the Zimbabwean beat in ways described by Roger Wallis and Kristner Malms (1984) as lending uniformity of the global rhythms and beats. Urban grooves is fast moving from being marginal, and carving a market niche and creating a more concrete genre identity, thereby attracting recognition from the industry and critics. The market is fast accepting the genre although it also has its critics. Detractors cite lack of originality, plagiarism of rhythm and lyrics, 'Americanization' and that it is merely the localization of established

international genres such as reggae, hip-hop and R & B, jazz, and even *Kwaito* and *soukous* (Mangoma 2004; Muzari 2003).³⁶ However, the genre thrives in spite of criticism and the artists, mainly youths of both sexes who are usually below 30 years old, have been invited to state-organized functions and galas where they actually cut their teeth in terms of performing for a public other than their own peers. They are also performing at prestigious occasions graced by the middle class and affluent.³⁷ They have also moved from being a preserve of the 'Indies' through getting contracts with the 'majors'. For instance, Gramma established an Urban Grooves unit early in 2007 with its own Arts and Repertoire (A&R) manager. The current A&R manager has relied on existing and known musicians in this genre to create her own stable unit, but she has also identified and recruited new talents at youth contests.³⁸ The music recording experiments by Rangarirai Muvavarirwa of Tonderai Studio and Innocent Utsiwegota of Country Boy Records are credited with parenting the hybrid beats of the 1990s that led to the current proliferation of studios. What is to be ascertained is whether by virtue of its 'cosmopolitan' nature UG will penetrate regional and global markets and be appreciated by youths and fans with similar interests. There are encouraging signs because some of these UG music videos are played on *Channel O*, the regional TV music station, and a few young artists have travelled to the UK to perform for largely Diaspora Zimbabwean audiences.

Zimbabwe music awards have also incorporated the UG genre in its categories, and UG artists are eligible to compete in open contests against those in any other popular genre. Urban Groover Roki won the Video of the Year and Song of the Year awards against established musicians such as Alick Macheso, Oliver Mtukudzi and Tongai Moyo at the 2007 Zimbabwe Music Awards (ZIMA). Many promoters quickly lined up shows for him, in which he is now sharing the stage with established musicians such as Macheso, and former radio presenter James Maridadi has described him as a 'future icon of Zimbabwean music'.³⁹ Some of these young musicians have landed recording contracts with South African firms.⁴⁰ Many gospel and *mbira* musicians have also received accolades, with Shingisai Suluma recently being appointed a UNICEF ambassador to work with children in Zimbabwe, due to her educative lyrics.⁴¹ All these activities may be considered part of a general industry-wide marketing effort. The next section will critique specific marketing activities of some musicians and their promoters.

Marketing and Promoting Zimbabwean Music

There is very little investment in marketing and promotion of musicians and their songs by recording and distribution companies in the pre-launch, launch and post-launch phases. Zimbabwean artists often do their own marketing and public relations independently, using the press, live shows and posters to market their

music and performances. They solicit the media for publicity, visiting pressrooms and studios even without invitation, looking for interviews or to leave copies of their music. Journalists and DJs have divulged that they get most of their music directly from individual musicians, rather than from recording companies. Some leading recording companies admit that they may snub the media because of bad reviews that are counter-productive and that ultimately have a negative effect on sales. The majority of recording and distribution companies are accused of not doing enough in promoting artists both within and outside Zimbabwe, hence most musicians have achieved success and popularity mainly through their own individual networking efforts (Eyre 2005:38).⁴²

The recording companies have not entirely disputed the criticism, but cite financial constraints. In this regard, Julian Howard, a former director at Gramma and ZMC has said:

... yes, we do not spend vast amounts of money on marketing. If we did, we would be out of business. It makes no sense to outlay tens of thousands of dollars on marketing a product that will only sell a few hundred or even a few thousand units.⁴³

The recording companies, however, do sponsor some music programmes on radio and television to showcase new releases. Live shows are musicians' income mainstay and also function as a major site of publicity and marketing, and the most adept of musicians also sell albums and other promotional merchandise at their shows. Successful musicians are engaging foreign recording, distribution, and promotion companies when eyeing international markets, or even for local markets, suggesting the existence of a ceiling on what local intermediaries are prepared to offer. Artists quickly opt for alternative intermediaries following the expiration of a previously binding contract. Musicians opt out of a stable contract in preference for relatively flexible and attractive contractual conditions offered in another.⁴⁴

The first groups to have some measure of international success in Europe and America were Thomas Mapfumo and the Blacks Unlimited, Stella Chiweshe, Marshal Munhumumwe and The Four Brothers, the Bhundu Boys, Jonah Moyo and Devera Ngwenya Band. The Bhundu Boys were a sensation and signed a lucrative deal with Warner Brothers. This group's rise and fall is a poignant anecdote of the potentially exploitative relations between naïve African musicians and unscrupulous Western intermediaries.⁴⁵

The post-apartheid dispensation in southern Africa has seen a new set of complex configurations and contractual relations emerging, with the stronger South African economic players slowly gaining control and leverage over the Zimbabwe music industry – at least outside Zimbabwe, since the local scene is

strictly under local entrepreneurial ownership and control. The relationship has been beneficial to the quality of life for the musicians involved, and most have been quick to testify to that benefit. The quality of music productions is remarkable and has obviously boosted local sales, but of late a worrisome development has arisen with Zimbabwean acts taking long to distribute albums at home after launches in South Africa, UK and USA. The lure of foreign currency and the need to kill international piracy has been implicated, yet the move has increased piracy amongst Zimbabweans.⁴⁶ While the Bhundu Boys' case is sad testimony of the possibility of skewed negotiating powers between Zimbabwean musicians and foreign intermediaries, the excitement of making it abroad (especially in South Africa) during worse times at home seems to make musicians gloss over their relations with their new associates, and generally there have not been many publicly recorded incidences of protest and displeasure. Still, it remains true that the media seems to have the power of success or failure for musicians and the relationship between the stars and the media is varied, with some stars or 'wannabe' stars going so far as to seek unorthodox means of getting their names in the press.

Musicians, Superstars and the Media: Problems of *Payola*

Zimbabwe boasts a range of locally-based musicians with mixed fortunes. There are very few successful 'stars' such as Oliver Mtukudzi, Elias Musakwa, Alick Macheso and the Charamba couple, amongst others with visibly high standards of living, as exemplified by their ownership of posh vehicles and elegant homes. These may view music as their single major source of income. Amongst the nation's panoply of paradoxes, there is also a string of financially poor 'billionaire superstars'.⁴⁷ These artists, presumably the Urban Grooves young stars, attain 'overnight superstar status' promoted by radio, television and print media, and yet remain impoverished. Such an anomaly explains the high incidence of destitution and why the industry is stereotyped as a haven for vagabonds who are in the glitz today, but die as paupers.

In the entertainment sections of the Zimbabwean popular press, we now find mass-mediated charisma or notoriety and the private lives of musicians. Sex scandals, excesses, debauchery and anything else sensational are capital for both the media and the stars. The private lives and public personas are fast dissolving into each other, and boundaries are now hazy. Some artists are exhibitionist deliberately, both on and off stage. Charity and goodwill events cannot be overlooked, yet these do not attract as much attention and inspire remembrance as the sexual scandals and eccentric antics. A new crop of musicians has emerged that purposefully manipulates the mass media; they are quite adept at stimulating public fascination with their personas as well as with their music. Macheso and Moyo have created public personas of 'rude boys', 'flashy guys', and have feuded

in the media. Tongai Moyo has his strong fan base amongst the informal illegal gold miners known as *makorokoza*, and he is referred to as *Mukorokoza Mukuru* – Senior Illegal Miner. His media fights with music rival Macheso momentarily abated between December 2007 and February 2008 when Moyo's health was reported as failing and Macheso raised funds to help a 'brother', thus revealing that what they had been doing all along was media-play.⁴⁸ However, the moment Moyo seemed to have recuperated enough in March 2008, he spurned the donations, made accusations about musicians cashing in on his name through staging dubious fundraising shows, and protested he was not 'a charity case'.⁴⁹ Such media-conscious artists have been described as 'self-conscious authors of their celebrity, creators of multiple artistic egos, and highly skilled manipulators of the mass media' (Starr and Waterman 2003:394-395; see also Waterman 2002:19-34). Scholars and journalists then create a veritable industry out of analysing stars' social significance.

The quest for publicity raises ethical and legal questions, especially where *payola* is involved.⁵⁰ *Payola* refers to inducements given to broadcasters and journalists in order to extract airplay and good reviews. The state broadcaster has suspended some producers who demanded bribes to play music videos. Wonder Guchu, the entertainment journalist for *The Herald*, confirmed that the practice is widespread, but quickly made pertinent qualifications. Journalists may demand payment as precondition for publicity. Some musicians give unsolicited tokens of appreciation. Other musicians openly seek for attention and readily offer inducements. Musicians and journalists might just be familiar friends. In the worst situations, journalists become 'partisan' and promote one musician against another. Such scribes fuel and perpetuate feuds and dangerous rivalries between bands and fans.⁵¹ Another very important ethical concern in the relationship between stars and the media is the issue of copyright. The issues raised by copyright laws and their infringement by the media and other parties often give rise to controversies or even litigation.

Controversies over Copyright and Royalties

Although a few wealthy African stars have emerged over the decades, the economic situation of the majority of African musicians is far from admirable (Kirkegaard 2002:53-54; Pratt 2004). African states have tried to empower artists through crafting supportive legislation. In this vein, Zimbabwe's Copyright and Neighbouring Rights Act prescribes that rights-holding artists accrue revenue from both the royalties subsisting in the contracts that they sign and also from collective rights management often known as mechanical rights. Mechanical rights are those arising from artist works publicly performed by other parties for commercial gain, such as on radio and television stations, in buses, restaurants and cinemas.

Evidence on the ground, however, shows that live band performances, rather than royalties, are the mainstay of the Zimbabwean musicians' income. This is true even for the biggest selling actors, who are not spared from hectic schedules where at times they perform three shows per week, some of them all-night long. While legislation, structures and mechanisms for the efficient collection and distribution of royalties are in place, there are, nonetheless, frequent protests and expressions of discontent, especially from the musicians. Of course, recording companies profess fair dealing and fair play, and claim that they even subsidize a lot of poor-selling music albums.⁵²

There are three types of contracts between publishers and musicians. One requires an artist to sign a recording deal, which promises that he or she will receive a percentage (royalties) of the proceeds of the sale of each unit of the product. The recording company or publisher covers all recording, origination, printing, manufacturing and other costs. Royalty rate in the instant can be as low as 10 per cent. The second type of contract requires an artist to sign a pressing and distribution agreement, where the artist pays all the manufacturing costs, and the recording company stores and distributes the product. The artist can get as much as 85 per cent royalty rate. The third scenario is when the artist pays for production costs and is solely responsible for warehousing and distribution; hence the recording company retains no royalties. Zimbabwean musicians are changing stables in consideration for what they think is the best proposition, and those who are relatively successful need more royalty percentage income and leeway.

The crux of the problem is the politics and management of sales or collection statistics, and how these are administered before the musicians eventually get their share. Statistics are contentious and controversial, with recording companies willingly providing figures for marketing purposes to show that their stable is doing well, yet paradoxically withholding them when it comes to issues of remunerating other rights holders.⁵³ Again, only these companies know exactly how many copies are printed at a given time and what is then presented to artists is always questionable; perhaps only some tenuous trust keeps the relationship between the parties. The issue of royalties will remain contentious, especially with the musicians gaining more insight in the relationship between production costs and laboratory costs. For most media products the manufacture of copies is much cheaper than the cost of origination. Export of local music should also be used to subsidize local failures, and international markets ought not to deprive home markets, but should be developed at relatively little extra cost (Tomaselli 1988:139-140).

Collecting societies ostensibly working on behalf of musicians, such as ZIMRA and Zimcopy, are not spared criticism by musicians. There are allegations that

they retain high percentages to cover administrative costs that the final benefits to musicians are laughable. ZIMRA collects royalties from entities, enterprises and individuals who use music in their commercial pursuits such as public transporters, restaurants and nightclubs who play music in public. While some artists appreciate the efforts of ZIMRA, many are dissatisfied.⁵⁴ Inflation is partly blamed in ZIMRA's 2006 Report for the meagre disbursements to musicians. Some even threatened to cancel their membership with ZIMRA.⁵⁵ Greenfield Chilongo,⁵⁶ the Chief Executive of Zimcopy, a reprographic collecting society linked to ZIMRA, notes that musicians such as Oliver Mtukudzi and Tendai Mupfurutsa are directors in ZIMRA, hence it is uninformed to say musicians are being fleeced by their own, especially when the directors are respectable high achievers. The Zimbabwean hyper-inflationary environment does, indeed, erode the artist's income from music sales. According to Debbie Metcalfe, Oliver Mtukudzi's former manager, 'musicians get their royalties from record companies after seven months of the CD being released. When the money is finally paid, it will be all worthless because of inflation'.⁵⁷ In Zimbabwe, prices of commodities and services can double, triple, or even quadruple in the space of hours, and it is difficult to catch up in this theatre of the absurd and the grotesque, unless artists are paid through some instantaneous method that registers income straight into artists' accounts right at the point of sale. But cash itself can be in short supply and inaccessible.

The Permanent Secretary for the Ministry of Information and Publicity, George Charamba, has aptly noted the weak status of Zimbabwean musicians and their limited education, especially when it comes to negotiating contracts, and how intermediaries of all sorts are the benefactors from the exertions of musicians, who ironically ought to be the core beneficiaries of the fruits of their labour. In an interview with *The Sunday Mail's* entertainment reporter Garikayi Mazara, he notes how musicians lose out at even state galas meant to benefit them:

When we started off, our idea was to reward the artiste, who has been marginalized for long by society, being criminalized for being creative... But what has been worrying me of late is that we are now spending more money on established business than on our artistes. For instance, for the (2006) *Umdala Wethu* gala we spent eight billion dollars on accommodation, two-and-half on stage, three billion on T-shirts and 1.7 billion on artistes' fees.... We are aware of the skewed environment that subsists in the arts industry. The biggest challenge that we have is that we are talking of an industry with one or two graduates⁵⁸... These are people who are dealing with established businesses, which have legal departments, people of modest education who survive on the law of contracts. Chances are they emerge worse off. ...⁵⁹

Musicians have been very vocal in the fight against piracy because they believe they stand to benefit if funds go through accountable channels. This may not be

the case as various studies show; but it remains a fact that most anti-piracy lobby groups quickly absorb and enlist musicians amongst their ranks.

Concluding the Gance of the Grotesque

The contemporary Zimbabwean situation gives the ostensible picture of failed systems, yet the state remains somewhat resolute with many crediting strong-arm tactics and a ruthless military system. Nothing seems to work, and everything seems polarized by politics, including civil society itself, musicians and churches, too. But there remains some pattern and rhythm, however discordant and grotesque. The government and state machinery is blamed by its critics for all types of malaise and corruption, at times overly so by conveniently taking events and developments out of historical context; but it also tenaciously fights back, refusing to take detraction or adverse criticism lying down. It parries criticism, rebuts and counter-attacks, blaming real and imagined foes, and in the process it uses local musicians, rewarding those who show even the slightest acquiescence. Whatever the case may be, the Zimbabwean music industry has many obstacles (real and imagined) to annihilate it; yet its pulse thuds, it steams with incredible vibrancy and vitality, surviving through sheer resilience and resourcefulness where resources are scant and the environment tremendously difficult, and in spite of both disruptive and supportive state interventions. Zimbabwe remains one of the few African states with a recording industry to speak of that has transformed with time using the most convenient technology available. Zimbabwe remains an enigma. Without mystifying its problems and experiences, it certainly is a country of paradoxes, contradictions and ambiguities, and at times it appears as if it is a theatre of the absurd with demented dancers, facing their weaknesses, evading them, postponing them, seeming to spurn chances to heal and rally all its diffuse potential and strengths, but still getting some kind of therapy in the dance of the distressed, the dance of the pained who still smile, the grotesque dance of the burdened who still know that a full consummate and satisfying life entails much more than they currently endure.

* I would like to extend my special gratitude to the Midlands State University Research Board and the Culture Fund of Zimbabwe for supporting research towards this paper. My colleagues Hazel Ngoshi, Tendekai Kuture and Joyce Mhiripiri were invaluable in sharing ideas.

Notes

1. Huge corporations – Columbia/CBS, Warner Communications, RCA Victor, Capitol-EMI, MCA, and United Artists-MGM – accounted for over 80 per cent of record sales in the US in the 1970s.
2. See, Tatenda Chipungudzanye's article 'Record companies after Macheso's new album', *The Herald*, 12 July 2007.

3. See, article by Trust Khoza, 'Somandla Ndebele releases 18th Album', *The Herald*, 31 January 2008.
4. Another example is the buying out of the South African-based Argus Group of Companies' interests in the local press.
5. Popular *Sungura* star Tongai Moyo recently told *The Herald* that he is a beneficiary of the land reform programme. 'I am part of the land reform because I am a beneficiary, I understand my country's history quite well' (*Herald*, 8 December 2007).
6. The Association of Zimbabwe Journalists alleged ZANU PF patronage pervades the country's cultural industry. See article entitled, 'ZANU PF and musicians – artists left licking their wounds after giving all to party', Association of Zimbabwe Journalists, published on 31 December 2005, [www.zimbabwejournalists](http://www.zimbabwejournalists.com), accessed on 11 June 2007. Elias Musakwa the major shareholder in the Zimbabwean recording and distributing majors, was the ZANU PF parliamentary candidate for Bikita West Constituency in the 2008 elections.
7. Some of the overly restrictive laws have since been amended after inter-party negotiations between ZANU PF and the opposition Movement for Democratic Change (MDC). See article in *The Herald*, 20 January 2008 entitled, 'Changes to AIPPA, POSA gazetted'.
8. See article entitled, 'Gramma releases golden oldies in CD form', *The Herald*, 24 January 2008.
9. See article by Maxwell Sibanda, 'Zimbabwe: Music industry dying slowly', 25 October 2005, posted on <http://www.freemuse.org/sw11081.asp>.
10. According to music fan, Daisy Mutiti, top musician Tongai Moyo lost a lot of revenue during this period because his support base of *makorokoza* was dispersed. She says Moyo is based in the small Midlands town Kwekwe because he strategically gains more from the illegal miners he provides with entertainment (Discussion with Daisy Mutiti, 1 January 2008, Gweru).
11. According to the Tibaijuka Report (2005:17) the ILO reported in June 2005 that 3 to 4 million Zimbabweans earned their living through informal sector employment, supporting another 5 million people, while the formal sector employed 1.3 million.
12. See Leonard Zhakata's testimony to Freemuse dated May 2005 on <http://www.freemuse.org/sw9322.asp>. Receiving frequent wide-ranging airplay on Zimbabwean radio and television does not ensure increased royalties from sales. According to musician Steve Makoni quoted in David Kamungeremu's article: 'It is not true (that) getting more air time on radio stations increased a song's sales. In fact, most musicians were disappointed to discover this when they visited their recording companies to receive their cheques,' in 'Story-telling technique makes music unique', *Read On*, May-June 1999.
13. Zimbabwe is one country without an operational official currency and everybody uses for all transactions what are known as 'bearer cheques', which can be monetized or demonetized – to use the Reserve Bank of Zimbabwe jargon – at short notice.
14. See article entitled, 'Macheso tour off to a bad start', in *The Herald*, 1 March 2008, in which fans discuss the problems of venue and demographics. It is assumed those who go to Australia are from relatively superior classes unlike the working class majority that have gained entry into South Africa and the UK.

15. Youths who wanted to gain entry to the 2007 Heroes Bash at the posh HICC were denied even though they were prepared to pay for the entertainment. At free and even other paid-for galas it is part of the highlights to see government ministers dancing to local rhythms, and tv cameras often capture these 'highlight' moments.
16. The current Permanent Secretary, George Charamba, is an avowed party member and wears party regalia during national election campaigns.
17. A *pungwe* is an all-night music show, deriving its name from the liberation armed struggle when song and dance was used to raise peasants' morale in the process of mass political conscientization at secret bases in the rural areas.
18. The state is viewed as an instrument of the ruling party; hence it is put to full use in diffusing and circulating the dominant ideologies. Galas are one platform on which such diffusion happens. The state apparatus is used to win the hearts and minds of the people in the looming battle against challenges from a resolute opposition in the form of the Movement for Democratic Change, the European Union countries, the US and Australia. Music fans may or may not choose their popular musicians on the basis of political affiliation or sympathies, hence musicians have been prudent to remain largely apolitical in their lyrical content, especially the best-selling acts such as Alick Macheso and Tongai Moyo.
19. Chimoio is a site of a mass grave of victims of a massacre by Rhodesian soldiers.
20. See *The Herald*, 10 January 2007, E4, 'Organisations lobby Europe to ease visa, work permits for musicians'.
21. Again, this is another very unlikely potential settler since Fungisai has sung at one of Mugabe's birthday parties and is rumoured to be favoured by the First Lady Grace.
22. Journalists from Europe have been invited and their travel and upkeep footed by the state in its public relations endeavour. Similarly, the ZANU PF government is enlisting sympathetic musicians as its ambassadors. Jamaican reggae star, Luciano, and American R & B singer, Joe Thomas, visited after invitations by the national tourism authority. Luciano's visit exacerbated diplomatic hostility as his band members were denied transit visas through the UK from Jamaica. Luciano had travelled ahead, and made a speech in Zimbabwe supporting the land reform programme, which probably irked British authorities. See Lebo Nkato's articles, 'Luciano backs Mugabe's land grab on Zimbabwe visit', [newzimbabwe.com](http://www.newzimbabwe.com/pages/showbiz32.1), 31 October 2007, <http://www.newzimbabwe.com/pages/showbiz32.1>, and 'sobs as UK denies transit visas to band members', [Newzimbabwe.com](http://www.newzimbabwe.com/pages/showbiz33.17121.html), 2 November 2007, <http://www.newzimbabwe.com/pages/showbiz33.17121.html>.
23. See article entitled, 'Charambas to visit Bulawayo', *The Chronicle*, 17 October 2007.
24. See article, 'Chimbetu threatens to sue, promoter unrepentant', *NewZimbabwe.com*. or 'Chimbetu stranded in UK, as Gwala, Brickz fume', *NewZimbabwe.com*. 13 December 2006. <http://www.newzimbabwe.com/pages/chimbetu9.15609.html>
25. See article entitled, 'Nyamandi in row with promoter', *The Herald*, 28 September 2006.
26. See article by Tsungirirai Shoriwa, 'Mbandu Promotions withdraws lawsuit', *The Herald*, 26 January 2007.
27. See Godwin Muzari's article, 'Tuku, Macheso snub promoters', *The Sunday Mail*, 8 December 2008.

28. Ibid.
29. Mahendere Brothers' South African promoter, Kobus Van Rensburg, the manager of Spirit Word Music, who produced their latest album, *Mahendere Brothers Live in Stilfontein*, was reported to be forking over R30, 000 towards the production of a promotional DVD for the new album, *The Herald*, 16 January 2008.
30. Mr. Kuture is Chairperson of the Music and Musicology Department at the Midlands State University, Gweru, Zimbabwe. He was interviewed by the author in Gweru on 16 January 2008.
31. Utsiwegota, explained his label's apparent lull in production. He found it pragmatic not to invest in Compact Discs or cassette duplicating machines packaging technologies he foresees soon getting obsolete. Again, the small local market base hinders him from taking huge risks in investing in technology since many people cannot afford CDs (See article by Jonathan Mbiriyamveka entitled, 'Country boy records still alive: Utsiwegota', *The Herald*, 28 February 2008.
32. See, Mthandazo Dube's article, 'Mai Suluma compiles hits collection in China', *The Sunday Mail*, 16 March 2008.
33. Clive Mono of Monolio Studios recorded Mau Mwale and Christine Aka from Zambia and intended to record artistes from Mozambique and Botswana. See Trust Khoza, 'Mono salutes former boss Tuku', *The Herald*, 15 March 2008.
34. Johannes Brusila (2002:38) notes how the 'mediaization' of music includes a deliberate attempt to form the artists' music by engineers and producers in the Zimbabwe music industry, a phenomenon that has also witnessed European expatriate producers infusing their aesthetic tastes especially on 'traditional' *mbira* in order to woo international markets.
35. See Tatenda Chipungudzanye's article, 'We don't condone copycats: Gramma Records', *The Herald*, 23 June 2007.
36. See also article in *The Herald* of 13 September 2006, entitled, 'Chirwa: one of Zim's unsung heroes' in which veteran musician Isaac Chirwa lambasts the UG musicians as copycats.
37. Female urban groover, Edene, sang the theme song at the Miss Tourism Zimbabwe 2007.
38. *The Herald*, 28 December 2007.
39. See article by Tatenda Chipungudzanye, '2007 – The year artistes gained popularity', *The Herald*, 28 December, 2007.
40. UG singer, Tererai Mugwadi, is reportedly about to record with a South African Recording Company. See Sani Makhalima's interview with Charles Mushinga, *The Sunday Mail*, 16 July 2007.
41. See article by Trust Khoza, 'Amai Suluma quits teaching', *The Herald*, 1 March 2008. Musician Oliver Mtukudzi is also a Zimbabwean cultural ambassador with a diplomatic passport, a sign of the rising valorisation of musicians in the industry.
42. Also see articles, 'Open Letter to ZMC, Gramma', in *The Sunday Mail*, 30 July 2006, by Garikai Mazara in which he chides the majors for 'ripping off' musicians, and another 'ZMC, Gramma can do a lot more', *The Sunday Mail*, 5 August 2006, in which he responds to Julian Howard's response.

43. See Julian Howard's response to criticism entitled, 'Recording Companies respond' in the *Sunday Mail*, 5 August 2006. He boasts that Gramma and ZMC have been successful due to effective distribution network that their own competitors in recording have enlisted their services.
44. See Mtandazo Dube and Godwin Muzari's articles, 'Mai Charamba quits Gramma', *The Sunday Mail*, 9 March 2008, and Tatenda Chipungudzanye's, 'Zulu leaves ZMC', *The Herald*, 2007, and Garikai Mazara and Makomborero Mutimukulu's, 'Macheso, Kireni Zulu dump recording studios', *The Sunday Mail*, 29 October 2006.
45. See Graeme Thompson's painful article on the promising band's tragic demise due to exploitation, Aids, suicide, prison and despair, 'Jinxed: The cure of the Bunhu Boys', on <http://music.guardian.co.uk/world/story/0,1927386,00.html>.
46. Cross-border traders are alleged to illegally copy music for sale regionally, hence it may be sensible to let less lucrative inflationary markets such as Zimbabwe engage in piracy while relatively better larger and hard-currency markets access music promptly.
47. The Zimbabwean media is so liberal in conferring the 'star' or 'superstar' adjective to musicians.
48. Older artists cultivate their preferred public personas, with exiled Thomas Mapfumo cherishing being the radical rebel, while Mtukudzi is the conscientious reasonable elder brother.
49. See articles by Trust Khoza, 'I'm not a charity case: Tongai Moyo', *The Herald*, 8 March 2008, and Torby Chimhashu entitled, 'Tongai Moyo fumes over "benefit" concerts', in *NewZimbabwe.com*. <http://www.newzimbabwe.com/pages/tongai5.17872.html>.
50. My own research with entertainment journalists shows that journalists do receive such monies, yet Zimbabwean musicians are generally evasive when confronted with the question or allegation that they pay for publicity.
51. Discussion with Wonder Guchu in Harare on 18 January 2008.
52. Julian Howard has argued as follows on this issue: 'On the important allegation that we are "ripping off" our artistes you cannot be further from the truth. Artistes by their very make-up tend to be super confident as to the music that they produce. If they were not, their chances of making a successful livelihood out of music would be zero. The truth of the matter, regrettably, is that the music industry is particularly hard and relatively few musicians become big success. This is particularly true in Zimbabwe where the number of customers who have the ability to purchase music is limited by both number and the amount to spend available per person. The reality is that 5 percent of the artistes contracted to Gramma and ZMC sell 90 percent of the units those companies sell. These companies are commercial undertakings and common business would be to limit each company to its top 20 artistes and drop the rest. The profits would certainly roll in without the costs incurred in recording, manufacturing and distributing the relatively unproductive artistes. Fortunately, for both artistes and the music-loving public the music industry does not operate on that basis and, notwithstanding criticism to the contrary, endeavours to invest in a cross-section of musicians, many of who will regrettably never "make it"' (see, *The Herald*, 2006).
53. See Garikayi Mazara's article, 'Don't keep music sales figures a secret', *The Sunday Mail*, 13 August 2007.

54. See article by Wonder Guchu and Godwin Muzari, 'Mixed feelings over publishing rights', *The Herald*, 17 March 2006.
55. See, Wonder Guchu and Josphate Matsheza, 'Musicians cry foul over royalties', *The Herald*, 6 June 2006.
56. Greenfield Chilongo was interviewed by the author on 18 January 2008 in Harare.
57. Debbie Metcalfe is quoted in an article by Torby Chimhashu, 'Music is new victim of Zimbabwe's economic crisis,' *Newzimbabwe.com*, 26 June 2007. <http://www.newzimbabwe.com/pages/tuku46.16592.html>.
58. In fact, there are now quite a few tertiary education graduates in the music industry.
59. Interview between George Charamba and journalist Garikai Mazara, 'Are Galas still relevant?', *Sunday Mail*, 6 August 2006.

References

- Adorno, T., 1941, 'On Popular Music', *Studies in Philosophy and Social Sciences*, Vol. IX, No. 1:17-18.
- Brusila, J., 2002, "'Modern Traditional' Music from Zimbabwe: Virginnia Mukwasha's Mbira Record "Matare"', in Mai Palmberg and Annermette Kirkegaard, eds, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Callahan, M., 2005, *The Trouble with Music*, Oakland: AK Press, pp. 35-45.
- Chari, S., 2007, 'The Marketing and Promotion of Female Artists in Zimbabwe: A Case of Fungisai Zvakavapano and Chiwoniso Maraire', Unpublished BSc Hons. Dissertation, Department of Media and Society Studies, Midlands State University, Gweru.
- Chikwero, M. J., 2006, 'Singing the Contemporary: Leadership and Governance in the Musical Discourse of Oliver Mtukudzi', *Muziki: Journal of Music Research in Africa*, 3(1): 36-47.
- Chitando, E., 2005, *Singing Culture: A Study of Gospel Music in Zimbabwe*, Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Connell, J. and Gibson, C., 2003, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, London and New York: Routledge.
- Eyre, B., 2001 & 2005, *Playing with Fire: Fear and Self-censorship in Zimbabwean Music*, Copenhagen: Freemuse.
- Fagerjord, A., 1995, 'The Phonogram Industry of Zimbabwe', <http://www.media.uio.no/studentene/anders.fagerjord/zim.html>.
- Harold-Barry, D., 2004, *Zimbabwe: The Past is the Future: Rethinking Land, State and Nation in the Context of Crisis*, Harare: Weaver Press.
- Jenje-Makwenda, J., 2005, *Zimbabwe Township Music*, Harare: Storytime Promotions.
- Kahari, G., 1981, 'The History of the Shona Protest Song: A Preliminary Study', *Zambezia*, 9(2): 78-101.
- Kirkegaard, A., 2002, "'Tranzania' – A Cross-Over from Norwegian Techno to Tanzanian Taarab", in Mai Palmberg and Annermette Kirkegaard, eds, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, pp. 46-59.
- Kretschmer, M., 2005, 'Artists' Earnings and Copyright: A Review of British and German Music Industry Data in the Context of Digital Technologies', *First Monday* 10(1) January

- 2005 Available online at : http://firstmonday.org/issues/issue10_1/kretschmer/index.html.
- Kwaramba, A. D., 1997, *Popular Music and Society: The Language of Protest in Chimurenga Music: The Case of Thomas Mapfumo in Zimbabwe*, Department of Media and Communication, University of Oslo, Oslo.
- Mangoma, T. P., 2004, 'Imitation or Innovation, The Global in the Local: A Study of Local Music in Zimbabwe since 2001', *Unpublished BSc Hons. Dissertation*, Department of Media and Society Studies, Midlands State University, Gweru.
- Melber, H., ed., 2004, *Limits to Liberation in Southern Africa": The Unfinished Business of Democratic Consolidation*, Cape Town: HSRC Press.
- Mhiripiri, J., 2004, 'The Potential of the Music Industry to Generate Personal Wealth and Contribute to National Development', *Unpublished MBA Dissertation*, Midlands State University, Gweru.
- Mhiripiri, J. and Mhiripiri, N., 2006, 'Zimbabwe's Popular Music Industry and the Copyright Legislation'. *Muziki: Journal of Music Research in Africa*, 3(1): 79-98.
- Mhiripiri, N., 2008, 'Zimbabwe Government's Responses to Criticism of Operation Murambatsvina/Operation Restore Order: Political Dynamics and Implications for Democratisation', in Maurice Vambe, ed., *The Hidden Dimensions of Operation Murambatsvina*, Harare: Weaver Press, pp. 148-158.
- Muzari, G., 2005. 'Zimbabwean Music Industry in Transition: A Study of the Rise and Characteristics of Urban Grooves Music', *Unpublished BSc Hons. Dissertation*, Department of Media and Society Studies, Midlands State University, Gweru.
- Palmberg, M. and Kirkegaard, A., 2002, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Pongweni, A.J.C., 1982, *Songs that Won the Liberation War*, Harare: College Press.
- Pratt, A.C., 2004, *The Music Industry in Senegal: The Potential for Economic Growth*, A report prepared for UNCTAD with research input by Biram N'deck Ndiaye. <http://www.lse.ac.uk/collections/geographyAndEnvironment/whosWho/profiles/pratt/pdf/Senegal.pdf>.
- Starr, L. and Waterman, C., 2003, *American Popular Music: From Minstrelsy to MTV*, Oxford: Oxford University Press.
- Souza, E., 2007, 'Critical Success Factors in the Zimbabwe Music Industry: The Musical Careers of Oliver Mtukudzi and Alick Macheso', *Unpublished BSc Hons. Dissertation*, Department of Media and Society Studies, Midlands State University, Gweru.
- Tibaijuka, A. K., 2005, *Report of the Fact-Finding Mission to Zimbabwe to Assess the Scope and Impact of Operation Murambatsvina*, UN Special Envoy on Human Settlements Issues in Zimbabwe.
- Tomaselli, K., 1988, *The Cinema of Apartheid*, New York/Chicago: Lake View Press.
- Turino, T., 2000, *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Vambe, M. T., 2004, 'Versions and Sub-versions: Trends in Chimurenga Musical Discourses of Post Independence Zimbabwe', *African Study Monographs*, 25(4): 167-193.
- Vambe, M. T. and Vambe, B., 2006, 'Musical Rhetoric and the Limits of Official Censorship in Zimbabwe', *Muziki: Journal of Music Research in Africa*, 3(1): 48-78.

- Vambe, M., T., ed., 2008, *The Hidden Dimensions of Operation Murambatsvina*, Harare: Weaver Press.
- Wallis, R. and Malms, K., 1984, *Big Sounds from Small People: The Music Industry in Small Countries*, London: Constable.
- Waterman, C., 2002, 'Big Man, Black President, Masked One: Models of the Celebrity Self in Yoruba Popular Music in Nigeria', in Mai Palmberg and Annermette Kirkegaard, eds, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsalla: Nordiska Afrikainstitutet, pp. 1-34.
- Zentner, A., 2005, 'File Sharing and International Sales of Copyrighted Music: An Empirical Analysis with a Panel of Countries', *Topics in Economic Analysis and Policy*, 5(1): 1-15.
- Zimunya, M.B., 1993, 'Music in Zimbabwean History: Music as Historical Communication', in M.B. Zimunya, ed., *Media, Culture and Development*, Department of Media and Communication, University of Oslo, Oslo, pp. 129-135.
- Zindi, F., 1985, *Roots Rocking in Zimbabwe*, Harare: Mambo Press.

2

Retelling Joburg for TV: Risky City

Muff Andersson

This paper deals with my experiences as a researcher on a TV show about youth in the city of Johannesburg – now officially called Joburg – while working on a study of intertextuality. My study into intertextuality became my doctorate thesis and, later, turned into a book¹ and a few published articles.

The title of this paper refers not only to the findings in the seedy underbelly of the city that inform one chapter of my book, but is a nod, intertextually, to the title of a conference on risk and the city held at an institute linked to the University of the Witwatersrand (Wits) some years ago. At the Wits Institute of Social and Economic Research (Wiser), in conversation with two directors of *Yizho Yizho*, I made an early presentation of my city findings and its representation within the series. At that point, my research had not been written up. As time went on, the city research became the least important aspect of my work, and fell outside of my main focus.

It has been suggested that for this essay I soup up aspects of my research and attempt a narrative ‘functioning like the memoirs of an «explorer» in the margins of a culture’.² Exploratory it will certainly be, not only because the ur-text of this slender cityscape was an unpublished report that led to the initial oral account during the Wiser conversation. It was a conversation that would continue later in a different direction at CODESRIA, where the focus was on youth and culture rather than on the city. Even as I write it up now, the focus shifts with each draft as I find it necessary to use the text to point out exactly where and how there have been changes in the city, and for that matter in the political landscape, for better or worse. My findings may have long since strolled out of the margins of culture, lurking now as graffiti on the walls surrounding urban studies, education, psychology, sociology and politics. This is not only because I am writing at the time of the South African election of 2009, and I am therefore more alert than as usual to events in my city, but because my initial research was into a basket of

issues lying beyond the domain of a single discipline. If I wanted to, I could spend my life rewriting my findings for different branches of science and the arts. I promise not to do this. It is boring to reread the works of academics who mercilessly exploit the same tired piece of original research (sometimes, it is not even their own research but observation about someone else's work, and even then, the observation might not be original) so that they may increase the number of their publications. Besides, those authors who continuously plagiarize their early published works – pinching an earlier article from, say, *The Mail & Guardian* to fatten a brand new book of their reflections, lifting articles from a lesser known journal when they were young and unknown to republish in an accredited one when they are longer of tooth and think they are no longer capable of innovative thought – will shortly find themselves in a great deal of trouble with the stringent new international copyright laws that make filching of one's own work a sin.

So for showing me the pointlessness of reproducing one's earlier work verbatim, I am, in the first place, grateful to the editor of this collection. But secondly, I am delighted to be thrown a challenge. As students, we should be ready and able to work in the fashion of any stylish theorist, just as a film maker might pay tribute stylistically to Sembène Ousmane or Gillo Pontecorvo. It is pleasing to consider that the editor must be getting fed up with the cultures of Facebook, Mxit and Twitter. No short words, short sentences and short paragraphs for this editor. He challenged me to drop the 'telegraphic style' I have developed through excessive usage of communication networks for lazy people in a hurry and to inspire myself instead with a bit of Claude Lévi-Strauss in the course of writing this piece. Indeed, I have even been encouraged to attempt to write in the style of that charming old youth, for that is how I experience him, through a reading of some chapters of his *Tristes Tropiques* (1973, translated from the French by John and Doreen Weightman, London: Jonathan Cape London. It is a fine translation that I would heartily recommend except for the fourth sentence, which I find unforgivable in its clumsiness: 'It is now fifteen years since I left Brazil for the last time and all during this period I have often planned to undertake the present work, but on each occasion, a sort of shame and repugnance prevented me from making a start').

Lévi-Strauss is a delightful writer who makes a statement in a ten-line sentence then deviates to make an aside about a related topic, and another, and yet another. He does not become trapped by a discipline's rules and he does not write in annotated footnotes. Hence, while we follow his anthropological adventures in Brazil, we simultaneously smile over his experiences as a student at the École Normale Supérieure in an earlier decade and laugh out loud at the account in his travel memoir of how Columbus encountered mermaids. These separate

chronotopes form part of one rich telling. Our senses are awakened on all levels by his description of foods, of tastes, smells, colours, sounds. Lévi-Strauss is supposedly very French in the way he goes about his tale, but the truth is that he is one of a kind. His clever long-windedness is certainly no longer in vogue. Perhaps this is lucky for those of us who have to attend conferences with Lévi-Strauss wannabes who lack the original's knowledge, insights, focus, wit and style, but who still take a full twenty minutes to make their point. Furthermore, Lévi-Strauss' meandering style is distinctly at odds with the twittering culture that unites youths of all languages today. I wonder what Lévi-Strauss makes of a rule that dictates that one must have one's say in 140 characters. Does he even bother with the populist forms of post-textuality with which we have to engage and theorize now?³ Perhaps, Lévi-Strauss is a strong enough figure to reclaim and rethink the printed page for modern scholars. If the new telegraphic styles bore him (+ i&i, u2?) or make references he does not get, let our man Claude lead us, well those of us who can manage a lengthy sentence anyway, back to the art of framing our content in a form entertaining enough to give readers a giggle while we dip into theoretical approaches from a range of disciplines.

Does Lévi-Strauss' comment about inter-disciplinary poaching, written three decades before De Certeau's famous comments about cultural poachers, not ring a bell for those who work across disciplines:

I have no aptitude for prudently cultivating a given field and gathering in the harvest year after year: I have a Neolithic kind of intelligence. Like native bush fires, it sometimes sets unexplored areas alight; it may fertilize them and snatch a few crops from them, and then it moves on, leaving scorched earth in its wake (Lévi-Strauss 1973:53).

Certainly it does for me. I will try not to unnecessarily derail my narrative about my stint with a trendy film company. Instead of leaving behind scorched earth and ruined turf, I would like to light some fires of inspiration for scholars wanting to expand their own research beyond the confines of academia.

The drama on which I was employed was *Yizho Yizho 3*. The 3 refers to the third season of a show. The two previous seasons had enjoyed mass youth audiences. It had the highest AR – audience ratings – of any South African TV programme. But besides its popularity among youth, it was a controversial show for many adults. Parents and teachers accused the production house, The Bomb Shelter, variously of portraying gratuitous violence, underage sex (the first two seasons were set in a school), a rampant drug culture and alienated youth.

The third season of *Yizho Yizho* was to take place in Joburg. I was invited on board by *Yizho Yizho* director Angus Gibson. Directors like Angus frequently handpick the individuals with whom they wish to work. Angus had initially

earmarked me for a different project on the city. To this day, I am not sure why Angus sought my help; probably he wanted me to work as a scriptwriter, which I had been doing in my spare time. You can be sure it was not for my acting skills, although he did create a tiny cameo for me as a mean business woman interviewing youths applying for jobs. In retrospect, I understand this was his response to the concept of auto-citation (in the course of working with the *Yizho* team, I explained Genette's categories of intertextuality to the film makers).

One day early in 2002, Angus phoned with a proper research offer. The money for the film had not materialized. Instead, the company of which Angus was a partner had been asked to make a new *Yizho Yizho*. There was a vacancy for a researcher. Angus wanted me to meet his co-producers at the Bomb Shelter, Desiree Markgraaff and Teboho Mahlatsi, for a discussion about my possible involvement on the new *Yizho Yizho* project.

The production house values research and spends more than R250 000 on it for each major production. Consultation with experts, focus groups, in-depth interviews and testing of filmic treatments, 'messaging' and dialogue quickly swallow up this money. *Yizho Yizho* finances came, in the main, from the national education ministry under its then-minister, Kader Asmal.

The producers' brief to me: The students featured in *Yizho Yizho 1* and *2* have finished school in the township. They will be moving into the city looking for jobs. How will they survive, and what structures would they need to sustain them? These were the questions the producers wanted me to find out in my initial research. I was to produce a literature review, a list of resources in the city, and a 'top ten' prioritization of issues affecting city youth in Johannesburg. Some of those issues had already been defined by the producers. This is usually the case when working with film makers. The researcher should not expect to create a scientific framework and work within it. Film makers have their own vision that skews research from the outset. In this case, the two topics the producers insisted upon were religion and boxing. The latter would almost certainly not have entered my list if the approach had been entirely left to me. The only thing I know about boxing is what I remember, as a small child, hearing my parents discussing excitedly the morning after the matches they listened to on radio late at night; like most people on the African continent, we did not encounter TV until the mid-1970s.

Teboho also had a morbid interest in hard drug usage by Afrikaner youth, particularly since there had been a number of attacks and killings by addicted youths in Pretoria. If I remember correctly, the attacks were supposedly 'Satanist' in nature, according to an occult specialist in the South African Police Service. Further research into this was vetoed by Desiree Markgraaff. At the Bomb Shelter, Desiree holds the purse strings. She is the producer proper and does not throw money about. Previous productions of *Yizho Yizho* had already adequately researched

drug culture, she said. Another money-saving device Desiree insisted upon was to include some of the organizations that had already worked with *Yizho Yizho*. They knew and understood the brand. It meant easier access to data and furthered the Bomb's ethos of building community partnerships.

I did not set out to find 'the risqué'. Angus and Teboho would obviously quickly find a way to subvert and retell dry research points in a way youth would enjoy anyway, so revealing Joburg's sleazy shadow was never my conscious intention. When Desiree struck drugs off my list before it had even emerged as a research issue, I wondered if the producers were barking up the wrong tree. How was I supposed to locate squeaky clean youth in Joburg – one of the drug capitals of the world – church-goers and boxers to boot? Desiree had made me aware that the characters in *Yizho Yizho*, or some of them anyway, had to be role models for youth if another storm was to be avoided when the new series was screened. I was not sure whether it was possible to sanitize the research so in the end, no, from the beginning, I did not even try.

A note to those unfamiliar with Joburg: even a short ride through the city centre of Joburg will quickly reveal how difficult it is to spot obvious role models for a youth show. Fast movement, colour, excitement, fashion, noise, dramatic day-time storms at times of the year are perhaps more obvious components of the city to be captured in a TV drama; and, of course, highly visible is the co-existence of different worlds, referred to by anyone who has ever written or spoken about Joburg. It strives to be an African city in the way it recognizes both a developing economy and posits itself as a global city simultaneously. Besides the impressive buildings and big businesses contained therein, are hawkers and street markets. There is Joburg city, an enormous modern structure of uneven architecture that represents the financial headquarters of South Africa. It is owned and run by people with enough money to travel, wear and consume wherever and whatever they choose. Rubbing spines with this global Joburg is a different world and a different economy – that of street people, windscreen washers, child glue-sniffers, job seekers and travellers. In any street a visitor will notice thousands of people on foot and others navigating the taxi system, indicating their required destination with their fingers pointing up or down in order to escape the wrath of taxi drivers who rapidly become foul tempered and mouthed if they pick up a passenger who wants to go somewhere not on the usual route. Taxi drivers have been cross as long as I remember. In 2009, they are particularly angry that a new government transport system threatens their income. As one driver put it in a radio interview, 'taxis are now moving into transport. We are saying that there can be no transport plan without us'. On 20 April 2009, taxi drivers met with ANC President Jacob Zuma and national transport minister Jeff Radebe, who had mooted the new plan, to share their grievances. Zuma

promptly agreed with the taxi drivers that the rapid transport plan should be shelved until after the elections on 22 April. If every issue that has been shelved until after the elections were to erupt one month later, to remind the politicians of their pre-election promises, this country would be explosive. But I digress.

I stumbled upon the first issue on my top ten, 'Identity and support in the city,' by chance. A domestic worker living in the high-rise suburb of Berea in Joburg unexpectedly died of untreated AIDS. AIDS, ridiculously, is a taboo-ridden illness here, thanks to a spate of politicians who are AIDS denialists. Former President Thabo Mbeki, for example, famously declared that he did not know a single person with AIDS; his friend the health minister Manto Tshabalala Msimang touted a diet of beetroot, garlic, potato and olive oil as a panacea for AIDS. Until the mid-2000s, anti-retrovirals were unavailable except to private, paying patients. In this context, imagine the shame and fear of a sick woman, too poor to ever get treatment for an illness that was officially unrecognized. No one knew Maria⁴ was sick until one day she appeared to go mad. She shouted loudly in the street before collapsing. She never rose again and died within weeks. Her teenage children Jeremiah and Simon, who attended school close to where I lived and were known to me, had to fend for themselves. I had already spoken to them about my project researching youth. After the death of their mother they continued to give me access to their lives until their circumstances changed dramatically.

It became apparent that the majority of people living in their apartment block in Berea, a high-rise central Joburg location, were in a similar situation to these boys. In some cases, it was because their parent figure, usually their mother, lived elsewhere – closer to work or even on the property of her employer. Child-headed households had been a factor of existence since the 1980s when Alan Morris did his research (Morris 1999). However, from what I established after doing the rounds of local government departments, nothing much had improved in the decade to follow. There had been minimal interventions, except in the social welfare portfolio, despite a human-rights supporting government taking over in the mid-1990s.

I found that poorer residents of Joburg – particularly those not in formal housing settlements – had no greater access to basic services than people in underdeveloped regions of the country. There was little help young people – or old people, or any cash-strapped resident – could expect from any authority if they faced a crisis or fell ill. This discovery terrified me (I too was cash-strapped, lacked hospital or any other kind of insurance, but had previously harboured an erroneous belief that the post-apartheid government cared for us and would look after us if, say, a taxi mowed us down), and probably marked the moment that I ceased to believe government promises.

City health services had fallen away because of under-funding. This is a common factor in the creation of megacities, which are built around fairly inflexible business principles. Megacities are given additional functions by their national governments, but without the necessary funding, which often remains tangled up at the provincial level. At the local level, they stop delivering certain services that are not considered to be core functions. Inevitably, the people-centred services relating to ‘care’, which run at a loss, have to make way for others that are profitable. In the case of the Joburg Metro, many of its research components and health care functions had been taken over by the University of the Witwatersrand, churches and NGOs shortly after the implementation of city manager Ketso Gordhan’s 2001 Unicity plan. The programmes that remained in place were redesigned to fit in with key city messages and plans. AIDS was now called ‘community health’ and abortion was referred to in discreet advertisements as ‘reproductive health’.

On the whole, I would argue that although it looked good on paper, in practice Gordhan’s Unicity model worked in a people-unfriendly direction. As a former communications executive at the Joburg Metro in Gordhan’s era, I am in a position to compare his approach to earlier attempts five years before his time when the African National Congress (ANC) was, indeed, showing itself to be a rights-based political party. For example, I remember bringing out a pamphlet on citizens’ rights as a project before Gordhan’s administration, modelled on a similar document produced in Reggio Emilia, Joburg’s sister city in northern Italy. Councillors, citizens, unions and urban activists made major contributions to the green paper on local government in the first five years of ANC rule. The eventual legislation called for citizens’ participation in all aspects of governance.

In the same period, councillors and officials worked tirelessly with developers to bring water and sewage to areas neglected in the apartheid decades. Soweto (the collective name given under apartheid to the South Western Townships outside Joburg, but now no longer remembered except as Soweto) is a bustling city today, but it would not be without the earlier efforts of the ANC council in 1995-2000. For that brief period, the pre-Gordhan city even made provision for indigents and taught its officials to be friendly with the hawkers. But with Gordhan’s plan, most of the rights identified earlier were discarded if they got in the way of the plan, and so too were progressives working within the city who raised objections given a tough time, in much the way that Zuma’s youths now threaten to wipe out those of us, the ‘cockroaches’, who dare criticize him.

It is astonishing how quickly we forget the apartheid past as we tear up and destroy whatever gets in the way of the chosen leader’s jog to power. Metro officials were, by the time I did my research for *Yizho Yizho*, waging war on the hawkers who had previously co-existed with the city. Armies of ‘red ants’ threw non-paying city tenants’ possessions over balconies, herded hawkers into central

markets and gathered up 'squatters' by the truckload to be dumped in spots out of town. It was curious for me to discover that while local government in 2002 happily spent money on sports and recreation centres, they kept fairly distant from the much bigger problem of shelter for homeless people and the youth who were supposed to put the sports centres to good use. Religious organizations funded and ran the bulk of shelters in the city, and it was the churches and mosques that provided food to the hungry through soup kitchens.

Although the Metro was working on an exciting inner-city development project (witness the successful revamping of Newtown), in 2002 there was not much evidence that this would eventually materialize. The city was dark, some streets were dangerous, even around the few clubs and food outlets that continued to operate during this period. The side window of my car was smashed in exactly the same way, by exactly the same man, on three separate occasions. I discovered that I felt safer driving with the window partially open in extremely dark places. This made the smashing of my windscreen far less likely.

Some things do not change much. On 1 April 2009, I drove through the centre of town and found it was in pitch darkness. Not one street light was working. A friend I was meeting was robbed at knife point as he stopped at a traffic light near the theatre. We had gone to see Pieter-Dirk Uys' *McBeki*, an adaptation of Shakespeare about the rise and fall of the previous president. The three cronies saying the lines about 'toil and trouble' are the media, our politicians' favourite scapegoat. I heard on Radio 702 news the following day that a man had been stopped by the police, on the exact route on which I travelled to the theatre and at around the same time. When he pulled off to the side of the road, the police stole his wallet and valuables.

Eight years ago, although I drove through the city in a car, I watched closely how women who depended on public transport survived. Movement in the city at night was stressful, especially for women. I noticed how they tried to walk in groups at night, bags clutched tightly under their arms. The public transport situation then was as hideous as it is now. Youth too seemed, to my eye, to avoid walking alone. They walked at night in groups of twos and threes. Where were they walking to? Where was home? The groups were swallowed up by buildings in Joubert Park and Hillbrow, high-density areas like Berea.

Jeremiah, one of the teenagers I knew who had lost his mother to AIDS, faced further difficulties. He got caught breaking into a car and was thrown into jail. He was around 17 at the time. His brother Simon started acting out in various ways, primarily bunking and flunking school. In his case there was intervention. Simon saw a counsellor regularly and did not end up in jail like his brother.

In post-apartheid South Africa, it has never been politically correct to talk about crime. We get jumpy and defensive when those from the previous regime

say we have not adjusted from a liberation consciousness, or that we are incapable of adequately subjecting our police to rules. We defend the Constitution and the Rule of Law, even when we notice cops behaving like robbers. We are not supposed to undermine the cops, despite having the national police commissioner facing a range of serious criminal charges over many years (and still facing charges as I write in 2009). So, too, is there an investigation into allegations of corruption against the suspended Joburg Metro Police chief. If citizens experience sensations of abandonment, and of having no one to depend upon, it is partly because South Africa is experiencing a crisis of ethics in these years of transition.

It has taken time to dismantle the previous regime, which, for those who missed it, was probably as brutal towards and as unrepresentative of the people over whom it crunched its fascistic boot as the current Israel. In the chaos of transition, it is the crooks and opportunists able to barter with all and sundry who flourish, while the developers who manage to create different levels of housing within contested terrain are the people who leave a legacy. If there were once good men and women who entered at independence to battle the apartheid demons in every institution of the country, they are likely by now to have gone the way of their former enemies, or they are dead, or they are suffering from severe burn-out. Sadly, it might be decades before a generation arises that is untainted by the ideologies and corruption of the past and present. Of course, we do have our marvellous Constitution, but there is a large gap between our ideals and our realities. In the dizzy spaces where the Constitution has not yet entered, the world is so upside-down that one cannot really blame youths for wanting to escape from it. A TV documentary about drug dealers, which aired in the period I was doing *Yizho Yizho* research, showed dealers speaking to the camera about their work, while the uniformed cops covered their faces. No one wrote in to a newspaper to say, 'how odd'. Now we are farther down the cul-de-sac of denial. One month ago, our President-in-waiting stood accused of numerous crimes including corruption and the taking of bribes, but the charges were dropped without a hearing. We have not yet seen whether he will punish his former enemies or not. He says no, this will not happen, and the vast majority of South Africans agree with whatever he says. He is very much 'A Man of the People', to borrow a title from Chinua Achebe.

As I was to discover in the earlier part of the decade, what is obvious in South Africa is often officially denied. Take the issue of youth and crime. I was told by the Metro Police that there had been only one individual under the age of 18 involved in a city hijacking in the previous year, and that it was a girl. Youth crime was not an issue in the city, the cop I interviewed in 2002 said. I did not believe it. I had seen many youths participating in violent crimes such as hijacking and car theft – thirty cars were stolen or hijacked from the street outside my house in a

six-month period during this time. On occasion, I saw how young the thieves were. It took a while to establish that *all* under-eighteens are passed on to the Child Protection Unit. Youth statistics do not show up in Metro Police records. Instead, these are kept by the South African Police Services (SAPS) and bodies like the National Youth Commission. Still, while the Metro Police might not technically keep youth crime statistics, to deny the existence of the problem at city level is disingenuous. The truth is that the average perpetrator of crime was aged 17 in 1998 (Dunlap 2000), and may have been even younger by 2008. SAPS figures show that between 11,000 and 14,000 children under the age of 18 are arrested every month (Philp 2009). Children under 18 do not have identity documents – which require the taking of fingerprints – and are often used by crime syndicates. When they get arrested, they are expected to conduct their own defence. I spent many hours watching children who were officially too young to be considered criminals by the Metro Police conducting their own defences at the Hillbrow Magistrate's Court.

The link between being alone with nothing and being 'at risk' to drugs and crime was made clear by the Joint Enrichment Project (JEP). JEP was a downtown NGO that had previously worked with *Yizho Yizho*. JEP uses 'diversionary programmes' to empower unemployed youths. Using focus groups, JEP establishes individuals' needs for technical training and entrepreneurship skills. Many youth have opted to become trained caregivers of others who were dying of AIDS, and I later established that occupational health provided the second biggest job possibility for school leavers.

After interviewing everybody I could about the provision of help for youths in the city, my next move was to establish what was available, firstly, at tertiary institutions and secondly, within the job market, if school-leavers were not to be 'at risk'. I spoke to every formal tertiary institution in Joburg and a number of informal ones. The findings were not promising.

Tertiary education is under-budgeted and under-provided. Spaces at tertiary institutions are limited. Only 7-14 per cent of matriculates are able to continue with tertiary education, my research showed. Two key life skills linked to the types of careers that *were* opening up according to 1998 HRSC reports predicting trends in the future – IT and communications – were generally *under*-taught at schools. School leavers require 'bridging training' if they are to be among the 5 per cent of school leavers lucky enough to get a job. Unfortunately, there are many sham institutions offering 'bridging training'.

I suggested, in my report to the Bomb Shelter, that they place a *Yizho Yizho* character in the University of the Witwatersrand's (Wits) African Literature department (in representation) in order to find a mechanism to highlight many contemporary post-colonial African themes; and another character in a technical

college, studying IT-related subjects since the need for IT skills featured so prominently in my research. I wanted another character to be conned by a bogus institution.

The few openings for post-matriculates led me to explore the type of work that was available to school leavers. Employment and self-employment became issue number three on my list. I looked at entrepreneurship, distance education, informal employment and strategies for unemployment. I argued that post-school youth must be able to employ themselves if they wished to avoid employment linked to lifestyle or criminal violence (such as drug dealing). Readily available paying jobs included working within the sex and ‘escort’ industry. This is not a job I would easily recommend to a school leaver, but this sector could not be ignored. It is a business that has grown most extensively in the inner-city since the mid-1980s (Morris 1999: 258-259). I had subsequently found evidence of the scale of our sex industry in reviews on the internet of South Africa as a sex destination, as well as menus of sex workers who could be delivered to the door, like a pizza.⁵ However, sex work is still unregulated, despite constant lobbying to our human rights’ government to make the sector safer for its workers, who are subjected to violence and are at risk of AIDS and other STDs. Both Childline and the Child Protection Unit, in my interviews with them, linked prostitution with childhood abuse or poverty. One of the *Yizho Yizho* writers researched this link further, spending most of his evenings over the next month in discussion with sex workers at venues and street corners I had identified, getting further texture for the character arcs he was developing.

Other informal city jobs included the usual options – shop/salon assistant, waiting tables, delivering goods, moving into the glamour industries as a trainee dancer, technician, model, DJ, or TV extra – but they also included manual labour. Washing dishes, shovelling coal or collecting garbage might be unpopular choices for school-leavers who would prefer to work in an office, but they are paid, available jobs. Finally, I proposed that elements of South Africa’s ‘risk culture’ such as pyramid schemes and the national lottery should feature in the series.

In the course of my research at the educational institutions and interacting with youth, I identified youth culture as a top-ten issue. ‘Slam poetry’, spoken word and stand-up comedy were then emerging oral genres in South Africa, and I pushed for their representation in the series. I dragged the producers and writing team to a late-night Joburg venue to witness the beginnings of this phenomenon.

This section of my research also raises the twin issues of consumerism and devotion to branded goods. Through talking to poor youths who could not afford originals, I was introduced to the world of ‘Fong Kong’ (fake designer goods). I also found, through my own teaching at Wits University and students’ responses in critical theory classes during this period, that my students were fascinated by and eager to discuss gender and sexuality issues (and were rather bored by

class and race). From there, it was a quick hop to identifying ‘sugar daddies’ as a common factor in the lives of many poor young women. I put some of these issues forward to be taken up more rigorously within the focus groups. The groups were largely run by a student researcher using questions I had assembled. *Yizō Yizō 3* ran at least five focus groups investigating attitudes of groups of school-leavers. The results were speedily built into trial scripts and tested against target audience groups and key consultants. When they rang true and worked for the audience groups, they were used in the final scripts.

In trying to find a theoretical approach to these diverse issues, I was bobbing between cultural studies into youth audiences and sociological studies into new social movements. From both sides (audience studies and Sociology), I found myself being drawn to ‘the Built Environment’ (and hence, ‘the building’) as a major issue. Although the producers were all mad about architecture, they had not imagined their focus might be required to move beyond the aesthetic.

My research into popular TV drama had revealed the importance of a single building for school-going youth viewers. Hodge and Tripp (1986), looking into the popularity among schoolchildren of the Australian series *Prisoner* (in some countries it is called *Prisoner: Cell Block H*), found pupils experienced similarities between the lives of prisoners and their own. They were ‘shut in’, separated from their families, experienced ‘silly rules’ and were bullied by powerful gang leaders (Fiske 1987: 67-68).

My research, similarly, showed tensions between residents of abandoned buildings, landlords and their rent collectors. This developed into a major primary research leg into absentee landlords and the taking over of abandoned buildings by homeless people. In many cases, gangsters were running flats and buildings that had been abandoned by landlords. In 2008, another film company made a movie about a hijacked building, called *Jerusalem*, possibly with someone who had previously worked on the *Yizō Yizō* research or writing team, but it was long after *Yizō Yizō* had explored the problems. Paying tenants existed, at the mercy of sometimes ruthless committees set up by the gangsters, in buildings in which services such as water and garbage collection had been cut because no one was paying levies. In one case in Hillbrow, tenants had resorted to tapping into hidden pipes below the ground in their search for water mains, accidentally opening up the sewage pipe which leaked into the street for months before the council mended it. I have a memory of a Joburg landmark, the Drill Hall, being set on fire, and homeless people catching fire in the middle of the night as they lay sleeping on the floor. I could not say now whether this was in the early days of *Yizō Yizō 3*, before filming started, or after the programme had finished. I remember wondering who had set it on fire – vigilantes who wanted to get rid of the tenants, rogue cops or Red Ants, possibly an illegal landlord...

By the time *Yizho Yizho* aired, there was not a member of the writing team who was not an expert on city buildings. Interviews and focus groups took place with tenant committees, individual residents, city service managers, city property developers and bystanders. The writers went on a downtown tour, including a visit to some squatter camps. An ethical issue arose with this particular stage of the research, I was later told by one of the writers, as the writers felt they were intruding on, or becoming voyeurs of, people's living spaces.

The politics of poverty, unemployment, globalization and HIV/AIDS led directly from the research into the built environment. I argued, in my report for the Bomb, that abandonment, depression and frustration were psychological issues for youth who must fend for themselves. Post-apartheid expectations had not been fulfilled. There were plenty of civil society issues to engage youth. I imagined, because there was no way to establish, that the disenchantment being expressed by individual youths in the early research could herald another phase that would see the mobilization of entire urban communities around global urban issues. Clearly, the inner-city youths I was speaking to were facing different issues from those articulated through youth leagues affiliated to political parties. At the time, the ANC Youth League and Congress-aligned student bodies seemed to be talking in the language of a much earlier era when youth were mobilized against apartheid and Bantu Education (today youth linked to political parties appear to talk in the language of the rich, since Johnny Walker Black Label was the drink of choice at the ANCYL's pre-election party hosted at the swanky Hyatt Hotel, if the *Sunday Times* of 19 April 2009, is to be believed).

I argued that characters in the series should be shown to be involved in taking a stand against the issues they faced. These might include disrepair of essential services (like street lights, as dark places lend themselves to attacks), lack of policing in public parks, or the general lack of institutional responses to residents' queries and problems. I wanted the programme to look at how youths out of school would deal with and communicate these problems. Knowing that South Africa had failed to deliver on post-independence promises to make the internet universally accessible, I wanted *Yizho Yizho* to show youths struggling to access communications technology.

In my report, 'Youth in the City', whose contents are owned by the Bomb, I offered a framework for the new series within a political process model of new social movement theory, particularly since the various characters had much in common (age, nationality, class, interests, environment, structural conditions, aspirations, expectations and so on). The producers initially stated they did not want to formally follow my suggestions on an approach to group action in the building. Theoretical approaches did not interest them. They said the series might or might not explore some collective action by the characters.

While researching buildings and street people, I became acutely aware of the prejudices faced by non-South Africans living in South Africa. My research, conducted in 2002 and written in 2004-5, predicted a major issue emerging with xenophobia. The racism that black people experienced under apartheid has cloaked itself differently, as Fanon predicted it would in his essay 'Racism and Culture' (Fanon 1967). Migrants constantly experience being verbally and physically abused, sometimes in public but more frequently in the government's institutional spaces, particularly at the hands of the police, as Bronwyn Harris has shown (Harris 2001).

My major objective was to persuade *Yizho Yizho* to challenge stereotypes about 'foreigners'. It was difficult because both Gibson and Mahlatsi believed Nigerians were behind the major drug syndicates in Joburg. However, the directors got my political point about the violence that arises through stereotyping and rose to the challenge.

Almost as soon as I had presented my research findings to the producers, writers and SABC Education Unit, the writers began their work on storyline development. They would raise their heads only to eat lunch, get a briefing from an 'expert,' or respond to focus group results. The writing took on average ten weeks to first draft, eleven to second draft, and another eight weeks to develop a script. Writers employed on the series crafted and re-crafted a scene as many as twenty times before the producers were satisfied. Unlike a Hollywood movie where one scriptwriter writes the script, the scripting process in *Yizho Yizho* was producer-driven.

This is both the strength and weakness of the series. The producers were so set on certain ideas before I had even begun my work that no amount of research might have changed their minds. But they did like most of my ideas on identity and support in the city.

The fictional characters Sticks and Bobo are shown struggling to get jobs and food. Though many characters feel let down by the city and lonely without their previous community, they experience the forming of new family bonds. A lonely old woman cares for a young woman on her own. Other youth characters find trusted adults and friends to talk to. Bobo – who has overcome his own drug demons – assists a glue-sniffing street child. On the whole, women characters are mutually supportive and people are caring when Gunman, another popular character, discloses his positive HIV status.

With the portrayal of tertiary education, most of my ideas were followed. The characters Thiza and Nomsa are placed at Wits University. Nomsa studies medicine while Thiza enrolls for a BA (Law) and takes a course in African Literature. He participates in an on-going debate in real time, about language. One of the actors who participated in this debate, Brett Goldin, was subsequently murdered,

though the murder was not linked to the role he played. Javas struggles with technology in his IT studies at the technical college.

The producers addressed entrepreneurial activity seriously through the deployment of their characters. Zakes opens a boxing gym. Snowey sets up a hairdressing salon. Sticks starts a car wash. Bobo dresses as a chicken and sells spicy chicken meals. He is also briefly employed as a coal worker. *Yizho Yizho 3* takes a strong position on the need to put pride away when it comes to finding work. The fictional stripper Nbulungu and sex worker Candy, a character who trades sex for drugs, were the producers' responses to my findings on the sex trade. A pyramid scheme eats up the savings of all who join it.

The producers also made good use of my research into culture, body issues, sexuality and consumerism. The spoken word scene plays a big part of *Yizho Yizho 3*, and showcases new and existing talent such as a piece by Kgafela Oa Magogodi, who worked as a writer on *Yizho Yizho 3* (Ndabele and Magogodi 2003). The culture of consumption is shown through the activities of various characters. Thiza decides to buy designer jeans through the parallel market, Javas investigates cars and Manto finds a 'sugar daddy', who gives her money for a cell phone and fancy food in restaurants in return for sex.

'First sex' is shown through a clumsy lovemaking scene shown entirely from the young woman's point of view while gay issues were explored through Thiza's 'coming-out'. Low self-esteem is represented through a bulimic character who acts out her anxiety by stealing.

Yizho Yizho 3's criminal violence is arguably artistic and at times funny – though mostly scary – and not inevitably linked to sexual violence and sadism. For example, in representation, Thiza's designer jeans are stolen off him in the street. He has to run home in his underwear. Some of the nastiest baddies are shown to be big and powerful while surrounded by their supporters, but very small inside when they are alone.

The producers gave the building in *Yizho Yizho 3* a hero-shadow nature of its own, just like the human characters. The building reaches out and gobbles up characters. Its 'good' side allows creative relationships between inhabitants. Its 'bad' side sees the electrocution of a child who steals wires, as well as the eerie interiors revealed when the services break down.

Despite directorial resistance to representation of political or social movements and accompanying theory, the producers took clear delight in surprising me with their interpretation of my research. They show youth seeking information about their building. They report a corrupt councillor. Adults work with school-leavers to mobilize the tenants of the building to negotiate their rights. They topple their rotten landlady as well as the corrupt councillor, and return care to the building

and its inhabitants. Characters begin to play with street children who have lost their mothers and fathers. They go out on limb to save the life of Candy, the drug-addicted sex worker. They get difficult people to co-operate with service providers and become environmentally friendly, to boot.

Xenophobia, in *Yizho Yizho 3*, is shown through two attacks on a Nigerian character. A South African woman confronts and overcomes her own deep-seated prejudice about foreigners and ends up getting married outside of her culture. Nigerian culture, for a change, is not represented through drug dealers but looked at through discussions over meals and music. The *Yizho Yizho* directors parallel xenophobia to racism and homophobia in their strong filmic treatment of this theme.

My research findings into religion showing that it provides support, food and often shelter for homeless people were largely ignored. It is a pity, because if the producers had worked with that part of the research they would have shown patterns that continued well into 2009. For example, in 2009 the Central Methodist Church in Joburg got noticed by the media because it was taking responsibility for homeless Zimbabwean refugees. Had *Yizho Yizho 3* put better use to my research into the way downtown churches and mosques help desperately poor people survive, it may have been documented much earlier.

Instead Teboho Mahlatsi's villains wear religious icons. His boxer reads the Bible before he punches his opponent. These 'reversals' can be understood in a number of ways and might bring a smile to the viewer but they say little about Joburg. I know from having spoken to Teboho at length about his interest in religious ritual that he wants to deliver multidimensional people to his viewers. The sinner can have an inner life, the good character can have an evil streak. Teboho often uses light to draw attention to an aspect of his meditation on good and evil, with a result that suggests the occult rather than a religious path. But as a viewer living in a world increasingly polarized by religion, I often shudder when I see one or another religion depicted in ways that stereotypes believers. Artists and producers of all types have to keep track of their own prejudices when writing religion; there are consequences for not taking care of the way in which images of communities are generated and might be received. These interpretations function exactly as do all racist imageries. Instead of writing off a character in fiction because of his actions, there have been cases of writers and producers proceeding to write off a faith, with dire consequences – I am thinking now of Theo van Gogh. It will take time to communicate to artistic creators that just as skin colour or language or sexual identity or disability are sites of caution, so it is with religions. They might represent difference, but should not be treated as subjects of comedy or hatred, or to generate fear. It is clear to me why Muslims should take exception to images of themselves as war-mongering hordes or object to

the sexualisation of Islamic believers in filmic imagery. As I write, there is a piece playing at the Market Theatre ('At her feet') in which a Muslim actress walks an uneasy path between a convincing and amusing telling of experiences within her own knowledge, in this instance of racism within her community which she does so well, and an appropriation of crude western propagandistic concepts which portray Muslim men as barbaric and cruel, Muslim women as oppressed. 'The stoned Muslim woman victim' is a trope annoyingly imported to South Africa, but why exactly should we want to import it? Why not show our Muslim women as tough and outspoken as they often are, our Muslim men as frequently gentle family men, and export those images? And why not demystify the veil? Why buy into western prejudices and represent the veil as a fetish? It is, after all, something that has always existed widely and is worn in varied styles in both our Muslim and non-Muslim cultures here not as 'cover' but as statement – of respect, of pride, and of fashion.

Similarly, I would understand why a down-town Christian faith worker who has slogged tirelessly on behalf of the poor might be saddened to see the occultization of a branch of his or her religion privileged within a fictional piece, while the good work on which his faith has embarked is ignored. Spare a thought for poor Paul Verryn, a priest who survived a character assassination in the now forgotten years of Winnie Mandela's Football Club in the late 1980s, only to be fingered by irate government officials as the pastor in the woodpile of refugees in 2009. The *Sowetan* of 9 April 2009, tells a disturbing tale about two men who claimed they were sent to kill Verryn for R200, 000. They were arrested.

Religion notwithstanding, on the whole I cannot complain about the Bomb's use of my research. Xenophobia, as a national issue, was to raise its ugly head in 2008 and remains one of the country's most difficult human rights issues a year later. It pleases me to have been working for the programme that opened up the issue in such a sensitive way; I wish *Yizho Yizho 3* had been held back until now because many of its issues were ahead of its time.

For example, my research showed a problem of youth at risk at a time when the Metro Police would not admit to it. Despite the SAPS statistics that have subsequently been revealed and which are cited above, that up to 14,000 youth offenders are arrested every month, we have yet to see the Metro Police owning the extent of the problem. In 2010, Joburg will be hosting the Fifa World Cup. The managers of the city will be doing their best to contain the problem, known about from 2002 by *Yizho Yizho* and hence indirectly its sponsor, the Department of Education. The matter is finally in the public sphere. Rowan Philip of *The Sunday Times* of 5 April 2009, wrote that one quarter of South Africa's children are 'at risk' of leading anti-social lives because of 'bad parenting, poverty, poor role models and materialism' (Rowan 2009). So what is the city going to do about it?

Working on the series made me understand the fragility of our democracy. Shortly after *Yizho Yizho 3* began its run in 2004, there were calls from Parliament to ban the series. What had transpired to make a government pay for a show in 1998 that it would try to ban in 2004? And how can you ban the fiction of a country while trying to force that country to believe that a massive arms deal involving the whole government was mere fiction?

We have reached a moment where, if Claude Lévi-Strauss permits me to take his words, change their meaning a little and return them to him, we might find the answers in the exchange of a glance 'heavy with patience, serenity and mutual forgiveness', with... a cat (Levi-Strauss 1973: 415).

Notes

1. Muff Andersson, *Intertextuality, violence and memory in Yizho Yizho: youth TV drama, 2009*. A book in the 'Imagined South Africa' series edited by Abebe Zegeye. Unisa Press: Pretoria.
2. Valentin-Yves Mudimbe, email to Muff Andersson advising on the narratorial stance written on 1 April 2009, copied to Virginie Niang, Marindo Ravayi and Pinkie Mekgwe.
3. See, for example, a new collection on the übertext edited by Nathalie Collé-Bak, Monica Latham, and David Ten Eyk, *Left-out: Texts and their Ur-Texts*, Nancy (France): University of Nancy Press, 2009. My contribution in this volume is 'Writing «Dawgs» as Shadowmen: Killing me Softly with Tsotsitaal, Chickens, Apples'.
4. Names have been changed.
5. Internet sources in 2002 were www.sex.co.za and www.worldsexguide.org/johannesburg.txt.html

References

- Dunlap, Kamika, 2000, 'Guiding the Lost Generation', Available online at <http://journalism.berkeley.edu/projects/safrica/facing/juvecrime.html> (last checked October 2008).
- Fanon, Frantz, 1967, 'Racism and Culture', in *Towards the African Revolution*, (translated by Haakon Chevalier), Harmondsworth: Pelican Books.
- Fiske, John, 1987, *Television Culture*, London: Routledge.
- Harris, Bronwyn, 2001, *A Foreign Experience: Violence, Crime and Xenophobia during South Africa's Transition*. CSVR's Violence and Transition Series, Vol 5 August 2001, (Hard copy publishing details unknown as I located it via the internet).
- Levi-Strauss, Claude, 1973, *Tristes Tropiques*, (translated from French by John and Doreen Weightman), London: Jonathan Cape.
- Morris, Alan, 1999, *Bleakness and Light: Inner-city Transition in Hillbrow, Johannesburg*, Johannesburg: Wits University Press.
- Ndabele, Makhaolo and Magogodi, Kgafela Oa, 2003, *She Left the Tap Open*, Johannesburg: CCP/EMI/The Bomb.
- Rowan, Philip, "Children with No Values a "Ticking Time Bomb", *Sunday Times*, 5 April 2009: 10.

3

The Legendary Inikpi of Nigeria: A Play – Political Interpretation and Contemporary Implications

Reuben Adejoh

Introduction

This chapter examines the political interpretation of the legendary Inikpi play and its implications for Nigerian society today. In order to develop this political interpretation of the legendary Inikpi, the chapter examines some historical and anthropological works concerning the origins of the Igala people. It is from an understanding of Igala social, economic and political structures and relations with their neighbours that the play is framed.

Anthropological Perspectives of the Igala

The name Akpoto, variously written as Okpoto, Ikpoto, Kwoto, Koto and Kato, was a name that was applied to the inhabitants of the region bounded in the north by the River Benue, in the south by Igboland, in the east by Igede and Tivland in the west by the River Niger. While the origin of this name is not clear, today it has fallen into disfavour among the Idoma and the Igala. The word Akpoto has no meaning in Idoma language, but in modern Igala, especially in Idah, it has become a derogatory name which means ‘bushman’, in reference to someone who does not speak the dialect of Igala that is spoken in Idah. Yet, while this subsidiary meaning of Akpoto developed out of particular social and political conditions in the Idah region, the word was first used to refer to the original inhabitants of Idah. If this is indeed the case, one may conclude that the ancestors of modern Igala were Akpoto, and probably spanned the lower Benue Valley down to its confluence with the Niger – especially around the Idah area.¹ Thus, Armstrong may be correct in concluding that Idoma, Igala and Yoruba

had a common proto-language before separating into three distinct tongues. This contention not only points to the possibility that the Igala and Yoruba had a common ancestor, but also suggests that Akpoto was a common name for both Idoma and Igala before these two separated to answer their present names. Erim² is of the opinion that the 'Akpoto may have been one of the Yoruba dialectical groups and the King or Attah (Ata), who imposed himself over the Akpoto, may have been of the same or another Yoruba dialectical group.' Erim therefore concludes that an early sub-stratum of modern Igala and Idoma, along with the neighbouring Igede to the east, were Akpoto.

Such a conclusion begs the question, if Akpoto refers to both Idoma and Igala, why then has the name fallen into disfavour among the two? I will offer a tentative answer. In the history of the Igala kingdom recorded by Boston, the name Igala or Igara is associated with the ruling dynasty in Idah. From the various traditions he recounts, it is indicated that the founder of the ruling dynasty in Idah came either from Yoruba land or from the ancient kingdom of Benin to impose his rule on the inhabitants of Idah and its interior. The inhabitants of that area were called Okpoto, while the ruling dynasty was called Igara or Igala. Through the process of intermarriage between these two populations, and in order to pass themselves off as members of the ruling dynasty, nearly all of the inhabitants of Idah came to identify themselves as Igala. This was how almost every inhabitant of Idah became Igala, while the people in the interior east of Idah, extending to Ankpa and the modern Idoma Division, were called Okpoto. Byng-Hall, in his *Notes on the Okpoto and Igara Tribes*,³ writes, 'The original Okpotos are nearly extinct. Nearly all Okpotos now claim some Igara blood. Igaras are the royal relations of the Attahs and owing to intermarriage with the Okpotos it is seldom that an Okpoto does not claim to be an Igara, although, without doubt, it should be the reverse'. The location of Idah town along the Niger River gave its people advantage over the people in the interior. In fact, while social, political, and economic conditions developed in Idah town, the people in the interior seemed to have remained 'backward'. Thus, the more 'civilized' people of Idah called themselves Igala, and continue to do so to the present day; and Okpoto, as the people of the interior were called, became a derisive term.

Traditions of Local Origins

In 1892, A. F. Mockler-Ferryman, published a lengthy tradition that attempts to describe the establishment of the Attah kingship. He writes that:

In the days when Idah was but a village, a woman from Ohimoje chanced to find her way thither. Whilst there she had occasion one day to visit the neighboring brought forth a boy before she could return to the village. Now, the woman was afraid to bring her child back with her, so she left it in the bush at the mercy of the

wild beasts. It happened that a female leopard, passing that way in search of food, espied the infant and, taking it up, conveyed it to her lair, where she reared it with her own cubs. The child in time grew up, and the foster-mother, having observed the way of human beings, was troubled about his nakedness. She therefore repaired to the neighborhood of Idah, and lay in wait for a passerby. After sometime there came a man from the town, and on him the leopardess threw herself, carrying off his cloth and cap to her foster-child. As the boy advanced in years, the leopardess became anxious that he should associate with human beings, and for this purpose guided him to the outskirts of Idah, where she left him. The young man entered the town, and the first thing that met his gaze was a fight between two of the inhabitants. He at once took upon himself the duties of arbiter, rebuking the one and commending the other. So astonished were the people who had during the incident crowded round him, that they immediately proclaimed him their king, and refused to permit him to leave the town. This was the first Attah, and he married wives of the people and had children bold and intrepid as leopards. But he was destined to see once again his strange foster-mother. The leopardess was to die, and came to take a last farewell of the child she had reared. The Attah recognized her, and clinging to her, begged that she would remain with him. This was however, not to be, for the aged beast, freeing herself, ran to a certain spot in the town, and throwing herself, down, expired. The Attah following on her tracks, flung himself on the corpse and died also; and the people, finding the two dead bodies, buried them together where they lay, with all the honours due to royalty. The burial spot has ever since been held sacred, and is called Azaina or the grave of the leopard, where to this day the Attahs of Idah are interred.⁴

In 1968, J. S. Boston published a version of the same tradition, collected from one of the elders of the ruling sub-clan at Idah. In the publication, he narrates that:

The first rulers had a daughter who went daily from the capital to collect firewood in the grove that is now called Ojaina. As she was visiting this grove she met a leopard there who took the form of a young man. He made advances to her and was accepted, so the young girl was going daily to meet her husband in the bush. He killed game for her and made presents of bush cow and other animals to her parents who began to be curious about the mysterious husband and asked repeatedly to see him.

When the girl told him of this, the leopard promised to appear and fixed a time at which he would show himself to his in-laws. But when the leopard came out of the bush the girl's parents ran away in terror. So the leopard ran and hid himself again in the thick bush at Ojaina and went into the ground there. His wife later delivered a child, Abutu Eje, who was the founder of the royal clan. The Ojaina grove is the spiritual center of the royal clan and forms the last resting place of all dead Attah.⁵

Many versions of the same tradition exist and are well known in the royal palace at Idah. Traditions that claim direct descent from any of the four royal houses raise many issues pertaining to the rise of the Attah kingship, especially those that revolve around the historicity of Abutu Eje, the assessment of which depends largely on evidence derived from local sources. From our investigations, the leopard in this tradition refers to a man named Eje, a renowned hunter in the virgin forest that covered most of the area that make up Idah today. Eje had his hunting camp in this forest, and it was here that he met a woman from Ohimoje, possibly a section of Igala-Mela, who lived with him and bore him a son, Abutu. This camp now forms part of Ede, and Igala-Mela quarter at Idah. This indicates that Abutu Eje originated from Idah plains and he was also a uterine kin of the Igala-Mela.⁶

The Igala-Mela's original control of the office of the Attah seems to be further demonstrated by the fact that an important step in the installation of a new Attah, after which he rides triumphantly to the palace to sit on the throne of his ancestors, is the ceremony of the ritual rebirth during which two Igala-Mela chiefs, the Onu-Ede and Onubiogbo, act as the new incumbent's parents. After this ceremony, the two chiefs regard the Attah as their 'son'. This ceremony is a visual dramatization of the Igala-Mela's ritual power over the Attah, as was likely to have been the case from the beginning of the kingship.⁷

J. S. Boston's research also indicates that the hunter Eje was a historical figure, whose activities might have led to the gradual shift of the centre of power from the Igala-Mela chiefs to his own family. According to Boston:

The statement that there were no people in the area before the hunters arrived may be true metaphorically rather than literally. It can be taken to mean that the factor of kinship which normally plays a vital role in Igala political arrangements had to be discontinued on this occasion. The political developments that followed the hunter's arrival were not in any way the continuation of an existing set of arrangement, but formed a point of departure from which a new set of allegiances was worked out. The break with the past appears in the autonomy of the hunter's genealogy, which cannot be attached to any other pedigree, and also in the synchronization of the pedigrees of any existing families to coincide with the inception of the new clan.⁸

The Benin Connection

The members of the 1854 Niger Expedition collected traditions that describe both Benin and Yoruba origins from the Attah. According to T. J. Hutchinson:

The inhabitants (Igala) originally came from a large town named Adoh... in the direction of Benin or Yoruba celebrated for being the supposed residence of the gods. Egarrah was the name of the king who was regnant over the Apotto people

before their subjugation to the first Attah. The latter was an elephant hunter; and used to give portions of the animals killed as a tribute to Egarrah, for permission to reside in the district. But impelled perhaps by ambition or urged by some imaginary insult, and strengthened by the accession of more of the natives of Adoh, [he] attacked the Apotto people under Egarrah, drove them into a country higher up the river, and constituted himself the Attah or father of Egarrah. From him twenty Attahs have descended; and the present king has been monarch regnant for twenty years.⁹

Both W. B. Baikie and Samuel Ajayi Crowther learned in 1854 from Onupia, an Idah chief, that the country of Ado or Edo, opposite Idah, is believed by the natives to have been for the people of Ife. Crowther, inquiring about the close affinity between Igala and Yoruba words, learned from Mahamma, Abokko's messenger, how, in old times, the King of Yoruba made a journey to Rabba, when he desired the Attah to look out for a suitable locality for his future settlement. The Attah accordingly took a canoe and dropped down the river until he came to the town of Idda. There, he met the inhabitants who were called Akpoto, and their headman Igara, to whom he begged for a place to settle – a request that was granted. The Attah returned and reported his success to the King of Yoruba, who asked the Attah if he thought he would be secure and nobody could trouble him. The Attah answered that he would be secure. From that time the Attah separated and formed a district for himself. Being more influential than the Akpotos, they gave him the precedence. In the course of time, the language of the settlers gradually disappeared before that of the Akpotos. The settlers adopted the latter as a medium of communication and incorporated it into their own language.¹⁰

Two other traditions are specific in their claim that the Attah kingship originated from Benin. In 1960, J. S. Boston collected elaborate versions of the traditions claiming origins of the Attah from the Ochai Attah, one of the royal chiefs at Idah. This tradition is assumed to have some authority, since it comes from some of the information at Idah, where the inner family traditions of the royal clan were taught to the royal children. On the tradition, Boston writes that:

Long ago, there was a chief of Benin (Onu Ibini) who came to the throne when it was the rule that the first son born to the Oba should succeed him on the throne. Now, this chief and his wife quarreled, and because the wife hated her husband, when she delivered a male child she did not take it to her husband to see. Shortly afterwards one of her co-wives also delivered a male child, and immediately went with it to the chief. So the Onu took all the insignia of his title, even down to the hat that the chief wore, and had all these things placed in a neighboring town for the second child, who later on became the chief of that place. When Onu died, the followers of the two brothers heard the news and began to discuss the succession.

Those living at home said that it would fall on the senior brother, but the other part refused, on the ground that the young brother had been given the insignia of office, and still had them in his possession. In reply, the first group asked whether it was the rule that the elder of the two kinsmen should step down to let the junior one take his place. This argument led to fighting, and so much killing that the junior brother said 'if this goes on, my father's people will wipe each other out and the family will perish for the sake of a title. The best thing I can do to prevent this is to go away and leave the matter to be settled by God.' So, he went away, and was followed by the Bini who are the ancestors of the people opposite Idah, right up to Asaba (Achaba) and Kukuruku (Inglele) (Inele). Those that grew tired on the way stopped wherever they liked and were left behind. When the younger brother came at last to cross over to Idah, the people around noticed the things that he was carrying and reported to the elders at home that a stranger was coming with amazing things. The elders themselves went to look, and decided that the stranger was a man of truth, so they invited him to settle with them and became their Attah. After this, the new Attah sent his own child back to Benin with a message saying that the elder brother could be given the Oba's title as he himself was more satisfied with his new title of Attah. In return, the Oba's messengers came to Idah and reported back that they were received with great ceremony in which the Attah had followed strictly the custom of their own forefathers, breaking kola for the visitors and invoking their ancestors by name. The Oba commented, that: 'God has indeed given my brother the senior position'; and from that time onwards the seniority of the Attah over the Oba has been accepted. In the past, the Bini used to send eight slaves to Idah to be made eunuchs whenever a new Oba was appointed, and the Attah used to keep four of these eunuchs and send the other four back to the Oba.¹¹

The tradition connecting the Igala and the Attah with Benin, recorded by Hutchinson in 1854, raises some important issues regarding the origins of the Igala and the Attah kingship. First, is the claim that the Igala themselves originated from a celebrated town called 'Adoh'. Even though the name 'Adoh' might be another name for Benin, there is no tradition among the Igala that connects them, as a people, with Benin.

The second issue pertains to the migrant hunter from Adoh who started from a very modest beginning by giving gifts of meat to his landlords. But after having accumulated enough wealth and following, he revolted against the original Akpoto leader and proclaimed himself an Attah. Baikie and Crowther, in 1854, underscored that the culture that came to be associated with the Attah might have drawn its sustenance from various sources, such as Ife, Benin, Aboh, Nupe and Opanda. But their claim that Benin, Igala and Aboh sprang from Adoh is a product of their limited knowledge of the geography and peoples of the region.¹²

Sociology of the Igala People

The Igala are located at one of the natural crossroads in Nigerian geography, occupying the Niger-Benue confluence. They have exercised a considerable influence on the surrounding neighbours. Igala forms a kingdom whose ruler, the Attah, has as his capital Idah on the River Niger. Igala land begins at Adamagu a few kilometres north of Onitsha and continues up to a confluence, from where it protrudes linearly north-eastward along the Benue. It finally terminates at Amagede in Amagede at the eastern boundary, which is demarcated by the Idoma in Oyegegede and Otupl and north Nsuka – areas of Enugu Ezeke, Itah Edem, Ururu, Adavi and Ogugu of the Anambra rivers. The present area of Igala is about 13,150 square kilometres with an approximate population of 295,392 in 1944; 460,000 in 1952; 460,000 in 1962; 684,880 in 1963 and about 73,432 on taxpayer roll in 1944 and 72 million in 2006. The two great rivers that divide what became Nigeria, place the confluence as one of the national and cultural regions which brought the Igala into contact with the wide range of people in Nigeria.

The boundary of the Igala land was not static. Throughout its history, for example, the western boundary was further inland into the areas of Etsako and Islam in the past, which explains the existence of the river bank. Of obvious significance to the Igala people and land is the location of the settlement at the confluence of the Niger-Benue. The people with whom this study is concerned are: the Igala, the Idoma, the Alogo, the Tiv, Afo, the Igbirra TAO, the Irra Nya, the Igede, the Nupe, the Northeast Yoruba, and the Igbos. According to Alogoa, the history and geography of Nigeria is more often the collection of the history on the level of individual people and political and ethnic units. There is a need for a national historical perspective enhancing the economic, cultural, political and other interaction between people. It is, of course, necessary to begin with the history of individual groups and the serious need to lay greater emphasis on the intergroup relations, so as to compare development within the various groups. In spite of the openness of the borders, however, there is a certain compactness about the Nigerian geographical environment, which encourages greater movement and interaction among people within it, rather than those outside.¹³

It was not until the eighteenth century that the people of the Niger-Benue confluence came into a controversial realm of identity history. With regard to the problem of separating the political facets of the tradition from their historical aspect, sources suggest that the function of myths in the Igala context is mainly political. It is further argued that in the early period of the Igala, history was primarily concerned with this interaction. The time span is conventionally defined by associating each major change with one reign or one generation, but this attribution of time is purely conventional, and stands in for the passage of a much longer period. The political principles with which these early myths are

concerned are the principles of descent, and they form an antithesis which corresponds to a basic division in the Igala political system. There is, on the one hand, the kind of power, legislature and sovereignty, vested in the royal group, and, on the other hand, the eventual control of the royal group vested in the non-royal clans throughout Igala.¹⁴

In terms of the political system, the Igala form a kingdom whose ruler, the Attah, sat in the capital of Idah on the River Niger. The Attah ruled over a loosely federated kingdom in which major provinces were organized and behaved like petty kingdoms. The provincial chiefs were relatively autonomous in their provincial capital, and were subject to the kings in only sovereign matters such as homicide and succession to their own offices. Interaction among the provinces acquainted and blended various cultures. As the blend of civilization redefined culture, traditions and people, independent identities emerged across lineage and kingship.¹⁵

The Nupe today speak a number of related dialects, constituting what is today's Bida division of Niger province, which consists of different political sections. The Nupe call themselves Nupecizi. A small section of the Nupe are also scattered through Nigeria, especially in villages and towns around Niger. The largest of this group is Bassa Nge in the northwest of the Igala in Kaba province.

Tradition and Origin of Nupe

The Nupe kingdom was, according to its own traditions, founded by the cultural hero Tsoede or Edegii, born according to the genealogies of the Nupe in the early fifteenth century when the Nupe were grouped in small chieftainship subjects to the Attah of Igala at Idah. The son of the Attah fell in love with a woman and gave birth to a child called Tsoede, who soon after became the Nupe chief. From that line, Nupe was formed. The Nupes claim that their founding ancestors came from Idah, and derived the legitimacy of their office from the Attah.

The Igbira

The Igbira people occupy the area east of the confluence of the Niger and Benue rivers in northern Nigeria. Thus, the Igbira are found in the Kontun Karrifi division of Kabba province in the Muerans district of the Nassarawa division in Benue province, and in part of the Bida and Abuja divisions in the Niger province. More recently a few Igbira have settled in southern Kurkunul, Benin province, and among the Yoruba.

All the Igbira claim to have been colonized by the Igala of Idah. The Igbira, Panda and Igu trace the Igbira origin to Ohimi, the son of the early Attah (chief) of Idah, who crossed the Benue in about 1750. One legend states that Ohimi was slain by the then Attah of Idah for establishing independence. Various legends recount struggles over succession between the sons of Ohimi, and between the

daughter and grandsons of Ohimi, which led to separate establishments of the states of Koton Karrifi and Panda. According to the Panda legend, Ohimmaagedi, the son or Grandson of Ohimi, established a chiefdom at Panda adopting the Igbira language from the loyal inhabitants. He was given the royal staff of office (Okute) by the Attah of Idah, and subsequent Panda chiefs sent gifts to Attah when assuming office.¹⁶

The Igbos

Sociological analysis of the peopling of Igala-Igbo relations is inadequate with regard to the influence and origin of the Nri family which constitutes about 80 per cent of today's Igbo. Apart from the Benin influence there was an Igala influence from the northwest direction of the Igbo area, the origin of the Idah that was traced to the fifteenth century. By the seventeenth century, it had become a greater influence within the north-western part of Igbo area. The contact between the Igala and Igbo went beyond the Igala Kingdom. The Nri culture embraced some portions of the Igala land up to Idah. But in the seventeenth and eighteenth centuries, the Igala influence appears to have become more dominant. One of the traditions contains a series of Igala military action centred on Ojo, Ogboni.¹⁷

According to the tradition, the legendary figure, Onu Ogboni, who also features in the traditions of many other people like the Idoma and the Urhobo, made slave raids over the Niger to the delta and sold them to Ijo middlemen. Igala influence led to broad cultural borrowing by the Igbo, especially the vocabulary, title and other social institutions like masquerades and facial mark. The Nsukka and Nri area of the north Igbo, for instance, appropriate the Igala word Atama for their priest, Igbo put on Igala cultures which are greatly rooted in their people Nri system of Ozo and Eze. The contact between the two in this period was so close that it became a tradition for the Igbo elites, when taking title, to go to Idah as part of their initiation ceremonies.¹⁸ The emergence of the Attah dynasty constituted a major turning point in the history of the Niger-Benue confluence area. It involved unprecedented economic, social, political and cultural changes, which produced the Igala Kingdom; and there are many traditions that seek to explain this phenomenon.¹⁹

Benin Connections

The members of the 1854 Niger Expedition collected traditions that claim both Benin and Yoruba origins from Attah. According to T. J. Hutchinson:

The inhabitants originally came from a large celebrated town named Adoh in the direction of Benin or Yoruba celebrated for being the supposed residence of the gods. Egarrah was the name of the king who was regnant over the Apotto people (the aborigines of this country) before their subjugation to the first Attah. The

latter was an elephant hunter; and used to give portions of the animals killed as a tribute to Egarrah, for permission to reside in the district. But impelled perhaps by ambition or urged by some imaginary insult, and strengthened by the accession of more of the natives of Adoh, he attacked the Apoito people under Egarrah, drove them into a country higher up the river, and constituted himself the Attah or 'father' of Egarrah. From him twenty Attahs have descended; and the present king has been monarch regnant for twenty years. So the legend runs at Idah (ibid).

The Legendary Inikpi Intervention

The play *The Legendary Inikpi* can be placed within the context of Igala people and their traditions. Sometime in the sixteenth century, Inikpi offered herself as a sacrifice, to be buried alive, in order to save the entire Igala Kingdom from destruction in a war that was poised to annihilate her people. *The Legendary Inikpi* is about the history and a tradition of Igala people, dramatized by Dr. Emmy Unuja Idegu. Inikpi offered herself for sacrifice as divined by the oracle to ascertain victory for the Igala people. The Igala-Bini war is said to have taken place in the early sixteenth century.²⁰

Inikpi's story has for a long time been a controversial issue, when it comes to the war for which Inikpi was sacrificed. Some early works of anthropologists, historians and of late, playwrights represent either directly or by implication that Princess Inikpi was sacrificed during the Igala-Jukun war. They also contend that Ayegba Oma-Idoko was the Attah Igala by then. But these may after all be historically inaccurate. The play, *The Legendary Inikpi*, is a result of extensive research conducted into the core of the matter, and of which the Attah Igala, His Royal Majesty Mallam Aliyu Obaje, the Amanata (Senior Royal Counsellor, Late Achimugu Obaje), the Ohioga Attah (Chief Ifa, diviner to the Attah institution Abaro Akwu) and the At'ebo (Chief Priest to the Attah institution, Late Ichifu Idu) were principal informants.²¹

It was documented by the playwright, Dr. Emmy U. Idegu. Putting the Attah Igala to task during his interview with him, he confessed the misconception surrounding the conflict of the particular war in which Inikpi died, that it was not during the Igala-Jukun war and that those who documented it as such never confirmed their stories. According to him, Inikpi was not sacrificed in the Igala-Jukun war, but another woman was. It was Omodoko, Idoko's daughter, by the River Inachalo's bank with the Jukun army en route to Idah. Ayegba Oma-Idoko was not the Attah Igala when the Igala people were at war with Jukun or Wukaris in present-day Taraba State, it was Idoko, his own father. Inikpi died by burial in the Igala-Bini war and by the banks of the River Niger, where her statue still stands today along the only route of the Bini forces to Idah. By then, her father, Ayegba Oma-Idoko, was the Attah Igala.

In *The Legendary Inikpi*, the playwright set out to explain the popular struggle in Nigeria within the context of the Nigerians' class relations and neo-colonial dependency. He further buttresses the fact that all act, all have a class base, and all are working towards advancing the interests of the class they represent. The revolutionary folk music of Fela can be compared to the revolutionary action of Attah Igala in the sacrifice of his daughter, the beloved princess, in order to liberate the kingdom; it is situated within the class polarities of Nigeria, which, the author explains, has been nurtured by years of imperialist domination. Inikpi's liberation is also characteristic of the historical development of this creative work, and the play was subjected to detailed analysis by critics, not only regarding its social vices but also its didactic work, in representing an historical force struggling to realize a future society. Through the author's creative praxis, *The Legendary Inikpi*, as a romantic celebration manifests among other dynamics male chauvinism, ethnic prejudices, and a metaphysical presentation of African religion. But behind all this is the use of socialism as demonstrated by the action and activities of Attah Igala and Inikpi. Criticism of the former qualities serves to limit the revolutionary thrust, an active and more significantly patriotic identification with the oppressed. This limiting capacity should not be underestimated as part of the overall attempt to incarcerate the oppositional culture, and the oppressed that bear it. Idegu calls on all patriotic forces to intensify the class struggle in all theatres, as only an organized and militant oppressed can free themselves, and free true creativity in Nigeria.²²

The work is teaching Nigerians, especially students who are now his target audience and the leaders of tomorrow, revealing the effusion of a bungling ruling class and their successive regimes through the power of historical imagination regarding the reason why Inikpi was sacrificed. The contemporary lessons are not difficult to draw out. Inikpi lamented the objective, but submitted her life for the people; rulers of Nigeria proclaim their patriotism, but upon their assumption of office, they promptly betray the people. The structures left by colonial rule have denied the people the right to condemn these rulers, though they have plunged the nation into political instability. Idegu traces the history of patriotic action as promoting the concern of the people of Nigeria in opposition to the unpatriotic actions of their rulers and imperialists against the people of Africa. These 'patriotic' activities unleash the lawlessness, arson, kidnapping and assault on agents of law enforcement, and with unrelenting efforts mirror the looting of the national wealth by the elites to the detriment of the productive section of the nation – the workers, the peasants – revealing the gap between the rich and the poor, the utter neglect of the rural society, the pursuit of education policy as a privilege rather than *sine qua non* for the preparation of the youth as tomorrow's leaders.²³

Understanding Politics through Theatre

Theatre practices of various Nigerian societies help us to understand various communities elsewhere. It is not peculiar to Nigeria or indeed to Africa; it is a worldwide phenomenon. Our knowledge of the Greek society – its people and its civilization – comes from accounts of its theatrical practices. In classical Greece, the theatre reflected the societal structures of the day. Athens was the theatrical capital of Greece with Greek theatre evolving from the head of Zeus and climaxing in the great tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides.

The Greek theatre presented three kinds of play: tragedies which dealt with heroic legends and often used gods for convenient endings; satires which burlesqued such legends and indulged in bowing mimicry set off by a chorus of satire; and comedies which dealt in a broadly farcical way with current life. Understanding Nigeria should take us to her traditional societies and a deep look into the numerous festivals and ritual performances. The festivals and rituals, as the greatest artistic institutions, have a strong religious base. Most of the festivals are attached to supernatural beings or deified ancestors, and in them certain incomprehensible phenomena are explained, e.g., the seasonal rainfall, hamattan, etc. Ritual is used to explain their occurrence and to negotiate their regulation. The origins of religions are particularly important to our understanding of the nature of Africans and the kind of life they live. As Bakary Traore writes, 'Every religion produces drama and every cult voluntary and simultaneously takes dramatic development to begin in religion and ends in esthetics'.

The categorization of indigenous performance is, however, not our main aim here. The most important thing is the accompanying functions of these festivals and how the performances help us understand societies better. The cultural peculiarities of different ethnic groups and specific festival themselves come to the fore as different myths are performed with peculiar performing styles. The arts of costuming, masking, drumming, chanting, dancing, storytelling, miming and several others are brought into play. The above elements are deployed depending on the nature of the festival performance, and serve as sources of renewal, a growth in the community's spiritual and material development. Even the stories of the gods and legends are returned to the human level and, oftentimes invoke the presence of the gods. The priest serves as an intermediary, thus revealing people's belief system.²⁴

Our understanding of the Igala society today will be greatly enhanced by the study of their origin and performance system. Traditional forms of Igala drama offer deep insights into its society. The relevance of drama, which can serve as a framework for African art, lies in its ability to provide useful insight into the people's essence. The recurrent experience of disintegration is significant for

distancing the will among people whose mores, culture, and metaphysics are based on apparent resignation and acceptance – but which are actually experienced in depth, as a statement of man’s penetrating insight into the final resolution of things and the constant evidence of harmony. Even the language of this drama is often dense and poetic. In religious rites, language reverts to its pristine existence, swallowing the sterile limits of particularization and the embryo of thought where myth is a daily companion.

Mythic drama in Igala culture, as expounded by Idegu, is in all essence captivating, suffering and redemptive. No one should try to look for the value of conflict or revolutionary spirit in the present classical Western sense for, in most cases, the conflict is on the metaphysical plane.²⁵

The Contemporary Dimension of *The Legendary Inikpi* in Nigeria

Her Royalty, Inikpi Princess – Blue Blood running in her vein, the most beloved of all the Attah children. The demand from the oracle is that she is most needed. The best of gods needed, despite hesitation, but she is willing to give herself, to die for the land to be saved; selfless sacrifice. Our leaders and followers must see to the issue of self-sacrifices so that their enemies will not consume the whole Igala people. The rulers should be able to sacrifice their time, money, or whatever forms. The writer notes that:

As father and daughter remained moody, the expression of his love for her was too great and sincere she was deeply moved, listen (Pause) INIKPI heard at least the reason for the continuous call, the message too heavy, piteous and heartbreaking to be announced by a loving father, was broken. She dearly sympathized with father, yet, what did she do? Did she commit suicide instead of waiting for the slow death of her life burial prescribed nobody this oracle or did she run away from the land never to return? Listen to what the beloved child of Ayegba Omaldoko said: “oh-Baba, my lord, your highness, the king of iron house, the one and only father our ancestors gave me (Ayegba and the adviser listen eagerly) precious gift from the gods to whom I am most Beloved (Pause). I have seen your response to the request from our ancestors. Let nothing prevent the victory of our people. Whatever must be given out to bring prestige and honour to you and to your land should not be delayed. Give no second thought to the verdict of the oracles. For he who does not bend to the gods will be bent. Your fatherly love and concern have been seen (Pause). I have decided that our ancestors prevail so that your life and those of your people will be saved from the pending destruction. Baba, it is very painful, very hard to bear, but more pains and disaster will befall the land if the call of the oracle is treated with contempt. Be glad and honored that your daughter though beloved,

carries the problems of the land. Let me die if my death will give life to my people. Oh baba, you can still have another daughter to love, but let me go first (Pause, then softly) I am ready to die for the land". (the Advisers one after the other all give a heavy sigh of relief and raise their heads. Gently he takes her up with him. He endures for a while, his face looking unhopeful. But holding her in his arms, he gathers courage to speak; flute is now in low tone) (Idegu: 61).

Attah, Ayegba Omaidoko

The Attah was the monarch of Igala kingdom. Within the Igala traditional set up, the Attah is second to the gods, in that whatever the Attah says is not questionable. However, Attah is subject to the gods of the land. His charisma and influence as a leader is in having a cut with his people, making consultation and offering solutions to their problems. Second to the gods, he can confer and discuss with his people, on the level of humanity that he shares with them. He shows how a contemporary leader who holds the mandate of the people should often consult with the people he is representing, even if he is unable to solve their problems, he can still listen to them and share his feelings with them.

The Oracle

Attah, however, is representing the gods and the oracle has demanded that the most beloved one of his father be offered as sacrifice, though with hesitation, seeing whether an alternative from god can be made. The oracle could in the contemporary period signify the voice of the people, expressing their needs and wants that ought not to be compromised. The leader should listen to the demands of the people, no matter the cost, pains, and inconveniences, so far as the generality of the people will benefit from it. Leaders should make decisions based on this principle.

The Royalty

Royal adviser, the Amata Ochai Attah, Makojo Attah, Ohiomogho. Their role is to advise the Attah, who takes consultation from the advisers in order to avoid being a tyrant or dictator. No unilateral decision is ever made, even though he has the capacity to be a tyrant. A contemporary interpretation is that an adviser represents legislative arms of the government and leaders need consent consultations with the National Assembly in order to sustain nascent democracy in Nigeria.

The People

In the play, the people refer to the villagers, the crowds that table their problems before Attah and raise issues that affect them. When the oracle demands the beloved daughter of Attah, the people share his pains, feeling the loss as the Attah also feels. Today, the leaders and voters still need to maintain a cordial relationship in order to create an atmosphere of peace.

Daughter

In the play, the daughter is the granddaughter of the storyteller. She calls for a retelling of the tale. But at the end of the play she refuses to accept the willingness of Inikpi for self-sacrifice, because the sacrifice has not produced the fruits for which she submitted herself.

Daughter II

(Loudly) No, no, I don't see, I can't understand, I refuse to be deceived; don't lure me into seeing the justification in that act, the act which you now honour (Everywhere is still and tense with uncertainties).

Daughter II

You listen to me now. All who are together here? Listen to me (to the Story Teller and elder on stage with him) you said Inikpi died to give Igala people life.

Daughter III

Where is that life? (Silence) Tell me, where is the life she died to give her people, when the same people she died to save continued to kill themselves without good cause or regard. Where is life when some feed and get choked to death for taking in more than their bellies can hold even as they watch their nearest neighbours die of starvation in this very land. The land led by the doyens of human bloodsuckers. Shameless exploiters.

Daughter IV

Hear my case, old man, and all who are gathered here. The princess died so that the land will be united, is that not so?

Daughter V

Tell me how united is that same land she was said to have died for? Before her death, we were one united, formidable entity under a respected responsible overall head, what do we have today? Many heads, oh too many heads for one weak and fragile body.

Daughter V

She died to unite the land, and every day the land disintegrates into a million and one fragments with varying leaders and many voices. Where lies the so-called peace you people killed her to restore? Murderers, cold-blooded murderers that you are. Tell me, is there peace today? Do you have peace in your houses? Don't we kill ourselves, struggling to be kings, political leaders, chiefs and whatever?

Daughter VI

Oh, blind and ignorant generation, what tradition cure yourselves, purge your souls and bodies of this mental slavery at the misguided dictate of a misused tradition.

Daughter VII

Look my people, for how long shall we remain absolute dummies. For how long shall we be fooled by trading which seeks to protect every being that dislikes the people? Open your eyes wide and see. Take a second look at the traditional institution you admire. Is it the same as that under which Inikpi offered her life for their people? Oh, the fruits, nurtured by her blood are now unambiguous open prerogatives of the privileged. Tell me then why you should still be here to here-worship the very mosquito that sucks your blood dry.

Daughter VIII

Use your sense, poison your bowl for the mosquito. You are of age. Meaningful tradition died with the heroine you honoured.

Daughter IX

No, on the contrary, nothing is wrong with us, but many things are sensibly wrong with the system. The inhuman and the mercilessly exploitative step that you stand here to glorify.

Daughter X

I say it again loud and clear, nothing is wrong with us for we are a winning a positive generation.

Daughter XI

Ask yourselves these questions as you go. Does today's tradition protect the land and people? Is the tradition of our time as selfless as it was in Inikpi's days, use your sense oh people? The time to decide is now or be forever fools and slaves. (She jumps from the stage down raising her drenched fists in the air). I am liberated, I am free, I am whole.

Daughter XII

No, no I refuse to agree. It was a hopeless death. She shouldn't have died; she shouldn't have died at all. I say she shouldn't have died. Oh ye people, liberate yourselves, we have endured for so long a time. We refuse to be exploited by traditions any longer. We abhor being mystified. Liberate yourselves people and that is how the records can be kept straight. Rise, arise my people. Rise up and walk or be forever self-crippled. Liberate yourself. Liberate your senses, free your minds from incurable bondage. I am liberated, I a-m F-r-e-e-e-e-e. I belong to today's generation. I am of this age. I belong to this generation we are a winning people, a positive generation (to audience) Beyond the Igala land, you all have several Inikpis in your land and in your country. People who continue to betray the trust for which the Inikpis in your immediate society and country gave their lives. Go home and think. Think carefully and dispassionately. Let us

collectively discover our shortcomings, adjust and collectively move our societies and country forward. Now is time we can do it for we are winning people.

In a contemporary interpretation, the daughter stands in for the voice of reason, very critical, very analytical and progressively minded. The daughter is standing for the led, who want to see the fruit of their following given to them in return for their mandates. Democracy should be able to produce water, electricity, good roads, health services and education. The daughter makes reference to the past history, but she is giving contemporary interpretation and relevance to the past. Finally, we have the voice that appears in the play.

Voice

My people, my people, the Igala people, I am INIKPI Oma Ufedo Baba talking. Listen to the voice of the one who died to give you life. I am not happy my soul is troubled. Is this the same land I died to redeem? Are you the same people for whose sake I suffered to death? Over' here where I talk from, we are grieved, why is there division in the land I died to unite? Why do you kill one another? When I died to give you life? Tell me why these unnecessary envy, jealousy and hatred between my people, for whose peace I suffered untold pains. The tradition during which I gave my life for people was a positive one. A selfless one, a loving, saving one. What do you have today oh yea leaders of the people. Uphold traditions that preach love, unity and togetherness so that my soul shall have its deserved rest. You have been warned. Those of you, who desecrate the land, go home and keep records straight. Readjust your selfish priorities at the expense of my people. Else it will remain thus; if I had known it will be like this, I would never have died. Go home I say again and put records straight. Then and only then shall I remain contented and wholly satisfied you have be-e-n-w-a-a-r-r-n-n-n-e-e-e-d-d-d-d- (a strong noisy sound of heavy sign ends her speech; everywhere quiet) (Idegu,p.72).

Here, the playwright is using Inikpi's voice to assess the essence of her selfless sacrifice. The playwright makes comments about today, saying that the labour of our heroic past, the labour of our nationalist people who gave their lives for the nations of the world to exist will not be in vain – if current leaders do not shy away from their responsibility to the people and to the nations.

Conclusion

The discussion in this chapter illustrates that there is something about power that corrupts the human soul. Unchecked power soon finds victims whom it suppresses, humiliates, and even annihilates. The weaker the victim, the more ferocious is the attack on him or her. Where power does not find external victims, it turns on the weak within.

Lamentably voiced on several occasions in the dialogue between daughters I to XII and the voice in the concluding part of the play when the Igala people were faced with serious pending war from the Bini people, Inikpi offered herself as sacrifice to save her father's land from destruction by the invading enemy forces, in order to secure peace and total freedom for her people. The author demonstrates the contradiction inherent in a society where the ruling class has looted the natural wealth to the detriment of the population; where killings and assassinations are carried out in order to quiet the antagonists. He concludes by symbolically challenging the youth, whom he has called the leaders of tomorrow, to get prepared for self-sacrifice, fortitude, bravery, and to put away the irresponsible desire to be free if they are to prevail in reasserting the indomitable spirit of man/woman. It is in their sacrifice, courage and determination that the future and progress of their society resides.

Notes

1. F. F. W. Bynghall, 'The Okpoto and Igara tribe', *Journal of African Society*, 1908, Vol. 1, No. 1, p. 166.
2. E. O. Erim, *Problems in Studying the Origin and Development of Ethnicity*, Enugu, Fourth Dimension Press, 1981, p. 201.
3. E. O. Erim, *ibid.*, pp. 202-204.
4. A. F. Mockler-Ferryman, 'Up the Niger: Narratives of Major Claude Macdonald's Mission to the Niger and Benue Rivers', London, *West African*, 1892, pp. 308-309.
5. J. S. Bostin, 1968, pp. 13-14.
6. Interview with Aliyu Obaje, Yakubu Adaji, 16 September 1975, Attah's Palace, Idah, 20 April 1979. See also, M.A Audu, 'The Origin and Evolution of the Otukpa People Up to 1964', B.A. Dissertation, History Department, Ahmadu Bello University Zaria.
7. Charles Patridges, pp. 329-337; Rules Clifford, pp. 422-423; P.E. Okwoli, p. 26; interview with Aliyu Obaje, Attah's Palace, Idah, 20 April 1979.
8. J. S. Boston, 'The Hunter in the Igala Legend of Origin', *Africa*, 1974, Vol. 34 p. 123.
9. T. J. Hutchinson, *Narrative of the Niger Tshadda and Binue Exploration, including a report on the position and prospect of trade up to those river*, London, 1954.
10. W. B. Barki and Ajayi Crowther, Learned from Onupia, an Idah chief in 1854, that the country of Ado or Edo opposite Idah, is believed by the natives to have been peopled from Ife. From Ado, is said, sprang the kings of Igala, Benin, and Aboh, are from Idah, the king of Nupe and Panda division assessment reports NAK/ASS/1/2 (NAK) (National Archive Kaduna), 1981.
11. J. S. Boston, 'The origin of Igala kingship', *Journal of Historical Society of Nigeria*, 1962, Vol. 2, No. 3, p. 378.
12. Emmy Idegu-Unuga, *The Legendary Inikpi*, Tamaza Press Publishers v-v, No. 3, 1994, Kiffi Road, Kaduna, Nigeria.
13. J. S. Boston, 'Notes on the Origin of the Igala Kingship', *JHSN*, 1968, Vol. 2. No. 3, pp. 373-383.

14. O. Alfred, *Benin and Ishan Kingship*. Terminologies collected from Benin and Ishan division, 1979.
15. J. N. Ukwedeh, 'A Development of Dynastic Rule in Ane-Igala', in *Benue Valley Journal of Humanities*, 1979, Vol. 1, No 2, July-December, pp.39-49.
16. J. S. Boston, *The History of the People of Niger-Benue Confluence*, 1967, Ibadan Press.
17. C. Afigbo, 'The Tradition and History of the Igala-Igbo Relationship', Paper presented at Conference on National Question in Nigeria, 1985.
18. Joseph N. Ukwedeh, 'The History of the Igala Kingdom: A Case Study of the Political Cultural Integration in the Niger-Benue Confluence Area of Nigeria, 1534-1854'.
19. A. Obayemi, 'The Yoruba and Edo Speaking People and their Neighbours Before 1600', in J.F. Ade Ajayi and Michael Crowther, eds, *History of West Africa*, Vol. 2, No. 1, 1979, London, pp. 196-263.
20. Emmy Idegú-Unuja, *The Legendary Inikpi*, op. cit., 1994.
21. Emmy Idegú-Unuja, *ibid.*, p.60.
22. Emmy Idegú-Unuja, *ibid.*, pp. 61-63
23. D. Ayu Iyorchia *Essay in Popular Struggle; Fella, Students Patriotism Nicaraguan Revolution*, Pan African Publisher, Umahia Street, Oguta, Nigeria, 1986.
24. Samuel Ayedeme Kafewo, 'Understanding Nigeria History and Culture Through its Theatre and Drama', in *African Culture and Civilization*, Ademola Ajayi, ed., 2005.
25. Samuel A. Kafewo, *ibid.*, p. 205.



4

Makishi Masquerade and Activities: The Reformulation of Visual and Performance Genres of the *Mukanda* School of Zambia¹

Victoria Phiri Chitungu

Introduction

Makishi (singular, *Likishi*) are masked characters associated with the coming of age rituals of the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities of the north-western part of Zambia. The term refers to the masks and costumes that constitute a character being portrayed. The masks are believed to be a manifestation of the spirits of dead ancestors who return to the world of the living. The *Makishi* Masquerade is connected to the *Mukanda*, an initiation school held annually for boys between the ages of eight and seventeen. At the beginning of the dry season, young boys leave their homes and live for one to three months in an isolated school. The *Mukanda* involves the circumcision of the initiates, tests of courage, and lessons on their future role in society as men and husbands. During the *Mukanda*, *Makishi* are supposed to return from the world of the dead to protect and assist the boys in their transition from childhood to adulthood. While at *Mukanda*, the boys are separated from the outside world - the separation marking their symbolic death as children. Therefore, the boys are called *Tundanji* - people who do not belong to the world of the living, to be reborn as adults at the completion of the *Mukanda*. The graduation is marked by the performance of the *Makishi* Masquerade and the whole community is free to attend (Phiri 2008).

Historical Background

The *Mukanda* and *Makishi* Masquerade ritual used to be celebrated by the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities, which include the Luvale, Chokwe, Mbunda and related peoples, who originally lived in the north-western and western provinces

of Zambia. The *Mukanda* School had an educational function of transmitting cultural values, practical survival skills as well as knowledge about nature, sexuality, religious beliefs and the social values of the community. In former times, it took place over a period of up to six months. What was learned from the school was not to be disclosed to anyone, especially the un-initiated and women as proclaimed in this song translated by Wele (1993) as follows:

Ndonji, cry out
Where the students have passed is warm,
Where the women have passed is cold,
Where the uncircumcised person passes stinks.

According to Luyako (2004), *Makishi* are a representation of certain characteristics in society and carry lessons for the students in the way they appear, and perform in dance and song. For example, there is *Kayupi*, who represents royalty. He is referred to as the king of all *Makishi* and behaves accordingly in all his characteristics and functions. *Chizaluke* represents a dignified personality that goes with wisdom and old age. On the other hand, *Chileya* represents a fool with a childish characteristic, mimicking others, wears undignified dressing and dances like a learner and not an expert. Others are the *Mupala*, who is the lord of the *Mukanda* and protective spirit with supernatural abilities, while Mwanapwebo is a female character representing the ideal woman and is responsible for the musical accompaniment of the rituals and dances. Each initiate is assigned a specific masked character, which remains with him throughout the entire school. According to Luyako, the creation of the *Makishi* was done behind the seclusion of the school. The colours of the mask and costumes are symbolic and religious, with reference to the ancestors (Luyako 2004). The initiator of the *Mukanda* is called the *Chijika Mukanda*, and the attendant of each initiate is called a *Chilombola*. Parents chose the *Chilombola* for their children, depending on the character of the person to be chosen to take up this role. A *Chilombola* had to be a person of good character who was supposed to be the child's mentor not only during the *Mukanda* School but throughout his life after the school (Cheleka 2002).

Statement of the Problem

Zambia and its people have undergone many changes over the years. For instance *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* peoples are no longer only found in the north-western and western provinces of Zambia. Urbanization, inaccessibility of education and employment, internal migrations due to various reasons such as conflicts, famine, disease, business opportunities, etc., have led many people to move from their homelands to other parts of the country. This means that people

have moved with their cultures and traditions into regions and societies totally alien to them. This has been the case with the Luvale and their tradition of *Makishi* and the *Mukanda* School.

However, this transportation of culture and traditions to other places has led to various changes and transformations to the tradition. For example, there have been a number of compromises on the secretive and secluded nature of space for the *Mukanda*, especially in the urban centres. There also have been changes in the colours of the *Makishi* costumes which have transformed from the religious sacred colours of red, white and black to other colours such as green, orange, purple, pink and yellow. In addition, the material of the *Makishi* costumes now varies from the original fibre of the *Muzawu* tree and backcloth to plastic sacks, sisal and cotton wool. The *Makishi* is no longer restricted to the activities of the *Mukanda* School and the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities, but it is being used to perform at public gatherings such as political meetings, weddings, schools festivals and tourist resorts without any connection to their original purpose. Popular songs and forms of dancing from the public media such as Radio and Television have also been incorporated into the *Makishi*, especially for such public gatherings. In addition, the *Mukanda* School is no longer restricted to the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* peoples. Children from different ethnic groups are known to go to the school, sometimes against their parents' decisions. The school's duration has also been reduced to as short as one month in order to fit in with the formal school calendar (Phiri 2002). There have also been complaints by the senior chief of the Luvale people over the *Makishi* Masquerade in recent times. Quoted in a local paper, the chief said, 'Luvale speaking people are dismayed at the erosion of the Luvale culture by people imitating it through the *Makishi* dances and songs. Some *Makishi* have been seen dancing to the tunes of foreign music and modern instruments like guitars. Others have been unnecessarily emerging, dancing in bars and loitering in streets' (*Times of Zambia*, 4 November 2004).

Such observations and sentiments call for the examination and evaluation of the changes and the reasons for such changes in this cultural and traditional, artistic and ritual expression of a people in contemporary times. In our research, we set out with the aim of examining the contemporary *Mukanda* and *Makishi* masquerade activities and expressions, the influences of change and their effects on the culture.

Research Objectives

Hence, the research objectives were:

1. To analyse the historical development of the *Mukanda* and *Makishi* Masquerade rituals;
2. To examine the changes that the *Mukanda* and *Makishi* have undergone over the years;

3. To analyse the positive and negative effects of these changes in the urban setting of Zambia, in which the contemporary *Mukanda* and *Makishi* Masquerade is operating today.

Rationale

This research was considered pertinent as it would not only contribute to the historiography of traditional art but also to the understanding of contemporary artistic and ritual expressions in Africa. Research into changes and influences of change help to develop understanding of how traditions have changed over time.

Historical Analysis of the *Makishi*

The *Makishi* were connected to the *Mukanda* School for boys. The boys were kept in seclusion for periods of up to three months or more. According to Wele, the *Makishi* are the spirits of the deceased ancestors of the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* people that returned to the world of the living during *Mukanda* ceremony to protect and guide the boys and the whole community during the ceremony. The ceremony was a transition period for the boys who were now dead to their childhood and being prepared to enter the world of adults in which they could be in communion with their ancestors whose representation was the *Makishi*.

The *Mukanda* was set up by a village when there were a sizeable number of uncircumcised boys. Other nearby villages were invited to participate. The site of the *Mukanda* School was normally located near a *Mupepe*, *Musole* or *Munyenyene* tree. The school was to be situated on the western side of the village with the entrance facing the east and the sunrise (Wele 1993: 34). Once the school was sited, the place became a restricted area where the uncircumcised and women were not allowed to enter – as in the root word *kanda*, which means separate or prohibit (Rekdal 1970). A violation of these rules was believed to endanger the lives of the initiate and the violator was punished by being beaten or, in case of a man, forcibly circumcised and detained until the end of school. However, the school still remained connected to the community and communicated through song, through-out the whole period of seclusion. For this reason, the site for the school had to be close to the village. The songs communicated the different activities in the school and reassured the mothers at home of the wellbeing of their children. For instance, the following song could be sung at sunrise by the students:

Oho, here are our mothers;
They are bringing the sun;

O sun bring warmth so that we
May warm ourselves;
Here are our mothers (Wele 1993:39)

The song was answered by women ululating in the village. The communication continued throughout the day, such as when the food was brought from the village, at sunset, at bed time, etc. (Wele 1993: 39-43). Another form of communication was the occasional visit of some types of *Makishi* like *Katotola* to the homes of the initiates. This reassured the parents that all was well at the school and the parents were obliged to give presents, such as food, to the *Makishi* to take back to the school.

Wele (1993) explains that the creation of *Makishi* was done in the seclusion of the *Mukanda* school. The boys were taught the art of creating the masks and costumes of the *Makishi*. The materials used for making the costume were mainly white rope. The bark of the *Muzamu* tree was preferred to make the primary rope because of its whiteness (Wele 1993: 22). Other secondary ropes were made from a tree called *Mufufu*. Bark cloth was added to be knitted into a full costume that was meant to cover the whole body from the feet to the head. The costume was then decorated with three major colours that not only made the *Makishi* beautiful, but also had ritual meanings associated with the *Mukanda* school and the circumcision ritual. The three colours used were: red, signifying the blood shed at circumcision but also that held the initiates together as a related people sharing the same origin and ancestors personified in the *Makishi*; black, that signified the death of their childhood; and white, that signified purity on their rebirth as adults at their emergence into society after the seclusion of the *Mukanda* school. The colours were made from trees, leaves and wax. The masks that went with the costumes were made differently according to the character that they portrayed. For instance, *Mupala* the Lord of the *Mukanda* had an oversized head with teeth sticking out and eyes bulging, signifying a terrifying character to be feared. While *Mwanapwebo*, the female character, had a small head with a slender nose, sharpened teeth with tattoos on her cheeks and beads in the hair, signifying beauty and more humane features. During the seclusion period, the initiates were also taught the dances of the Masquerade, with each boy assigned to a specific masked character, which remained with him throughout the entire school.

The completion of the *Mukanda* was celebrated with a graduation ceremony. The entire village attended the *Makishi* Masquerade that performed at the graduation where the initiates emerged from the school to reintegrate with their communities as adult men. The masquerade was the climax of the whole ritual of the *Mukanda* school.

Changes and Effects on the *Makishi* Masquerade and *Mukanda* School

Over the years, there have been a lot of changes in the *Makishi* Masquerade and the *Mukanda* School for a number of reasons. However, for the purpose of this chapter, we will look at the changes, negotiations and conflicts associated with the urbanization of the *Makishi* and the *Mukanda* brought about by the Luvale peoples' movements from their homelands into the urban areas of Zambia.

Writing in 1969, Rekdal reports on a 'conflict' that came about in Kitwe's Chimwemwe compound - a township in one of Zambia's urban areas over a *Mukanda* school built near the compound.² Rekdal analyses a number of reports from different newspapers that reported on the matter. From the reports, it is explained that a *Mukanda* school was built near Chimwemwe compound by Luvale-speaking people. Apparently, a number of people from other ethnic groups violated the seclusion and forbidden rules of the school that prohibited uncircumcised people from going near the school. Those who violated these rules were forcefully circumcised and detained at the camp. This brought about an uproar in which people from other ethnic groups translated the action taken by the Luvale people as abduction of and assault on the trespassers. The local authorities called for the school to be moved to another location away from the township for the release of the trespassers as well as for the punishment of the leaders of the Luvale group that carried out the circumcision rites on the trespassers. The leaders of the group were jailed, but the Luvale elders refused to move the school on the argument that it was taboo to move an already established school. They also argued that the location of the school was right according to the rules of the school, which had to be near the community in order to maintain communication between the initiates and their mothers. This incident brought up a number of issues concerning the *Makishi* and *Mukanda* tradition in the urban centres (Rekdal 1970). Even after the then Vice President of the Republic of Zambia stepped in and urged other ethnic groups to respect the Luvale people's traditions and also forbade the Kitwe City Council from moving the school, the arguments and the conflict concerning the *Makishi* and the *Mukanda* school still exist today in various urban centres of Zambia.

The problem of space and the traditions concerning what goes with this space, such as secrecy and isolation, still remain a problem in urban areas where other people of different ethnic groups also reside. In Livingstone Town, another major urban centre in Zambia where people from different homelands live and work, the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities have been facing space and privacy problems. Their association complained of lack of proper space in the town that could meet the traditional standards of locating a *Mukanda* school.

In 2002, *Chijika Mukanda*, William Cheleka, complained that it was difficult to find secluded space that was private and yet close enough to the townships in order to keep open communication between the school and the community. He also claimed that the ritual trees connected to the location of the *Mukanda* – the *Mupepe*, *Musole* or *Munyenyene* – were difficult to find around Livingstone. For this reason, he said that he had to compromise a lot to locate his *Mukanda*. The place where he was able to find a *Musole* tree was not close enough to the township to keep the communication between the school and the mothers. Therefore, the school operated with great difficulty in maintaining communication with the community. He explained that this had some effects on the initiates, as well as the mothers, since they could not ‘talk’ to each other properly during the whole period of seclusion. He maintained that communication between the mothers and the initiates played a very important role in reassuring the mothers of the wellbeing of their children in the school, as well making the initiates feel part of the activities at home even if they were in seclusion. He explained that hearing their mothers’ voices across the seclusion raised the initiates spirits and morale, since the school could be tough as the initiates were taught the ways of men and not boys. He also explained that the actual separation from their families could bring distress to some boys and the communication helped to calm them down. He regretted that this communication could not be maintained well during his 2005 *Mukanda* school, but there was very little he could do about it considering the urban setup of the townships, which were far from bushes.

Another thing that has been noted about the *Mukanda* and *Makishi* in urban areas has been the composition of the initiates. People from other ethnic groups have been known to be accepted in the *Mukanda* schools as initiates. In the *Mukanda* of 2002, out of a total of seventy initiates who were admitted, twelve were from communities that were not part of the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi*. Four were Tonga-speaking from the southern part of Zambia, six were Lozi-speaking from the western part of Zambia, and two were Nyanja-speaking from the eastern part of Zambia. In the year 2003, the number of non-Luvale initiates increased to eighteen. Young boys aged between twelve and eighteen took themselves into the camp willingly to be part of the *Mukanda*. Some went in without the consent or even knowledge of their parents. Two parents interviewed by the author wept in protest when they saw their sons being whisked away to the school. According to these mothers, their sons went missing the day before the initiates were taken to the school site. So they became suspicious because boys have been known to hand themselves over to the *Chijika Mukanda* the day before they are taken to the school. The mothers, who were both from the Tonga-speaking group, complained that the *Makishi* and the *Mukanda* school were not part of their tradition. Asked why they were crying, they explained that they felt betrayed by both the *Chijika*

Mukanda and their children for entering the school without their knowledge or consent. When the *Chijika Mukanda* was asked as to why he allowed the children into the school, he explained that according to *Mukanda* ritual rules, anybody that came willingly or by accident into the seclusion,³ either at the house of the *Chijika Mukanda* or at the school site, had to be taken in as an initiate and go through the whole process of the ceremony. The parents of the initiate also had to take part in the ceremony, i.e., by providing food to the school, paying the *Chilombola* and the *Makishi* visiting their homes, and also attending the final ceremony of *Makishi* masquerade as the boys graduated (Cheleka 2002).

Christine Nalubamba, a Lozi woman whose son had taken himself in as an initiate in the previous year's *Mukanda*, complained that it was an expensive venture on her part as she had not planned for it. The *Chilombola* had to be paid, food had to be taken to the school, and the initiate was expected to wear new clothes after graduating. On the other hand, she complained that she had no choice of who her son's *Chilombola* would be as he just went in there without her consent. Then upon graduation, her son who was fourteen years old was expected to be treated as a man and accorded all due respect according to the *Mukanda* tradition. Meanwhile in her culture, at fourteen her son was still a child to be treated as such in the home. This she said had brought conflicts not only between herself and her son but also with the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities, especially his *Chilombola* who did not approve of the way she was treating her son (Nalubamba 2002). With the *Chijika Mukanda*, William Cheleka explained that upon graduation, the initiates come out of the school as men. Hence, a parent that did not observe this violated not only the graduate but the *Mukanda* and the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* tradition at large.

There have also been changes in the *Makishi* costume. Most of the *Makishi* around Livingstone have been using costumes made from polythene materials, sisal as well as cotton wool. According to Luyako, the non-availability of the right kind of trees in some parts of Zambia like Livingstone, as well as the generally non-availability of trees in urban areas made these materials which are readily available in urban areas an alternative. However, there also have been major changes in the *Makishi* costume affecting the three traditional colours of white, red and black. Luyako points out that it is common to find *Makishi* decorated with such colours as orange, yellow, grey, green, purple and pink. He explained that part of the change is due to the lack in urban areas of the natural dyes originally extracted from soil and trees. However, he points to the national colours of the Zambian flag (red, green, orange and black) to have been a major influence of change in colours of the *Makishi* costume since it was proclaimed as a world heritage in 2005. Since the proclamation, the *Makishi* have appeared in national colours to represent the nation and not the ethnic groupings with whom they are associated.

Scarves bearing the national colours have also been used. Luyako explained that these additional colours have no association to the sacred rites of the *Mukanda* school or the *Makishi* as spirits of the dead (Lukayo 2006).

Another change that has taken place with regard to the *Makishi* Masquerade has been the songs and dances associated with it. According to Chief Ndungu of the Luvale people, some *Makishi* have been seen dancing to foreign music; an observation that has also been made by other people. During the mini *Likumbi Lya Mizé*⁴ ceremony in Livingstone in 2005, the *Likishi Lya Mwanapwebo* was noted as dancing to *Rumba* music (contemporary music from the Democratic Republic of Congo, popular in Zambia). Some *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* people interviewed during this ceremony expressed disappointment at the music to which the *Mwanapwebo* was dancing.⁵ The explanation given was that *Likikishi Lya Mwanapwebo* mainly dances to *wali* music and songs which are supposed to be educative to the audience, and especially to the initiates, on moral issues. According to Phiri (2008), *Likishi Lya Mwanapwebo*'s dances and music's main role is to transmit good morals and relevant cultural information to the initiates and to society at large. *Mwanapwebo* often depicts a wayward teenage woman that brings shame not only on herself, but also on men that fall to her charm. She is portrayed mainly to give lessons in sexual morals to the young initiates to beware of such women, and also to warn young women of the dangers of having several sexual partners, as in the flowing song for *Likishi Lya Mwanapwebo*: 'Eya nama Elena, Kwenda Kwalizelula/Nabalunga Bambala Osenanaonwana/Nilunga lyobe.' This is translated as 'Yes Elena {referring to the *Likishi Lya Mwanapwebo*}/ You walk charmingly, you like men, you do not even choose/ sleeping with different men until you get diseased' (Phiri 2008). The song warns young women as well as young men to be wary of such characters in society.

However, when those playing the *Rhumba* music for the *Likishi Lya Mwanapwebo* during the *Mini Likumbi Lya Mizé* were asked about playing foreign music to the *Makishi*, they explained that *Makishi* are meant for people. Therefore, since in the urban areas the popular music was *Rhumba* music, the *Makishi* were expected to dance to 'people's music' – and this could be any popular music at a given time. In this particular case, *Rhumba* music was the popular type. This, they explained, was especially so for *Likishi Lya Mwanapwebo* which was the people's *Likishi* (Kayombo 2005).

Other changes in *Makishi* are that in the urban centres, they can emerge for reasons not connected to ritual such as for political meetings, weddings, etc. It is believed that some people have taken advantage of the curiosity that the *Makishi* arouses in people from other ethnic groups, who get induced to raise money from it by staging performances for the public. Some of these *Makishi* have been noted to break the Masquerade taboos such as emerging and performing before

noon (originally the Masquerade performed in the afternoon as the sun was going towards the west), and wearing costumes that do not only have 'strange' colours,⁶ but also costumes that do not cover the whole body. These concerns were raised by *Vaka Chiyama Cha Mukvamayi* communities as early as 1968. According to Rekdal, some Lunda Luvale living in Livingstone at the time expressed these concerns (Rekdal 1970: 98). This has also been noted in Livingstone today. In the comments book of the Livingstone Museum dated 11 April 2009, a visitor from the Luvale-speaking group complained about the *Makishi* dancers that were allowed by the Museum to perform to tourists for a token of appreciation. Mr Kavoyo Graham Chiyengo's complaint read in part '...as a Luvale I had reservations with the Makishi dance troupe called Chisemwa Cha Luvale performing. The dances, songs and costumes do not portray the true Luvale/Cokwe/Mbunda culture...'.⁷ Chiyengo who is also a member of the *Likumbi Lyamizye*⁸ organizing committee complained of people who were using the Luvale culture for material gain without respecting the ritual with which the *Makishi* is associated.

Discussion

Just like any other cultures and traditions, the *Makishi* Masquerade and its associate the *Mukanda* School have gone through a number of changes over the years. The urban setup, especially, has contributed a lot to these changes. For instance, in the urban centres where children go to school, it has been unavoidable to change the *Mukanda* school calendar from several months to a month in order to fit in the school calendar.

Other changes such as space are very crucial in urban setting considering the rapid population growth and also the conditions of living which are different from those of the village setup. It is not only difficult to find a forested area near compounds and townships, but it is also difficult to set up a traditionally-secluded area that may be respected and appreciated by other ethnic groups that make up the urban setting. For the city council to provide one piece of land where the school can take place every year is not in accordance with the *Vaka Chiyama Cha Mukvamayi* tradition which does not allow the use of the same place for several *Mukandas*. However, this may change as the problem of land is becoming more pressing in urban areas. For instance, for the 2009 *Mukanda* ceremony, *Chijika Mukanda*, William Cheleka could not find convenient space in which to erect the school. He explained that all possible places had either been given away as plots to Livingstone residents or they were too far away from the community. Therefore, he was so pressed for space that he had to erect a *Mukanda* school in his own house garden in Linda compound east of Livingstone town.⁹ One wonders what could be the reaction of his neighbours who may not be of the same ethnic

group, and also of other *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities whose tradition says that a *Mukanda* school is supposed to be erected just outside the community and near a *Mupepe*, *Musole* or *Munyenye* tree. And just how secluded must this school be to qualify as a *kanda* space?

The inclusion of initiates from other ethnic groupings other than the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* Luvale communities is one that could be difficult to avoid in urban areas where different ethnic groupings mix. One could argue that it is a positive change, as it would reduce conflicts between the different ethnic groupings as they would come to understand and appreciate the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* traditions to avoid what happened in 1969, as reported by Rekdal above. On the other hand, this inclusion has brought conflict in families of people that do not belong to the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities. The interviews reported about above with some of the parents of such initiates indicate conflicts within their families. They also indicate resentment of the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* traditions by these parents, as they are not consulted about their sons' involvement with the school, yet they are expected to follow rules of the tradition which may not be in their favour, such as the expenses of contributing to providing food for the school as well as treating the child as an adult, contrary to their own traditions.

The changes in the *Makishi* costume are also notable, especially in the urban areas where the original materials used in the making of the *Makishi* may be difficult to obtain. Livingstone Town, for instance, is a dry area with low rainfall as compared to the Zambezi area where the *Makishi* tradition originates. Therefore, trees such as the Muzawu, favoured in the making of the *Makishi*, not to mention any other trees, are difficult to find. The climatic conditions coupled with the expansion of the town of Livingstone leave no space for trees to grow. Therefore, it is only understandable that the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities in this area and other urban areas opt to use other readily available alternatives such as sacks, sisal and cotton wool.

Other changes in the costume, such as in the original colours, have been condemned mainly by traditionalists. They argue that these colours have no meaning to the traditional rituals that the *Makishi* Masquerade and what the *Mukanda* school stands for. However, it is interesting to note how the colours of the national flag (green and orange) and the inclusion of scarves bearing the Zambian flag in the *Makishi* costumes seem to send messages of nationhood on the *Makishi*. Is the *Makishi* Masquerade assuming new meaning by adopting such colours? If this is so, this could be a positive indication that the *Makishi* can be embraced by other ethnic groups as a national and not an ethnic tradition, such that the problem of respect and appreciation can be reduced. The problem of including ethnic groups

other than the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* may also be resolved. The issue of space may also be resolved at a national level where town planning may take into consideration this aspect of the *Makishi* and *Mukanda* culture, such that the *Mukanda* school could have space within distances that the communities in the urban areas can more easily access.

UNESCO has also expressed worry over changes that were affecting the originality of the *Makishi* Masquerade and the *Mukanda* school. According to a UNESCO Proclamation of 2005 which has recognized the *Makishi* Masquerade as a world heritage, there are changes that are feared may affect the ritual's original character such as reduced time that the boys spend at the *Mukanda* school and the increased demand for *Makishi* dancers at social gatherings and party rallies.¹⁰ However, it is the same recognition of the *Makishi* as world heritage that is suspected to have exacerbated some changes such as the use of the national flag colours and increased appearance in public activities unrelated to the rites of passage. Therefore, in as much as UNESCO would like to preserve the originality of the *Makishi* Masquerade, the very essence of making it a world heritage opens doors to a lot of changes. The *Makishi* Masquerade at a world level somehow ceases to strictly represent an ethnic grouping, but assumes a higher profile to represent the country from which it is chosen to be a world heritage. In the same way, as a world heritage, the Masquerade can be called upon to perform not only at local functions, but also at international functions, thereby increasing the demand for public performances that have nothing at all to do with the rituals it is supposed to be connected to.

There also have been changes in the songs and dances of the *Makishi* Masquerade which have even been voiced by the chief of the Luvale, Chief Ndungu. Being popular and carrying the Zambian flag as one of Zambia's recognized world heritages, the *Makishi* Masquerade is liable to respond to music that is popular among the people, especially in the urban centres. This was manifested at the mini *Likumbi Lya Mize* 2005, in Livingstone where the audience was largely an urbanized one, and the *Makishi* Masquerade put up some performances in *Rhumba*-like music to entertain the audience. This could be the way that the *Makishi* may be trying to get across its audience in the urban centres. However, there have been fears that by doing so the *Makishi* may be losing some of its major functions at public performances, such as teaching morals to the initiates and the general populace. On the other hand, the fact that this music was sung in Nyanja and Bemba, some of the major languages in the town, could reflect the fact that in as much as the *Makishi* is changing and incorporating popular music forms, it is trying to keep its original function as a means of communicating to its audience by using popular languages of the urban centres.

Concerns over where the Masquerade performs have also been voiced both by traditionalists as well as international organizations such as UNESCO. The increasing demand and the attraction of the *Makishi* have meant that they are requested to perform even in functions that are not related to their ritual function such as weddings, political rallies and for tourists. This has meant that some taboos, especially regarding time, have been bent to meet new demands. Being spirits of ancestors rising from the graves, *Makishi* are expected to emerge and perform in the afternoons and at dusk, not in the morning. However, to meet their clients' demands, the Masquerade performers have had to respond to their clients' requirements by appearing at the time when they are needed, regardless of the traditional rule on time. Therefore, it is common in urban centres to see *Makishi* performing in the morning or even in the middle of the night depending on the function as was the case at the Livingstone Museum mentioned above. In addition, in order to meet these demands, some *Makishi* have been known to use costumes that are either incomplete, thereby exposing the body of the dancer, or costumes that are not recognized at all as *Makishi* costumes, contrary to the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities. Worse still, people have been accused of using the *Makishi* masquerade for monetary gain considering its demand at public functions and in tourism. In so doing, it has been argued that people could do anything and wear anything just to raise the money that they want, as in the case of the Livingstone Museum dance troupe cited above. Such activities have been condemned as making the *Makishi* lose its spiritual and sacred value.

Conclusion

While change is inevitable and culture is not static, this chapter has demonstrated that change could be both negative and positive. The changes that have taken place over the *Makishi* Masquerade and the *Mukanda* school of the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities of Zambia has come about due to a number of factors. The *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities' movements from their homelands into the urban centres have created a stage for increasing change of their Masquerade tradition and the *Mukanda* school that they have carried along with them into their new spaces. The fact that the urban centres are spaces of different ethnic groups has brought challenges to a culture and tradition that may not be appreciated or, for that matter, respected by other groupings. This has led to conflicts between the *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities and other ethnic groups that have failed to observe the rules concerning this tradition. On the other hand, bringing this tradition into the urban centres has exposed it to other ethnic groups that have appreciated the tradition and would like to be part

of it, especially the young people. This has in turn brought about obvious conflicts within families that may not be willing to observe a tradition that some close relatives, especially children, have embraced.

The problem of space and availability of specific trees connected to this tradition has remained a challenge to *Vaka Chiyama Cha Mukwamayi* communities in urban setups like Livingstone. This problem does not seem to be one that will be easily solved, considering that town planning does not take into consideration such traditional practices. By 2009, the problem of space seemed to have been getting so desperate to a point where a *Mukanda* school is constructed in someone's residential garden, breaking not only the rules of the tradition but also perhaps those of town planning.

The changes in the costume seem to be both negative and positive. The alternative sources of materials used to make the costume favour the protection of the environment by conserving trees while recycling materials such as polythene sacks that are normally thrown away after their original use. However, the changes in the use of colour seem to threaten the very survival of the original symbolic meanings of the ritual colours. Such colours as pink, purple and yellow seem to have no meaning at all except in adding colour to the costume. Meanwhile, the addition of the national colours of green, red, black and orange add the meaning of nationhood to the *Makishi* that are now a world heritage, apart from the meaning embedded in the two symbolic and ritual colours of red and black. This could be a positive change in that the *Makishi* may cease to be looked upon as strictly an ethnic tradition, assuming the importance of a national tradition, and thereby reducing some tensions with other ethnic groupings in the urban centres over this tradition, as well as reducing questions on allowing members of other ethnic groups as initiates of the *Mukanda* school.

However, the major change may lie in the popular cultures that the *Makishi* Masquerade is exposed to in the urban centres. Being in demand, the Masquerade may be pressured to respond to the demands of its audience and recruits as in song and dance. As noted earlier, in switch in dancing to popular music and in using languages of the urban setup, the *Makishi* seem to be responding to the new audience and recruits who have been endeared to their Masquerade. Nevertheless, some of the major functions of the Masquerade, such as being a communicative media, seem to be maintained even if it has embraced these changes by adapting to languages that can be understood by the urban audience and recruits. At the end of it all, the pressing question would be whether the ritual and sacredness of the *Makishi* masquerade and its associate, the *Mukanda* School, would be maintained in the midst of all these changes.

Notes

1. For Frederick Luyako, in gratitude.
2. An urban town that emerged in the 1920 as a mining town. Kitwe is in the Copper belt region of Zambia where mining towns developed, attracting many people from different ethnic groups and regions of Zambia to live and work on the mines.
3. The night before the boys go to the school, they are confined in the house of the *Chijika Mukanda*, only to emerge at dawn carried by their *Chilombola* to the school.
4. The annual Luvale ceremony where the *Makishi* come out in celebration of the *Mizze* day with their chief, Ndungu.
5. Interview with Luvale people, *Lkumbi Lya Mizze* mini ceremony, Livingstone, 2005.
6. Not the traditional black, red and white.
7. Livingstone Museum Comments Book, 11 April 2009.
8. *Likumbi Lya Mizze* is an annual traditional ceremony of the Luvale people. It takes place every year in August in Zambezi where the Luvale people meet with their chief and the *Makishi* come out to pay homage to the chief who is also their leader and to celebrate the *Mizze* Day.
9. Interview with William Cheleka, Livingstone, April 2009.
10. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php=zm>, checked 9 April 2009

References

- Rekdal, P., 1972, 'Some Thoughts on The Circumcision Controversy in Zambia in 1969', in T.M. Svensson, ed., *Ethnographic Museum of Oslo, Yearbook, 1970*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Phiri, V., 2008, 'Masks and Dances, Mwanapwebo and Maliya: A Representation of Women at the Centre of Social Change in Zambia', *Journal of Women in Culture and Society*, Vol.23, No.2, Winter.
- Phiri, V., 2002, 'The Mukanda School in Livingstone Urban Centre', Unpublished.
- Wele, P., 1993, *Likumbi Lya Mizze and Other Luvale Traditional Ceremonies*, Zambia Educational Publishing House. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php=zm>, Last accessed on 9 April 2009.
- Cheleka, William, Interview, Livingstone, April 2002.
- Luyako, Fredrick, Interview, 10 August 2004.
- Luyako, Fredrick, Interview, Livingstone, 2006.
- Times of Zambia*, 4 November 2004.
- Nalubamba, Christine, Interview, August, 2002.



5

Religiosity in Vihiga District: Modernity and Expressions of Outward Forms

Susan Mbula Kilonzo

Introduction

From a cultural perspective, religion is a very diverse phenomenon. This is because culture influences people to behave in a certain way, affecting the way they express themselves, including their religiosity. The many African cultures can be argued to have caused religious and/or denominational diversity in African religiosity. For our purposes, a simple definition of religious diversity should be put forward: it is the assorted nature of the religions of the world as dictated by people's needs/tastes and cultural milieus. In Vihiga District of Western Kenya, which was the survey area for this paper, the mushrooming of Christian groups can simply be explained through the cultures of tradition and modernity. This has led to a vibrant sprouting of both African Independent Churches (AICs) and New Religious Movements (NeReMos) amidst the mainline or mission-founded churches. The diversity is in reference to the different tastes and needs of people in the district. The study will take Christianity as the point of reference and draw examples of the diverse nature of the religion in Vihiga District. This will aid in explaining the outward forms of religiosity of various religious groups in the setting of the study.

In order to properly historicize our observations, it should be noted that Christianity as brought to the Africans by the missionaries was thought to be an 'eye-opener' to the 'savage' Africans. It came along with goodies such as the 'medicine of the white man', and education and church for the backward, pagan Africans. In most missionary-founded churches, the system of worship was inflexible and the services followed a predetermined procedure as dictated by the mother-churches abroad. The Africans aped these forms of worship, though

some still retained their ancestral and indigenous forms of worship. Those who defied the conversion procedures of the white man were denied the benefits that accompanied it, which were meant for the converts, and consequently their children were not educated in missionary schools or treated in the missionary hospitals.

When most of the missionary-founded churches were left in the hands of African leaders, the situation gradually changed. Whereas some of the churches readily accepted inculturation (incorporation of African forms of worship), others remained faithful to the missionaries' approach of religiosity. It is from this time that African Christian groups started mushrooming. People founded churches that would benefit their livelihoods (though this is not the sole reason for diversity, as demonstrated in Table 1). Formation of these churches has continued up to date and, as opposed to Mbiti (1973) who argues that the diverse occurrence is a messy soup, the study proves that this is a rich way for Africans to express their religiosity. The existence of these religious groups is accompanied by assorted expressions in dance, music, worship, evangelism, and artistic representations in a bid to capture both modern and traditional cultures.

Statement of the Problem

The way in which the diverse Christian groups express their outward forms of religiosity has been changing as mediated by their changing socio-cultural, economic, political and technological contexts. The former missionary forms of worship have to some extent been replaced by free expression of one's religiosity in varied dance forms and worship structures accompanied by new forms of evangelism in the different churches, some of which are methods aimed at acquiring more converts. Most importantly, these forms of expressing a people's religiosity have been contextualized in a way that fits into their cultural milieus. This has been influenced by the advance of technology. It is in this context that the need to examine the outward forms of religiosity through a cultural and contemporary analysis cannot be underestimated. This chapter endeavours to answer the following pertinent questions:

- What are the causes of religious diversity in Vihiga District of Western Kenya?
- What are some of the outward forms of religiosity in a religiously diverse region like Vihiga District?
- In which ways are these forms of religiosity expressed?
- What are some of the cultural transformations that the people of Vihiga have experienced through the wake of religious diversity and the advent of technology in the district?

- What are the cultural implications of these transformations to the people of Vihiga District in the light of 'Christ and culture' arguments?
- What is the perception of religiosity within the populace, and what could be the way forward for harmonious existence of the varied religious forms amidst cultural and technological issues?

Objectives of the Study

The paper posits the following objectives:

1. To explore the ways in which socio-cultural changes have affected people's religiosity by analyzing culture and modernity as sources of change, hence causes of Christian diversity;
2. To study the outward forms of religiosity and the modes used in expression of people's spirituality in Vihiga District;
3. To probe into the implications of 'Christ and Culture' arguments to the churches and people in Vihiga District.

Samples and Methods

The findings of the study were part of an extensive research in Vihiga District of Western Kenya between May 2006 and March 2007 (Kenya is divided into eight provinces and each province is further divided into several districts). The broad area of research was on Religious Diversity and Community Development. The study zeroed in on twenty-three denominations in the district, with a random sample of two churches from each denomination, hence forty-six churches in total. The study had a sample size of 424 respondents.

Structured and unstructured questionnaires were completed by church members, community members and lay leaders. In-depth oral interviews, for generation of qualitative data, were held with the forty-six chief church leaders. For site studies, case studies were used. In this case, the units of study mostly happened to be social groups and this encouraged the use of contact-group type case studies. To analyze the data, both descriptive and inferential means of data analysis were employed. This chapter therefore draws examples from the data generated from this study as well as relevant literature that was analyzed to suit the context of the discussion.

The Study Area and Denominations

Vihiga is one of the eight districts of Western Province. Vihiga District lies between longitudes 34° 30' and 30° 0' east and between latitudes 0° and 0° 15' North. The Equator cuts across the southern tip of the district. The district covers a total area

of 563km², and is divided into six administration divisions, which are further sub-divided into twenty-seven locations and one hundred and fifteen sub-locations (Ministry of Finance and Planning 2002-2008:4).

The twenty-three different Christian denominations and movements chosen during the pilot study include: Pentecostal Assemblies of God (PAG), the Catholic Church, Friends Church (Quakers), Salvation Army, African Divine Church (ADC), Deliverance Church, Word of Faith (Praise Centre), Maranathas, Seventh Day Adventist (SDA), Legio-Maria, Church of God, New Hope Outreach Ministries, Roho Israel, African Israel Nineve, Chrisco, PEFA, Coptic Orthodox Church, Apostolic Church, Redeemed Gospel Church, the Holy Spirit Church, Abundant Life Church, Presbyterian Church of East Africa (PCEA) and Anglican Church of Kenya (ACK). Some of these denominations/movements have been used to draw examples for this paper.

Concepts

Change in any given society does not result from unidentified areas, but from a wide range of sources. Religious change can result from structural strains, religious conflicts, competition among various religious groups, cultural conflicts, and technological advancement, among other factors. These sources of change have influenced the way in which religious groups (sects and denominations) emerge and change in different societies. Religious change can contextually be analyzed in diverse ways vis-à-vis: religious identity, which can be related to the forms of transformation; levels of change to the group, persons, organizations, or the institutions being changed or affected by changes in religious structure; the magnitude of change weighed through the impact of religious changes, which could be marginal, comprehensive or revolutionary; and the rate of change can be gauged through the speed with which religious institutions are changing – slow or fast, continuous or spasmodic, orderly or erratic (Vago 1996:9). Religious changes have led to the processes of renewals, schisms, acculturation, diffusion, modernization, novelty, inculturation theology, among others. These processes are explained below to provide a conceptual framework for the chapter.

Renewals

Societal changes have resulted in religious renewals. Diminished religious beliefs and practices can easily be revitalized by founding a religious group to suit the needs of the people. Renewal movements therefore revitalize extinct doctrines as the social, religious, and cultural contexts of the people demand. Renewals have seen the mushrooming of splinter groups from the mainstream churches, as these groups focus special attention on reinstating African traditional practices in the renewed movements.

Acculturation

Culture, according to Kornblum (2005:51), is all modes of thought, behaviour and production that are handed down from one generation to the next by means of communicative interaction. A people's culture can be modified, or can either accommodate/tolerate or resist encroachment from other cultures. Acculturation therefore connotes taking on material and non-material attributes from another culture as a result of prolonged face-to-face contact. It is the interaction of cultures. Such contact in religious circles may be as a result of missionary activity, cultural exchanges and technological advancement (Vago 2000:87). Acculturation may be voluntary or involuntary.

Diffusion

Diffusion is the process by which innovations spread from one culture to another or from a sub-culture into the larger culture. It is a theory that emerged as an alternative to evolution (Vago 1996:77). Ninety per cent of known cultures in history have acquired elements from other people. A considerable amount of borrowing, therefore, goes on in human societies and, as Vago argues, the processes of diffusion (reinterpretation of borrowed or introduced elements, innovations and synthesis of the old and new) are ongoing and are present in all of them to varying degrees. This chapter therefore proposes the fact that in as much as some renewals are emerging in Africa to recapture the traditional beliefs and practices, this cannot be done in utopia since contemporary society is changing simultaneously. Technological advancement influences the cultural changes and vice versa.

Inculturation

Gumo (2004:167) briefly defines inculturation as the on-going dialogue between faith and culture or cultures. It is the creative and dynamic relationship between the Christian message and culture(s). By accepting inculturation, we allow a renewed formulation and interpretation of the existing religious doctrines to suit people's cultural contexts. Whereas acculturation and diffusion may only place emphasis on cultural changes of the absorbing group, inculturation, on the other hand, is aimed at incorporating cultural views to the foreign influence – e.g., Christianity as a foreign culture incorporating African worldviews into its doctrines. This in the long run modifies the imported worldview to capture the natives' beliefs and practices; and when this happens in a given religion, it becomes, in the words of Welbourn and Ogot (1966), 'a place to feel at home.'

Inculturation Theology

This is meant to refer to processes that allow for incorporation of African beliefs and practices in Christian doctrines. This allows for integration of what is held indigenous to what is thought to be foreign and/or of Western culture. In Africa, this has been a platform for the appropriation of African Theology. The formation

of All African Conference of Churches (AACC) in 1963 gave an impetus to this quest and the 1966 AACC convention provided space for African theologians to map out Christian theology for African people by drawing from the grassroots movements, African traditional beliefs, and African cosmologies (Nthamburi 1995). This was a strong foundation for Africans to take initiatives to propagate their religiosity, and inculcate their theologies into the Christian doctrines.

African Theology

To Mugambi (1989:9), African theology denotes two meanings and/or implications: First, the discourse which Africans conducted among themselves before their contact and influence by Christians and Muslims; and, secondly, the discourse which is being conducted by Africans in order to relate their own cultural and religious heritage to Christianity. While quoting Kurewa (1975), Nthamburi (1995:4) corroborates that African Theology is a study that seeks to reflect upon and express the Christian faith in African thought forms and idioms as it is experienced in African Christian communities and always in dialogue with the rest of Christendom. This therefore implies that inculturation of African beliefs and practices to Christianity is an on-going process.

African Independent Churches (AICs)

Barrett explains that 'independency' in African churches is:

The formation and existence within a tribe or tribal unit, temporarily or permanently, of any organized religious movement within a district name and membership, even as small as a single organized congregation, which claims the title Christian in that it acknowledges Jesus Christ as Lord, and which has either separated by secession from a mission church or an existing independent church, or has been founded outside the mission churches as a new kind of religious entity under African initiative and leadership (Barrett 1968:50).

An African Independent Church is, then, a church that has been founded under African initiative and leadership to contextualize its operations as directed by the people's needs. To be recognized as a Christian movement, it must acknowledge Jesus Christ as Lord.

Novelty

Literally, novelty refers to newness of something, or the occurrence of what was not previously known. The term novel has been contextualized herein to mean new religious movements. These are completely new sects, movements or denominations. The newness of these groups is implicated in their religious beliefs and practices, and to some extent their ministerial names.

New Religious Movements (NeReMos)

As contextualized in this study, a NeReMo may not necessarily address people's cultural needs or be pioneered by African initiatives. Its main characteristic is that it will liberally accommodate waves of culture and modernity and liven the gospel as demanded at a particular place and time. Most of the NeReMos are charismatics and evangelicals.

Schisms

Schisms are splinter groups that break away from AICs, novels, or mainline missionary churches. This may be due to any one of a wide range of reasons (see Table 1). Schisms are at times referred to as sects because they hardly differ from the churches of origin.

Modernization

Modernization is the process by which traditional beliefs and practices are transformed into what most people have believed to be modern/Western cultures. The process of modernization has been taking place rapidly in the recent past. However, this could be described as the encounter of cultural hegemony, which would generally be referred to as Westernization of African cultural beliefs and practices, with the Western culture as 'stronger' culture exerting hegemony over the 'weaker' African culture. I also would assert that the African culture has seen a period of revitalization of these formerly eroded practices. This observation provides a paradoxical picture, especially in religious circles. The paradox is that as Africans are busy reviving their 'buried' cultures, the advancement of technology is taking toll in many African institutions including religious groups.

Conceptual Orientation

The above-defined concepts provide a complex structural background upon which we can conceptualize this paper. Though most of these terms may have a Western origin and explanations for their literal meanings, they have been contextualized to fit the setting of an African study. The argument here is that a web of interaction among these ideas – diffusion, acculturation, inculturation, African Theology, and modernization – as sources of change in the contemporary society, has resulted into both positive and negative responses from most religious groups, leading to the founding of NeReMos, AICs, renewals, schisms and novels. This conceptual orientation helps us to examine the current outlook and adaptation of the mainstream churches, most of which are controlled by the mother churches abroad. It also enables us probe into the ways in which the AICs inculturated African indigenous ways of life in their religious practices while still maintaining a Christian outlook. The chapter therefore tries to un-puzzle the paradox presented by the two conflicting worldviews, which are viewed from two extreme

perspectives – the return of culture, and the advent of modern technology in the arena of religion. Both extremes are competing in a bid to provide the best basis for African Theology, which must play role in liberating the Church from structures that do not help in the contextualization of the Gospel to fit into the life milieus of Africans.

Findings and Discussions

The Return of Culture in African Christianity

The advent of Christianity in Africa eroded many African traditional beliefs and practices. Mugambi (1989:33) rightly observes that some Africans accepted Christian faith without question and criticism. They denounced, rejected and tried to abandon their cultural heritage, of which they were taught to be ashamed. For over two centuries Missionary Christianity reigned in the minds of many Africans with a small range of traditional beliefs and practices only being identified in limited areas, and with few Africans in these areas readily associating themselves with African beliefs and practices. The few who rejected the missionaries' approaches challenged the insistence that conversion to Christianity and the adoption of Western culture were inseparable. Thus, they accepted Christian faith but rejected Western domination. The tensions between Africans and the missionaries led to the establishment of African Independent Churches (AICs) as counter-hegemonic forces to missionary Christianity. This development has stirred a major resurgence of African beliefs. Though the AICs cannot fully claim to adopt African forms of worship *per se*, they are movements that endeavour to bring back the African traditional/cultural glory that was lost due to the advent of Missionary Christianity. They widely bear an African outlook, and a somewhat Christian position.

It is without any doubt that Western Missionary Christianity no longer enjoys a stronghold in many African communities. Fieldwork indicated that Missionary Christianity has lost its original power for two major reasons. First, it is now apparent that the lost cultural glory of the Africans is an important facet that African societies are trying to recapture in their religiosity. This is visible in the rising of the number novels and the renewal of religious groups that give a cultural perspective to African worship and the different contexts of life. Second, there is now a new wave of African Christianity, which is characterized by formation of sects and denominations that are 'liberated' to accommodate advanced technology as a way of contextualizing the gospel to suit people's situations and environments in the contemporary world. Some of these African Christian movements have either a traditional cultural background or missionary Christianity background, but have incorporated new trends into their services, in order to ensure that they are on par with the changing technologies.

Diverse Nature of Christianity in Vihiga District

Christianity is the dominant religion in Kenya; and statistically, the country is one of the most Christian-dominated countries in Africa (Ogutu 1993:88; Mbiti 1973:144). This results from a diverse range of reasons as illustrated in Table 1, which is sourced from an in-depth analysis of the causes of the diverse nature of Christianity in Vihiga District.

Table 1: Major Causes of Christian Diversity

| Cause | Frequency | Percentage |
|---|------------------|-------------------|
| Missionary conflicts | 33 | 7.8 |
| Monetary demands by the church leaders | 25 | 5.9 |
| Cultural tensions in the community | 12 | 2.8 |
| Stinginess of the missionary churches | 36 | 8.5 |
| Search for power and status/leadership wrangles | 53 | 12.5 |
| Economic or material gains | 66 | 15.6 |
| Persecutions in the churches | 20 | 4.5 |
| Social rejection | 8 | 1.9 |
| Theological and ecclesiological differences | 46 | 10.8 |
| Rapid church population growth | 23 | 5.4 |
| Prophetic call/inspirational visions | 40 | 9.4 |
| Churches resulting from family lines | 13 | 3.2 |
| Socio-political factors | 6 | 1.4 |
| Existence of various ethnic groups | 7 | 1.7 |
| Magic/witchcraft | 4 | 0.9 |
| A source of donor funds | 32 | 7.5 |
| Total | 424 | 100 |

Source: Field Data, Vihiga District, Kenya

The above tabulated reasons can be culturally justified and thus offer a suitable explanation on the resultant NeReMos and AICs. Stinginess of the missionary churches appeared in the top five causes of the opinion count with a percentage of 8.5. The highest opinion, however, was on economic and material gains with 15.6 per cent, which can culturally be explained as a causal factor of the advent

of modernity. The research also revealed that this form of diversity has resulted in individualism, with religion dividing people along ethnic/clan and family lines. It is therefore relevant to point out that the occurrence of these religious groups and movements, be they AICs or NeReMos, is taking place within a changing society: a society characterized by modernity and a wave of new technological advancement. This consequently affects both the mainstream/missionary-founded churches, the NeReMos, and AICs.

Whereas both positive and negative views on this form of diversity were given, one issue remained very clear: the diversity has enabled people to practice their religiosity in the ways they find fitting in their diverse economic, social, cultural, geographical and religious contexts. The two major categorizations of religious practices lay in arguments from modern and cultural perspectives. Proponents of cultural arguments for diversity held that culture is part and parcel of every aspect of life, including religion. On the other hand, those who have integrated elements of modernity in their religious practices view cultural aspects as old-fashioned, and argue that, to a given degree, Christ is against culture (we will return to this proposition later). It was relevant after the above assertions to explore various aspects that would indicate how the two components (modernity and culture) were sources of change in the religious arena in Vihiga District.

Outward Forms of Religiosity

What was notable from the area of focus is that the varied religious groups have assorted ways of expressing their religiosity. These expressions are relevantly designed to suit the cultural and technological conditions of the populace. This study points out that Africans are now at liberty to found their own denominations, movements, cults and sects that are situational to them. The study unearthed the following indications to explain how people's religiosity has been expressed amidst the waves of modernity and culture.

Music and Dance

Christianity as established by the missionaries had for a long time been dictated by the mother churches overseas. Services in most churches were formalized and standardized to minimally include African forms of worship. This has greatly changed in the modern society. The schisms, renewals and novels that are currently mushrooming in the society have a new way of worship, through music and dance. Some of these churches are appreciating the value of African forms of worship. In Vihiga District, the *Isukuti* and *Lipala* dances, which are traditional, are now acceptable in some churches, especially in the AICs. Traditional drum-beating (*sukuti*) and dancing accompany traditional gospel songs; this makes the churches 'a place to feel at home'. To the AICs and NeReMos, Christianity in its mission form, as Shorter (1974:93) observes, was not radically united to the

rational structures of African society. The society appeared to be threatened by modern changes. Independent church movements are therefore transposing the social problems onto a mythical plane, helping the Africans ‘feel at home’ in the changed plane. Shorter’s observations help us strengthen our argument regarding the need for African churches to liberate themselves from the structures of cultural oppression through the establishment of more viable, explicitly Church structures.

Churches such as New Hope Ministries, Redeemed Gospel Church, Praise Centre and the Abundant Life Church, all found in Vihiga District, have amplified music systems, guitars, drum sets, pianos, tambourines, cymbals, and triangles, among other musical instruments. Most of these churches fuse both modern and traditional music; but whatever the music, it is accompanied by a wide range of modern musical instruments. The dance styles are both modern and traditional. The fascinating observation is that some perform using modern instruments and attire, but the music and dancing styles are traditional. To the church leaders, this kind of music and dance makes the services lively, unlike in the ‘traditional missionary churches’ where the extremes of tradition and modernity are not practised. These churches allow the youth to explore their talent in music and currently there is a wave of hip-hop, rap and reggae tunes of gospel music. Gospel music production has become a booming business for the youth in Kenya.

The church leaders in the missionary established churches, however, condemn these ‘extreme’ westernized dances and music in the churches by noting that they ‘dilute’ and compromise the gospel of Jesus Christ. They have labelled the reggae-hip-hop gospel music produced by the youth as secular, and lacking in spiritual fulfilment. Such comments have nevertheless been shelved by zealous youth as they seek either to explore their talents or express their religiosity in the ways they find fitting. Despite the condemnations, this type of modernity has definitely had some effect on the mainstream churches. Some are therefore changing their forms of worship to capture the attention of the youth. They include: the Catholic Church, Church of God, and Anglican Church of Kenya. Faithfuls of the Catholic Church observed that the Latin language formerly used in music and liturgy has been replaced by vernacular languages. The opening of the mass and handing over of offering are often preceded by vernacular songs and dance (though not in all churches).

Prayer

Prayers in most mainstream churches are predetermined, standardized and written down for the faithful to read through. This presents a form of communal worship in which a group of people pray together, a common prayer to God. There are prayer books which the faithful can buy in order to memorize the prayers written for them. Culturally, prayers in African communities were offered either

communally or individually in local languages. The needs of the people were given a priority, and offerings and sacrifices would be offered as per the needs of the people during prayer. The AICs therefore find dissatisfaction in the formal prayers of some mainstream churches, as they do not focus on people's needs but are said as a formality. To them, prayer should be contextual and should provide results of abundance, healing and blessings. They liken prayers to acts of sorcery and witchcraft, by noting that the acts of a magician to manipulate supernatural forces always brings good or bad results. Prayers contextually directed to the divine being(s) should therefore find solutions to people's problems.

For most NeReMos, prayers are more often than not individualized. In the charismatic movements, there is great emphasis on speaking in tongues as a sign of spirit-filled worship. Unlike in the AICs where local languages are often used in prayer, in most NeReMos, there is the use of foreign languages (English and Swahili), if not 'tongues'. Communal prayers are evidenced by Home Bible Churches, which are composed of a number of members in a given locality. Unlike the mainline churches, NeReMos emphasize on 'prayer as the spirit leads an individual'. They do not use prayer books. These differences could be explained by the fact that NeReMos draw the membership from different ethnicities and geographical regions, whereas AICs have members drawn from the localities – people with the same language and cultural needs.

Modern technology, on the other hand, has greatly transformed the area of prayers in the churches, especially the NeReMos. Prayer can be recorded and aired either on TV or radio; there have been cases where individuals call pastors or priests and prayers are said for them over the telephone; with the advent of the internet, a prayer can be sent to various people as a way of 'encouragement' or evangelism; there are also instances where prayers have been produced and distributed through the print media. These are just a few references that depict the effect of modern technology on prayer.

Evangelism

Inculturation theology seeks to reinterpret the Christian message from the perspective of the socio-cultural context and historical experience of African peoples (Chepkwony 2005:45). African theology should therefore be an important consideration in the inculturation of the modes of evangelism. Stressing on the negative attitudes towards African cultures and religion, Magesa explains that:

Contact between Christianity and African religion has historically been predominantly a monologue, bedeviled by assumptions prejudicial against the latter with Christianity culturally more vocal and ideologically more aggressive. Therefore, what we have heard until now is largely Christianity speaking about African religion, not African religion speaking for itself (Magesa 1998:5).

The majority of mainline churches, as Chepkwony (2005) notes, therefore find it difficult to synthesize Christ and other cultures, especially because Christianity as established by the Western missionaries has its own worldviews.

It is evident, however, that the fight for inculturation in NeReMos and AICs has not yet lost hope, and maybe the challenge is only felt in the ‘stingy’ missionary churches. In the evangelism circles, inculturation has affected varied areas such as translation of the Bible into various vernacular languages, use of local languages in preaching, use of African attires by the officiators of evangelism, and a return to African Liturgy. These changes are aimed at incorporating values embedded in the African cultural worldviews. These cultural values have largely been accepted in the AICs and some NeReMos. The field research in Vihiga District showed that some church leaders are now interested in cultural studies to understand the people’s cultural roots, since culture seems to be a part and parcel of every aspect of people’s lives – irrespective of the church’s perspective. The catholic priests expressed their concern as they observed that the faithfuls only invite them to officiate masses, especially during burials. However, there are other pre- and post-burial rites that they are not allowed to attend. This is the stubbornness of culture! The need for the church leaders to understand people’s cultures and contextualize the gospel to meet the cultural needs of the people was observed. In this regard, the failure of the mainstream churches to contextualize the gospel has been a reaping ground for the AICs and some NeReMos because they readily absorb the outcasts from these churches. The existing paradox, however, is that despite the need to recapture traditional forms of evangelism, the wave of modernity is largely adopted in most churches, both mainstream and NeReMos.

The radical structures of the mainline churches and some NeReMos are a great hindrance for the adoption of a theology of inculturation. Nthamburi (1995:4) advises that the ultimate purpose of African Theology is to make the Gospel and Christianity meaningful in the life and thought of African people. To do so, such a theology must articulate and reflect on the concrete situation in Africa in which religious experience is perpetuated. To address the diverse needs and expectations of the people of Vihiga, the churches have a wide range of forms of evangelism as explained hereunder.

Multimedia Religious Productions

Radio and Tele-Evangelism

In Kenya, the past ten years have seen the mushrooming of television production and airing of gospel messages. Most charismatic and evangelical churches have acquired their own studios, which are fully equipped to enable shooting and production of video messages. To the leaders, this is global evangelism, which

not only targets the faithfuls of a particular denomination/movement, but also those of different faiths. Digital Video Discs (DVDs), Visual Compact Discs (VCDs) and Compact Discs (CDs) as well as videotapes and radio cassettes are now available at affordable costs in the market. As Thode and Thode (1996) rightly observe, desktop video production has become much less expensive, even in Third World countries, and this has enhanced video production, editing and special effects. It has become more efficient and effective for various churches to own their own media production studios than to outsource their audio/visual production needs.

Our study in Vihiga District depicted that, though it might be expensive to air a TV series of evangelism messages, production of VCDs and videocassettes is relatively cheap, due to the available modern technology. The videotapes, VCDs, and DVDs are sold at affordable prices of approximately two dollars to the faithfuls. Besides TV productions, numerous radio stations have been established to answer the high demand from various religious groups. Some of the radio stations are purely faith-based and serve the purposes of evangelizing, through airing of gospel messages. Two dominant examples in Western Province given during the field research were '*Sauti ya Rehema*' (*SaYaRe*) – Swahili equivalent for 'Voice of Hope' – and '*Mulembe FM*'. The latter airs both secular and religious messages in local languages. It is therefore evident that due to the advent of modern technology, the traditional door-to-door apostolic evangelism, though still practised, is gradually being replaced by multimedia evangelism. There were reports from the church leaders that some people have been 'saved' through the multimedia evangelism.

Other various modes of evangelism noted from the field research were the use of public address systems in crusades. This is a technology that attracts crowds and enables the message to reach far and wide. It substitutes home to home (popularly known as door-to-door) evangelism, which is tedious and time-consuming. The public address method is commonly used by NeReMos, and some mainline churches. The AICs, on the other hand, commonly use door-to-door evangelism and 'roadside shows'. They emphasize communal sharing as a form of evangelism, and this was exemplified during their cultural ceremonies such as pre- and post-burial (*makumbusbo*) rites.

Forms of Gospel Delivery

Some of the charismatic and evangelical preachers commonly use the pulpit mode, and with the advent of technology, there is the use of PowerPoint projections and laptops at the pulpit as opposed to the Bible and note reading from the notebooks. Digital productions have been used in church as a way of evangelization, the most common being movies and audio tapes. This is common in both

mainstream churches and NeReMos. Such modes capture the attention of the youth and are consequently used as educative means for both the old and young. The major demerit of this method, however, is that it is unsuitable for the visually and hearing impaired persons, as well as the non-literate.

The proliferation of print media also enables faster spread of the gospel. This medium can avail the gospel both in local and foreign languages as suited to the audience. The print media has also been used in churches to disseminate other ideas and information, such as the church's weekly announcements. Pamphlets can be distributed to the adherents, and this saves time, though it is only effective if the audience is literate.

Art and Design

By art, I imply symbolic representation of various structures and images in the various churches. Art also refers to the codes of dress by the members of these churches. The different Christian denominations in Vihiga District have engaged themselves in a form of a competition as they establish church buildings at various localities in the district. The buildings vary from simple structures including tents that are temporarily hoisted to accommodate the faithfuls on Sundays, and other days of worship, to the most complicated modern buildings. This range of buildings does not only apply in NeReMos and mainstream churches, but also the AICs, despite their emphasis on cultural renewal.

The leadership of African Divine Church (ADC) and African Israel Nineveh Church (AINC), which are AICs, argued that though they are concerned with the people's cultural and situational contexts, they cannot ignore the advent of modernity in issues like artistic representations. The use of shrines for them is outdated in spite of their efforts to propagate cultural beliefs and practices. They claimed to have over 300 and 100 churches respectively, in Vihiga District alone. They also claimed to be establishing a nursery school in every church they build in the district as a way of evangelizing even to the little children. The argument of using churches (buildings) was evidenced by the number of churches that exist from the various denominations in the district. Table 2 below shows the number of churches in the 12 randomly sampled denominations since the year of their establishment.

Table 2: Evangelism through Establishment of Churches

| Denomination/Movement | Year Established | Current no. of Churches |
|-------------------------------------|------------------|-------------------------|
| African Divine Church (ADC) | 1948 | 330 |
| Church of God (COG) | 1905 | 325 |
| Pentecostal Assemblies of God (PAG) | 1926 | 241 |
| African Israel Nineveh Church | 1949 | 172 |
| Anglican Church of Kenya | 1906 | 86 |
| New Apostolic Church | 1975 | 82 |
| Friends Church | 1902 | 74 |
| Salvation – Army | 1927 | 38 |
| Word of Faith (Praise Centre)1989 | 14 | |
| Redeemed Gospel Church | 1996 | 8 |
| New Hope Outreach Ministries | 1990 | 6 |
| Roman Catholic Church | 1915 | 4 |

Source: Field Data, Vihiga District, Kenya

The churches claimed to be using buildings as a way of attracting people for their services: the more the churches, the greater the number of faithfuls. ADC, COG and PAG had the greatest number of churches in the district. The modern artistic representations in form of church building in AICs have been complemented by other traditional artefacts such as interior décor, e.g. wooden crosses, wooden pulpits and carvings, and traditional musical instruments. In most NeReMos, however, the opposite is true, with most interior décor furnished with modern artistic representations such as wall draperies, glass pulpits, modern seats, national flags of different countries, modern instruments, and artificial floors, among others. The artistically adorned buildings with golden decorated altars and expensive statues have been used to attract faithfuls.

For dressing codes, most of the mainline church leaders (priests, reverends and bishops) have official clothes and collars, generally referred to as vestments. These codes vary from one denomination to another and their colours symbolize different things and occasions. Some of the AIC leaders also use vestments, the

designs of which differ according to the positions held in the church. However, it was observable that the NeReMos leaders rarely have official clothing. Most of them wear modern suits. The faithfuls in some AICs (e.g., ADC, Legio Maria, and AINC) and some mainstream churches (e.g., Salvation Army) also have uniforms. Some mainstream churches, however, insist on ‘conservative’ forms of dressing, especially for women, who must cover their heads and wear long, loosely fitting skirts. The opposite of this is found in some NeReMos who are not strict on dressing codes. The youth’s dressing code in these churches is ‘modern’.

Cultural Religious Beliefs and Modernity

Cultural tensions, stinginess of missionary churches, persecutions in the churches, social rejection, ecclesiological differences, and ethnicity, among others, are some of the issues linked to cultural religious concerns among AICs, NeReMos and mainstream churches (see Table 1). Some cultural aspects of tradition have persisted in the district for a long time, and it has been a losing battle for the mainstream churches to fight and ignore the persistent cultural beliefs and practices. These include the practices of polygamy, wife inheritance, rites of passage, planting and harvesting rites, traditional healing, and pre- and post-burial rites. Many faithfuls in the AICs said that they had been forced out of mainline churches because of practising their cultures. Their comfort was therefore availed by the AICs. This had seen a wave of competition and conflict between and among these differing groups.

Vago (1996:19) opines that competition and conflict are characterized by an attempt of two or more parties to reach certain objectives. To Vago, parties in a conflict believe they have incompatible goals, and often it involves attempts by adversaries to threaten, injure or otherwise coerce each other. The emotions of distrust, hatred, suspicion and fear are accentuated in conflicts by emphasizing the differences between parties while minimizing their similarities. This is exactly the case in Vihiga District, among the AICs, NeReMos and mainstream churches. The extreme practices of these Christian groups could be justified from Neibuhr’s arguments on Christ[ianity] and culture. Though Neibuhr articulated his thoughts in the 1950s, his arguments still remain relevant for they give a distinction for the practices of mainline churches, NeReMos, and AICs. There are African scholars such as Mugambi (1989), Nthamburi (1995), and Mbiti (1986), who have made efforts to explain the role of African Theology in the lives of African people. They propagate the ideas that African Theology offers a place for African culture and African people to contextualize their religiosity while maintaining a Christian outlook in their denominations and movements. These are important observations that help maintain the status quo in African Christian churches. Still, Neibuhr’s work remains relevant in as far as the three positions of Christ (Above, Against,

and Within culture) are concerned. It is relevant in the Kenyan context because these three positions are represented in the diverse Christian groups in the district of our survey.

Religio-Cultural Arguments as Contributing Factors to Christian Diversity

'Christ Above Culture'

'Christ above culture' is an argument that has been raised by most mainstream churches, especially those that trace their origin and spread from the first missionary activity in the country. One example of such churches is the Roman Catholic Church. The argument here is that Christ's knowledge and power surpasses all other cultural authorities and for this reason, the Church should not be partisan in cultural activities and ceremonies such as ceremonial rites of passage (a good example is the *Tiriki* circumcision rites in Vihiga District), burial rites, marriage rites and planting rites as observed by most natives of Vihiga District. For this reason, the Catholic Church and other mainstream churches have side-lined such practices (though they are still secretly practised), since Christ is above culture. Niebuhr's view about this group of people who believe that Christ is above culture is that:

Christ should be seen as a fulfillment of cultural aspirations and the restorer of the institutions of the society. However, in Him there is something that neither arises out of culture nor contributes directly to it. He is discontinuous as well as continuous with social life and its culture. Culture therefore is not possible unless it goes beyond human achievement. All humans search for values, yet Christ enters into life from above with gifts which human aspirations cannot attain unless he relates humanity to a supernatural society and a new value centre (Niebuhr 1951:42).

To Niebuhr, though Christ is a Christ of a given culture, He is above human culture because His values are high above humanity's values and perceptions. This stand of 'Christ Above Culture' as adopted by some churches is one of the reasons that has led to the formation of splinter groups by those who feel that it is important to hold on to cultural practices. The Pentecostals and evangelicals on the other hand have a different argument from the Roman Catholic Church, namely 'Christ against culture'.

'Christ Against Culture'

The argument here is that Christ, being the founder of Christianity, is against cultural observances and those who practise such should not be considered as 'those of the faith'. In this particular debate, whatever may be the customs of the society in which Christians live, and whatever human achievements it conserves,

Christ is seen as opposed to them, so that He confronts men with the challenge of an ‘either-or’ decision (Niebuhr 1951:40). Churches that take this stand have abandoned wholly the customs and institutions of so-called ‘heathen’ societies, since Christ is against culture. The Pentecostals and evangelicals consequently condemn activities such as beer drinking, traditional burial rites, wife inheritance, and polygamy. Some of these practices are accommodated by the ‘Christ above culture’ proponents. An example is beer drinking, a behaviour which can be accommodated in the Catholic Church unlike in most evangelical and Pentecostal churches. Some of the victims that fall on these condemnations find solace in the third argument, ‘Christ within culture’.

‘Christ Within Culture’

Argumentatively, here Christ seems to accommodate all people, irrespective of their family background, their cultural contexts, and their weaknesses. This is the argument advanced mostly in AICs and some NeReMos. To them, Jesus appears as a great hero of human cultural history. To Niebuhr, the argument here affirms that Jesus’ teachings are regarded as the greatest human achievement, since He confirms what is best in the past and guides the process of civilization to its proper goal. He is a part of culture in the sense that he himself is part of the social heritage that must be transmitted and conserved, thus, ‘Christ of Culture’. He does not condemn culture. The outcasts from the mainstream churches have, therefore, sought alternative denominations in such movements.

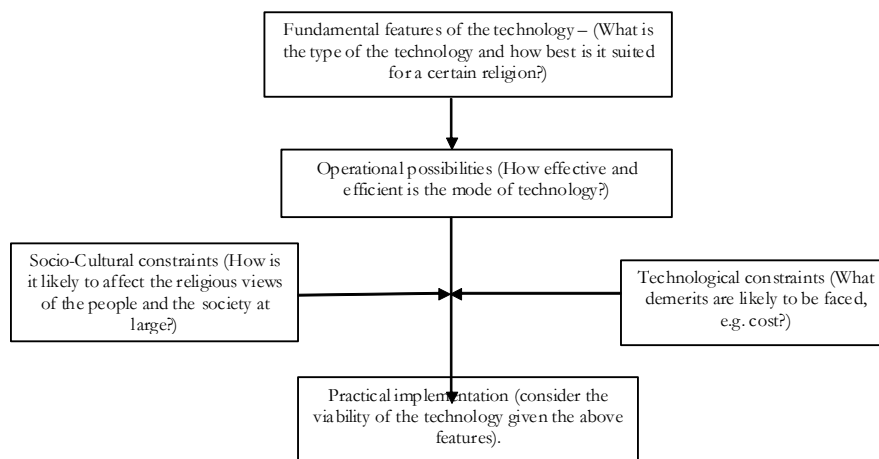
A Biblical Stand on the Church’s Cultural Perspectives

To Nthamburi (1995:33), in the search for liberation, African Theology should not ignore the Bible since the theme of liberation, which is basic to African Theology, runs through the Bible. It is also important to note that the Church itself is a culture – a community with its own doctrines, beliefs and practices, guided by its own rules and regulations. However, the Christian communities should rightly observe inculturation theology, and this will enable the Church to accommodate people from the diverse groups and cultures. Its teachings should be liberalized to ensure an enriched form of culture where teachings are offered to strengthen and maintain positive cultures while neutralizing or discarding negative cultures. This argument is from Nthamburi’s picture of the religion: Jesus Christ, who was a Jew and did not fight to discredit the Jewish culture, but identified with it, only changing Judaism’s laws that depicted negative attitudes toward humanity, and thus toward God. The cultural arguments, if well conceptualized, can return the Church to an existence that can become distinctively, exhilaratingly Christian – a social, economic and political existence quite like that of the Church in its earliest days (of sharing through the love of Christ).

Implications of Christian Diversity: Culture versus Modernity, Towards a Synthesis

The major observation from the preceding argument is the division of Christianity which has been brought about by both culture and modernity. The negative impact of these groups is that there is a noted hostility amongst them, and consequently, religious dialogue becomes impossible. This is both in spiritual and economic development issues. The hostility has been characterized by competition for membership and a varied range of technological production.

Diagram 1: Variables Underpinning and Influencing the Adoption of Technology in Religious Circles



Modified from Hartley (1990:4)

The quest for increased membership in these groups is vivid in their evangelical approaches. Competition for technological productions is evident from the many radio and TV stations with a variety of these groups airing both music and evangelical messages. To some church leaders, it is hardly possible to distinguish some gospel music productions from secular music. Concerns were also raised on the social and cultural factors to be considered, especially by some of the AICs which are hesitant to fuse modern technology into their cultures. It is in this perspective that Hartley (1990:4) provides a schematic representation of the variables that underpin and challenge the adoption of technology.

The fundamental features of a given technology and the possibilities of operating such technology, coupled with the socio-cultural and technological

constraints, are the greatest determining factors for the practical implementation of the technology. Besides these factors, Vago (2000:235) also provides an explanation of factors that are likely to influence adoption of technology and they are summarized and modified as follows to suit the context of this study:

- Organized opposition by a given sub-group within the larger group, for example the schisms against the mainstream churches and vice versa;
- Authority, especially the voices of leadership who can decide on the adoption or discarding of a given technology;
- Ignorance and non-literacy of church members;
- Selective perception and understanding, and, oversight of major or relevant components of the technology;
- Norms of modesty;
- Superstitious beliefs which are opposed to foreign culture;
- Fear of the unfamiliar, that is, the resultant effects of the technology;
- Vested interests, which once met, other technological issues are overlooked;
- Sources of motivation for the technology to be adopted;
- Ineffective communication;
- Incompatibility with the already available technologies;
- Cultural integrative fears which may lead to conflicts of cultures.

The complexity of both cultural and modernity issues in religious arena determines either the growth or retardation of spiritual, cultural and technological processes. The field research findings implied that whereas some cultural observances such as polygamy, wife inheritance and initiation rites readily accepted by most AICs may negatively affect community development, others are a sign of religious growth. Such may include the multiplicity of AICs which accommodate outcasts from the mainline churches. Those applying modern technology in their services, especially the NeReMos, though they are thought to diminish cultural beliefs and practices, are promoting the advancement of multimedia productions in a world which has become a global village. The complexity is that modernity in these churches cannot exist without some aspects of culture, for example, modern musical equipment and Western tunes, accompanied by traditional dances and attire. In this regard, conflict within and without the churches should, in the words of Lauer (1982:19), 'be used as a factor in the enhancement of innovative and creative strategies of benevolent intentions'. The various forms of accommodation or adjustments in the various Christian groups should be a means of either compromising or alleviating tensions and underlying causes of conflicts for harmonious existence.

Recommendations

The findings of the survey conducted in Vihiga District of Western Kenya helped in the formulation of the following recommendations for a healthy co-existence of culture and technological advancement in the churches:

- Christian churches, especially the mainline groups, should be at the forefront in an effort to soften rigidity towards African religious worldviews. There is a wake-up call for contextualization of the gospel of Jesus Christ in a way that meets the socio-cultural and spiritual needs of the populace. The arguments for 'Christ within culture' should be strengthened.
- The need to fuse cultural forms of religiosity into modern technologies, as already discussed, should be an issue that is encouraged by the church leaders. Considerations should, however, be made about the influential factors (see Diagram 1).
- Conflicts within and among the religious groups should be minimized through an appreciation of other people's expressions of religiosity. This will cultivate a sense of originality and desire to explore the unexhausted potentials. It is also likely to minimize further splits in the already existing religious groups, hence minimal community divisions.
- Chepkwony (2005:50), in an effort to provide workable solutions for the church in the twenty-first century, suggests that there is a need for rethinking on the direction in which inculturation theology is expected to take. He rightly argues that it is not possible for the different churches to come together for inculturation issues, but the differing views can grow, albeit in different directions.
- In the search for peaceful co-existence which may reduce schisms, the church leaders should be unequivocally committed to struggle in the promotion of sincere dialogue which enables a conducive environment of forgiveness of the warring groups (Wheaton 2005:10-11). This calls for leaders who are not egocentric and who realize the need to appreciate the differing views of individuals.
- Increasing poverty coupled with economic and social marginalization (McSpadden 2006) should be understood as a breeding ground for upcoming religious groups, in an effort to comfort and accommodate the affected. It is certainly a challenge for missionary work, for community mission, for the churches. This again calls for contextualization of the gospel to provide for people's needs.

- People lack information on the need for acculturation and inculturation, yet as Strelitz (2004:626) rightly posits every culture has ingested foreign elements from exogenous sources with the various elements becoming neutralized within it. The need for cultural institutes in Africa that sensitize people on both Western and African cultures is a matter of urgency. Sociologists should further seek to understand the nature of humanity and religiosity through deeper sociological and anthropological studies, in an effort to aid the society understand the complexity of religious diversity.

Conclusion

In the wake of a new spiritual wave in which Africans have realized their potentials and the demise of their culture with the advent of Christianity, it is important to understand the ways in which they have revived the same, and this should not only be in their cultural beliefs and practices away from their religiosity, but their spirituality itself, which is part and parcel of their livelihoods. Also, the way in which these Christian groups inculturate advanced technology and modern techniques of religious production in their endeavour to improve their modes of worship subsequently remains very relevant. The chapter has explored these mandates.

The discussion has mapped out both the symmetrical and the asymmetrical existence of culture and modern technology in the religious circle. From these arguments, it appears that these two ‘opposing’ aspects produce both positive and negative yields in people’s religiosity. The positive results, however, seem to outweigh the negative ones, which appear to be religious conflicts. The study argues that the conflicts can be strengthened to accommodate, or be adjusted to alleviate tensions brought about by the renewal of culture and the advent of modern technology. Given such a scenario, where neither of the aspects is ready to relent for the benefit of the other, the only alternative is to cultivate an environment for peaceful existence of the two if we are to sustainably enjoy diverse religiosity in our African communities. Diffusion and acculturation, as processes that affect and enhance existence of these facets, should be encouraged.

Summarily, as a way of recommending, the study advocates for a deeper understanding of acculturation, inculturation and diffusion in the African context. These terms, if well conceptualized and articulated for practical application, are likely to provide solutions to the religious conflicts. This will enhance a fertile ground for the exploration of new and better ways of expressing a people’s religiosity in the mainstream, NeReMos and AICs, and in turn encourage the contextualization of the gospel in a way that suits people’s socio-cultural milieus.

Bibliography

African Religion/Christianity

- Chepkwony, A., 2005, 'African Religion, The Root Paradigm for Inculturation Theology: Prospects, for the 21st Century', in Nahashon Ndung'u and Philomena Mwaura eds, *Challenges and Prospects of the Church in Africa*, Nairobi: Paulines Publications, Africa.
- Dopamu, P., 1991, 'Towards Understanding African Traditional Religion' in E. Uka, ed. *Readings in African Traditional Religion*, Bern/ Berlin: Peter Lang Inc./European Academic Publishers.
- Magesa, L., 1998, *African Religion: The Moral Traditions of Abundant Life*, Nairobi: Paulines Publications, Africa.
- Mbiti, J., 1969, *African Religions and Philosophy*, Nairobi: Heinemann.
- Mbiti, J., 1975, *Introduction to African Religions*, Oxford: Heinemann International Literatures and Textbooks.
- Mbiti, J., 1986, *Bible and Theology in African Christianity*, Nairobi: Oxford University Press.
- Mugambi, J., 1995, *From Liberation to Reconstruction: African Christian Theology After the Cold War*, Nairobi: East African Educational Publishers Ltd.
- Mugambi, J., 1989, *African Christian Theology: An Introduction*, Nairobi: African Educational Publishers.
- Nthamburi, Z., 1995 *The African Church at the Crossroads: Strategy for Indigenization*, Nairobi: Uzima Press.
- Obeng, E., 1998, 'Synthetic and Praxis Models in African Theology', in M. Getui, ed., *Theological Method and Aspects of Worship in African Christianity*, Nairobi: Paulines Publications, Africa.
- Rasmussen, M., 1996, *Modern African Spirituality: The Independent Holy Spirit Churches in East Africa 1902-1976*, London: British Academic Press.
- Uka, E., ed., 1991, *Readings in African Traditional Religion*. Bern/ Berlin: Peter Lang. Inc./ European Academic Publishers.

Christian Diversity

- Mbiti, J., 1973, 'Diversity, Divisions and Denominationalism' in D. Barrett et al. (eds.), *Kenya Churches Handbook: The Development of Kenyan Christianity 1948 – 1973*, Kisumu: Evangel Press.
- McSpadden, L., et al, 2006, *Reaching Reconciliation: Churches in the Transition to Democracy in Eastern and Central Europe*, Uppsala: Life Peace Institute.
- Mel, T., & Jan, T., 1996, *The Many Paths of Christianity* (2nd edition), Euston Road: Hodder and Stoughton.
- Mugambi, J., 2002, *A Comparative Study of Religion*, Nairobi: Nairobi University Press.
- Newbegin, L., 1994, *The Gospel in a Pluralistic Society*, Michigan: W.M.B. Eerdmans Publishing Co.
- Niebuhr, R., 1951, *Christ and Culture, U.S.A*: Harper & Row Publishers.

Christianity in Africa

- Baur, J., 1994, *2000 Years of Christianity in Africa: An African History 1962-1992*, Nairobi: Paulines Publications, Africa.

- Gumo, S., 2004, 'The Catholic Church and Social Change in Busia District, Kenya 1924 – 1995', Unpublished PhD Thesis in Religious Studies. Maseno University, Kenya.
- Nyaundi, N., 2003, *Introduction to the Study of Religion*, Eldoret: Zapf Chancery Research Consultants and Publishers.
- Nyaundi, N., 1993, *Religion and Social Change. A Sociological Study of the Seventh-day Adventist in Kenya*, Sweden: Lund University Press.
- Ogotu, G., 1989, *An Outline History of the Catholic Church in Western Kenya to 1952*, Kisumu: Palwa R. Services Inc.
- Orobator, A., 2002, *The Church as Family: African Ecclesiology in its Social Context*, Nairobi: Paulines Publications Africa.
- Spear, T., 1999, 'Towards the History of African Christianity', in N. Kimambo & T. Spear (eds.), *East African Expressions of Christianity*, Oxford: James Currey Ltd.
- Thomas, B. et al. eds, 1994, *Religion in Africa*, Portsmouth: Heinemann.
- Welbourn, F., & Ogot, B., 1966, *A Place to Feel at Home: A Study of Two Independent Churches in Western Kenya*, London: Oxford University Press.
- West, G., 2002, 'Neglected Dimensions of Biblical Interpretation in the African Context: Equipping the Church to Respond to the Cries of the Poor', in P. Kanyandago ed., *The Cries of the Poor in Africa: Questions and Responses for African Christianity*, Uganda: Kisubi. Marianum Publishing Company Ltd.

Cultural Expressions

- Barz, G., 2002, *Music in East Africa: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford: Oxford University Press.
- Myers, M. and Granlan, S., 1988, *Cultural Anthropology: A Christian Perspective*, Michigan: Zondervan Publishing House.
- Shorter, A., 1997, *Toward a Theology of Inculturation*, New York: Maryknoll/Orbis Books.
- Shorter, A., 1998, *African Culture: An Overview*, Nairobi: Paulines Publications Africa.
- Strelitz, L., 2004, 'Against cultural essentialism: Media reception among South African Youth', in Raymond Boyle et al' eds, *Media, Culture And Society*, Volume 26. Number 5, London: Sage Publications.

Sociological Studies

- Kornblum, W., 2005, *Sociology in a Changing World*, 7th edition, Belmont: Thomson Wadsworth.
- Lauer, R., 1982, *Perspectives on Social Change*, London: Allyn and Bacon Inc.
- Ritzer, G., ed., 1990, *Frontiers of Social Theory*, New York: Columbia University Press.
- Ritzer, G., ed., 1997, *Modern Social Theory*, New York: McGraw-Hill Inc.
- Vago, S., 2000, *Social Change*, 4th edition, New Jersey: Prentice Hall.
- Vago, S., 1996, *Social Change*, 3rd edition. New Jersey: Prentice Hall.

Technology

- Bhagavan, R., 1990, *Technological Advance in the Third World: Strategies and Prospect*, London/ New Jersey: Zed Books Ltd.
- Brusic, S., et al, 1998, *Technology Today and Tomorrow*, New York: McGraw-Hill.

- Dunn, P., 1978, *Appropriate Technology: Technology with a Human Face*, London: The MacMillan Press Ltd.
- Mellissinos, A., 1990, *Principles of Modern Technology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Peter, H., 1990, 'Technology of Communication: Identifying the technology', in Noel Williams and Peter Hartley (eds.), *Technology in Human Communication*, London: Printer Publishers.
- Thode and Thode, 1996, *TV and Radio Technology, Cincinnati*: Thomson Learning Tools.

Others

- Petersen, K., 1987, *Religion, Development and Identity*, Uppsala: The Scandinavian Institute of African Studies.
- Raymond, B., et al, eds, 2004, *Media, culture and society*, Volume 26, Number 5, London: Sage Publications.
- Shorter, A., 1999, *Religious Poverty in Africa*. Nairobi: Paulines Publications, Africa.
- Shorter, A., 1974, *East African Societies*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Sinclair, M., 1980, *Green Finger of God*, Cape Town: Oxford University Press.
- Thompson, D., 1993, 'Open-mindedness and Indiscriminate Anti-religious Orientation', in Batson et al. (eds.), *Religion and the Individual. A Socio Psychological Perspective*, New York: Oxford University Press.
- Wheaton, P., 2005, *Hope in the Midst of Chaos: Contradictions for Peace and Reconciliation in Nicaragua: Neoliberal Devastation and the Churches' Search for Alternatives*, Uppsala: Life Peace Institute.
- Willoughby, D., 2003, *The Word of Music*, 5th edition, New York: McGraw Hill.

6

Striking the Snake with its own Fangs: Uganda Acoli Song, Performance and Gender Dynamics¹

Benge Okot

Introduction

This chapter, based on a field study among the Acoli of northern Uganda, revisits the idea of gender and genre – arguing that in order to understand Acoli gender one needs to pay attention to the genres through which it is expressed. Song performance is one of the popular cultural forms through which gender is performed in Acoli society. Song performance gives the females, in particular, some kind of informal power to influence minds and put their view across (cf. Hofmeyr 1993:35). It is an artistic forum through which females make their presence felt and feelings known (cf. Kratz 1994:230-240).

As presented in the gender performativity theory, gender performance goes on every day and every time in almost every sphere and every aspect of human existence. The contribution I am attempting to make to the gender debate is to re-focus attention on the genre-based performance of gender in the living art forms. Although my study re-affirms some of the well-known gender facts presented in many studies of different societies and cultures over the years, it also reveals interesting peculiarities concerning the gender situation in the Acoli society.

In Acoli song performances, the binary dichotomy of gender identity is projected as not necessarily always negative; it can be productively harnessed for the social organization of society. Traditionally, the African worldview took the human society as organic, in which all the members were considered relevant and effective for the survival of the society (Sofala 1998). Social and economic roles in the Acoli society, as revealed from the field research, are assigned along gender

lines, with the accompanying corresponding gender identity constructions for the fulfilment of those specific gender roles.

Gender is built into the very structure of the organization of the family unit (and, thereby, the community) with complementarity as the guiding principle. In some of the songs studied, the females do not see their roles as degrading or humiliating, but rather as a significant contribution for the continued existence of the family and the society. In songs, the males are castigated for not fulfilling their culturally assigned duties as 'men' or for abusing their authority. The demand for gender equality in identity construction or social roles is glaringly missing in the songs studied, produced and performed by both genders.

Acoli gender ideology, like that of most African ethnic communities, delineates different positions and roles for males and females in society. Although it would seem the gender positioning tends to favour the males over the females, Acoli women generally have not attempted to change the performance of their gender to achieve 'equality' and 'democracy' as we would understand from the point of view of Western political ideology. Instead, it would seem, they have invested in gender as understood from the Acoli cultural perspective to achieve their aspirations within the patriarchal social system. Song performance plays a key role, not only as a catalyst but an integral part of this investment in gender.

Acoli women have used the performance of the women-only dance-song sub-genres such as *dingidingi* and *apiti* to mobilize themselves into self-help groups or co-operatives through which they promote themselves and bring to the limelight issues affecting them as the gender category 'women'. Through song performance Acoli women not only call attention to themselves as 'women' and celebrate their femininity, but also comment on social issues and critique male excesses in gender power relations. From the vantage point of their gender positioning, the females have used song performance to bring women's issues to the forefront of the gender social debate. Furthermore, Acoli women have used gender differentiation as a means for positive agency. In my study of song performances, we see gender as an important resource. Using traditional ideas of gender the Acoli females have found a way of entering certain demands into the public arena. My argument, therefore, is that although gender differential notions and practices have often been painted as 'bad' and needing subversion in most feminist scholarship, the Acoli females through song performance have invested in gender differential notions to attain their goals and aspirations as 'women'.

Gender as Performative

One aspect of performativity theory I found particularly useful and insightful in my study of Acoli song is the casting of gender as performative. Judith Butler argues that:

... gender proves to be performative – that is, constituting the identity it purported to be. In this sense, gender is always a doing... There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results (Butler 1990:25).

However, because of the cyclic nature of the process, I would argue that it is difficult to definitely say which comes first (gender identity or the performance of it), but the argument that gender is performative is quite plausible. Sometimes identity is constituted in performance drawing from tradition. Generally, human beings tend to assimilate/learn gender positioning by repeated acts right from childhood.

As Melissa D’Agostino (2003) would put it, personhood, and by implication gender identity, ‘draws on the embodied traits and physical manifestations acquired by individuals as they develop an understanding of their place within a group’ (290). She adds that in this way, ‘individuals are able to embody the characteristics favoured by the group with whom they identify’ (290). As members of the Acoli cultural group, males and females are conditioned through upbringing to perform specific gender traits, and these gender identities find expression and re-enactment in song performance. A brief demonstrative analysis of the song below shows how song performance can be an occasion for a re-enactment or re-signification of gender identity construction.

| | |
|---------------------------------------|---|
| <i>Latin kayo ka maa, aii!</i> | My mother’s first born, oh! |
| <i>Twon got ma yam ageno</i> | The bull rock I once hoped in |
| <i>Iweko ot odong malik</i> | You left the homestead desolate |
| <i>Iweko ot odong ki aculibe.</i> | You left the homestead for <i>aculibe</i> [rats]. |
| | |
| <i>Latin kayo ka maa, yai!</i> | My mother’s first born, dear! |
| <i>Oteka ma yam ageno</i> | The hero I once had hope in |
| <i>Iweko paco oling</i> | You have terminated the lineage |
| <i>Iweko cwinya cwer kuman!</i> | You have left my heart dripping [with pain], |
| | |
| <i>Latin kayo ka maa, wee!</i> | My mother’s first born, oh dear! |
| <i>Iweko gang odong ki turu obiya</i> | You left the homestead for <i>obiya</i> flowers |
| <i>Twon weko paco ling</i> | The bull has terminated the lineage |
| <i>Ot odong malik ada!</i> | The homestead has truly turned desolate! |
| <i>Latin kayo ka maa, yai!</i> | My mother’s first born, dear! |
| <i>Okutu lango ma yam ageno</i> | The <i>lango</i> thorn I once hoped in |
| <i>Iweko gang ki mon</i> | You left the homestead for women |
| <i>Iweko gang odong obur.</i> | You left the homestead dead. |

The above dirge was performed by female relatives of a deceased male at a funeral at Okeyomero village, Acoyo parish, in Gulu district. The Acoli believe that tears do not lie – so, from a meta-communicative point of view, the import of the dirge ought to be taken seriously, as coming from deep down the hearts of the mourners.

Through use of language, there is a re-creation of specific gender identity construction in the song performance. For example, note the symbolic reference to the deceased male as ‘The *lango* thorn’. Traditionally, the thorny branches of the *lango* tree (*zizyphus mauritana*) were used as a protective hedge around the homestead. The thorns secured the occupants, and obviously constituted an aggressive defence towards intruders. Although the *lango* is no longer used to secure the homestead in many Acoli homes, it has continued to be used in speech as a symbol of protection and security. Here, the male is construed as the metaphorical *lango* thorn – the protector and defender of the homestead (and society). He is also looked at as ‘The bull rock’, thereby associating masculinity with might. A ‘rock’ is, among other things, considered a cultural symbol of indefatigability and constancy; and a ‘bull’ is a panegyric metaphor among the Acoli.

On the other hand, the females are cast as ‘*aculibe* [rats]’ to whom the homestead has been left by the demise of the only heir apparent. From the Acoli cultural conceptual point of view, a rat is an insignificant creature, and yet very destructive (cf. Okot 1994:144). The *aculibe* species of rats is one that turns on and ‘cannibalizes’ other rats – just as the females are assumed to turn on each other in moments of jealousy. The females are also referred to as ‘*obiya* flowers’. The *obiya* grass (*imperata cylindrica*) abounds in Acoliland. At the onset of the first rains in January or February, the burnt *obiya* regenerate and soon cover the scenery with beautiful white flowers. For the Acoli, a flower depicts not so much beauty as temporality. Given the patrilocality of the marital abode among the Acoli, females born in a homestead are considered temporary – like flowers, they are eventually ‘picked’ and go to ‘beautify’ other people’s homesteads. Hence, as the dirge states, the demise of the only male-child in the homestead has ‘terminated the lineage’ and ‘left the homestead dead’. Although the above cited song does not explicitly bring out the gender power relations, it points out the patriarchal practice in Acoli society, where descent (and by inference inheritance) is patrilineal.

Through the performance of the above dirge, binary gender social construction is also performed and re-enacted – a continual repetitive act of what goes on in every day real life. In the song, the women perform and reinforce their own ‘apparent’ social ‘insignificance’ in the domestic gender power relation. I say ‘apparent’ because the mourners are not directly referring to themselves as the relatives of the dead, but to ‘other’ women (the so-called foreigners) who are married into the homestead – although by inference they cast themselves too in

the same light. Both the female relatives and the women married in the home are *obiya* grass flowers with the potential to change their abode and marry or re-marry into another clan. The very social structure of the Acoli society occasions and reinforces the gender practices and perceptions highlighted in the dirge, which, in essence, is the gender performance engrained in the society.

The fact that the performers of the above dirge are females raises an issue worth further investigation: do they actually consciously believe in the character traits portrayed in the song, or are they sub-consciously ‘compelled’ by the heterosexist identity construction occasioned by hegemonic discourses in Acoli society?

Apart from the verbal element, other components of Acoli song performance used to generate meaning are music (and other sound devices) and kinesics, which includes facial expressions, gestures and dance. In the case of the above-cited performance, there was a marked absence of dancing and the use of musical instruments such as drums. This was to emphasise the sad occasion since the young man died in his prime without a male child. If he were an elderly person, he would be mourned with drumming and dancing to celebrate his life – for in death the Acoli not only mourn the dead but also celebrate his/her life. In this case the facial expressions and gestures of the performers expressed ultimate sadness and utter loss, and this went to complement the verbal element in accentuating meaning. Note that body language and gestures are to a great extent gendered among the Acoli. Public display of emotion is considered feminine; so is the act of showing a sense of loss by striking the chest and rolling in the dust that marked the performance of the above dirge.

As Judith Butler points out, ‘the substantive effect of gender is performatively produced and compelled by the regulatory practices of gender coherence’ (1990:24). The gender attributes expressed, performed and enhanced through Acoli songs are continuations of the compelling gender socialization through repeated performance that goes on day-in-day-out. Song performance among the Acoli is part and parcel of their everyday existence. Songs welcome a child at birth, see him or her through life, inculcate into him or her the cultural worldviews and values of the Acoli, give expression to his or her aspirations and frustrations, and accompany him or her to the grave. Therefore, song performance is an integral part of Acoli social life; and an important component of Acoli gender performativity.

Songs also perform cultural functions; they are a form of social action and, hence, act as a compelling cultural agent for gender performativity. An example of songs performing cultural functions is illustrated in the following wedding ceremony songs I recorded at a wedding I attended. Among the Acoli it is considered uncultured and crude for the groom’s party to tease or ridicule their

in-laws in everyday ordinary speech. Such an act would be construed as an insult to the mother-in-law, and a hefty fine would be levied. However, it is acceptable for them to tease, ridicule or even insult the in-laws in songs; and their counterparts are expected to respond likewise in songs. This sets off a communicative dialogue in songs. In this case, it was the bride's side that set off the ridicule after they had formally acknowledged the union. In the song below, they ridiculed the groom for bringing in a meagre bride-wealth:

| | |
|--|--|
| <i>In, ikwanyo waa tyen woru dong odoko lacul luk.</i> | You, you took away your father's footwear and turned it into a payment for elopement fine. |
| <i>In, icato waa tyen meni ka inyomo ki dako, eno!</i> | You, you sold your mother's footwear and married with it a woman, oh! |
| <i>In, iwoto pang pang man watimo nining...?</i> | You, you are a loafer now, what can we do with you...? |

The groom's party shot back with the following song:

| | |
|--|--|
| <i>Won-kom kong ingol ba Ka ngolo yot Wabineno nyari ka ogwoko gang Won nyako kong ilok ba Ka loko yot Wabineno nyari ka ogwoko welo Min nyako kong iker ba Ka lilo yot Wabineno nyari ka odoyo doo...</i> | Chairman, you just set the bride-price Setting is easy But we shall see whether your daughter will take care of the home. Girl's father, you just talk on Talking is easy But we shall see whether your daughter will take care of guests. Girl's mother, you just brag on Bragging is easy But we shall see whether your daughter will take care of weeds in the fields... |
|--|--|

This demonstrates one of the important cultural functions that songs perform. It is common cultural practice for the two parties to ridicule one another during cultural wedding ceremonies, but only in songs. One may twist the wording of a known wedding song to befit the appropriate response and what one wants to put across. It is like a teasing and ridiculing duel, and an integral part of the culture.

An examination of several Acoli wedding songs (the above inclusive) would attest to the fact that song performances do not only reflect or portray the existing 'compulsory' heterosexuality and binary gender attributes reinforced by hegemonic discourse in society, but act as a site for the performance and enhancement of those gender conceptions. This is in agreement with Butler's theorization. She argues that:

The institution of a compulsory and naturalised heterosexuality requires and regulates gender as a binary relation in which the masculine term is differentiated from a feminine term, and this accomplished through the practice of heterosexual desire. The act of differentiating the two oppositional moments of the binary results in a consolidation of each term, the respective internal coherence of sex, gender, and desire (Butler 1990:22-23).

In many Acoli song performances (like the two cited above) sex, gender and desire are collapsed together; and gender is presented as a binary relation, masculine as opposed to feminine. The masculine attributes are projected in the first song. The male is culturally designated as a provider, and to impress upon the groom's people his duty to provide for his wife, the song indicates that the groom should have given an ample amount for the bride-price. Instead, he turns up with a meagre amount and, hence, he is teased: 'You, you sold your mother's footwear/ and married with it a woman, oh!' To rub it in they sing to him: 'You, you are a loafer/ now, what can we do with you...?' A male is not only expected to be a provider for his household, but also provide for his parents. That is why a male child is referred to as the '*okutu lang*' (*lango* thorn) that ensures the protection of members of his household and homestead (socially and economically). To be told that he sold the footwear of his mother (instead of providing for her) to marry a woman is to project his failure as a man; and it is an insult to his culturally designated manhood. No man wants to be laughed at through songs for not being man enough, and throughout his life, he will strain to perform the gender attributes assigned by hegemonic discourse to the masculine term.

The feminine attributes are projected in the second song, which is a rebuttal to the first. Having borne the insult about the gender performance of their son by their in-laws in the making, the groom's people challenge the bride's people, saying that they will audit the gender performance of the wife-to-be. They sing: '...we shall see whether your daughter/ will take care of the home.... will take care of guests.... will take care of weeds in the fields....' Sticking with the heterosexual notion, domestic roles are assigned along designated gender lines among the Acoli. The female is expected to be welcoming and hospitable, so she is supposed to take care of guests. Her identity is circumscribed by the domestic setting, so she is expected to take care of the home. The male, attributed with strength, is expected to open up fields and till the soil in preparation for planting; while the female, attributed with diligence, (but less strength) is expected to weed and tend the crops. The song challenges the wife-to-be to perform these culturally assigned gender attributes.

By assigning roles that are essential for the survival and continued existence of the family (and ultimately society) along male/female sex/gender lines, heterosexuality is reinforced and performed in songs and everyday life practices.

This, in a way, ‘regulates gender as a binary relation in which the masculine term is differentiated from a feminine term’ (Butler 1990:22). Acoli songs help mediate gender performance, both directly and indirectly, since they are part and parcel of the Acoli people’s everyday life – as theatrical, aesthetic renditions and social actions.

Judith Butler’s notion of performativity has to do with the ‘small’, seemingly insignificant acts of everyday life – how we sit, how we carry our bodies, etc. On the other hand (although still borrowing heavily from Butler’s notion) my ideas of performativity focus much on the visible and prominent popular cultural form of song performance, which is an important social tool in mediating gender performance in the Acoli society. My argument is that artistic oral performances among the Acoli do constitute an overt form of gender performativity, an aesthetic arena where everyday gender performance is re-enacted and re-affirmed.

The Notion of the Category ‘Women’

Acoli women, through song performance, express a sense of collective identity as ‘women’, by virtue of their common situation. As John Mbiti candidly puts it: ‘In traditional life, the individual does not and cannot exist alone except corporately’ (Mbiti 1990:108). Mbiti’s assessment is true of individuals within the Acoli community as a whole (who ascribe to a collective clan and ethnic identity), and also true of the category Acoli ‘women’ conceived as a collective identity.

In many Acoli song performances, the voice speaking as and for women as a collective category is quite prominent, even in individualized circumstances of gender relations. It is only through such that a sort of collective subversion and resistance to certain dominant heterosexual notions seem to be attained through song performance – without necessarily running away from their culturally prescribed gender identity. The category ‘women’ is used as a rallying point for Acoli women; and for them, this category is not a fiction, but a fact they have to live with and often use to achieve their aspirations. To examine this, let us look at the text of one song performance transcribed below:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| <i>Kong ilok itam ba</i> | First think when talking |
| <i>cvara!</i> | my husband! |
| <i>Lok onyo kibale ku</i> | Matters shouldn't reach |
| <i>ki goyo mon.</i> | the point of wife-beating. |
| <i>Cvara!</i> | My husband! |
| <i>cvara kara pe!</i> | what a hopeless husband! |

*Kong imany ngeyi ba
cvara!*

*Coo dong twenyo do
ki leko mon.*

*Cwara iumu kumi
ki nyimi kwe.*

Now compare the present with the past
my husband!

Now you have to suffer
because of over-controlling women.

In vain will you try to cover yourself
with your penis.

*Ceng iwaci mon rac
kong dong ideno.*

*Coo tye ka yengo olang
i ot pa minne ba.*

You always said women are no good
now you have to endure it.

The man is now swinging his bell
in his mother's hut.

*Ceng iwaci mon rac
kong dong idoyo kwe
Iumu kumi ki nyimi kwe
Kong dong irego wai.*

*Ceng iwaci mon rac
kong dong iregi.*

*Twon ka yengo olang
gwok kumi
ki kidi.*

You always said women are no good
now suffer with the weeding.
Now your penis won't protect you
now you have to grind by all means.

You always said women are no good
now you have to do the grinding.

When the bull swings his bell
he should take care
lest the grinding stone crushes
his private parts.

*Ceng iwaci mon rac
Do mon ma rego
Mon ma tedo
Mon ma doyo dor.
Twon coo ka doyo dor
gwok kumi
ki obiya.*

You always said women are no good
Yet it is women who do the grinding
It is women who do the cooking
And it is women who do the weeding.
When the bull of a man is weeding
let him take care

lest the *obiya* grass cuts
his penis.

The above song celebrates the category 'women' and, like many other Acoli song performances, acknowledges the existence of this category as a social and cultural fact. The woman in the song does not refer to herself as an individual but as part of a corporate identity. She remarks: 'You always said women are no good...?' Instead of referring to her own good deeds, as part of a collective identity in the society, she gives the credit to the category 'women'. She says: '...it is women who do the grinding/ It is women who do the cooking/ And it is women who do the weeding.' Thinking as part of the corporate entity is branded through socialization into the Acoli psyche.

It is important to note that the woman does not try to subvert the existing gender situation by changing the way she performs her gender, but by celebrating the performance of her gender – and her corporate gender identity of the category ‘women’. In a society where domestic responsibilities, social roles and economic tasks are performed along the binary sex/gender lines, it is hard to ignore the existence of the category ‘women’ in the survival of the community.

It is true that gender differentiation is sometimes used to discriminate against females. This is acknowledged in the above song by the singing voice’s repeated remark: ‘You always said women are no good.’ Instead of attempting to subvert the gender differentiation through song performance. However, the singing voice appropriates this very notion of differentiation and endeavours to project the social and economic significance of the category ‘women’. She paints the idea of male social and economic premium and male superiority as a myth when she says, ‘In vain will you try to cover yourself/ with your penis.’ Without the females, the males are depicted as helpless:

When the bull swings his bell
 he should take care
 lest the grinding stone crushes
 his private parts.

And

When the bull of a man is weeding
 let him take care
 lest the *objya* grass cuts
 his penis.

The phallic symbol of the ‘penis’ is constantly referred to in the song as in danger of harm when the female withdraws her complementary roles in the domestic existence. A man is never a man without the woman. In other words, it is the females who prop up the male ego; and without the females the males’ masculinity is in danger. In such cases, the males are reminded, ‘Now your penis won’t protect you...’ It is also interesting to note the double-edged metaphor of the *objya* grass, which is projected as less significant when associated with the feminine in the first song in this chapter, but now presented as posing a danger to the male’s manhood.

Note that the persona in the song ascribes to the idea of an existing category ‘women’. Although her husband is individualized as a person in the song, the persona submerges herself within the collective identity of ‘women’. From that vantage point (using the category ‘women’ as a site of resistance) the performance attempts to subvert the heterosexual negative image ascribed to her as part of the category ‘women’ in society.

Although Butler asserts that ‘it would be wrong to assume in advance that there is a category of "women" that simply needs to be filled in with various components of race, class, age, ethnicity, and sexuality in order to become complete’ (Butler 1990:15), I would argue that this category of ‘women’ has been created in the minds of people at the community level through gender socialization, and it is a social reality. I agree with Butler, though, that we cannot have the same uniform characteristics that describe the category ‘women’ across race, class, age and ethnicity. However, at an ethnic level, like in the Acoli society, the notion of the category ‘women’ is concretized through real-life experiences.

Acoli women seem to have appropriated the gender categorization as a rallying point for solidarity, and this is projected in the various dance formations in song-performances. As Tania Kaiser puts it, ‘the feeling of unity that is generated is reinforced by the fact that the women who are dancing together on special occasions also work together in the course of their day-to-day lives’ (Kaiser 2006:193). This is much more evident in the performance of women-only sub-genres such as *apiti* and *dingidingi* song-dances. For example, as I noted in the field research, Aero Nyero Women’s Group performing *dingidingi* and ABC BASH Women’s Group performing *apiti* are actually women’s co-operative groups. Thus, I agree with Kaiser when she concludes that, ‘this is an example of how the social environment of dancing is revealing of entirely other aspects of life’ (Kaiser 2006:193). Oftentimes, song-dance performances are used to force women’s issues into the public arena.

The situation of dance-song performance as a tool for female empowerment among the Acoli compares well with Deborah James’ study of the *kiba* dance-song performance in Johannesburg, South Africa. She comments:

...for the women of *kiba*, singing and dancing were more than simply a source of amusement. Performance provided the initial context within which they were to meet, a model on which to base their association, and an opportunity for "showing off" to others the *diaparo tsa setso* (traditional clothing) which many were beginning to wear (James 1999:61).

Just like the women of *kiba* in Johannesburg, Acoli women have often used dance-song performance as a means to call attention to themselves as *women* – armed ‘with the power of knowledge of their own attractiveness’ (Kaiser 2006:196). Through performance, they celebrate and display their femininity. Consider the song below in praise of feminine beauty, performed by a group of young women, with Susan Akello as the lead singer:

| | |
|--|--|
| <p><i>Leng wange, ka aneno abolo gwon piny. Aii, lamin apwai we Leng wang meya.</i></p> | <p>The beauty of her face, when I see I throw away the food in my hand. Oh, the sister of the young man, dear The beauty of the face of my love.</p> |
| <p><i>Otono gute, ka aneno anino ku kwak Aii, lamin apwai we Leng kum meya.</i></p> | <p>Her graceful neck, when I see sleep won't catch my eyes at all. Oh, the sister of the young man, dear The beauty of the body of my love.</p> |
| <p><i>Yom pyere ka abongo ato woko. Aii, lamin apwai we</i></p> | <p>The suppleness of her waist, when I touch I just die. Oh, the sister of the young man, dear</p> |
| <p><i>Yom pyer meya!</i></p> | <p>The suppleness of my love's waist!</p> |
| <p><i>Taa lake, ka aneno anino ku kwak Aii, lamin apwai we Meya obolo adyeny!</i></p> | <p>The whiteness of her teeth, when I see sleep won't catch my eyes at all. Oh, the sister of the young man, dear My love has ample buttocks!</p> |
| <p><i>Leng kume, ka aneno abolo kwon piny. Aii, lamin apwai we Nyapa tvon balo wiya.</i></p> | <p>The beauty of her body, when I see I throw away the food in my hand. Oh, the sister of the young man, dear The daughter of the bull confuses my head.</p> |

The above song portrays how mesmerised the male can be when confronted with feminine beauty. The singing voice shows the male as admitting, 'The daughter of the bull confuses my head.' A supple waist is associated with femininity among the Acoli, and in performing the dance-songs the females often display how supple their waists are (especially in *dingidingi* and *larakaraka* which are the dances for the youth and the not-so-old). The song highlights how the male is knocked senseless by this display of femininity: 'The suppleness of her waist, when I touch/ I just die.' This could be an artistic exaggeration, but it serves to highlight the pride the Acoli females have in their femininity. In her study of Acoli dances Kaiser notes that:

Young Acoli girls are used to being relegated to the periphery of social activity, functioning as cooks and servers at parties and family or clan occasions; the opportunity to participate in a public realm in a situation where self-publicity is acceptable is very much a departure from the norm for them (Kaiser 2006:196).

In song-dance performance, the women not only display their significant selves as females, but also carve for themselves a space in the public realm through which women's issues are forced into the public arena. They appropriate the existing binary gender notions and use them to their advantage.

To further illustrate the use of gender in song performance to achieve desired goals by the female, let us consider the text of the song below performed by Josephine Adong and some women from her small co-operative group:

*Coo mogo lam ada , maa
Coo mukene gwoko mon gi
mega duru mero.*

Lim ma ayenyo-ayenya

Lacoo mayo woko

laro te kongo.

Iyare ki cente pa mon

Te coo ni lam.

Coo mogo lam ada , maa

Coo mukene gwoko mon gi

mega duru lweny in kuma

dako ma mwa.

Lela ma awilo ki lim aleya

Lacoo mayo woko

lak kwede ba.

Iyare ki lela pa mon

Te coo ni lam.

Some men are cheap, mother

Other men look after their wives

mine just keeps getting drunk.

The wealth I struggled to look for

The man just grabs

and hurries with it to drink.

You swell around

with a woman's money.

Your manhood is negligible.

Some men are cheap, mother

Other men look after their wives

mine just keeps fighting me

a mere woman.

The bicycle I bought

with co-operative money

The man just grabs

and uses it to roam aimlessly.

You swell around

with a woman's bicycle

Your manhood is negligible.

In the above song, the female does not attempt to subvert the binary heterosexist notion of gender. Instead, she embraces it and from that vantage point uses song performance to present her disquiet in the public arena. She appeals to the culturally designated traits of the male identity as a provider and protector, and paints her husband as a failure, therefore declaring: 'Some men are cheap, mother.'

Her major bone of contention is the husband's behaviour of grabbing whatever she works for, money or bicycle, and using them not for the benefit of the family but for his own selfish interests. Added to that, he physically abuses her. She uses the very cultural sense of masculinity to show how despicable her husband is. She comments:

You swell around
with a woman's money...

You swell around
 with a woman's bicycle
 Your manhood is negligible.

In the song performance, the female does not change the way she performs her gender to protest or contest the abusive relationship. In fact, she ascribes to the gendered category 'women', and even refers to herself as 'a mere woman' against whom the husband should be ashamed to pit his manly strength. We note that she works the hegemonic gender ideology of the Acoli to her advantage by ascribing to the category 'women'. The Acoli have a saying, '*Goro okoko apil*', meaning 'The weak always have their weakness appeal for them.' If you pit yourself against the weak you lose in the moral court of public opinion.

Thus, one could say that, to a certain extent, the Acoli women do invest in the ideological gender differentiation as a rallying point to weave solidarity among the womenfolk to achieve their goals, and also to attain visibility through song performance, in addition to using the same gender differentiation in song performance to push women's issues into the public arena.

Contesting the Naturalized Unnatural through Performance

As noted earlier in this chapter, Acoli song performances enhance the performative nature of gender. Through re-enactment in songs, specific gender traits are passed on as natural and acceptable. As Butler puts it, 'the power regime of heterosexism and phallogocentrism seek to augment themselves through a constant repetition of their logic, their metaphysic, and their naturalized ontologies' (Butler 1990:32). Butler argues that repeated performance of specific gender traits serves to make what is unnatural appear natural and legitimate.

Butler points out that since gender/sex is performative it is possible to change the way we perform our gender – which offers a possibility for re-signification of some of the normative heterosexual notions of gender. She argues that, 'If the regulatory fictions of sex and gender are themselves multiply contested sites of meaning, then the very multiplicity of their construction holds out the possibility of a disruption of their univocal posturing' (Butler 1990:32). She further adds that: 'As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification' (Butler 1990:33).

Some feminists who ascribe to the performativity theory, like Monique Wittig (1981), have called for the subversion of the normative notion of gender. However, Amy Allen raises some fundamental questions regarding subverting all the normative notions of gender just because they are unnatural (and are made to appear natural) which I find quite plausible from the Acoli gender perspective. She asks:

But why should we resignify these norms? Why expose them as unnatural? Why denaturalize sex? The answer has to be that unnatural constructs that parade as natural are, in some sense, bad and deserve to be subverted (Allen 1998:466).

She wonders what is so bad about the unnatural that all unnatural constructs have to be subverted in the performance of our gender. She argues that some of the constructs are not that bad. A critical study of Acoli song performance would seem to agree with her in some measures. Apart from entertainment, song performance is also didactic. It is especially used to inculcate into the young citizenry of society the cultural values that it upholds – gender perceptions inclusive. It is also used to correct members of society who violate the accepted social norms of the people.

Song performance can partly be viewed as a form of social intervention, especially in gender-related disputes. Consider the song below:

| | |
|----------------------------|----------------------------------|
| Woman: <i>Alany pa coo</i> | The aggressiveness of [some] men |
| <i>dwoko i kum mon.</i> | they take it out on women. |
| <i>Mon ma kikelo-akela</i> | [Mere] women brought |
| <i>ki dyang.</i> | with cattle. |

Men & Women: *Nen kong kit tic ci!* Look at this kind of behaviour!

| | |
|-----------------------------|--|
| Woman: <i>Eno ba!</i> | There you are! |
| <i>Cwara, wek lworo.</i> | My husband, stop being a coward |
| <i>Ma coo wadi wu</i> | When fellow men |
| <i>goyi woko</i> | beat you up |
| <i>Idwoko among i kuma.</i> | You take out your frustration on me. |
| <i>Koni atwacci kir</i> | I will throw for you the <i>kir</i> curse. |

Men & Women: *Wek lworo obedi.* Stop being a coward.

| | |
|--------------------------|-----------------------------|
| <i>Coo ngo ma idwoko</i> | What kind of manly strength |
| <i>i kum mon?</i> | is demonstrated on women? |
| <i>Te coo ni peke.</i> | Your manhood is despicable. |

| | |
|------------------------------|-------------------------------|
| Woman: <i>Anywar pa coo</i> | [Some] men are bullies |
| <i>dwoko i kum mon</i> | and they take it out on women |
| <i>Mon ma kinyomo-anyoma</i> | [Mere] women just married |
| <i>ki lim.</i> | with wealth. |

Men & Women: *Nen kong kit tic ci!* Look at this kind of behaviour!

| | |
|--------------------------|---------------------------------|
| Woman: <i>Eno ba!</i> | There you are! |
| <i>Cwara, wek lworo.</i> | My husband, stop being a coward |
| <i>Ka coo wadi wu</i> | When fellow men |
| <i>loyi woko</i> | triumph over you |

| | |
|--------------------------------------|--|
| <i>Idwoko ayella i kuma.</i> | You turn your trouble on me. |
| <i>Koni atwacci kir</i> | I will throw for you the <i>kir</i> curse. |
| Men & Women: <i>Wek lworo obedi.</i> | Stop being a coward. |
| <i>Tek ngo ma idwoko</i> | What kind of strength is let loose |
| <i>i kum mon?</i> | on [mere] women? |
| <i>Te coo ni peke.</i> | Your manhood is despicable. |

In the song, we see the female appropriating the ‘unnatural’ but naturalized gender notion of male strength and female weakness, and using this very notion for her own protection. A man worth his manhood is expected to demonstrate his manly strength on fellow men who are his supposed equals, and not let it loose on a woman who is cast as *naturally* weak. Such conduct is considered a cowardly act, and that is why the men and women in the performance representing public opinion remark:

Stop being a coward.
What kind of strength is let loose
on [mere] women?
Your manhood is despicable.

The females are projected in the song as not equal to the males. This is because, among other things, they are ‘[Mere] women brought/ with cattle’ into the homestead. The very fact that a male has to part with some wealth in the form of cattle to marry a female puts him in a different social rank from her. So to apparently lower himself to her level by pitting his strength against hers is considered despicable.

Because of the Acoli hegemonic discourse that attributes the male gender with physical strength, men are made to perform this gender attribute in daily life and take on roles and tasks that require physical strength. Because the female gender is projected as physically less strong, they too perform this gender attribute in real life and take on roles and tasks that require more tenacity and diligence instead of brute strength. Now, if this ‘unnatural’ notion of male strength, which has been naturalized through ‘repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame’ (Butler 1990:23), is pitted against an equally ‘unnatural’ notion of female physical weakness and used to deter domestic violence against women, should we subvert this gender performance?

Furthermore, the female in the song threatens to use the *kir* (a wife’s curse) if her husband continues to trouble her. She sings:

My husband, stop being a coward
When fellow men
triumph over you

You turn your trouble on me.
I will throw for you the *kir* curse.

The heterosexual gender ideology of the Acoli gives a female, who has been abused into bitterness and frustration by her husband, the power to put a curse on him and the homestead. She would take a cooking pot or a feeding dish or the ash from the cooking stove and throw it out in an act known as *twacco kir* (throwing the curse). As she did this, she would utter the words ‘*Uyaa! An mono pe adano?* (Please! Am I [also] not a human person?)’ Okot p’Bitek notes that:

By this act the, woman brought an already highly strained relationship to a point of total rupture. In the act of throwing the pot or dish or ash, she symbolically broke off all the duties and obligations of a wife and mother. The pot which was used for cooking and the dish for feeding her husband and children were broken up, and the ash from the kitchen stove thrown out. At that point, she ceased being a wife and mother, and worse, she became a dangerous person to the family and the lineage group. And what was a matter within the household now assumed lineage or even clan importance (p’Bitek 1980:147).

Through song performance the females often remind the males of their ability and gendered power to curse the homestead and bring misfortune; and this usually acts as a check on male excesses. As p’Bitek puts it:

The wife’s curse posed a permanent threat for husbands with a tendency to trouble their wives. Everyone knew that if a man persisted in troubling his wife, she might commit *kir*. It operated as a brake in situations when relationships between husband and wife steadily deteriorated, mainly due to the man’s fault. But it also offered an opportunity for a settlement of serious problems by a solemn ceremony (p’Bitek 1980:148).

Twacco kir is the ultimate weapon a female in an extremely abusive relationship would use, by virtue of her position as a mother and a wife. The females are discouraged by society to resort to this, but it is generally considered a better alternative than if she was driven to commit suicide because then, it is believed, her ghost would turn into *lacen* (an avenging spirit). The act of *kir* pushes a domestic situation into the public arena and a ceremony known as *goyo ayoo* (enacting peace) is performed to restore harmony. Songs, such as the one cited above, are often used to constantly remind the males of the gendered power of the females to *twacco kir*, and thereby caution them about pushing their wives to the limit. Here, we see songs being used to propagate an unnatural, naturalized gender notion, but for a good cause.

In some of the song performances encountered during my field research, being hospitable and caring is projected as a feminine attribute among the Acoli.

Should we endeavour to subvert this ‘unnatural’ phenomenon, ‘naturalized’ and culturally assigned to the female gender? Should Acoli men stop performing their ‘unnatural’ but ‘naturalized’ gender attributes of providing for and protecting their household? As social beings who have to co-exist in a social situation, do we have to subvert the culturally assigned gender attributes and roles for the sake of it?

Gender performance is one of the means through which the social order and organization in Acoli society is ensured. A human being is a social being (with emotional and spiritual needs) and more than just a biological substance. Song performance serves as one of the vital tools for ideological propagation and, by extension, a means for social organization.

Human beings are social beings that have to co-exist with others in a community; and to ensure harmony and order in this co-existence some regulatory frame is inevitable (be it philosophical or religious) – and often gender has been factored into the regulatory social framework (for better or for worse). Although some gender practices/performances are debilitating to the subject, others are essential for the harmonious and continued existence of society.

Conclusion

In conclusion, I would like to state that the performativity theory has many insightful benefits to help us understand the workings of the gender processes both in everyday life and in song performance. Much ‘Western’ gender study has focused on a critique of gender roles and the idea that these underlie differential ideas of power – and hence should be weakened or subverted in the interests of promoting greater democracy and equality. In these analyses, forms of gender differentiation are ‘bad’. One strand in this debate has been on the idea of performativity, which has been understood as focusing on small, everyday acts. Performativity is hence seen as the site of understanding how ideas of gender gain substance and are made ‘real’.

However, in the context of my study of Acoli song performance, gender is embraced as ‘good’ and is seen as a site in and through which power can be debated. Also, given the prevalence and importance of expressive genres generally in Acoli society, these debates are often ‘broadcast’ and amplified in songs. The discussion in this chapter, therefore, seeks to throw light on the prevailing debates on gender by examining how it is used as a resource and how people make powerful investment in it. Textual forms such as songs provide us with privileged insight into the nature of this investment; just as we have seen how the Acoli females have metaphorically used the very fangs of the hegemonic heterosexist gender snake to strike it and to reap the benefits.

Note

1. The field research from which this essay is drawn was conducted as part of the requirement for the award of a doctoral degree in African Literature of the University of the Witwatersrand, Johannesburg, South Africa.

References

- Allen, A., 1998, 'Power Trouble: Performativity as Critical Theory', *Constellations*, Vol.5, No. 4, pp. 456-471.
- p' Bitek, O., 1980 [1971], *Religion of the Central Luo*, Kampala: Uganda Literature Bureau.
- Butler, J., 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge.
- Butler, J., 1993, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York and London: Routledge.
- D'Agostino, M., 2003, 'Muslim Personhood: Translation, Transnationalism and Islamic Religious Education among Muslims in New York City', *Journal of Muslim Minority Affairs*. Vol. 23, No. 2, pp. 285-294.
- Hofmeyr, I., 1993, *We spend Our Years As a Tale That Is Told": Oral Historical Narratives in a South African Chiefdom*, Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- James, D., 1999, *Songs of the Women Migrants: Performance and Identity in South Africa*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kaiser, T., 2006, 'Songs, Discos and Dancing in Kiryandongo, Uganda', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 32, No. 2, pp. 183-202.
- Kratz, C.A., 1994, *Affecting Performance: Meaning, Movement and Experience in Okiek Women's Initiation* Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Mbiti, J.S., 1990 [1969], *African Religions and Philosophy*, London: Heinemann.
- Nelson, L., 1999, 'Bodies (and Spaces) do Matter: the Limits of Performativity', *Gender, Place and Culture*, Vol. 6, No. 4, pp. 331-353.
- Okot, M.B., 1994, 'Gender Representation in Acoli Oral Poetry', Unpublished M.A. Thesis, Kampala: Makerere University.
- Sofola, Z., 1998, 'Feminism and African Womanhood', in O. Nnaemeka, ed., *Sisterhood, Feminism and Power: from Africa to the Diaspora*, Trenton, NJ and Asmara: Africa World Press.
- Wittig, M., 1981, 'One is Not Born a Woman', *Feminist Issues*, Vol. 1, No. 2, pp. 47-54.



7

Industrie musicale au Sénégal : étude d'une évolution*

Saliou Ndour

Introduction

Les années 1980 ont vu le Sénégal amorcer un grand virage dans le domaine de la musique. L'ère de l'industrie musicale fit son apparition avec l'installation de studios d'enregistrement qui contribuèrent à l'explosion de la musique au Sénégal. Les artistes eurent la possibilité de trouver sur place pour se faire enregistrer ce qu'ils allaient chercher en Europe ou en Amérique. Les groupes musicaux se multiplièrent en suscitant ainsi un fol engouement auprès du public.

Les retombées ne se firent pas attendre au plan international : les tournées devinrent fréquentes à l'étranger, les consécration s'échelonnèrent (disques d'or, de platine, nominations au Grammy Awards, etc.). Les artistes comme Youssou Ndour, Baba Maal, Coumba Gawlo Seck, Thione Seck, Didier Awadi, Omar Péné et autres jouèrent sur les grandes scènes mondiales.

Du coup l'image du musicien se trouve radicalement transformée : il n'est plus ce marginal, disciple de Bacchus et amateur de jeunes filles de petite vertu. Il devient un personnage adulé et respecté dans sa société, un symbole de réussite sociale, une valeur sûre de l'establishment social. Ainsi, donc, le secteur de la musique a-t-il fait sa mue, la voie de l'« industrialisation » de la musique balisée. Ce qui ne sera pas sans conséquence au plan socioculturel et économique pour les acteurs qui gravitent autour de ce secteur.

La nouveauté sera l'accentuation des mutations socioculturelles et l'accroissement des transformations économiques dans ce sous-secteur de la culture grâce aux supports de diffusion et de production de la musique.

Mutations socioculturelles dans le secteur de la musique

Il nous semble, tout d'abord, nécessaire de voir si les nouveaux supports de diffusion et de promotion (cassettes, Compact-disc, VCD, DVD, radios, télévision, Internet, etc.) ont engendré les mutations sociales intervenues dans le secteur de la musique ou plutôt servi à assurer la reproduction sociale. La réponse fournie par la sociologie est que, de manière générale, les nouveaux outils ne contribuent pas au changement de la société et qu'ils favorisent, au contraire la reproduction sociale en raison des inégalités d'accès et d'utilisation liées au pouvoir d'achat. D'où pour les travaux actuels de la sociologie, il n'y a de révolution en cours.

Jean Pierre-Pierre Durand et Victor Scardigli¹ sont très critiques vis à vis d'une telle vision : « en réalité, arguent-ils, derrière les apparences de continuité, se prépare peut-être effectivement une mutation culturelle liée à l'omniprésence des nouveaux objets quotidiens, à la « digitalisation » du « mode de vie » (Durand & Scardigli 1993:567).

Il s'agit, donc, selon eux d'un champ en voie de constitution. C'est ce qui explique que les sociologues n'ont pas pu entrevoir la mutation. Pour notre part, l'esquisse d'une analyse nous permet de saisir les changements sociaux qui sont intervenus dans le secteur de la musique et, ceci, consécutivement au développement de l'industrie musicale. Celle-ci se trouve à la croisée des chemins de la culture, de la technologie et de l'économie. Ainsi, l'artiste crée une œuvre musicale (culture), enregistrée, produite, fabriquée et diffusée à partir de moyens techniques (technologie) et enfin commercialisée (économie).

La musique : un fait social

Il convient d'appréhender la musique comme un *système* au sein duquel interagissent de nombreux *agents* jouant chacun un rôle social. Aussi, pouvons-nous la définir dans le sens où l'entendait Marcel Mauss comme un *fait social total* :

L'espèce des relations qu'il cherche, commente Georges Gurvitch, à découvrir n'est jamais celle qui existe entre deux ou plusieurs éléments arbitrairement isolés de l'ensemble de la culture mais entre toutes ses composantes : c'est ce qu'il appelle des « faits sociaux totaux » (Gurvitch 1947).

Toutefois, Marcel Mauss a eu une approche restrictive qui ne concerne que les sociétés globales. Ce qui ne l'a pas empêché d'avoir produit une théorie qui ouvre des perspectives nouvelles. Car, il s'agit d'une méthode de vue d'ensemble et qui lui permet de considérer les faits comme « totaux » ou « généraux » lorsqu'ils touchent « la totalité de la société et ses institutions » (Mauss 1968:274).

Dans cette perspective Georges Gurvitch conviera la sociologie de la musique à étudier la musique comme une réalité générale avec de multiples aspects en considérant tous les paliers en profondeur et dont toutes les couches s'inter-

pénètrent. Il s'agit, donc, selon lui, d'une « totalité réelle en marche ». Aussi, les faits musicaux sont-ils à la fois producteurs et bénéficiaires des mutations sociales.

Dans ce sens, Théodor Adorno, parlant de la sociologie de la musique, énonçait l'hypothèse selon laquelle « des transformations profondes s'élaborent dans la société à partir des différents faits culturels, voire musicaux » (cité par Green1997:19). Un point de vue que nous partageons si nous considérons que la musique épouse les contours de la société. Ainsi, au Sénégal les préoccupations et les espoirs dans un monde de plus en plus difficile apparaissent dans les chansons. Au niveau de la thématique y figurent en grande partie les valeurs morales. Dans une enquête (Seck & Diarra:229) réalisée par Enda-Art, 39 pour cent des chansons étudiées ont un contenu moral lié à la solidarité, l'humilité, le respect aux parents particulièrement à la mère, la désapprobation de certaines pratiques sociales comme la jalousie, le vol, l'alcool, la drogue, la médisance, la perversion des mœurs, etc.

D'autres problèmes sociaux sont soulevés, notamment ceux relatifs à la paupérisation des populations, au rôle de l'argent comme valeur dominante. L'immigration, la situation des enfants et des jeunes, les couches les plus vulnérables, la place et le rôle des femmes dans la société figurent en bonne place dans la thématique de nos musiciens. La culture et l'histoire sont régulièrement revisitées.

Enfin, une musique politiquement engagée et citoyenne est jouée par certains de nos musiciens plus particulièrement les rappeurs. Ce qui fait, donc, que la population se retrouve dans la plupart des textes de chanson lorsque celles-ci prennent en compte leurs réalités socio-culturelles. Hormis les rappeurs, les textes de Ndiaga Mbaye, Thione Seck le parolier, Souleymane Faye, Youssou Ndour, Omar Pène, mais également chez les femmes Aby Ndour, Mada Bah, etc. sont très significatifs. Ils reflètent la symbolique sociale, instruisent, éduquent, rassurent, encouragent. Les tares de la modernité ainsi que les inepties de l'histoire sont dénoncés. Les musiciens sont des pourvoyeurs de messages. A travers leur musique, ils parlent à leur société. Certains ont vu les rappeurs jouer un rôle important dans les changements sociopolitiques intervenus dans notre pays. Analysant cette dimension essentielle dans l'avènement de l'alternance politique du 19 mars Mamadou Abdoulaye Ndiaye et Alpha Amadou Sy ont formulé cette remarque :

La lecture des textes musicaux de ce courant artistique révèle sa prégnance idéologique et politique et son engagement dans la lutte pour le renouveau démocratique. Partant, le courant rap est doublement significatif : il est, d'une part, un mouvement artistique et, d'autre part, il constitue un maillon important du mouvement de jeunesse. Cette doubleur leur confère un statut privilégié sur l'échiquier politique où il constitue des forces du changement (Ndiaye & Sy (2003:53).

En fait, on peut les considérer comme des sentinelles de la démocratie. L'alternance, à laquelle ils ont grandement contribué, n'a pas atténué leurs critiques. Ils ont

continué à être les porte-voix d'une jeunesse dont les espoirs ont été trahis. Donc, en appréhendant la musique comme un fait social total, on peut dire qu'elle est porteuse de changements au sein de la société en ce sens qu'elle contribue à la conscientisation, à l'intégration de nouvelles valeurs en symbiose avec les valeurs authentiques. C'est tout le sens du qualificatif de « courtiers culturels » que donne Richard Ssewakiryanga aux jeunes des villes africaines eu égard à leur propension pour la musique américaine.

Les changements sociaux dans le secteur de la musique

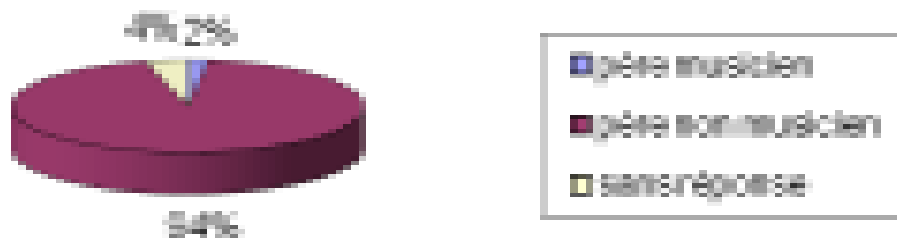
Ils interviennent à plusieurs niveaux. On peut les saisir à partir d'éléments comme la mobilité sociale, la décastification, le changement de mentalité, la mondialisation de la musique, les mutations dans la danse, les rivalités entre musiciens, etc.

La mobilité sociale dans le secteur de la musique

Il s'agit d'une forme de changement social qui se pose en termes de déplacement des individus dans la hiérarchie sociale et qu'on appelle la *mobilité sociale*. Il y a deux manières de l'aborder : sous l'angle *individuel* (le fait de ne pas exercer la même profession du début à la fin de sa vie) et sous l'angle *générationnel* (profession occupée par opposition à celle du père). Cependant, il faudra également y ajouter cette volonté qu'a l'individu de changer sa situation pour se hisser à un niveau supérieur de l'échelle sociale.

Il existe, certes dans le paysage musical sénégalais de nombreuses familles de musiciens² mais également, on remarque une certaine mobilité sociale, dans la mesure où la profession du fils (musicien) sera différente de celle de son père. Au cours de nos enquêtes, il nous a été révélé sur un échantillon de 100 personnes que seulement 2 pour cent des enquêtés ont un père musicien contre 94 pour cent dont le père n'en est pas un.

Fig. 1 : Mobilité sociale



Source : enquête personnelle

En outre, cette volonté d'ascension sociale fait que beaucoup de jeunes pensent aujourd'hui trouver une situation de rente à travers la musique. Toutefois, le monde du showbiz reste très difficile à pénétrer. Il y a beaucoup d'appelés mais, peu d'élus.

Toujours est-il que la quasi-totalité des musiciens sont d'origine très modeste. A travers la musique, ils ont trouvé une ascension fulgurante : Youssou Ndour est musicien et administrateur de sociétés. Il possède un groupe de presse au point que « certains pensent même qu'il fait partie du cercle restreint des milliardaires sénégalais depuis longtemps » (*Thiof Nouvelle série* n° 3 du 15 mars au 01 avril 1999:7).

Il se susurre que Coumba Gawlo Seck s'inscrit dans cette lignée de nouveaux riches après son disque de platine dont la vente, à l'époque, avait été estimée à quelque 600 000 exemplaires. Ses gains personnels, d'après un calcul tournait autour de 19,2 et 144 millions CFA (pour un disque à 4 000 CFA) ou 72 et 360 millions (pour un disque à 10 000 FCFA). Elle est créditée d'une aisance financière certaine. Baba Maal, Ismaela Lô, Thione Seck, Omar Péne, Fatou Guéwel Diouf sont rangés dans la catégorie des nantis de ce pays. Ils sont considérés comme ceux qui ont réussi l'heureux passage d'une classe sociale défavorisée à la classe des possédants.

La décastification de la musique

Il existe une autre forme de mobilité sociale, c'est le phénomène de la « décastification » qu'il faut saisir en relation avec la notion de caste. La profession de musicien a été, traditionnellement, réservée aux griots et ceux qui s'occupaient parmi eux de chansons, étaient appelés *Sabb-Leké*³. La « décastification » est le fait que la caste des *Géer* supposée supérieure, embrasse la carrière de musicien. Nous pouvons donc y voir une forme de *mobilité sociale descendante*.

Il faut dire que traditionnellement, chez les wolof, les *Géer* (caste supérieure), qui voulaient embrasser la carrière de musicien subissaient la réprobation du groupe social. Il est même interdit au *géer* d'être en contact avec la peau du tambour. Aujourd'hui, avec le développement de l'industrie musicale, la profession de musicien n'est plus la chasse-gardée des griots. De nombreux *géer* investissent le créneau ; nous pouvons en citer : Ismaela Lô, Baba Maal, Pape Fall, Moussa Traoré et Wasis Diop. Ce dernier témoigne :

A l'insu de mes parents, j'allais squatter les griots qui accompagnaient les séances de m'bappat (lutte). N'étant pas *géné* [griot], je m'abstenais de chanter en public, chanter étant considéré comme efféminé, sauf pour les griots. Dans mon quartier de Gueule Tapée, je n'ai jamais raté un seul tam-tam de Doudou Ndiaye Rose [...]
(Leymarie 1999:154).

Et souvent les difficultés ne manquent pas de se poser sur le chemin des *géer* qui veulent trouver leur voie dans la musique. D'autant qu'ils ont des origines aristocratiques. A ce propos, le cas du chanteur Salif Keita, descendant d'une

famille princière du Mali, est bien connu, mais l'est moins celui d'Omar Ndiaye « Xosluman », fils de nobles descendants du Bourba Alboury Ndiaye Roi du Djolof. Lors d'un entretien⁴, il nous a relaté les écueils desquels il a dû triompher pour faire accepter à ses parents la pratique de la musique. Mais l'enseignement qu'on peut tirer de son histoire se situe ailleurs : l'attitude du griot attiré de la famille qui a accepté difficilement son statut de musicien. Il lui a dit qu'il « qu'il ne l'accepterait jamais ! Qu'il ne le comprendrait jamais ! ». Il ne peut plus le voir, comme s'il avait honte de lui. En effet, il accepte mal que son roi soit musicien, chacun doit garder sa place sur l'échiquier social.

Il reste que ce phénomène de « décastification » est beaucoup plus marquant en ville qu'en zone rurale. Lors de nos enquêtes, nous avons dénombré sur un échantillon de 100 personnes : 52 pour cent de *géer*, (caste supérieure) 22 pour cent de *genél* (griots), 4 pour cent de *teug* (forgerons et bijoutiers) et un taux de pourcentage relativement élevé de non-réponse (22%) que nous interprétons comme la délicatesse relative à une telle question pour ceux qui refusent de s'assumer, mais également la non-existence de ce phénomène de caste chez certaines ethnies du Sud enquêtées comme les Diolas.

Fig. 2 : Origine sociale



Source : enquête personnelle

Ce que corrobore cette étude de Yann N. Diarra faite à Dakar sur la musique sénégalaise et qui fait remarquer que : « Même si une part importante des musiciens reste issue de cette caste, la plupart d'entre eux (69,5 pour cent) ne le sont pas » (Diarra 1999:251).

Il en fournit la lecture suivante : il s'agit là d'une évolution sociale et culturelle des métiers de la musique et que l'urbanisation et les nouvelles structures sociales qu'elle impose - passage d'une société de castes à une société de classes - ont redonné sa place et son rôle aux musiciens dans la société. Aussi séduisante que puisse être une telle analyse, nous ne partageons pas cette interprétation pour la

simple raison que, selon nous, l’urbanisation et la nouvelle structuration sociale n’ont pas eu raison du système des castes. Même si la base matérielle qui sous-tend ce phénomène a disparu, il reste que l’idéologie qui le fonde est toujours vivace dans les esprits. En conséquence, nous considérons que l’évolution sociale et culturelle des métiers de la musique s’explique par la mise en place d’une industrie musicale au Sénégal et que beaucoup de musiciens pensent y trouver un créneau porteur.

Toutefois, nous sommes d’accord avec son hypothèse qui consiste à dire que la pratique de la musique en milieu rural reste fortement liée à l’appartenance sociale pour deux raisons, selon nous, que voici : le conservatisme inhérent aux sociétés rurales et l’absence d’infrastructures musicales.

Autres aspects révélés par l’étude de Yann N. Diarra : la pratique traditionnelle de la musique (percussions, formes de chants et de danses) est dévolue à la caste des griots alors que la plupart des *gээр* font de la musique moderne.

Le changement de mentalité

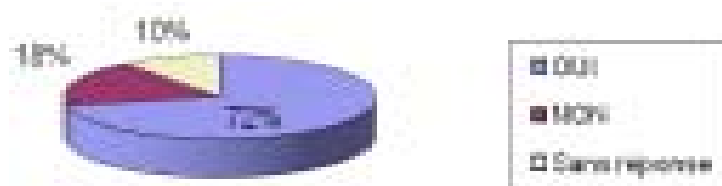
Avec la mobilité sociale, la décastification, un changement de mentalité a été opéré en ce qui concerne la société. Une révolution dans le secteur de la musique qui engendre des mutations sociales. Du coup, le visage de la musique et l’image des musiciens se trouvent changés. Il fut, en effet, un temps où la musique était considérée comme une activité frivole et le musicien un marginal, un troubadour. L’on se rappelle enfant de cette blague qu’on se servait pour se moquer des musiciens : un jeune homme vient sérieusement s’ouvrir à son père pour lui dire : « *Baay! Baayi na caxaan damay riti* » (Père ! J’ai cessé de m’amuser ; maintenant je joue du riti (le violon peulh). Ce qui nous faisait beaucoup rire car, nous considérions la pratique de la musique comme une activité peu sérieuse.

Les préjugés qui entouraient la musique étaient partagés à l’époque par tous les secteurs de la vie sénégalaise. Ce que corrobore l’ex manager d’Omar Pène, Pape Bondé Diop qui nous racontait au cours d’une interview⁵ ce qui arriva à son poulain : parti à la police se faire confectionner une pièce d’identité, le policier qui s’en chargeait lui demanda sa profession : il répondit, fièrement : « *musicien* », le policier lui rétorqua : « *Musicien ! Chômeur ! Oui !* ».

Aujourd’hui, grâce à la technologie, le secteur de la musique est un créneau porteur qui attire beaucoup de producteurs, d’artistes, de distributeurs et de vendeurs de cassettes qui espèrent y trouver leur voie. Aussi, convient-il de remarquer que l’industrie musicale est en train de révolutionner les mentalités. L’image du musicien a positivement évolué. Il est perçu comme quelqu’un de riche pouvant satisfaire les besoins des gens qui les sollicitent.

Au cours d'une enquête relative à la perception du musicien par les gens, sur une population de 100 sujets enquêtés, 72 pour cent déclarent être l'objet de sollicitation pour de l'aide contre 18 pour cent. Ce qui indique qu'ils sont considérés comme des privilégiés capables de satisfaire les besoins de ceux qui, confrontés aux difficultés de la vie, les sollicitent.

Fig. 3 : Sollicitation



Source : enquête personnelle

Ces sollicitations dont les musiciens font l'objet de la part des populations apparaissent dans cette confession de la chanteuse Ndèye Fatou Tine dite « Titi » qui révèle dans le journal *Le Quotidien* :

[...] En venant, vous avez vous-même rencontré des gens devant la maison. Il y a toujours du monde et il n'est pas dit qu'on peut recevoir tout le monde. Ils croient que je suis riche, que je suis capable de leur venir en aide. C'est vrai ça ne fait pas longtemps que je suis dans le métier et si j'avais des millions, c'est sûr que je leur viendrais en aide, surtout aux plus démunis [...]. Je veux tout juste que les gens sachent que je ne suis pas si riche qu'ils le pensent.⁶

Donc, la réalité est autre car 29 pour cent seulement des enquêtés déclarent vivre correctement de leur art contre 20 pour cent qui en bénéficient peu et 39 pour cent de réponses négatives. Ce qui révèle donc que les musiciens bénéficient de préjugés favorables dans une société fortement marquée par la pauvreté.

Fig. 4 : Vivre son art



Source : enquête personnelle

Nous pensons trouver les raisons de ce regard positif que les gens posent sur les musiciens. Elles découlent pour l'essentiel de l'aura dont bénéficient les « ténors » de la musique sénégalaise que sont : Youssou Ndour, Baba Maal, Ismaéla Lô, Coumba Gawlo Seck, Thione Seck, Oumar Pène, Viviane Ndour, etc., mais également de la forte médiatisation dont ils sont l'objet. Comme l'écrit Yann N. Diarra :

Dans un environnement urbain où la pauvreté s'installe, la réussite sociale et économique, parfois fulgurante, de certains musiciens est devenue un modèle pour les enfants et les jeunes. La musique est également pour eux le média le plus accessible pour exprimer leurs visions, leurs attentes, leur espoir (Diarra 1999:252).

Dans un sondage BDA-*Le Témoin*, relatif à l'homme de l'année 1998, sur un échantillon de 1 000 Dakarais, à qui la question suivante a été posée : « Quelle est la personnalité qui a le plus suscité votre admiration au cours de l'année 1998 ? ». Sur les 100 personnalités choisies y figurent 22 musiciens et la première place est occupée par un musicien, en l'occurrence Youssou Ndour à côté d'hommes politiques, de célèbres hommes d'affaires et de grands chefs religieux. Ce qui fera titrer l'hebdomadaire *Le Témoin* : « Les musiciens ont toujours la côte » (*Le Témoin* n° 449 du mardi 09 au lundi 15 mars 1999:6-7).

Les analyses de deux observateurs de la scène musicale sénégalaise corroborent cette mutation.

D'abord celles de Rama Sy Diop qui rappelle :

Jadis confiné dans l'arrière-boutique de la société, le musicien de nos jours est devenu « un véritable quelqu'un » [...] figurant parmi « les diverses personnalités reçues par le Chef de l'Etat », le musicien est désormais une VIP (Very Important Person) surtout depuis que le Sénégal connaît une avalanche de distinctions musicales. Tout le mérite en revient aux illustres précurseurs qui ont fait de l'activité une véritable profession, du secteur une industrie participant à la résorption notable du chômage (*Sud-Week-End* n° 954 du samedi 15 juin 1996:1).

Ensuite à Ass Dia de renchérir :

En l'espace de quelques années, les artistes sont passés chez nous du statut de marginaux à celui de modèles sociaux. Grâce à la magie des supports de production et de diffusion, un musicien de quartier peut se voir en peu de temps propulsé sur la scène internationale (*Télé Mag* n° 85 février 2000:14).

Ainsi, donc, les mutations sociales dans le secteur de la musique se sont faites à partir de ruptures opérées par des acteurs musicaux, mais également par le fait

Tableau 1 : L'homme de l'année 1998

Source : Le BDA – Témoin

d'une révolution technologique achevant de faire de notre monde un « village planétaire ».

La mondialisation de la musique

Une musique mondialisée baptisée « World music » est née. Ce qui aura pour conséquence le changement de style musical chez certains artistes sénégalais, obligés de revêtir des habits de « *courtiers culturels* » selon l'expression de Ssewakiryanga.

S'inscrivant dans cette perspective critique, Mamadou Abdoulaye Ndiaye et Alpha Amadou Sy considèrent que la tare originelle réside dans le fait qu'on identifie, malencontreusement, mondialisation et américanisation :

Certes, la création artistique fonctionne avec des « universaux », mais la « World-music » porte le cachet de l'industrie américaine du disque. De ce point de vue, le genre musical dominant est celui qu'imposent les maîtres du « show business ». Les maisons de disques comme Barclay, Island et Virgin exigent à tous les talents dont ils assurent les promotions artistiques, une fidélité au tempo musical qui fait autorité sur le marché mondial [...]. La question est [...] moins de remettre en cause l'effort fourni pour faire de ce produit artistique un bien exportable que d'alerter sur les dangers de céder aux convoitises du marché mondial⁷.

Cette option extravertie de notre musique inquiète, au point que dans une contribution intitulé *SOS pour la musique sénégalaise*⁸, Moussa Sy écrit :

L'industrie musicale étant confrontée à des mutations structurelles, sa survie dépendra dans une large mesure d'une uniformisation culturelle et d'une internationalisation de la distribution. Que la musique sénégalaise arrive à conquérir le monde, cela est notre plus grand souhait : mais notre émancipation par rapport à une idée de musique mondiale est un choix décisif.

Cette crainte est fondée d'autant que la world music prend souvent les relents d'une musique commerciale offerte à un public occidental en mal d'exotisme. En effet, chaque année un musicien de la sono mondiale (une autre appellation française de la world music) est promu par les affairistes du showbiz international. En 1997, Coumba Gawlo seck a occupé le hit-parade international avec la chanson *Pata Pata*, reprise à partir du célèbre titre de la diva Myriam Makéba. Le temps d'un été, ce tube a disparu des bacs. Ce qui justifie que cette musique soit rudement attaquée :

Accusée de colonialisme, de « piratage », de capture de la musique des autres... Certains voient du mépris dans cette condescendance omniprésente, conduisant le fabricant à prendre des musiques inconnues, peu accessibles et à les rendre consommables, donc vendables, en les faisant passer à travers un filtre technologique et rythmique.⁹

L'industrie musicale sénégalaise, à travers ses têtes de file tels Youssou Ndour, Baba Maal, Ismaéla Lô, Thione Seck, s'est choisie pour l'international une musique

mondialisée. Il s'agit de s'insérer dans les canaux de la world music. Ce sont des croisements musicaux qui ont toujours existé mais que la médiatisation et la technologisation de la musique ont accéléré et généralisé à l'échelle planétaire. Le « métissage musical » a été toujours perçu sous l'angle ethnocentriste faisant de la civilisation européenne la productrice de la musique la plus évoluée tandis que les musiques des autres peuples sont considérées comme des ébauches moins élaborées et plus primitives. Est-ce la raison pour laquelle la plupart de nos musiciens réalisent, pour être en phase avec le showbiz, une musique à deux vitesses : un mbalax pur et dur pour le local et des sonorités métissées pour l'international ? A ce propos Denis Laborde explique :

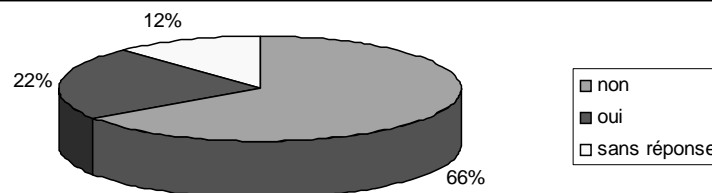
Les réalisations musicales qui pouvaient être polyrythmiques, riches de décalage et de syncope, doivent pour entrer dans le nouvel éden musical se plier à l'installation d'une pulsation binaire en continu. Aussi, Youssou Ndour en arrive-t-il à produire deux types de réalisations musicales, selon qu'il vise le public occidental ou le public sénégalais (Laborde cité par Bonniol 1999:334).

D'ailleurs, Baba Maal, Ismaëla Lô ont été nominés dans la catégorie *world music*¹⁰ des Grammy Awards ainsi que Youssou Ndour qui finira par remporter le prix en 2005 avec son album *Sant* dans lequel il est accompagné d'un orchestre égyptien.

La *world music* se veut, en fait, une modernisation des musiques traditionnelles en se servant de nouveaux instruments et en adoptant de nouvelles technologies. Elle vise un public planétaire. Mélange de différentes sonorités, la *world music* n'en revendique pas moins un fondement authentique « qui apparaît souvent vécue comme primordialité, connectée à l'intemporel, au primal, au chthonien, s'opposant là à l'éphémère, à l'artificiel et au corrompu, caractéristiques de la civilisation occidentale » (Bonniol 1999:335).

Pourtant, malgré les apparences, les musiciens sénégalais, à qui nous avons soumis notre questionnaire, sont foncièrement attachés à leur musique. Ainsi, à la question « si un producteur leur demandait de changer de musique pour être en phase avec la World music, le ferait-il ? », les résultats suivants sont apparus : 66 pour cent ont répondu négativement contre 22 pour cent d'avis favorables et 12 pour cent qui sont restés sans réponse.

Fig. 38 : En phase avec la world music



Source : enquête personnelle

S'enraciner donc, pour mieux s'ouvrir : tel semble être leur devise. Leurs musiques sont empreintes d'une forte valeur identitaire sans se « fermer » à l'autre. A ce titre, ce texte de Bonniol s'impose comme un véritable plaidoyer aux vertus symbiotiques de la World music :

En revenant, écrit-il, du côté des consommateurs occidentaux, cette musique est volontiers conçue comme une façon de mieux connaître l'autre, de dépasser les préjugés ; elle est ce qui unit, par opposition aux langues qui séparent. C'est une invitation permanente au voyage, une ouverture au monde dans laquelle peut être promue la richesse des cultures particulières. Et à ceux qui taxent la world music de tendance au colonialisme, il est répondu que si respect il y a, rien n'interdit d'utiliser la musique des autres, avec le sentiment d'une humanité partagée. Un argument qui peut rejoindre celui de l'universalité, avec l'idée que la musique est objet individuel, et qu'elle est disponible pour quiconque veut y accéder. Et, par cette écoute des autres, par cette adhésion à leur expérience sensorielle intime, comme par exemple l'expérience des pulsations rythmiques pouvant conduire jusqu'à la transe, chacun peut accéder à des parts inconnues de lui-même, élargissant le nombre des mondes possibles qui peuvent coexister dans son esprit. La musique apparaît ainsi comme le domaine par excellence dans lequel peut se déployer une éducation efficace dans un monde de plus en plus pluriel et s'acquérir une nouvelle sensibilité multiculturelle. Le propre de la world music est certainement de se situer à la fois du côté de l'affirmation identitaire et de l'ouverture à l'Autre [...] (Bonniol 1999:337).

Jean Luc Bonniol donne ainsi, une autre image de la world music que celle d'un « cannibalisme culturel » visant à gommer les différences pour mieux servir une mondialisation de la culture qui rime avec occidentalisation. Pour lui, la *world music* est au service de la civilisation de l'Universel, elle est une manière de communier avec l'autre, mais aussi d'enrichissement mutuel. Toutefois, il faudrait faire la part des choses. Certes la *world music* peut avantageusement contribuer au rapprochement des cultures, mais elle peut aussi s'inscrire dans une logique purement commerciale, une volonté hégémonique de la culture occidentale sur les cultures dominées.

Donc, nous sommes à un tournant où la musique sénégalaise cherche sa voie entre une musique authentique allant à l'assaut de l'international et une musique mondialisée qui s'imposerait chez nous. Quoiqu'il en soit, nous sommes sûrs que la mondialisation ne nous laissera pas le choix. Pour le Professeur Gora Mbodj, Youssou Ndour a su instaurer une symbiose entre le traditionnel et le moderne :

La musique de Youssou Ndour s'impose parce qu'elle sort de la profondeur des réalités culturelles. Par une valorisation du patrimoine, par une recherche vers les formes culturelles étrangères, Youssou a placé la société sénégalaise dans le courant du XXI^e siècle (Mbodj 1997:84).

Youssou Ndour se pose aujourd'hui comme le porte-étendard de la musique sénégalaise. Non content de la révolutionner, il a également donné avec Alla Seck une autre cadence à la danse en la rendant mixte.

Les mutations dans la danse

L'irruption de la danse traditionnelle dans la musique moderne est également à mettre à l'actif des bouleversements qui sont intervenus dans le secteur de la musique sénégalaise. Cet état de fait est le signe d'une véritable symbiose entre le traditionnel et le moderne et constitue une rupture de taille saluée, ici, par le Professeur Gora Mbodj :

...L'orchestre de Youssou Ndour, écrit-il, avec son génial Alla Seck, réussit le fameux pari de faire danser hommes, femmes, enfants et vieux, aux rythmes endiablés de son Mbalax [...] Youssou Ndour comprit très vite que les Sénégalais avaient la nostalgie des ormbij, des tatu lawbé, des jaxaay, des wëndeeelu. Il avait saisi que, si Dakar et les grandes villes sénégalaises dansaient aux rythmes du Jazz, du blues, du reggae, etc., la très grosse majorité des populations sénégalaises était exclue de cette frénésie corporelle. Il aiguïsa alors sa voix et Alla Seck fit le reste (Mbodj 1997:84).

Avec sa musique, Youssou Ndour a, donc, donné une autre vision de la danse traditionnelle qui peut dorénavant s'exercer dans tous les milieux et s'ouvrir à toutes les couches de la société. Poursuivant son analyse, le professeur Gora Mbodj élucide, en ces termes, le « mystère » de cette mutation :

L'apport de Youssou Ndour et de Alla Seck dans l'art sénégalais n'est pas seulement que musical (d'autres musiciens sont plus avertis qu'eux, sur ce plan), il est de nature sociale et même sociétale. Pourtant, Youssou n'a pas été le premier à chanter en langues nationales. La nouveauté, c'est d'introduire la danse traditionnelle dans le bal occidental (Mbodj 1997:84).

Il s'agit là d'une formidable révolution socioculturelle qui bouleverse les traditions ; la danse n'est plus exclusivement féminine, elle s'ouvre à tous:

En étudiant les danses traditionnelles féminines, Alla les a adaptées au contexte socioculturel en perpétuel remaniement, pour les redistribuer à toutes les couches du pays, aux lettrés comme aux analphabètes.

Ainsi, *wantilator* (ventilateur), fille interculturelle de *tatu lawbé*, est-elle arrangée pour devenir une danse mixte partagée par les hommes et les femmes. Le *sabar* par lequel seules nos sœurs aux pieds gracieux excellaient devant le regard amoureux et envieux de leurs petits fiancés, Alla le transforma en une danse androgyne donc accessible aux garçons (Mbodj 1997:84).

La voie ainsi dégagée par Alla Seck fera essaimer les groupes de danses dans le pays. Avec la légendaire Koura Thiaw (célèbre danseuse des années 1940), Tokossel, (dans les années 1950), Mbayang Niasse, Ndéye Khady Niang (dans les années 1960) et Gallo Thiello (récemment), Alla Seck fera des émules. Ainsi, les Pirates de Dieuppeul (Waa Pyraat, nouvelle dénomination du groupe), les Amazones d'Oumou Sow, les Gazelles de Ndéye Guèye, le groupe de Pape Ndiaye Thiou, les Signares d'Hindou, etc. meublent les clips de nos musiciens.

Par le passé, des danses telles que *Yaaba composé*, *Sandang*, *Sanjaay*, *Soob-sabar*, *Warmbithie*, *Guinté Thiéré Ndawal*, *Mbabass*, *Xuran*, *Thiébou Dieu*ne avaient fasciné la muse. Le poète et romancier ivoirien Bernard Dadié les célébra dans ce magnifique vers : « Saute ! Saute ! Belle jigéen c'est le tam-tam des arènes qui t'appelle ce soir ! »

Aujourd'hui, les danses sénégalaises titillent les sens en se montrant volontairement érotiques. En effet, à travers les « *Dialgati* », *Tarantat-taacc*, *Mayonnaise*, *Diogaty*, *leumboul*, *dagagn*, *watatou*, *Khatiebi*, *Khiss-Khiss*, *Tengs*, *Reng-Reng*, *Moogne* ou *Soukous Madiaba – mbalax*, etc., les jeunes filles s'affranchissent totalement de la pudeur et se livrent à de l'exhibitionnisme. Le corps de la femme devient une marchandise qui s'offre aux regards voyeuristes. C'est ce qui fait dire au psychologue Omar Ndoye : « le « mbalax » est venu perturber et brouiller tous les repères culturels ... [avec les clips] l'œil et le fantasme sur le derrière de la jeune fille qui est malheureusement utilisée comme un produit » (*Sud quotidien* n° 2541, samedi 22 septembre 2001:8).

Ainsi, les pulsions à fleurs de peaux relèguent-elles au second plan toute création artistique. Tout se passe comme si la « meilleure danseuse » était celle qui s'enfonce le plus dans le dévoilement de son corps. Ce qui est valable, pour la fille l'est également pour le garçon. C'est la danse « androgyne » dont parle le professeur Gora Mbodj.

Analyste, le rappeur Didier Awadi considère que « le problème [de cette danse] se pose en terme, de choix de société. Dès lors, affirme-t-il, c'est la problématique des valeurs morales, culturelles et spirituelles en rapport avec le contexte actuel, qu'il faudrait repenser »¹¹.

Mbaye Dièye Faye, célèbre batteur du Super Etoile de Youssou Ndour, dans une interview, perçoit avec la danse du *l, mb, l* un changement :

Tout a changé vraiment, soutient-il, Dans le passé les *Laobés*¹² dansaient le « *l, mb, l* » et avec un accoutrement plus décent que ce qu'on voit aujourd'hui. Avant [...] les *Laobés* portaient de longs pagnes et pas ces « *beeco* » salaces que l'on retrouve un peu partout dans les soirées récréatives, manquant de pudeur et de civilité. Dans le passé, cette façon de s'habiller était tellement intime que les coépouses rivalisaient du

plus sexy port de « *becco* » devant leur mari qui n'hésitait pas à les récompenser. Pour en revenir à la danse, disons que les autres ethnies ont pris le contre-pied des Laobés (Wane 1999:3).

La vérité est qu'il existe des pierres de touche entre art et érotisme¹³. Qui ne se rappelle du fameux *ubbil Mbarka Ndiaye* (une danse érotique dans laquelle la femme dévoile ses parties intimes et qui veut dire littéralement « ouvre le sexe ») ? C'est sans doute ce que Mamadou Abdoulaye Ndiaye et Alpha Amadou Sy, psychanalystes, ont voulu montrer lorsqu'ils notent :

En réalité, le libertinage du langage du corps est à la mesure de l'impact des forces de refoulement sur le moi du plaisir. Ce n'est pas un hasard si les Laobés, réputées chastes, parce que rarement prises à défaut d'adultère, font montre d'un talent redoutable dans la maîtrise de ces techniques artistiques qui prennent la marque d'un acte manqué (Ndiaye & Sy 2000:48).

L'érotisme chez les Laobés n'est que l'expression d'une culture qui aménage ses plages de liberté à travers l'« *oralité paillard* »¹⁴ et la danse. Il n'est pas synonyme de dévergondage ni de volage. D'autres groupes socioculturels, se réappropriant les danses et autres artifices des Laobés sans en assurer le substrat philosophique qui le sous-tend, trahissent l'esprit et choient dans la vulgarité.

Force est de reconnaître que des changements ont eu cours dans les formes d'expression corporelle. Avec les clips, l'obscénité s'est invitée dans la danse. Elle est devenue un véritable fonds de commerce et qui aiguise les appétits pour mieux vendre leur produit. Un enjeu économique qui rend les rivalités très vives dans le secteur de la musique.

Rivalités dans le secteur de la musique

Le développement de l'industrie musicale n'a pas favorisé l'entente et l'unité dans le secteur. En effet, en raison des enjeux économiques et sociaux, liés à la rentabilité du secteur et au prestige social, des relations conflictuelles divisent les différents acteurs. C'est ce que révèle ce constat :

Aujourd'hui, les musiciens se chamaillent constamment [...] Le showbiz sénégalais est devenu une affaire de gros sous, les musiciens des hommes d'affaires. Aussi les querelles de préséance ne sont pas seulement une affaire d'ego [...] mais surtout parce qu'il faut marquer sa présence, ne pas laisser le « rival » tout seul sur la scène, donc, recueillir les possibles dividendes (Sall, Ndiaye & Thiam 1997:10-18).

Donc, les musiciens sénégalais n'arrivent pas à s'entendre pour défendre leurs intérêts communs. A travers ces rivalités, Madame Siby du BSDA y voit un problème de leadership : « Certains, affirme-t-elle, se disent : au niveau international

ma renommée est telle que je n'accepterai pas de me mettre dans une structure où je ne jouerai pas le rôle de leader, il faut que je sois à la tête et que tout le monde soit derrière moi »¹⁵.

Ainsi, face aux difficultés que rencontre le secteur de la musique, des musiciens avaient senti la nécessité de se regrouper au sein d'une association dénommée « *Ben Lokho* » qui signifie en wolof « une seule main ». Celle-ci regroupait des musiciens comme Youssou Ndour, Baba Maal, Ismaéla Lô, Kiné Lam, etc. Mais *Ben Lokho* ne fit pas long feu. Son échec est lié à son caractère élitiste, ne regroupant d'une part que les ténors de la musique mettant sur la touche beaucoup de frustrés et exclut d'autre part les instrumentistes. Ce qui fera dire à Thione Seck, non sans un brin d'humour que « dans *Ben Lokho*, chacun avait retenu sa main » (*Nouvel Horizon* n°61 du 11 avril 1997:12).

Toute la scène musicale ressemble à un vaste ring d'où volent de partout les coups. Les musiciens s'accusent mutuellement de sabotage, de maraboutage, de condescendance, de jalousie, etc. Un observateur privilégié de la scène musicale sénégalaise constate qu'« entre musiciens, mariages et divorces vont de pair, mais plus fréquemment encore que chez les couples normaux » (Sall, Ndiaye & Thiam 1997:15). Il serait fastidieux d'énumérer, à travers l'histoire de la musique sénégalaise moderne, toutes les ruptures qui se sont opérées dans les groupes musicaux sénégalais. Quelques exemples nous serviront d'illustration.

Le Star Band de Feu Ibra Kassé avait en son sein de talentueux musiciens dont Amadou Tall Lynx, Labah Socé, José Ramos, Dexter Johnson et Mady Konaté. A la suite d'un différend avec Ibra Kassé, Dexter Johnson va constituer le « Super Star » avec Labah Socé. Après cette rupture, Ibra Kassé recrute un jeune chanteur du nom de Pape Seck. Une scission s'en suivit et un autre Star Band vit le jour.

Dénicheur de jeunes talents, Ibra Kassé va s'offrir les services d'un jeune adolescent à la voix suave et sublime répondant au nom de Youssou Ndour. Celui-ci claquera la porte du Star Band de Kassé pour fonder avec El Hadji Faye, Eric Mbacké Ndoeye et Badou Ndiaye l'Etoile de Dakar.

Le groupe ne survit pas à son immense succès. Vite, il se scinda en deux : d'un côté le Super Etoile de Youssou Ndour et de l'autre l'Etoile 2000 d'El Hadji Faye, faisant revendiquer chacun un héritage. Ce qui « inaugurerait sur la scène musicale une ère de turbulence ponctuée par une série de querelles, de paternité autour des titres et des emblèmes » (Wane 2000:13).

Le Super Diamono connaîtra également des moments d'instabilité. En effet, Lamine Faye et ses compagnons vont fonder le Lemzo Diamono Group tandis qu'Omar Pène et Lappa Diagne feront renaître le groupe sous l'appellation de Super Diamono New Look. Décidé d'évoluer en solo, Mamadou Maiga va créer de son côté Diamono Plus.

Le Lemzo Diamono sera, à son tour, complètement vidé. Alioune Mbaye Nder, le lead-vocal, partira le premier pour constituer le Setsima Group. Fallou Dieng suivra avec son DLC. Successivement, Salam Diallo, Mada Bah, Amath Samb, Maimouna Johnson, Pape Diouf, Ami Mbengue quitteront le groupe les uns après les autres.

C'est, donc, l'un des groupes au Sénégal qui a connu le plus de départs. Les raisons de cette instabilité sont diversement interprétées. Un complot de forces tapies dans l'ombre à qui le groupe risquait de porter ombrage, un groupe qui a vite grandi, le complexe que nourrit son leader (instrumentaliste) à l'égard des vocalistes qu'il veut reléguer au second plan, des problèmes d'argent, entre autres, sont avancés.

Ainsi, tous les groupes connaissent-ils des crises : le Raam Daan de Thione Seck s'est séparé d'Assane Ndiaye, parti créer le Nguewel-gui, le PBS (Positive Black Soul) a éclaté avec le PBS Radikal de Didier Awadi et celui de son vieil ami et complice Doug E Tee, le Nakodjé (potager en pulaar) s'est dédoublé en Ekankan (potager en diola). Du Super Cayor Salsa Mbalax de James Gadiaga est sorti le Super Cayor International de Pascal Dieng. La liste est loin d'être exhaustive.

L'explication qui a été avancée pour comprendre les rivalités entre musiciens est que la société sénégalaise n'aime pas les gagners et préfère plutôt les perdants. C'est ce qui apparaît à travers un dossier¹⁶ intitulé « Les sénégalais et la réussite sus aux gagners, vive les losers » et paru dans le *Nouvel Horizon* n° 96 du 12 décembre 1997 pages 18-19. L'idée dominante qui y apparaît est que dans la *société sénégalaise l'esprit communautaire l'emporte sur les individus*. Une réalité socio-anthropologique qui voudrait que pour « l'inconscient collectif (...) dans une société où rien n'est fonctionnel qu'à partir d'un groupe, la réussite individuelle ne puisse pas être célébrée » (*Nouvel Horizon* n° 96 du 12 décembre 1997:18-19). Ainsi, l'individu, qui réussit, émerge aux yeux de tout le monde. Ce que la société ne saurait tolérer. Car, comme le remarque le sociologue Moustapha Tamba, « la réussite crée le désordre » (*Nouvel Horizon* n° 96 du 12 décembre 1997:18-19) et « les gens qui réussissent vont à l'encontre du communautarisme » (*Nouvel Horizon* n° 96 du 12 décembre 1997:18-19).

Tout manquement était, par le passé, sanctionné. L'envie, le mauvais œil ou la mauvaise langue, sous peine de « recevoir » un mauvais sort étaient des moyens de confinement de l'individu dans le groupe ; lui ôtant ainsi toute possibilité de se singulariser. Cela pouvait aller jusqu'à l'exclusion ou l'élimination du groupe par le bannissement ou la mort. Ainsi, le psychologue Serigne Mor Mbaye considère-t-il que notre société était et reste toujours en partie une société de *wotal* (centripète) qui ramène l'individu dans le groupe. Une réalité aux antipodes de la société occidentale qui fait du *nawtal* (centrifuge) favorisant ainsi l'individualisation, la distanciation par rapport au groupe.

Une telle analyse, ramenée à notre problématique, nous autorise à voir que ceux qui réussissent dans le secteur de la musique sont suspectés de mauvaises pratiques voire même de verser dans le maraboutage pour empêcher aux autres de réussir. Les rumeurs les plus folles circulent sur les musiciens. Les critiques n'épargnent aucun des acteurs les plus en vue dans le secteur. Donc, autant d'arguments qui ont été avancés par les uns et les autres afin de comprendre les sources de rivalités dans ce sous-secteur de la culture qu'est la musique.

Pour notre part, nous sommes allés sur le terrain, à travers une enquête, recueillir le point de vue des musiciens sur cette question de rivalité dans leur milieu. A la question « pensez-vous qu'il existe des rivalités entre artistes ? » : 95 pour cent des enquêtés ont répondu affirmativement contre 1 pour cent de réponse négative et 4 pour cent de non-réponse.

Ce pourcentage très élevé de réponse positive indique que les acteurs eux-mêmes sont conscients de cette situation de rivalité qui entoure le secteur de la musique. Disons qu'elle est normale tant qu'elle passe par une saine émulation dans le but de faire progresser le secteur de la musique. Elle est, au contraire, nuisible à son développement lorsqu'elle prend les allures d'autodestruction et de négation des autres membres de la corporation.

Fig. 6 : Rivalités entre musiciens



Source : enquête personnelle

Parmi les causes de cette rivalité, les acteurs eux-mêmes ont identifié la jalousie, les enjeux financiers, l'entourage des musiciens, les Fan's club et la presse. Ainsi, comme le montre la figure 40, 35 pour cent de nos enquêtés considèrent la jalousie comme responsable de la guéguerre qui existe dans le secteur de la musique. Il s'agit de cette envie qu'on éprouve face à la réussite des autres et qui nous en avons parlé ci-dessus, constitue l'une des formes de sanction infligées à ceux qui sortent du lot.

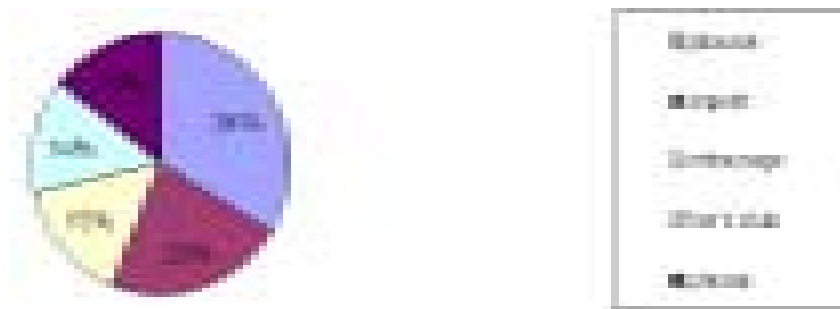
Par contre, 22 pour cent situent cette rivalité au niveau des enjeux financiers qui font que chacun voudrait vendre plus que les autres, et obtenir des gains plus considérables. Nous estimons, à ce niveau que c'est l'étroitesse du marché qui rend plus rude la concurrence (une forme de rivalité économique).

Il en est tout autrement des 15 pour cent de nos enquêtés qui incriminent l'entourage du musicien souvent constitué de proches parents ou d'amis. Ils sont la garde rapprochée du musicien et sont prêts à le défendre contre toute sorte d'attaques réelles ou supposées venant de concurrents jaloux. Souvent, on a accusé, à tort ou à raison, le staff technique d'un musicien ayant mis au cours d'un show son matériel à la disposition de ses collègues d'avoir saboté leur tour de chant et rétablir la sono au passage de leur patron.

14 pour cent ont rejeté la responsabilité des rivalités sur le dos des Fan's club. Ceux-ci se sont créés autour des chanteurs dont ils deviennent des inconditionnels exacerbant les rivalités entre Fan's clubs de différents chanteurs. Une rivalité qui finit par s'étendre à leur leader. Il est à constater que ces Fan's club se constituent souvent en Groupement d'Intérêt économique. Les Fan's club les plus en vue sont ceux de Youssou Ndour, dirigé par l'homme d'affaires Sidy Diakhaté de Thiès et d'Omar Pène présidé par Ousmane Faye qui deviendra, par la suite, son manager.

C'est le même pourcentage (14 pour cent) qui accuse la presse en la tenant responsable des rivalités. En tant que moyen de diffusion et de promotion, elle est fortement sollicitée par les artistes qui comprennent, ainsi, la visibilité qu'ils peuvent donner à leurs productions. En fait, elle est le médiateur entre l'artiste et le public. D'ailleurs, certains membres de cette corporation ont été souvent suspectés de favoritisme pour tel ou tel leader de groupe musical. D'autres ont été recrutés comme attaché de presse pour le compte de tel ou tel ténor.

Fig. 7 : Cause des rivalités



Source : enquête personnelle

Quels que soient, donc, les fondements de cette rivalité, nous considérons que les artistes doivent taire leurs querelles¹⁷ pour se regrouper autour de l'essentiel : s'unir afin de défendre les intérêts de la corporation et pousser les pouvoirs publics à prendre des mesures énergiques contre le pillage des œuvres musicales.

Au total, le secteur de la musique a subi une évolution rapide. A tous les niveaux, des changements se sont opérés épousant les contours de ceux de la société dans sa globalité. Force est de constater que les mutations socioculturelles sont le fait du développement de l’industrie musicale qui a engendré à son tour des transformations économiques dans ce sous-secteur de la culture.

Les transformations économiques

Parler d’économie de la musique semble relever d’une entreprise difficile. Car, à l’instar de toutes les sphères de la culture, musique et économie entretiennent des relations de méfiance¹⁸. Elles obéissent à deux logiques différentes : l’une culturelle et l’autre commerciale.

Il s’y ajoute, comme l’affirme Alfred Marshall : « la loi qui fait que plus on écoute de la musique, plus le goût pour celle-ci augmente » (Marshall 1891) est, économiquement, irrecevable car elle constitue une exception à la théorie de la ‘décroissance de l’utilité marginale’. Pourtant cette loi s’insère dans le paradigme néo-classique qui veut que l’individu soit de plus en plus efficace et l’utilité qu’il produit augmente de plus en plus grâce à l’amélioration de sa propre productivité.

Moustapha Sène, doctorant en économie à l’Université Cheikh Anta Diop de Dakar, introduit, dans une note appréciant le présent travail, un relativisme pour tempérer l’idée de Marshall. En effet, remarque-t-il, une œuvre musicale (une cassette ou un CD) suit des cycles dans son évolution, à l’instar du cycle de vie de tout produit. Selon un certain nombre de paramètres liés à la qualité du produit musical, la régularité de la diffusion (souvent entretenue par la promotion menée par le producteur), le plaisir qu’en tire le mélomane aura tendance à croître. Mais il arrive un temps où le produit est moins écouté, soit par satiété, soit par concurrence de nouvelles œuvres musicales, substitués parfaits sur le marché. La satisfaction, selon Sène, que les mélomanes tirent de l’écoute de l’ancien produit diminue jusqu’à une extinction quasi-complète. Il faudra que cette musique reste en hibernation – souvent plusieurs années ou mois – pour réapparaître comme un bien nouveau et, dans ce cas, le cycle recommence : utilité croissante jusqu’à un certain niveau, décroissance et hibernation. Pour étayer son argumentation, Sène cite le cas de l’écoute des musiques anciennes. Il en arrive à la conclusion que « la théorie de la décroissance de l’utilité marginale peut bien s’appliquer à la musique » même s’il faut la modérer.

Sans entrer dans ce débat d’économistes, même si l’objection de Moustapha Sène nous paraît recevable, on pourrait également lui rétorquer que le plaisir qu’on éprouve pour une œuvre peut ne pas connaître d’interruption ; il peut être continu. Pour celui qui en est un fêru de la musique classique, il ne se lassera jamais assez de Mozart, Debussy, Chopin et même d’autres musiques comme celles de Bob Marley, Yandé Codou Sène, etc. En fait, pensons-nous, ce sont les musiques commerciales,

ayant pour unique souci la rentabilité financière, qui obéissent à la loi de la décroissance de l'utilité marginale. Ce qui ne change pas fondamentalement la théorie d'Alfred Marshall.

La vérité est que la musique comme toute œuvre esthétique comporte une part d'impondérable, d'unique, d'a-conceptuel. Ainsi, le plaisir musical refuse-t-il toute rationalisation, même économique : « les goûts et les couleurs ne se discutent pas » a-t-on l'habitude de dire.

En fait, le produit musical a une spécificité propre. Ce qui fait qu'on ne peut pas le considérer comme une simple marchandise. Il a une valeur « unique et aléatoire » qui porte l'empreinte de l'artiste qui l'a créé. Cette difficulté à l'étudier se renforce quand il s'agit d'interroger le secteur de la musique au Sénégal où il y est essentiellement dominé par l'informel. Le commerce des produits musicaux au Sénégal a, en effet, pour centre névralgique le marché Sandaga, la Mecque de l'informel. La distribution est contrôlée par les Baol-Baol qui en ont fait un filon très rentable. L'absence de statistiques fiables en raison de la piraterie qui a atteint des proportions assez inquiétantes ne contribue pas à saisir la réalité de l'industrie musicale au Sénégal. Et pourtant, il existe un dynamisme certain de cette industrie au Sénégal. Ses effets sur la production nationale ne sont pas encore maîtrisés en raison du peu d'intérêt qu'accordent à ce secteur les pouvoirs publics :

[Ceux-ci] semblent ne pas se rendre compte de la manne que représente l'industrie musicale : s'ils combattaient la piraterie, les recettes des finances publiques au niveau fiscal, douanier des droits d'auteurs et des taxes diverses seraient énormes (*Le Courrier ACP-UE* n° 194 septembre-octobre 2002).

Les difficultés de notre étude sont, donc, doublement posées : d'abord au niveau de la discipline à savoir 'l'économisation de la culture' surtout avec l'absence de statistiques fiables puis au niveau du champ d'étude même. Le secteur de la musique est essentiellement dominé par l'informel.

L'errance statistique

Il se pose un réel problème pour disposer de chiffres fiables :

[...] La réalité statistique [...] est souvent caractérisée par des données économiques et démographiques pas toujours fiables. Celles de l'industrie musicale sont quasiment inexistantes ou volontairement tronquées. Les responsables de la macroéconomie [...] ont du mal à quantifier la part qui revient à la musique pour plusieurs raisons qui vont de la piraterie à la fraude fiscale, en passant par la propension des producteurs locaux à minorer les quantités produites pour minimiser les frais douaniers et les royalties (*Le courrier ACP-UE* n° 194 septembre-octobre 2002:51).

On retrouve la même remarque à travers ces propos de Souleymane Thiam : « Il y a comme une loi tacite établie voulant que dans la musique sénégalaise, on parle de tout sauf des chiffres. C'est à dire particulièrement l'argent » (*Nouvel Horizon*, n° 128 du 31 juillet 1998:29).

Cette absence de chiffres est attestée par ces données fournies par la Direction de la Prévision et de la Statistique. Dans ce document, les chiffres qui y figurent concernent les prix des loisirs, spectacles et cultures qui ont connu des fluctuations durant 1995.

Ainsi, au mois d'avril de cette même année, les prix de ces services sont majorés de 1,2 pour cent en variation mensuelle et de 1,9 pour cent par rapport au même mois de l'année de précédente. Les postes équipements photographiques et cinématographiques (+9,6 %) et livres (+3,2 %) sont à l'origine de la variation positive de l'indice de la fonction. Les postes jeux et jouets (-2,4 %) et supports d'enregistrement pour l'image et le son (-1,2 %) atténuent la tendance à la baisse de cette fonction.

Le mois de mai est caractérisé par une hausse de prix de 1,5 pour cent due à l'augmentation du prix de billet du cinéma de 26,9 pour cent en moyenne, avec une incidence de 10,2 pour cent sur l'indice du poste cinéma, concert et théâtre. Par contre, la diminution de prix des équipements photographiques et cinématographiques de 10,7 pour cent est inhibée par la croissance du premier poste cité qui recèle un poids plus important.

En juillet, on remarque une baisse généralisée des prix de cette fonction qui enregistre la plus forte baisse mensuelle (-3,6 %). La raison en est la réduction des droits de douane sur les produits importés tels les appareils de réception de l'image et du son (-8,2 %) et les articles de papeterie et de dessins (-6,6 %). Le poste cinéma, théâtre et concert se replie de 7,1 pour cent du fait de la réduction de prix du ticket d'entrée dans une salle de cinéma du Centre-ville.

La baisse de prix du mois de juillet s'étalera jusqu'en septembre. En octobre, les prix affichent une augmentation de 0,1 pour cent. Toutefois novembre et décembre seront stationnaires.

Force est de constater que l'étude élaborée par la Direction de la Prévision et de la Statistique sur la situation économique et sociale du Sénégal ne prend pas globalement en compte l'économie de la musique. Le seul aspect, comme nous venons de le montrer, dont il est question, ici, se limite à la *variation des prix* et encore qu'il se dissout, subrepticement, dans une fonction intitulée « Loisirs, spectacles et cultures ». La seule allusion à l'industrie musicale concerne « vaguement » les appareils de réception, d'enregistrement et de reproduction de son et d'image ainsi que les supports d'enregistrement pour l'image et le son.

Un autre correctif à apporter est de mesurer la part de l'industrie musicale dans le Produit Intérieur Brut (PIB)¹⁹; une tâche, sans doute, dévolue à la Direction de la prévision et de la statistique.

Le vide statistique, nous pouvons également le voir dans le tableau suivant consacré à la musique enregistrée en Afrique et qui figure dans le Rapport mondial sur la culture, créativité et marché de l'UNESCO (1998:407). Il n'y figure aucune donnée statistique sur le Sénégal à l'instar de plusieurs pays africains.

Il s'agit là, de notre point de vue, d'une lacune à combler afin d'avoir un regard davantage appuyé sur ce créneau rentable. Toutefois, ces difficultés ne constitueront pas une entrave pour tenter de jeter les bases d'une réflexion autour des aspects économiques de l'industrie musicale.

Dynamisme du secteur de la musique

D'importantes sommes d'argent circulent dans ce secteur et l'Etat n'appréhende pas à sa juste valeur toute la capacité de cette forte valeur ajoutée. A en croire *L'autre Afrique* du 11 au 17 juin 1997, les records de vente au Sénégal plafonnent à 50 000 cassettes en raison de 1000 FCFA l'unité. Il faut revoir à la hausse ces chiffres. En effet, pour l'année 1997, les producteurs de la musique au Sénégal ont mis 111 productions sur le marché et déclaré 467 100 exemplaires au BSDA (Bureau Sénégalais du Droits d'Auteur).

Sur la base d'une simulation²⁰, à partir des 467 100 exemplaires déclarés en 1997, ce chiffre a été multiplié par 5 pour être près de la réalité. Ce qui donnerait 2,3 millions de cassettes réellement fabriquées. Ainsi, au lieu de 293,6 millions de recettes (avec comme prix unitaire pour la cassette 800 FCFA), le total des ventes en 1997 s'élève à 1,8 milliards F CFA.

Le bénéfice estimé pour les producteurs sera entre 1,7 milliard (si on retient le coût de la production à 1,5 million de FCFA) et 1,3 milliard (si le coût est de 5 millions comme référence).

Toutefois, il convient de préciser qu'avec l'instauration des hologrammes (des pastilles irisées à reflets multiples accolées sur chaque cassette pressée), les fausses déclarations ont été atténuées. Aussi, la déclaration des ventes est-elle passée, en un an de 250 000 exemplaires à plus d'un 1 250 000.

Dans le secteur de la musique, les plus grands bénéficiaires sont les pirates et les producteurs même si ces derniers refusent de l'admettre. Ce qui laisse dubitatif Souleymane Thiam au regard des bénéfices considérables que génère le secteur et qui se chiffrent entre 1,3 milliard et 1,8 milliard de FCFA. Aussi, affirme-t-il : « l'un et l'autre chiffre est en faux (sic) contre les habituelles affirmations du genre « la musique, nous y investissons sans y gagner » de la plupart des producteurs » (*Novel horizon* n° 128 du 31 juillet 1998:28).

Tableau 2 : Évolution de l'indice harmonisé des prix à la consommation par fonction et par poste

| Libellé | Jan. | Fév. | Mars | Avril | Mai | Juin | Juil. | Août | Sept. | Oct. | Nov. | Déc. |
|---|-------------|-------------|-------------|--------------|------------|-------------|--------------|-------------|--------------|-------------|-------------|-------------|
| Loisirs, spectacles et culture | 101,1 | 109,8 | 101,7 | 102,9 | 104,1 | 105,1 | 101,3 | 101,2 | 101,2 | 101,3 | 101,3 | 101,1 |
| Appareils de réception, d'enregistrement et de reproduction de son et d'image | 109,4 | 109,4 | 109,4 | 113,1 | 113,1 | 113,1 | 103,8 | 103,8 | 103,8 | 103,6 | 103,6 | 107,3 |
| Équipement photographique et cinématographique, instrument d'optique | 88,6 | 85,1 | 86,4 | 94,8 | 84,7 | 84,7 | 84,7 | 84,7 | 84,7 | 84,7 | 84,7 | 74,4 |
| Jeux et jouets ; articles de sports ; camping et plein air | 109,3 | 115,0 | 115,0 | 112,3 | 112,3 | 116,6 | 116,6 | 111,4 | 114,3 | 108,0 | 109,4 | 108,1 |
| Supports d'enregistrement pour l'image et le son | 92,8 | 93,5 | 92,7 | 91,6 | 91,6 | 89,7 | 89,3 | 87,5 | 87,5 | 87,5 | 87,5 | 81,1 |
| Cinéma, théâtre et concerts | 100,0 | 100,0 | 100,0 | 100,0 | 110,2 | 116,7 | 108,3 | 108,3 | 108,3 | 108,3 | 108,3 | 108,3 |
| Manifestations sportives | 93,1 | 104,6 | 104,6 | 104,6 | 104,6 | 104,6 | 104,6 | 104,6 | 104,6 | 104,6 | 104,6 | 104,6 |

Source : Direction de la prévision et de la statistique

Tableau 3 : Activités culturelles

| | Répartition par type de musique (%) | | | | | | |
|--------------------------|--|-----------------------------------|---|---|--|--|---------------------------------------|
| | Ventes unitaires valeur au détail (en dollars E-U par habitant) | Musique populaire nationale | Musique Populaire inter- nationale | Musique classique inter- nationale | Taux d'enregis- trement Pirates | Taux d'imposition toutes taxes confondues | Lecteurs de CD pour 100 ménages |
| | 1996 | 1996 | 1996 | 1996 | 1995 | 1995 | 1995 |
| Afrique au sud du Sahara | | | | | | | |
| Afrique du sud | 5,1 | 23 | 71 | 3 | 20 | 40 | 4 |
| Angola | - | - | - | - | - | - | - |
| Bénin | - | - | - | - | - | - | - |
| Botswana | - | - | - | - | - | - | - |
| Burkina Faso | - | - | - | - | - | - | - |
| Burundi | - | - | - | - | - | - | - |
| Cameroun | - | - | - | - | - | - | - |
| Congo | - | - | - | - | - | - | - |
| Cote d'Ivoire | - | - | - | - | - | - | - |
| Erythrée | - | - | - | - | - | - | - |
| Ethiopie | - | - | - | - | - | - | - |
| Gabon | - | - | - | - | - | - | - |
| Gambie | - | - | - | - | - | - | - |
| Guinée | - | - | - | - | - | - | - |
| Ghana | 1,0 | 71 | 29 | (-) | 2 | | |
| Guinée Bissau | - | - | - | - | - | - | - |
| Kenya | 0,1 | 47 | 52 | 1 | 92 | 55 | 1 |
| Lesotho | - | - | - | - | - | - | - |
| Liberia | - | - | - | - | - | - | - |
| Madagascar | - | - | - | - | - | - | - |
| Malawi | - | - | - | - | - | - | - |
| Mali | - | - | - | - | - | - | - |
| Maurice | - | - | - | - | - | - | - |
| Mozambique | - | - | - | - | - | - | - |
| Namibie | - | - | - | - | - | - | - |
| Niger | - | - | - | - | - | - | - |
| Nigeria | 0,1 | 65 | 35 | (-) | 45 | 35 | 2 |
| Rep dem du Congo | - | - | - | - | - | - | - |
| Rep. unie de Tanzanie | - | - | - | - | - | - | - |
| Rwanda | - | - | - | - | - | - | - |
| Sénégal | - | - | - | - | - | - | - |
| Sierra Leone | - | - | - | - | - | - | - |
| Somalie | - | - | - | - | - | - | - |
| Soudan | - | - | - | - | - | - | - |
| Tchad | - | - | - | - | - | - | - |
| Togo | - | - | - | - | - | - | - |
| Zambie | - | - | - | - | - | - | - |
| Etats arabes | | | | | | | |
| Zimbabwe | 0,3 | 60 | 39 | 1 | 11 | 20 | - |
| Etats arabes | - | - | - | - | - | - | - |
| Algérie | - | - | - | - | - | - | - |
| Arabie saoudite | 5,4 | 59 | 41 | (-) | 43 | 12 | 17 |
| Egypte | 0,4 | 83 | 17 | (-) | 25 | - | (-) |
| Emirats arabes unis | 23,6 | 17 | 73 | 12 | - | 4 | 38 |
| Irak | - | - | - | - | - | - | - |

Source : UNESCO

Ce dynamisme du secteur de la musique profite également à d'autres secteurs comme l'imprimerie qui, sur la base des chiffres déclarés, a fabriqué, à titre indicatif, pour la musique au moins 555 000 jaquettes en raison de 15 FCFA l'unité et 55 000 affiches pour 350 FCFA l'unité. Les recettes sont évaluées entre 8,32 millions de FCFA et 19,43 millions de FCFA.

Des chiffres sans doute minorés si l'on tient compte des autres manifestations musicales qui requièrent la confection d'affiches : « il ne serait pas erroné, encore moins surfait de parler, affirme un observateur de la scène musicale sénégalaise, concernant les imprimeurs de recettes afférentes à la musique de 100 millions de FCFA pour 1997 » (*Nouvel Horizon* n° 128 du 31 juillet 1998:29)

Il y a aussi la part des vendeurs de cassettes (grossistes, détaillants, marchands ambulants) qui est très difficile à chiffrer. En somme, le secteur de la musique est un créneau très rentable qui génère beaucoup de revenus et d'emplois. Qu'est-ce qui explique donc que les opérateurs économiques n'y investissent pas ?

Dans une enquête²¹ des hommes d'affaires sénégalais se sont prononcés sur cette question. Dame Ndiaye de l'UNACOIS déclare qu'il n'écoute même pas de la musique, encore moins ses enfants pour qu'il pense investir dans ce secteur. Adja Awa Ndiaye, PDG de la Sénégalaise de Matériaux de Construction (SENEMAC) est plus tranchée dans ses positions :

La musique ne fait pas partie de notre culture. Elle a détourné beaucoup de jeunes de leurs occupations religieuses, voire même culturelles [...] Nous ne devons pas, sous prétexte du chômage ou du fait que dans certains pays développés la musique est ravalée à un stade industriel, reproduire cette situation.

De son côté, l'analyste financier Gabriel Fal, en connaisseur de la réalité du marché, reconnaît que les industries culturelles s'exportent bien. Toutefois, déplore-t-il :

Investir dans le marché local ne vaut pas la peine parce que c'est un marché informel. Il y a également une forte absence de maisons de production crédibles, constituées en sociétés avec statut et capital, avec qui les hommes d'affaires peuvent s'associer par exemple en joint-ventures, car en matière d'investissement, surtout quand il s'agit de faire un appel public à l'épargne, il faut une certaine transparence.

Puis, il ajoute : « Je pense par ailleurs qu'il faut miser sur le marché international parce qu'à cause de la faiblesse du pouvoir d'achat, les investissements peuvent difficilement être amortis. Une cassette à 1000 francs, c'est déjà cher pour certains ». C'est la même tonalité qu'on retrouve chez Sohaibou Guèye, Secrétaire permanent des Groupements Economiques du Sénégal (GES) :

Nous sommes, dit-il, d'abord dans un pays où l'on entend souvent dire que l'art ne nourrit pas son homme. Les musiciens passent tout leur temps à se plaindre avec tous ces problèmes de piratage, etc. [...]. Pour inviter les hommes d'affaire à investir,

il faudrait revoir la perception qu'ont les opérateurs économiques de la culture. Il y a, par ailleurs, un problème d'ordre économique et financier transversal dans tous les secteurs économiques : la cherté du loyer de l'argent (16 à 20 %) demeure encore un obstacle à l'investissement.

Enfin, avoue Adja Dior Diop de l'Association des Femmes d'Affaires et commerçantes (AFAC) :

C'est un secteur dont je ne connais pas grand-chose. Je pense que la meilleure façon d'inviter les hommes d'affaires à investir dans la musique serait d'abord de leur faire connaître les règles et fonctionnements de ce secteur, parce que la finalité de l'investissement pour un opérateur économique est partout la même : se faire de l'argent.

Ce qui apparaît globalement à travers ces différents points de vue se résume en deux mots : prudence et ignorance. La complexité du secteur est telle que rares sont les hommes d'affaire qui osent s'y aventurer. Dans les années 1970, le richissime Ndiouga Kébé avait investi dans une boîte de nuit dénommée « Le Sahel » et un orchestre du même nom avec des musiciens très talentueux comme feu Mbaye Fall, Cheikh Tidiane Tall, Seydina Insa Wade, etc.

De même, l'homme d'affaires Cheikh Tall Dioum s'est associé avec le chanteur Youssou Ndour pour créer le Dakar Loisirs Club (DLC) ; El Hadji Ndiaye, un ancien photographe, a, quant à lui, fondé Les Pyramides Culturelles du Sénégal (PCS) qui abritent le Studio 2000 et Origines SA. Hormis ces cas isolés, force est de remarquer que la plupart des investisseurs sont des musiciens professionnels. Est-ce à dire que seuls ceux qui maîtrisent le secteur de la musique y réussissent ?

Un examen approximatif nous permettra d'avoir une idée plus ou moins juste de la capacité financière de quelques-uns de nos musiciens les plus prestigieux. Car « parler d'argent, c'est à leurs yeux du *fouinage* (sic). Du *gemeñu* (les mauvaises langues) comme on dit en wolof » (Thiam 1998:27). Youssou Ndour est crédité d'une fortune immense ; le musicien sans doute le plus riche de ce pays même s'il s'en défend :

Vous n'allez pas me croire! dit-il. Ce que je peux vous dire, c'est que je ne garde pas des milliards dans les banques « Bilakhi walakhi, Barké Serigne Touba bima gueum » (au nom de Dieu, le créateur et de mon guide Serigne Touba) je n'ai pas gardé des milliards. J'ose dire que je l'ai car j'ai fait beaucoup de réalisations. Grâce à Dieu, je suis à l'abri du besoin avec ma famille. Je pense avoir assez travaillé pour satisfaire mes besoins (...) j'ai des valeurs sûres comme des maisons (...). J'ai beaucoup de biens ici et ailleurs, qui j'espère, suffisent pour mettre ma famille à l'abri²².

En tout étant de cause, Youssou Ndour a mis sur le marché sénégalais des milliers de cassettes et animé de nombreux concerts, soirées, etc. qui lui rapportent beaucoup. Il a obtenu deux disques d'or : le single *Seven seconds* en 1994 avec Neneh Cherry vendu à plus de 2 millions d'exemplaires et *Anime* en duo avec

l'Italien Maximo Cataldo. Ses affaires sont diversifiées allant de l'industrie musicale aux médias en passant par l'immobilier, l'agro-alimentaire (vergers).

Coumba Gawlo Seck a reçu des disques d'or en France et en Belgique avec « Pata pata », une reprise d'un des titres de la star Sud-africaine Myriam Makéba. Face aux gains énormes qu'elle pourrait engranger, un journal (*Nouvel Horizon* n° 128 du 31 juillet 1998:30) avait titré : « *Coumba Gawlo patapatange dans les millions* ». Des estimations avaient été faites sur la base des 600 000 exemplaires vendus en France entre 4 000 FCFA et 10 000 FCFA. Les recettes s'élèvent, donc, entre 2,4 milliards et 6 milliards.

Thione Ballago Seck, lead-vocal du Raam-daan montre des signes extérieurs de richesse. Il possède un petit palais en marbre, des fauteuils au style « Louis XIV » ; une collection de voitures de luxe. Ce qui fait titrer un journaliste : « Et si Ballago pesait ... un milliard de FCFA ? » (Niang 2003:5).

D'autres musiciens sont considérés comme riches sans que l'on possède beaucoup d'informations sur leurs avoirs : Baba Maal, Ismaéla Lô, Omar Pène, Fatou Guewel Diouf sont perçus comme des nantis.

Cependant, ces musiciens supposés riches constituent l'arbre qui cache la forêt. En effet, la plupart des musiciens sénégalais éprouvent d'énormes difficultés à se faire produire, à vivre correctement de leur art.

Dans une enquête que nous avons menée sur un échantillon de 100 sujets interrogés ; nous avons eu les résultats suivants : 21 pour cent seulement des enquêtés déclarent détenir un compte bancaire contre 70 pour cent qui n'en possèdent pas et 9 pour cent sont sans-réponse.

Fig. 8 : Compte bancaire



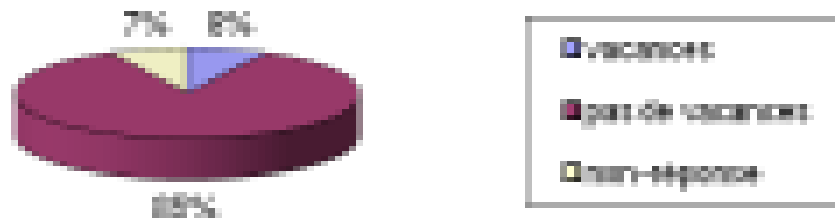
Source : enquête personnelle

9 pour cent uniquement affirment être propriétaires d'une voiture contre 88 pour cent qui n'en ont pas et 3 pour cent ne donnent pas de réponse.

Fig. 9 : Voiture

Source : enquête personnelle

7 pour cent seulement avouent passer leurs vacances à l'étranger contre 86 pour cent qui restent au pays et 7 pour cent sont sans réponse.

Fig. 10 : Vacances

Source : enquête personnelle

12 pour cent des enquêtés possèdent une maison contre 84 pour cent qui n'en ont pas et il y a 4 pour cent de non-réponse.

Fig. 11 : Maison

Source : enquête personnelle

Ce sont, donc, le compte bancaire, la voiture, les vacances, la maison et le standing que nous avons pris comme indices de richesse. En faisant la moyenne (de ceux qui sont dépourvus de compte bancaire 70%, voiture 88%, vacances 86%, maison 84 %), on se rend compte, à l'évidence, que plus de la moitié (82%) ne peuvent être considérés comme des nantis. Alors, qu'est ce qui explique qu'un secteur aussi dynamique ne puisse fournir les moyens de vivre à des centaines d'individus qui ont choisi comme profession la musique ? La réponse à une telle interrogation réside au niveau de l'étroitesse du marché qui n'arrive pas à absorber la frénésie des productions musicales et à la faiblesse du pouvoir d'achat qui a pour conséquence le piratage des produits musicaux. En somme, tous ces maux, pointés du doigt, qui affectent le secteur et qu'on peut résumer en un seul mot : informel.

L'économie informelle

Elle est considérée comme une économie alternative. Connue sous le nom d'économie informelle, elle se veut une notion que Jean-Paul Gourevitch définit comme : « [...] une réalité multiple dont le seul lieu commun est que [les] formes de transaction échappent à la formalisation, c'est-à-dire à l'autorité de l'Etat et des pouvoirs publics, en s'effectuant le plus souvent en dehors d'eux, voire contre eux » (Gourevitch 2002:13). Le secteur de la musique n'échappe pas à cette réalité. Aussi, est-il question de ce qu'il est convenu d'appeler l'informel de la musique qui se définit comme étant l'ensemble des activités liées à ce sous-secteur de la culture et qui se caractérisent par l'amateurisme (production) et le non-respect de la réglementation en vigueur (piraterie dans la distribution) dans le souci uniquement d'une rentabilité économique au détriment de la qualité de l'œuvre et des créateurs.

C'est cette logique de rentabilité qui pousse les producteurs à sortir en un temps record beaucoup de cassettes. Rien que pour l'année 1995, il a été dénombré 109 nouvelles productions enregistrées pour un tirage de 227 200 cassettes déclarées au BSDA contre 467 100 en 1997 et 299 000 en 1998. A ce niveau, le magazine économique *Performances Management* (Fall 1999:42-45) avance un ratio d'une cassette pour 27 habitants dans le marché de la production. Un chiffre qui a été établi sur la base du rapport entre la population totale du pays et le nombre de cassettes déclarées. Le paradoxe est qu'une production aussi considérable se fasse dans un marché aussi exigu que celui du Sénégal. Le pouvoir d'achat des ménages y est faible. Et cela l'est davantage avec les principaux consommateurs de la musique que sont les jeunes, la plupart des chômeurs ou des élèves.

A l'opposé, dans les pays occidentaux, la sortie de disque ou de cassette est programmée sur trois, quatre voire cinq années. Au Sénégal, il n'existe pas de fête (Korité, Tabaski, fin d'année etc.) où le marché n'est pas inondé de productions musicales. Ce qui fait dire à Macky Sall que « le marché musical au Sénégal tend à ressembler à celui du « fastfood ». On sort des cassettes à la pelle, avec pour seul souci de coller aux goûts standards et au détriment de la qualité »²³.

Une recherche effrénée du gain qui est motivée, à en croire Alain Josse de Syllart Production, par « des considérations pécuniaires... Le musicien, avec son répertoire qu'il veut écouler, manifeste toujours son souhait de lancer une nouvelle cassette (Cf. *Walfadjri* n°1307 du vendredi 26 juillet 1996).

Le *mbalax* est le genre musical qui prospère sur le marché sénégalais. Ce penchant des producteurs sénégalais pour cette musique dénote une mainmise des affairistes, souvent dépourvus de culture musicale et artistique. Seul compte pour eux l'appât du gain. Ce qui met le chanteur Maas Kool établi aux Etats-Unis dans tous ses états :

Ces gens, dit-il amer, tuent la créativité dans notre pays. Ils ne connaissent rien à la musique et c'est eux qui nous imposent le Mbalax car ils ont l'argent. Comme quoi, il y a une sous- culture musicale qui administre la musique de ce pays. C'est dommage, les Sénégalais méritent plus que cette musique de rien qu'on leur impose. C'est vrai que les idées dominantes, comme eût dit Karl Marx, sont les idées de la classe dominante, les idées de ceux qui tiennent le cordon de la bourse, mais ceux- là sont incultes (*Scoop* du samedi 26 et dimanche 27 avril 2003:6).

Loin de se disculper, le producteur et distributeur, Talla Diagne, apporte de l'eau au moulin des critiques :

Le Mbalax, soutient-il, est rentable, c'est cette musique que vous réclame la clientèle. Si les populations préféreraient le jazz, nous ne produisons plus du mbalax. Nous produirions du rap. Le rap marche aujourd'hui, la mode est aux cassettes produites en live [...]. C'est moins coûteux la journée de studio coûte 100.000 francs CFA l'heure et les « live » arrondissent les coûts (*Scoop* du samedi 26 et dimanche 27 avril 2003:6).

Les artistes sont laissés à eux-mêmes et délaissés entre les mains de producteurs « ignorants »²⁴ et cupides qui ne permettent pas au secteur de décoller véritablement. L'Etat se doit d'asseoir une politique culturelle digne de ce nom pour permettre aux artistes d'affiner davantage leur art.

Au total, force est de reconnaître que cette facilité dans laquelle se complait l'industrie musicale sénégalaise tire son origine de l'appât du gain, mais également du manque de formation des mélomanes. Ils n'ont pas cette oreille musicale qui leur permet d'exiger une musique de qualité.

Si donc la production attire les affairistes, c'est parce que la distribution des produits musicaux génère d'importantes sommes d'argent (2,3 milliards selon l'hebdomadaire *Nouvel Horizon*)²⁵. Un chiffre que nous avons trouvé en deçà de la réalité en raison de la piraterie qui gangrène le secteur de la musique.

En l'absence de chiffre précis, on pense que l'entreprise qui a le plus bénéficié de cette manne financière est le KSF de Talla Diagne, n°1 dans la production et la

distribution de cassettes. Le monopole du commerce des cassettes musicales détenu principalement par « Keur Serigne Fallou » plus connu sous les initiales KSF que dirige Talla Diagne.

L'homme, malgré son jeune âge (la trentaine) a blanchi sous les harnais. Son expérience, il l'a acquise en suivant les traces de son grand frère Massaer Diagne. Il a démarré son affaire en vendant des cassettes, puis petit à petit, il s'est laissé aller vers la distribution. Ce n'est qu'en 1986, qu'il a pris une nouvelle option consistant à combiner la distribution avec la production. Celle-ci reste encore, au Sénégal, à l'état informel. Elle est contrôlée par Talla Diagne à partir de sa cantine B 224, marché Sandaga qui résonne comme un nom de code. En réalité, la cantine tient sur deux mètres carrés et servit, pendant longtemps, de lieu mythique de la vente de cassettes au Sénégal. Cet état de fait se trouve corroboré par cette affirmation de Pape Dembel Diop, bassiste et chef d'orchestre du Super Diamono d'Omar Péne : « [...] Talla Diagne a un monopole de fait sur la distribution et il produit beaucoup d'artistes [...] Toute la musique sénégalaise est gérée par une cantine de deux mètres carrés » (cité par Ndoye 2001:24). Cette cantine fut un passage obligé pour tout artiste faisant un tour à Sandaga.

Photo : La mythique Cantine B : 224 de Talla Diagne à Sandaga



La cantine est restée à son lieu d'implantation, mais Talla Diagne a déménagé, établissant ses pénates à quelques encablures de la mythique B 224 où il continue d'écouler ses produits. Car, entre-temps, il s'est lancé, également, dans la production.

Ce déménagement de la direction s'explique sans doute par la volonté de Talla Diagne de faire face à la concurrence et de se moderniser en se structurant. Mais ses nouveaux bureaux se trouvent toujours à Sandaga où il continue de régner en véritable maître incontesté et incontestable de la distribution.

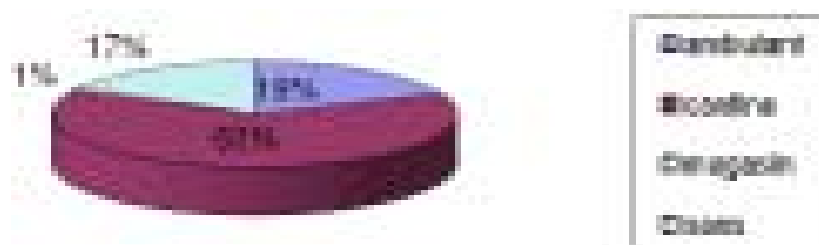
A la question : « pourquoi Talla Diagne ne veut pas quitter sa cantine et ouvrir carrément un grand magasin du fait qu'il a les moyens de le faire ? », Khassoum Fall, un des responsables de sa structure KSF, répond qu'il s'agit là d'une question de marketing en tenant compte des réalités socioculturelles de ce pays. Pour lui, sociologiquement le Sénégalais aime le marché. Car c'est un lieu de rencontre plein de chaleur, de gaieté, d'animation, de courtoisie où l'on se fait des salamalecs et où le *waxalé* (marchandage) est de rigueur. Faire un grand magasin, selon lui, ne permettrait pas aux clients de s'y retrouver. Il y'a cette nécessité à travers le *waxalé*, de communication entre le vendeur et le client. En quelque sorte, cela reproduit le *Louma* (marché rural) qui est un lieu de commerce de produits, mais également d'échange d'informations. Traditionnellement les populations s'y rencontrent, pour discuter et échanger des points de vue.

Une explication sociologiquement séduisante, mais qui ne nous satisfait que partiellement. Il faut se rendre à l'évidence : le secteur de la musique est essentiellement dominé par l'informel et la force de Talla Diagne se trouve dans ce secteur. Il y est arrivé en *Baol-baol* avéré et en mouride confirmé à tisser un important réseau de distribution dont les principes jurent d'avec ceux des règles de l'entrepreneuriat moderne. Ses détracteurs lui reprochent à tort ou à raison de s'asseoir sur une mine d'or en usant de méthodes peu orthodoxes.

Un point de vue que certains observateurs de la scène musicale tendraient à édulcorer en considérant :

[Qu'] il est quelque peu injuste, dit l'un d'eux, de parler de monopole. Talla Diagne a, en effet, en bon businessman, accepté le risque d'investir dans un secteur délaissé par le tout le monde [...] Il a mis sur pied des méthodes, critiquables sans doute, mais qui donnaient aux jeunes talents inconnus de bonnes chances d'éclorre (Cf. *Nouvel Horizon* n° 128 du 31 juillet 1998:18).

Talla Diagne est, en réalité, incontournable sur le marché de la distribution. L'arrivée de nouvelles structures de distribution sur le marché n'a pas pu ébranler son empire (Jololi, Origines SA, Omar Gadiaga, etc.). Le secret de Talla Diagne réside sans doute dans son système de crédit aux distributeurs à la criée (marchands ambulants qui constituent 19 pour cent de nos enquêtés comme l'illustre la figure 45). A ce propos, révèle Khassoum Fall, un des responsables de sa structure, « les vendeurs à la criée sont nos clients, nous leur vendons ou leur donnons sous forme de crédits les cassettes à distribuer » (*Nouvel Horizon* n° 166 du 23 avril 1999:17).

Fig. 12 : Point de vente

Source : enquête personnelle

Du fait de la mobilité de ces vendeurs à la criée, on ne peut que les repérer à quelques endroits. Au moment où nous faisons notre enquête, on les retrouvait devant la direction nationale de la compagnie Air Afrique où ils venaient vendre des cassettes aux candidats en partance vers l'étranger. Ils se sont déplacés, après la disparition d'Air Afrique vers la Direction de la Compagnie Air Sénégal et d'autres représentations aériennes. On les retrouve également dans les différents carrefours de la ville de Dakar.

Il convient de remarquer que ce phénomène de marchands ambulants de cassettes n'est pas trop développé dans les régions où nous avons enquêté. Le fait qu'ils prospèrent à Dakar est lié au dynamisme de l'activité économique et du secteur informel dans la capitale.

Donc, du point de vue de Khassoum Fall, ce sont ces vendeurs à la criée qui font la différence par rapport à la concurrence. Nous avons voulu en savoir un peu plus sur ce monopole. Pour ce faire, nous nous sommes intéressés à un certain nombre de questions liées à la localité d'origine, à l'esprit et à la religion. Lors de notre enquête, nous avons, en effet, remarqué que 41 pour cent de la population enquêtée sont Baol-Baol (originaires de la Région de Diourbel) contre 23 pour cent de Kadior-Kadior (Région de Thiès), 11 pour cent de Ndiambour-Ndiambour (Région de Louga), pour ne reprendre, ici, que les pourcentages les plus importants. Ce taux de 41 pour cent est surprenant ; on aurait dû s'attendre à avoir un pourcentage plus élevé du fait que la distribution est contrôlée par les Baol-baol. La bonne explication nous semble la suivante : les Baol-Baol sont de grands immigrants (Europe, Amérique, Asie et le reste de l'Afrique) et Sandaga constitue à la fois un passage transitoire (pour aller à l'assaut d'autres coins du monde) et un point d'arrivée (s'établir à Sandaga au retour de l'immigration). C'est donc cette mobilité constante qui explique un tel pourcentage. En conséquence, nous pouvons en déduire qu'à la lumière de ces chiffres, l'appellation Baol-baol est plus une mentalité, un esprit (caractérisé par la manière informelle

de faire du commerce) que la résidence dans la localité du Baol (ancienne appellation du royaume du Baol qui ceinturait l'actuelle région de Diourbel). Parmi ceux qui sont désignés comme tels, on trouve des Ndiambour-Ndiambour, des Kadior-kadior, des Djolof-Djolof, des Saloum-saloum, des Walo-Walo, etc.

En plus de la localité, la plupart des vendeurs de cassettes sont adeptes de la confrérie mouride (73% contre 17% de tidjanés et 4% de layénés) ; une confrérie fondée par Ahmadou Bamba Mbacke. En talibé (disciple) dévoué, le mouride se doit de faire allégeance à son marabout. Celui-ci est investi d'un pouvoir mystique, ésotérique (*baatin*) qui lui permet d'influer sur les événements. Plus le disciple est dévoué à son marabout, tout ce qu'il entreprend a plus de chance de réussir.

Lors de nos entretiens, il nous a été rapporté cette anecdote, preuve du dévouement du taalibé mouride. Un commerçant mouride, dont les produits délictueux ont été saisis par le BSDA (Bureau Sénégalais du Droit d'Auteur), a été convoqué par cette société. Forcé de se présenter devant les responsables de la dite société, il n'a eu qu'un seul regret, qu'on eût interrompu l'entretien qu'il avait avec son marabout venu lui rendre visite. Pour lui, il a eu le sentiment d'avoir raté quelque chose de vital. Que sa marchandise soit saisie, qu'il « écope » d'une amende, voire d'un emprisonnement, il n'en a cure. Ce qu'il y a d'important à ses yeux, c'est son marabout à qui il a fait allégeance (*djébèhu*). C'est le lieu de rappeler que chez les mourides, la foi en Serigne Touba est au début et à la fin de tout. Faire allégeance à lui et à ses descendants confère la réussite, le bonheur d'ici-bas et dans l'au-delà. Une philosophie qui sous-tend le dynamisme économique de cette confrérie. Ainsi, l'essentiel du secteur informel se trouve entre les mains des adeptes de la confrérie mouride. Ce sont également de grands migrants. D'ailleurs, certains n'hésitent pas à les comparer aux protestants dont parle Max Weber dans son ouvrage *L'éthique du protestantisme et l'esprit du capitalisme* (1985).

Perspective dans laquelle s'oriente le Président de la République du Sénégal Abdoulaye Wade lorsqu'il fait sienne cette conviction quand il écrit : « [...] la doctrine (mouride) pose le principe de la sanctification par le travail. Le mouridisme et le protestantisme sont ainsi les deux seules religions qui définissent une telle attitude à l'égard de l'économie » (Wade 1970:9). À ce propos, Jean Copans (2000:25) estime que la convocation de Max Weber dans la question mouride ne vise qu'à conforter un ethos mouride. Car, explique-t-il, on a assimilé l'esprit de la confrérie à un appel au travail et à l'obéissance. Ce qui revient à travailler gratuitement pour son marabout, pour le Khalife Général (le responsable suprême de la confrérie), pour l'ordre politico-économique établi (colonial, puis national). Malgré cette objection, les études sur la « nouvelle économie mouride » ont indiqué l'élargissement socio-économique de la confrérie et ses effets d'entraînement au niveau de l'espace national sénégalais.

Talla Diagne, en fervent mouride, intériorise, donc, les valeurs de cette communauté. Toute sa démarche et ses propos sont guidés par son marabout. De même que le succès de son entreprise est assuré par son guide religieux. Ce qui lui fait dire que si sa structure (Keur Serigne Fallou) marche, c'est grâce à Serigne Fallou qui est le deuxième khalife de Serigne Touba.

Nous sommes allés nous entretenir²⁶ avec lui dans ses bureaux. Talla Diagne est peu loquace pour parler de ses affaires. Il nous a révélé lors de cet entretien que son marabout Serigne Modou Bousso Dieng, fils de Serigne Fallou Mbacké, lui a assuré que « ses activités iront toujours de l'avant du fait qu'il est un bon talibé et qu'il croit profondément en Serigne Fallou ». Une prophétie qui, ramenée à une dimension temporelle, nous fait voir que Talla tient bon malgré la rudesse de la concurrence. La réalité est que le bonhomme n'est pas dépourvu de savoir-faire en la matière. Car malgré son jeune âge²⁷, il a duré (plus de 25 ans) dans le commerce. Il a tissé un vaste réseau de relations. Comme l'a analysé Ibou Sané (1993), les réseaux mourides se fondent sur la base d'appartenance au même terroir (la plupart sont des Baol-Baol) et à la même confrérie. Le fait que ses membres soient unis par une même communauté d'intérêt, aient la vision et représentation de la société est gage de confiance dans les transactions commerciales. La caution (morale) est assurée par le marabout, par la confrérie. C'est un ensemble de valeurs, de codes et de comportements qui font régner la confiance entre les membres composant le réseau. Il s'agit d'une sorte de solidarité et d'entraide qui permet de se faire des crédits. S'il arrive qu'un commerçant ne dispose pas d'un produit, il est possible de se ravitailler auprès du collègue d'à côté et payer après. C'est donc sur la base de la confiance que se forment des réseaux d'approvisionnement et de redistribution des cassettes à Sandaga. Ces réseaux fonctionnent suivant un mode approprié comme le note Ebin V.:

Le réseau des mourides peut être particulièrement efficace en raison de sa qualité « multi dimensionnelle ». Multiples et diverses sortes de liens unissent ces individus de par leur réseau familial, leur origine, les expériences partagées au niveau du daara, leur appartenance à la confrérie, leur allégeance aux cheikhs, leur résidence partagée dans une communauté mouride à l'étranger (Ebin 1991:21)²⁸.

Nous pouvons, dans le cas d'espèce de la distribution des cassettes, retenir, en outre la valeur bien africaine de respect de la parole donnée, deux niveaux de confiance. Le premier est la *confiance par assurance* caractérisée par la coïncidence des intérêts qui fait qu'on est assuré de n'être pas trahi car ce sont ses propres intérêts qui sont en jeu. Le second, que nous avons inventé et appelé la 'confiance transcendante' nous paraît plus approprié pour caractériser les réseaux dont se sert Talla Diagne pour distribuer ses cassettes. C'est l'ordre religieux qui constitue le meilleur gage de confiance. Ainsi, comme l'affirme Khassoum Fall, l'un des responsables de KSF, « 80 % des distributeurs de cassettes sont mourides même

si je ne dispose pas de statistiques précises »²⁹. La texture de la filière de distribution de ce réseau comprend : le magasin central, le semi-grossiste et le détaillant. Le semi-grossiste a son quota de 100 cassettes à revendre au détail. Il lui est cédé l'unité à 700 ou 850 FCFA qu'il revend à 1 000 FCFA ou plus. De son côté, pour les protéger, KSF vend à un prix supérieur au détail. Cette organisation soutenue par des principes religieux explique qu'il ait farouchement résisté à la concurrence. Lui-même nous a avoué lors de notre entretien qu'il lui est arrivé d'acheter 95 pour cent des cassettes produites par Jololi ou Origine S.A. Ce qui nous a amené à lui demander s'il ne voulait pas constituer un lobby en procédant de la sorte. Comme réponse servie, c'est Dieu, dit-il, qui a voulu que je réussisse. En fait, les activités de Talla Diagne prennent leur source dans le secteur informel et il considère, lors de notre entretien, que ce secteur ne constitue pas un frein au développement de l'industrie musicale.

Si le dynamisme du secteur de la musique se révèle à travers la production et la distribution, il convient également d'analyser l'apport de la consommation dans l'essor de l'industrie musicale au Sénégal.

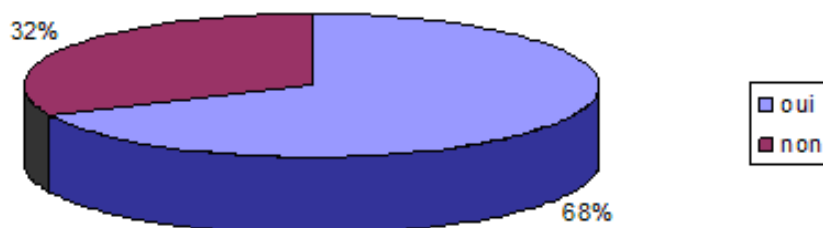
La consommation musicale

La consommation dont il est question, ici, concerne plus les déterminations psychologiques ou sociologiques qu'économiques ; elle s'inscrit même en porte-à-faux avec la théorie économique classique qui voudrait que le consommateur soit rationnel. Ce qui suppose que ses goûts ne changent pas et qu'il soit en mesure de rationaliser ses choix et donc tenir compte de ses revenus. Il est soumis ainsi à l'utilité, c'est à dire la satisfaction, qu'il retire de sa consommation est supposée diminuer à mesure que celle-ci est effectuée. Or donc dans le cas des consommations culturelles³⁰, l'utilité marginale n'est pas décroissante, elle augmente, au contraire : « Le plaisir et l'envie de consommer s'accroissent au fur et à mesure de la consommation. De ce fait, les goûts semblent évoluer au fil du temps, contrairement au principe de la rationalité des consommateurs » (Benhamou 2003:13). Toutefois, ce goût découle, comme le laissent voir Pierre Bourdieu et Alain Darbel, de « dispositions cultivées transmises au sein de la famille » (Bourdieu & Darbel 1969).

Ce qui explique, de notre point de vue, que les Sénégalais restent, fondamentalement, attachés dans leur consommation de la musique au Mbalax. Une enquête auprès de vendeurs de cassettes dont 68 pour cent corrobore la préférence des sénégalais pour les cassettes Mbalax.

Il s'y ajoute qu'au moment où nous faisons cette enquête en 1998, les cassettes de Youssou Ndour étaient les plus prisées (76%) suivies de celles d'Omar Pène (11%) et Thione Seck (5%) avec 8 pour cent de sans réponse.

De fait, les consommateurs sont toujours restés fidèles au Mbalax bien qu'à un moment ce genre musical fût bousculé par le Rap. Le mbalax a fléchi, mais n'a pas rompu.

Fig. 13 : Consommation du Mbalax

Source : enquête personnelle

Cette tyrannie du Mbalax explique que, pour percer sur le plan local, les musiciens sont obligés de jouer cette musique. Ainsi, Youssou Ndour, Omar Pène, Thione Seck, Alioune Mbaye Nder sont forcés de satisfaire les mélomanes sénégalais et de changer de tempo quand il s'agit de jouer pour l'international. C'est ce qui fait qu'un chanteur aussi talentueux qu'Abdou Guitté Seck ait abandonné la musique « mondialisée » du groupe Wock pour embrasser carrément le rythme Mbalax. Depuis lors, il carole à la tête des hit-parades sénégalais. Toutefois, une révolution intergénérationnelle est en train de s'opérer. Car les consommateurs affectionnent Titi, Pape Diouf, Abdoulaye Mbaye, Raas, Viviane, etc. Seuls l'indéracinable Youssou Ndour et le crooner Thione Seck, etc. semblent résister à cet assaut « *générationnel* ».

Il apparaît que le consommateur de Mbalax est averti et cohérent dans ses goûts parce que le plaisir qu'il tire de cette musique provient de sa culture.

Ce qui explique que le consommateur n'a pas beaucoup de choix en dépit de la floraison de cassettes produites sur le marché. La tyrannie du Mbalax ne le lui permet pas. Il s'ensuit qu'il ignore la qualité des produits qui lui sont proposés. Youssou Ndour, très apprécié du public sénégalais n'a pas eu l'écho favorable escompté avec son album *Sant* qui a pourtant obtenu un prix *world music* au Grammy Awards. Parce qu'il a joué une musique « religieuse » très éloignée du Mbalax détonnant qu'on lui connaissait.

Le consommateur est dépendant de l'impact médiatique, mais aussi de sa culture musicale très limitée qui ne lui permet pas de diversifier ses choix musicaux. La notoriété de l'artiste pousse également les consommateurs à acheter son produit. Ainsi, le ténor n'a-t-il plus de chance de vendre ses cassettes que le jeune talent qui n'est pas encore connu ?

Néanmoins, la musique sénégalaise gagnerait à explorer la vente et la consommation par le biais d'Internet. Cela pourrait grandement fouetter la

consommation musicale en visant, surtout, la diaspora sénégalaise, nostalgique et férue de Mbalax. Youssou ne s'est pas trompé, lui qui organise chaque année « son » Grand Bal à Bercy en France.

Conclusion

Au total, l'approche socioéconomique de l'industrie musicale aura montré que le social et l'économique sont intimement liés. Ce qui donne à voir que les bouleversements sociaux intervenus dans le secteur sont le fait du dynamisme économique qu'a favorisé l'émergence d'une industrie musicale encore embryonnaire. Toutefois, il faut reconnaître que l'accumulation de richesses dans le secteur de la musique ne s'est pas faite en empruntant les modes de gestion classique. L'informel a été à rebrousse-poil une autre manière de prospérer en rompant d'avec la réglementation en vigueur dans le secteur dit formel. Toutefois, l'usufruit ne va jamais aux créateurs, les pirates sont toujours aux aguets pour leur ôter le pain de la bouche. En réalité, les mutations dans ce sous-secteur de la culture reflètent celles de la société dans un contexte de pauvreté et de mondialisation.

Force est de constater que le Sénégal est l'un des pays, en Afrique, les mieux équipés en 'technologie musicale' (studios d'enregistrement, usines de duplication de cassettes, supports de diffusion : radios, télévision culturelle, Internet, etc.).

Nul doute que la musique est devenue un secteur clef de l'économie du Sénégal. D'importantes sommes d'argent y circulent. Hélas, les pouvoirs publics ne mesurent pas encore toute l'importance qui sied à l'industrie musicale en expansion. Une lutte efficace contre le piratage des produits musicaux et un effort de soutien au développement de l'industrie culturelle en général, et de l'industrie musicale en particulier, placeraient notre pays dans une nouvelle voie : celle du développement par la musique à l'instar de Nashville³¹ aux Etats-Unis.

Notes

1. Jean-Pierre Durand est Directeur de recherche au CNRS et Victor Scardigli Directeur du laboratoire « *Modes de vie, Communication, Développement* » à l'IRESCO.
2. Parmi celle-ci, nous pouvons, sans être exhaustif, citer les Touré Kunda (Ismaila, Cheikh Tidiane, Ousmane, Amadou), les familles Faye (Vieux Mac, Tapha, Lamine, Habib, Adama, Mahanta), Ndour (Youssou, Aby) Seck (Thione, Ousmane, Mapenda, Mor Dior, Assane Ndiaye), L'autre Famille Seck (Laye Bamba le père, Fatou Mbaye, Coumba Gawlo Seck, Les Seck Sisters), Faye (Vieux Sang Sing Faye, Mbaye Dièye Faye, El Hadji Faye, Aliou Faye, Aziz Faye), Guissé (Djiby, Cheikh et Alioune), Kassé (Alioune, Omar, Djoudjou, Pape, Ndéye), Boye (Pape et Armand), la famille de Doudou Ndiaye Rose, La famille dwe Soundioulou Sissokho, Diagne (Lappa, Bassirou).
3. Cf. Abdoulaye Bara Diop (1981), *La société wolof, Tradition et changement*, Les systèmes d'inégalité et de domination, Paris : Karthala.

4. L'entretien a eu lieu le jeudi 14 /09/2000 sur la plage de Ngor village
5. L'interview a eu lieu le 18 septembre 2000 au siège de Médiateur.
6. Interview parue dans *Le Quotidien* et reprise par l'hebdomadaire *Révélation* n° 198 du 07 avril au 14 avril 2006, p. 8.
7. Cf. Mamadou Abdoulaye Ndiaye & Alpha Amadou Sy, *Esquisses philosophiques, la quête identitaire et la mondialité*, p. 132. A paraître.
8. Contribution de Moussa Sy, Professeur d'éducation artistique au Lycée John F. Kennedy, parue dans le *Sud-Quotidien* n° 1761 du jeudi 18 février 1999, p. 10.
9. Opinion exprimée par Alain Swietlik dans la revue *Modal* et citée par Denis Laborde. (Note en bas de page in article de Bonniol, Jean Luc, *op.cit.*, p. 333).
10. La catégorie *world music* a été introduite dans les Grammy Awards en 1991.
11. Cf. article de Félix Nzale, (2001), « Dialgati, Diogaty, Taran-tacc... La sensualité en danse ». *Sud-quotidien* n° 2541 du samedi 22 septembre, p.8.
12. Les *Lawbé* sont une caste d'origine hal-pulaar dont les hommes exercent le métier de boisselier. Leurs femmes sont réputées comme vendeuses de produits aphrodisiaques très recherchées par les Sénégalaises. Elles sont connues comme inventrices du *l, mb, l*, une danse jugée aujourd'hui érotique.
13. Chez les Laobés, écrit Abdoulaye Ly, les « danses mett [ent] en exergue des cambrures rebondies et animées par des coups de rein qui actionnent une batterie de ceintures de perles en enfilade en tout genre orchestrant un son dominant de crécelles (...) et arrachant aux danseuses des onomatopées et des jurons mimant, saluant l'ascension vers l'orgasme. C'est le lieu de rappeler cette fameuse danse Lawbé : « le ar watam (bimi khagne ma thi) » qui est entré dans l'imaginaire des sénégalais (...). Que dire du « ventilateur » dénommé ainsi pour décrire le mouvement rotatif des pales de l'appareil qu'impulsent de savants coups de rein à la croupe » (Abdoulaye Ly, *L'oralité paillarde des Lawbé : islam, érotisme et répression sexuelle dans le Sénégal contemporain*. Document inédit).
14. Le « tassou » laobé avec souvent des propos faisant allusion à la sexualité du genre « *am na gobar bo ma dabé kham li maye khouf* ». Ce qui veut dire littéralement « j'ai une hache, qui me cherche saura ce que je vais tondre... », parole égrillarde, faisant allusion à la tonte des poils pubiens.
15. Cf. interview de Mme Siby. Siggi ENDA Art. *op.cit*, p. 198.
16. Dans ce dossier, il y est fait cas du chanteur Youssou Ndour qui règle ses comptes avec ses concurrents : « En gagnant pour l'hymne de la Coupe du Monde 98, la dernière du siècle, Youssou Ndour prend, aujourd'hui, une belle revanche sur tout le monde de la musique. Du coup, il s'affirme définitivement comme le leader incontesté du show-biz sénégalais. Quoiqu'on dise. Une place, enviée et enviable que beaucoup de musiciens, ouvertement ou non, se refuseraient à le voir récupérer des années durant, même si les faits l'avaient sacré déjà le « meilleur ». Mais cela est vrai au prix d'une longue querelle de leadership. Le dernier épisode de cette bataille feutrée s'était déroulé en avril dernier, lorsqu'une partie de la communauté musicale qui lui reprochait d'avoir « monopolisé » l'organisation du concert de la Semaine de la Jeunesse et des Sports grâce à un parti pris du ministère de tutelle, [...] lui avait tiré à boulets rouges. [...]

Grisé par le succès, Youssou Ndour a perdu la tête pendant quelques instants. Pour régler de vieux comptes nés inmanquablement de la concurrence, de la rivalité parfois malsaine qui fait rage partout où il y a de la gloire ou de l'argent à récolter ; mais encore plus dans ce monde impitoyable qui est celui du showbiz. L'artiste, rancunier, tenace ou excellente mémoire, a rappelé une vieille histoire, presque oubliée de tout le monde sauf de lui. Il s'agit, là aussi, d'une autre histoire de foot et de musique. La voici : lors du Sénégal 92, la Coupe d'Afrique des Nations organisée par notre pays, Youssou Ndour avait offert une chanson écrite et proposée gratuitement pour servir d'hymne. Le comité d'organisation [...] avait refusé. Parce que c'était Youssou Ndour, parce que les autres n'apprécieraient pas [...] Cinq ans après, Youssou n'a rien oublié de ce refus qui, on s'en doute l'avait mortifié. L'artiste n'a pas de mots assez durs en revenant sur les faits. Ni pour juger les musiciens sénégalais qu'il traite, ni plus, ni moins de « fainéants » pour leur concurrence déloyale et inexistante.

Et pour la première fois, sans doute, le triomphe de You n'est pas modeste. En étalant sa réussite, il met volontairement le doigt sur la faiblesse ou la médiocrité des autres [...] ». Dossier intitulé : Les sénégalais et la réussite sus aux gagners, vive les losers parus dans le *Nouvel Horizon* n° 96 du 12 décembre 1997, p. 18-19.

17. Le magazine *Thiof* n° 30 janvier 2006, pp.18-20 révèle que Youssou Ndour et Thione se sont enfin réconciliés. Ainsi, comme l'écrit Souleymane Thiam à la page 20 : « il a fallu que cette musique se retrouve dans une situation déplorable, à cause particulièrement de la piraterie qui lui cause de gros dommages, pour que Thione et You acceptent de se donner la main et de regarder dans la même direction ».
18. Quand économie et musique se rencontrent, cela pourrait donner sous le mode humoristique ce rapport d'un gestionnaire rendant compte de la « production » d'une représentation de *l'Inachevé* de Schubert :
 - (a) L'orchestre compte quatre hautboïstes. Ceux-ci n'ont rien à faire pendant de longs moments, leur nombre pourrait être réduit et leur travail mieux réparti tout au long du concert.
 - (b) Les douze violonistes jouent à l'unisson : un cas de prolifération de postes superflus. Leur nombre doit être réduit considérablement. Si l'on désire obtenir un volume sonore d'une certaine ampleur, on peut y parvenir au moyen d'amplificateurs électroniques.
 - (c) La production de demi-tons - raffinement superflu - exige trop de temps. Il serait souhaitable de les supprimer en relevant toutes les notes. On pourrait recourir aux services de débutant et dépendre beaucoup moins de spécialistes hautement qualifiés.
 - (d) Nombre de passages sont répétés trop souvent. Il est superflu, par exemple, que les instruments à vents reprennent une mélodie déjà jouée par les violons. Après l'élimination de tous les passages inutiles, il serait parfaitement possible d'exécuter le concert en vingt minutes au lieu des deux heures nécessaires actuellement. Si l'auteur, Schubert, avait travaillé de façon rationnelle, il serait certainement parvenu à achever sa symphonie », (Eve Chiapello (1998), *Artistes versus managers, Le management culturel face à la critique artistique*, Paris : Editions Métailié, p.13).

19. Le PIB est, en économie, le total de la valeur ajoutée des biens et des services réalisés dans un territoire pendant une période donnée, y compris par les ressortissants étrangers.
20. Estimation faite par Souleymane Thiam. *Nouvel Horizon* n° 128 du 31 juillet 1998, pp. 27-29.
21. Parue dans *Sud-quotidien* n°1612 du mardi 25 août 1998, p. 4.
22. Interview de Youssou Ndour parue dans *Le Quotidien* n° 496 du jeudi 19 août 2004. p.7.
23. Cf. *Walfadjri* n°1307 du vendredi 26 juillet 1996.
24. Interpellé lors d'une conférence de presse sur l'absence de ses produits sur le marché sénégalais, le chanteur afro-jazz Idrissa Diop fulmine : « Ceux qui, aujourd'hui, s'occupent de la musique sénégalaise, n'ont rien à faire dans le secteur de la musique. Ce sont des ignorants. Or, j'ai toujours refusé de tomber dans la médiocrité depuis trente ans de musique. Ce sont des ignorants. Ce n'est donc pas en ces moments que je vais y tomber. Il faut résister pour que ceux qui n'ont d'âme que pour l'argent, n'aient rien à voir avec le sérieux travail artistique. Il ne faut pas leur donner l'occasion de se mêler de choses sérieuses qui ne les concernent pas ».
25. Selon l'hebdomadaire *Nouvel Horizon* n° 166 du 23 avril 1999, p. 17 ; ce chiffre est avancé sur la base d'une estimation faite à partir du nombre d'exemplaires officiellement déclarés au BSDA (un minimum de 467 100 si on comptabilise 3000 unités par production et de la masse inestimable, occupée par la piraterie.
26. L'entretien a eu lieu le 15 septembre 2000 à 11 heures dans ses bureaux sis à Sandaga
27. Chez les Baol-baol, c'est très tôt que les jeunes apprennent les ficelles du métier.
28. Mouride networks may be particularly efficient because of their 'multi stranded' quality. Multiple and diverse sorts of ties unite these individuals who compose a network-family, place of origin, shared experiences on the daara, affiliation to the brotherhood, allegiance to cheikhs, shared residence in a Mouride community abroad (Ebin 1991:21).
29. Entretiens avec Khassoum Fall le 15 septembre 2000 à 10 heures dans les locaux de KSF.
30. Gary Becker et George Stigler ont élaboré le modèle de la consommation musicale : le consommateur produit le plaisir qu'il tire de l'écoute de sa musique. Les intrants sont le budget, le temps, le capital humain et un certain nombre de biens marchands. Par exemple, l'écoute de la musique requiert du temps, du matériel s'il s'agit de musique enregistrée et une certaine expérience qui permet de se repérer dans l'ensemble des œuvres et de mieux apprécier les morceaux choisis : les consommations culturelles nécessitent des formations, des savoirs faire, qui se sont forgés tout au long d'un processus d'apprentissage : plus le consommateur écoute de la musique, plus la finesse de son écoute s'améliore, plus le plaisir associé à une heure consacrée à la musique s'en trouve accru. Ce qui semblait être une aberration économique, l'accroissement de l'utilité marginale, s'explique alors dans le cadre du paradigme néo-classique : l'individu est de plus en plus efficace et l'utilité qu'il produit augmente de plus en plus vite grâce à l'amélioration de sa propre productivité.
L'utilité, ou la satisfaction de l'argent, résulte de la production et de la consommation de divers biens Z_i , et du bien M qui représente la quantité de plaisir musical produite et consommée :

$$U = U(M, Z_i)$$

Les biens Z_i sont produits par le ménage à partir d'*inputs* : temps, capital humain, biens achetés (cassettes, Cd, etc.) sur le marché.

La variable M est liée positivement à deux variables (hypothèse d'un effet bénéfiques des consommations passées sur les consommations actuelles) :

- le temps passé à l'écoute de la musique, t_m ;
- la formation, le capital humain qui favorisent cette écoute comme le plaisir qui en résulte S_m :

$$M = M(t_m, S_m)$$

Avec par hypothèse :

$\frac{\partial M_m}{\partial t_m} > 0$: plus le temps consacré à l'écoute de la musique est long, meilleure en est la productivité ;

$\frac{\partial M_m}{\partial S_m} > 0$: plus la formation de l'auditeur est poussée, plus grande en est la satisfaction

retirée, et donc : $\frac{\partial^2 M_m}{\partial t_m \partial S_m} > 0$.

t_m

Les auteurs introduisent ensuite le temps dans le modèle, afin d'apprécier l'impact du temps consacré jusque-là à la musique sur le plaisir musical aujourd'hui. Le capital humain musical au moment j résulte de l'expérience accumulée :

= Avec par définition de la « manie » bénéfique :

et E : terme qui mesure l'effet de l'éducation et des autres éléments du capital humain sur la capacité de l'individu à apprécier la musique (Cf. Benhamou Françoise, 2003. *L'économie de la culture*, Editions La Découverte, p.14).

31. Nashville, une ville du Tennessee aux Etats-Unis qui, avant 1940, était l'une des plus pauvres de ce pays et qui s'est développée et enrichie grâce à la musique Country. Avec l'installation d'une Société des Droits d'Auteurs, appelée Broadcast Music Inc. (BMI), affluaient dans la ville des compositeurs, des paroliers et des maisons de disque qui formèrent un système intégré. Ce qui contribua à développer leur créativité et à leur conférer une bonne place sur le marché du disque. Aujourd'hui, l'industrie de la musique rapporte à la ville et à l'économie de l'Etat du Tennessee quelque deux à trois milliards de dollars par an.

* Version améliorée de « Approche socioéconomique de l'industrie musicale au Sénégal » publié en 2008 dans *L'industrie musicale au Sénégal : essai d'analyse* sous la direction de Saliou Ndour.

Bibliographie

- Adorno, T.W., 1964, « L'industrie culturelle ». *Communications*, vol.3, 1964.
- Adorno, T.W., 1994, *Introduction à la sociologie de la musique*, (1962), traduit de l'allemand, Genève: Ed. Contrechamps.
- Angelo, D' M., 1990, *L'impitoyable industrie du disque*. <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/06/DAngelo/10606Htm1>
- Angelo, D' M., 1990, *La renaissance du disque : les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris: La documentation française.
- Association Saint-Louis Jazz et Normand, H., 1996, *Histoires du Jazz au Sénégal*, Nantes : Editions Joca Seria.
- Attali, J., 1977, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Paris: PUF.
- Ba, M., 1999, « Les musiciens ont toujours la côte », *Le Témoin*, mardi 09 au lundi 15 mars, p. 6.
- Bachelard, G., 1970, *La formation de l'esprit scientifique*, 4^e édition.
- Belorgey F., 1997, *L'Autre Afrique* du 11 au 17 juin 1997, p. 80.
- Benda, W., 1992, *La musique africaine contemporaine*, Paris: L'harmattan.
- Benhamou, F., 2003, *L'économie de la culture*, Paris: Editions La Découverte.
- Bertaux, D., 1970, « L'héritage sociale en France », *Economique et Statistiques*, 9.
- Bonniol, J. L., 1999, « A propos de la world music : logiques de production et de réception », S. A. K. Haddad, dir. *Universalisation et différenciation des modèle culturels*, Beyrouth: Editions Agence universitaire de la Francophonie/Université Saint-Joseph.
- Boudon, R. & Bourricaud F., 1982, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris: PUF.
- Bourdieu, P., Passeron J.C. & Chamboredon, J., 1968, *Le métier de sociologue*, Paris: Mouton.
- BSDA, 1996, *Bilan critique de la présence de la musique sénégalaise sur la scène mondiale*, Document inédit.
- Cessou, S., 1997, « Sur un air... de paradoxe », *L'Autre Afrique* du 11 au 17 juin, pp. 78-81.
- Cissé, A., 1998, « Tournées internationales. Le casse-tête des musiciens », *Sud quotidien* du jeudi 22 janvier, 1998, p. 6.
- Cissé, S., 1995, « Star-système », *Sud quotidien* 14-15 août 1995, p.2.
- Chiapello, E., 1998, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris : Editions Métailié.
- Chion, M., 1994, *Musiques, Médias et technologies*, Paris : Flammarion.
- Copans, J., 2000, « Mourides des champs, mourides des villes, mourides du téléphone portable et de l'Internet : les renouvellements de l'économie politique d'une confrérie », *Afrique Contemporaine*, n° 194, pp. 24-33.
- De Soto, H., 1998, *L'autre sentier : la révolution informelle dans le tiers-monde*, Paris : Editions la Découverte.
- Diarra, Y. N., 1999, « La musique sénégalaise en mouvement : hypothèses pour un profil du musicien sénégalais », E. Ndiaye et al, dir. *En avant la musique !* Dakar : Sigi enda art.
- Diagne, S.B. & Ossebi, H., 1996, *La question culturelle en Afrique : contextes, enjeux et perspectives de recherches*. Document de travail 1, Dakar, Codesria.
- Dièye, A.B, 1998, « Pourquoi nos opérateurs boudent la musique » *Sud Quotidien* du 12 mars
- Dièye, A.B, 1999, « Quand la musique se professionnalise », *Sud Quotidien* du 12 mars.
- Dièye A.B, 1999, « Les familles d'artistes. L'intimité de la création musicale », *Sud Quotidien* du samedi 19 juin 1999.

- Diop, A.B., 1981, *La société wolof. Tradition et changement. Les systèmes d'inégalité et de domination*, Paris : Karthala.
- Diop, J. M. *Wal Fadjri* n°528 du jeudi 9 décembre 1993.
- Diop, R.S. L., 1996, « Le musicien ». *Sud Week-end* n° 954 du samedi 15 juin 1996.
- Durand, J.P. & Scardigli, V., 1993, « La sociologie de l'information et de la communication », dir. J-P. Durand et R. Weil, *Sociologie Contemporaine*, Paris : Edition Vigot.
- Durkheim, E., 1895, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris: PUF.
- Durkheim, E., 1986, *De la division du travail social*, Paris, PUF.
- Evrard, Y., 1993, *Le management des entreprises artistiques et culturelles*, Paris : Editions Economica.
- Ferrell, G., dir. 1995, *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Armand Colin.
- Fall, B., 1999, « L'industrie musicale à la croisée des chemins », *Performances Management* n°3.
- Faye, A., Thiam S., et al, 1999, « Fortune. Le poids de nos musiciens », *Thiof Nouvelle série* n° 3 du 15 mars au 01 avril 1999, p. 7.
- Gautreau, M., 1970, *La musique et les musiciens en droit privé*, Paris : PUF.
- Green, A-M., 1997, *Musique et sociologie : des relations à définir...*, Paris : OMF Université Paris-Sorbonne IV.
- Giroux, R., 1993, « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire », *Chanson prend des airs*, Montréal : Ed. Triptyque.
- Gourevitch, J-P., 2002, *L'économie informelle, De la faillite de l'Etat à l'explosion des trafics*, Paris : Editions Le Pré aux Clercs.
- Gurvitch, G., 1947, *La sociologie au XX e siècle*, Paris : PUF.
- Javeau, C., 1976, *Comprendre la sociologie*, Paris : Marabout-Université.
- Javeau, C., 1990, *L'enquête par questionnaire*, Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.
- Javeau, C., 1999, *Leçons de sociologie*, Paris : Méridiens Klincksieck.
- Hannerz, U., 1991, « Scenarios for periperal cultures », dir. D. King, « *Culture, Globalization and the world system: contemporary conditions for the of identity the representation of identity*, Londres, Macmillan Education, pp. 119-120.
- Huchard, O.S., 1999, « Aperçu de la musique sénégalaise », in A.A. Dieng, Y. N. Diarra, S. Bachelier et E. Ndiaye, dir. *En avant la musique !* Dakar : Siggì Enda art.
- Kane, Abdoulaye, 2000, « La confiance au cœur des interactions dans les arrangements financiers populaires », *Revue sénégalaise de sociologie*, n° 4/5, pp. 213-262.
- Lahoud, R., 1996, « La musique pourrait rapporter plus que les phosphates », *Sud Week-end* n° 867 du samedi 26 février.
- Lalande, A., 1988, *Vocabulaire technique de philosophie*, Volume I, A-M Paris : PUF.
- Leymarie, I., 1999, *Les griots wolof du Sénégal*, Paris : Servedit, Maisonneuve et Larose.
- Le Soleil 1999, « Une partition complexe : les musiciens malades des Taxes » du 19 février. *Dossiers le Soleil. Cahiers & spéciaux*, [http : // www. Primature. SN/le_soleil](http://www.Primature.SN/le_soleil)
- Le Témoin* n° 449 du Mardi 09 au Lundi 15 Mars 1999, pp. 6 -7.
- Marshall, A., 1891, *Principles of Economics*, tome 1.
- Marx, K., *Théorie sur la plus-value*, Ed. Sociales, t.1.
- Mauss, M., 1968, *Sociologie et Anthropologie*, Paris : PUF.
- Mbodj, G., 1997, « Technologie du corps et développement social », *Revue Sénégalaise de Sociologie*, n° 01, pp. 79-88.

- Mendras, H., 1975, *Eléments de sociologie*, Armand Colin, Paris.
- Mc Nee, L., *Le cadastre de la tradition : propriété intellectuelle et oralité en Afrique*, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898lmn.html>.
- Mitchell, T., 1996, *Popular music and local identity*, Londres, Leicester University Hyman.
- Morin, Edgar, 1965, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, vol.6.
- Nègre, P., 2000, « La lettre du disque », *L'Hebdo des Professionnels du disque et des Médias musicaux*, n°236, 1^{er} février.
- Négus, K., 1992, *Producing pop : culture and conflict in the popular music industry*, Londres, Edward Arnold.
- Ndiaye, M., 1996/1998, *L'éthique Ceddo et la société d'accaparement ou les conduites culturelles des sénégalais d'aujourd'hui*, 2 tomes (1. *Le Goorgi* ; 2- *Les Moodu-Moodu*), Dakar : Presses Universitaires de Dakar.
- Ndiaye, M.A. & Sy, A.A., 2000, *Africanisme et théorie du projet social*, Paris : Edition L'Harmattan.
- Ndiaye, M.A. & Sy, A.A., 2003, *Les conquêtes de la citoyenneté, essai politique sur l'alternance*, Dakar : Editions Sud-Communication.
- Ndiaye, M.A. & Sy, A.A., *Esquisses philosophiques, la quête identitaire et la mondialité*. A paraître.
- Ndour, S., 2002, « Identités culturelles et Cinéma : quelle image pour l'Afrique à l'heure de la Mondialisation », *Safara*, N° 1, pp.187-196.
- Ndoye, I. 1997, *Emergence d'une industrie musicale au Sénégal : atouts et contraintes*, Grande enquête de fin d'études pour l'obtention de Diplôme Supérieur de journalisme, Dakar : CESTI.
- Niang, A., 1996, « Le secteur informel : une réalité à réexplorer : ses rapports avec les institutions et ses développantes », *Africa Development* Vol. n°1, pp.57-80.
- Niang, A., 1998, « Le secteur informel en milieu urbain au Sénégal, un recours à la crise : définitions et données », *Université, Recherche & Développement* n°1, mars, pp.25-47.
- Niang, A. (jr), 2001, *Etude interdisciplinaire du rap à Dakar à travers une approche de la complexité : entre mouvement social et groupe primaire*, Mémoire de maîtrise de sociologie, université Gaston Berger de Saint-Louis
- Niang, Doudou, S. & Mbaye, 1998, « La musique sénégalaise : les couacs du milieu ». 9 octobre, *Dossiers le Soleil. Cahiers & spéciaux*. http://www.Primature.SN/le_soleil
- Niang, Doudou, S. & Mbaye, 2003, « Et si Ballago pesait... un milliard », *Scoop*, du samedi et dimanche 19 janvier 2003, p.5.
- Nja, Kwa, Samy, 2000, « Musique et business », in *Africultures* n° 29 juin 2000, p.128 p.
- Nikiprowetsky, Tolia, *Trois aspects de la musique africaine. Mauritanie, Sénégal, Niger*, Paris : OCORA,
- Nouvel Horizon* n°61 du 11 avril 1997, p. 12.
- Nouvel Horizon*, n° 166 du 23 Avril 1999, p. 17
- Nzalé, Félix, 2001, « Dialgaty, Diogaty, Taran-tacc...La sensualité en danse », *Sud Quotidien* n° 2541 samedi 22 septembre 2001. p. 8.
- Prévost-Thomas, C., 1998, *La chanson francophone contemporaine : structure, pratiques et fonctionnement*, Paris : OMF Université Paris-Sorbonne IV.
- Le Quotidien* n° 496 du jeudi 19 août 2004. p.7.
- Rezsóhazy, 1991, *Théorie et critique des faits sociaux*, Bruxelles, La renaissance du Livre.

- Roberts, M.D., 1998, « World music. La transplantation de la culture », *Culture, créativité et marché. Rapport Mondial sur la culture de l'UNESCO*, Paris: UNESCO.
- Rocher, G., 1968, *Le changement social*, Montréal : Editions HMH.
- Sall I, Ndiaye, A. & Thiam, S, 1997, « Showbiz sénégalais. La guerre des étoiles reprend », *Nouvel Horizon* n° 61 du 11 avril 1997, pp. 10-18.
- Sall I & al, 1997, « Mariage entre musiciens. Pour le pire, jamais pour le meilleur », *Nouvel Horizon* n° 61 du 11 avril 1997, p. 15.
- Sané Ibou, 1993, *De l'économie informelle au commerce international : les réseaux des marchands ambulants en France*, Thèse de doctorat de sociologie et sciences sociales, Lyon : Université Lumière Lyon II.
- Scoop* du samedi 26 et dimanche 27 avril 2003, p. 6.
- Seck Cheikh Tahar & Diarra Yann, N., 1999, « La musique sénégalaise : quels contenus ? », E. Ndiaye et al. dir. *En avant la musique !* Dakar : Siggi enda art.
- Seck, N. & Clerfeuille S., 1996, *Les grandes figures des musiques urbaines africaines*, Paris : Editions Afrique en créations.
- Ssewakiryanga, R., 1999, « L'avènement d'une nouvelle jeunesse. La musique africaine américaine et la jeunesse Ougandaise », Dakar, *Bulletin de Codesria 1 & 2*.
- Stayleton, C., 1987, *Africain All-Star. The Pop Music of a continent*, Londres: Quartel books.
- Sud quotidien* n°1612 du mardi 25 août 1998, p. 4.
- Sud Quotidien*, samedi 22 septembre 2001, p. 8
- Sud Quotidien*, n° 2027 du samedi 05 janvier 2002, p. 6.
- Sud Week-end* n° 954 du samedi 15 juin 1996, p. 1
- Sy M. 1999, « Sos pour la musique sénégalaise », *Sud Quotidien* n° 1761 du jeudi 18 février, p.10.
- Télé Mag* n° 85 - février 2000, p. 14.
- Thiam, S., 1998, « L'argent de la musique dans le secret des coffres-forts ». *Nouvel Horizon* n° 428 du 31 juillet.
- Thiam, S., 2000, « Aux origines d'une rivalité. Frères ennemis...? », *L'Info 7* n° 602 du samedi 7 octobre, dimanche 8 octobre 2000, p. 5.
- Throsby, D., 1998, « Le rôle de la musique dans le commerce international et le développement économique », *Culture, créativité et marché. Rapport Mondial sur la culture de l'UNESCO*, Paris : UNESCO.
- Tosin, Laure, 1999, « Musique. Le manque à gagner des artistes », *L'Autre Afrique* n° 102 du 10 au 23 novembre 1999, pp. 40-42.
- Tourraine, A., 1964, « les ouvriers d'origine agricole » in *Sociologie du travail*.
- Tremlett, G., 1990, *Rock gold: the music millionaires*, Londres, Unwin Hyman.
- UNESCO, 1982, *Les industries culturelles : un enjeu de la culture*, Paris : Editions UNESCO.
- Wade, A., 1970, *La doctrine économique du mouridisme*, Dakar : L'Interafricaine d'Editions.
- Wal Fadjri* n° 1307 du vendredi 26 juillet 1996.
- Wal Fadjri* n° 1900 du samedi 18 juillet 1998, p. 7.
- Wal Fadjri* n° 3157 du samedi 21-dimanche 22 septembre 2002.
- Wane Ibrahima, 2000, « Paroles et Musiques. Derrière les appellations des groupes musicaux » *Télé Mag* n° 89 juin, p. 13.
- Wane Mamadou, P., 1999, « Mbaye Dièye Faye, « Les sénégalais ont tardé à reconnaître leurs valeurs », *L'Info* n° 243 du samedi 31 juillet- dimanche 1er août 1999, p. III.
- Weber, M., 1985, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris : Presses-Pocket.

8

Voix féminines de la chanson au Cameroun : émergence et reconnaissance artistique

Nadeige Laure Ngo Nlend

Introduction

La musique, plus que toute autre forme de l'art au Cameroun, est un domaine en perpétuelle émulation. Il faut dire qu'elle a largement de quoi soutenir une inspiration originale et continue parmi la diversité des rythmes dont regorge la grande variété ethnique qui constitue le peuplement national. Au fil des années, la musique populaire s'est considérablement déployée et diversifiée au Cameroun. Les différents artistes qui en constituent le paysage revendiquent un répertoire qui s'étend largement au-delà des frontières folkloriques (Makossa, Bikutsi, Mangambeu, Kalangou, Botle dance...) où leur génie a en majorité puisé jusque-là.

Aussi, est-il important de distinguer le concept de musique populaire tel que nous l'entendons dans le cadre de la présente réflexion, d'avec le contenu qui lui est parfois affecté lorsqu'il est employé pour désigner les œuvres de musiques traditionnelles africaines. Lorsque le musicologue Eno Belinga (1965) convoque la même expression pour l'appliquer au contexte de l'Afrique noire, ce à quoi il se réfère correspond en réalité à l'ensemble des rythmes et chansons locales, fleurons du vivier artistique dit authentique, entendons par là, non encore modifiés par les expérimentations extérieures. Il s'agit des berceuses, des comptines, des chantefables, des chants épiques et laudatifs, exécutés de façon séculière par des hommes dont la fonction sociale est de transmettre la mémoire collective d'une communauté. Telles ne sont pas les musiques qui font l'objet de notre étude. Les musiques que nous appelons populaires, bien que tributaires d'un fort ascendant folklorique, s'en démarquent en ceci qu'elles combinent aux mélodies et rythmes dont elles s'inspirent, des éléments et styles propres aux instruments européens (Wofgang Bender 2000:13). En d'autres termes, il s'agit des musiques telles qu'elles se présentent

dans le paysage camerounais à partir des années 1970 sous la forme dite “stylisée”, pour emprunter le qualificatif affecté par Manu Dibango à sa version dite « Soul » du Makossa grâce à laquelle il a conquis le public international. Pour dire les choses simplement, il s’agit des chansons et rythmes locaux, dépouillés des lourdeurs de la polyrythmie caractéristique du répertoire africain et de leur caractère intuitif, notés sur partition, de sorte qu’ils répondent désormais aux exigences mercantiles de l’industrie culturelle.

Nombres d’études antérieures se sont penchées sur la musique populaire au Cameroun. Les préoccupations ont notamment porté sur la survie de cet art menacé par la concurrence des rythmes importés, sur l’instrumentalisation dont il est l’objet de la part des forces politiques locales (Owona Nguini 1995), mais surtout sur les problèmes d’ordre éthique que posent ses textes, sa chorégraphie (Mono Ndzana Hubert 1999; Ngono Elisabeth 2000) ; son inclination pour le laudatif (Nyamnjoh & Fokwang, Ntyam Bernice Rufine 2001) ou encore, sur la régression de la qualité de ses œuvres du fait du mercantilisme.

Ainsi, que ce soit sous forme de dissertations académiques, de chroniques journalistiques, d’essais de sociologie ou de programmes audio visuels spécialisés, la réflexion sur la musique au Cameroun a abondamment relevé la situation critique dont ce domaine de l’art est la proie depuis quelques années.

A la suite de nos prédécesseurs, notre étude s’inscrit dans une perspective analytique visant à aider à l’approfondissement de la réflexion sur les enjeux et défis auxquels est confrontée la musique au Cameroun dans le contexte très dynamique de la modernité. Mais alors que la réflexion menée dans les travaux antérieurs pour la plupart, englobait dans une analyse commune les artistes des deux sexes, il est question dans notre propos de cibler de façon spécifique les femmes évoluant dans l’univers de la chanson, notamment celles de la génération couvrant les décennies 1990 et 2000.

Le choix porté sur cette génération de chanteuses est justifié par l’ampleur du foisonnement observé ces deux dernières décennies dans le registre de leur art. Il est, en effet, remarquable qu’au moment où la production musicale camerounaise en général et celle masculine en particulier subit les effets néfastes de la crise économique qui sévit localement depuis 1987, les femmes sont parvenues à se ménager une place assez confortable dans le registre musical national, soit en saisissant les opportunités offertes par les innovations technologiques contemporaines, soit en transformant à leur avantage les contradictions socio-économiques locales. Dans un premier temps, confinée à une participation secondaire et caractérisée par un répertoire très réduit, la production musicale féminine a récemment connu un essor considérable. Son contenu, sa chorégraphie, ses rythmes ont acquis des genres et des styles qui expriment des choix artistiques audacieux, ce qui a valu à son répertoire de connaître une augmentation numérique exceptionnelle.

En situant cette thématique de recherche sur le terrain d'un processus dynamique, nous nous plaçons à la fois dans la même perspective que Jean Molino (2003) lorsqu'il convoque un ensemble de transformations externes pour expliquer des "changements subis par la musique (en Europe) depuis plus d'un siècle" d'une part et d'autre part, Pierre Fandio (2004) qui, s'exprimant pour le compte de l'art humoristique camerounais, met en rapport son émergence avec le contexte socio- économique local des années 1990.

D'après Molino, les avancées réalisées dans le domaine de la technologie sonore depuis le XIXe siècle avec Thomas Edison et bien d'autres et poursuivies durant le XXe siècle, ainsi que le décloisonnement culturel rendu possible par l'impérialisme européen à la même période, ont été à l'origine de mutations énormes dans le domaine de la musique. Ils ont ouvert des champs d'expérimentation nouveaux et divers dans la conception et la production sonore, enrichi le répertoire musical, amélioré la nature et la qualité du son et contribué au progrès de sa connaissance scientifique.

Dans le contexte de la musique populaire camerounaise, cette lecture trouve sa pleine justification dans la conjonction de l'avènement des Technologies de l'Information et de la Communication avec la survenue des bouleversements socio- politiques et économiques internes. Réfléchissant sur les conditions d'émergence du théâtre populaire camerounais dans un contexte culturel en crise, pierre Fandio développe un point de vue qui peut aisément être étendu au domaine musical. Selon lui, des éléments endogènes défavorables tels que la récession économique et les limites de la gouvernance culturelle d'une part et, d'autre part, la libération de l'expression, ont favorisé l'éclosion du « théâtre populaire » qui s'est finalement constitué en « sous champ autonome du champ culturel camerounais » (Fandio 2004:167). Dans le même esprit, la présente réflexion examine le ressort de la formidable émulation observée chez les chanteuses camerounaises dans un contexte culturel en pleine situation de délabrement, autant au plan institutionnel, infrastructurel que promotionnel. En rapport avec cette préoccupation majeure, les questions qui affleurent immédiatement sont les suivantes :

Quelle est la genèse de la voie féminine dans le registre de la musique populaire au Cameroun ?

A quelle période se situe le tournant du décloisonnement de l'art musical en faveur de la femme au Cameroun et quelles sont les conditions qui en alimentent la survenue ?

A quels enjeux et défis est confrontée la production musicale féminine dans l'espace culturel camerounais actuel, quels mécanismes sont déployés par les chanteuses pour s'y adapter et quels en sont les effets sur leurs œuvres ?

Premiers jalons de la voie musicale féminine au Cameroun

Une impulsion exogène

Contrairement à ce que peut le laisser croire l'actuelle prépondérance masculine dans ce domaine, c'est à une femme qu'on doit la toute première production musicale moderne au Cameroun. Marcelle Ebibi, puisqu'il s'agit d'elle, fit ses classes dans les cabarets à Kinshasa au Zaïre où l'édition avait connu une apparition précoce, par rapport à beaucoup de pays africains voisins. En effet, dans les années 1950, les femmes tiennent une place importante sur la scène musicale zaïroise. Parmi les icônes figurent des artistes comme Marthe Madibata, première femme chanteuse des éditions *Ngoma* ; Lisanga Pauline, interprète vedette des éditions *Loningisa* qui accompagna Henri Bowane et Manoka Souleiman dans la célèbre chanson : « Souvenir de Léopoldville » ; ou encore, Ako Anne, égérie de la firme *Ngoma*. A leur côtés, Ebibi est présentée par *Le Potentiel* comme la : « chanteuse d'origine camerounaise (qui) s'est attirée une grande réputation grâce à la chanson 'Mama Wapi Yo', l'une des plus belles chansons de la décennie 1950, réalisée par Guy Léon Fylla aux éditions *Cefa* ; elle chantait magistralement. Elle fut couronnée par la Rtb (Radio télévision belge francophone) ».

Ainsi donc, c'est à juste titre que Marcelle Ebibi est considérée au Cameroun comme la pionnière de la musique populaire moderne dont la première cuvée comptait une vingtaine d'artistes hommes. Parmi les noms qui faisaient autorité en la matière, on compte : Nzie Cromwell, Lobe Lobe Rameau, Epata Jean, Delangué, Timothée Essombe, Maneza Lucky, Kingué Michel, etc. (Noah 1976).

Mais abstraction faite de cette antériorité, il semble que la participation de la femme dans ce domaine ait été très limitée à l'époque. Il est en effet difficile de produire pour cette époque, d'autres attestations d'expérimentations musicales dues aux femmes. Ce qui du reste se comprend aisément quand on sait que la mentalité à cette période coloniale ne tolérait que difficilement l'intrusion des femmes dans les cercles de divertissement et corps de métiers considérés comme déshonorants pour elles. Ceci étant, les hommes non plus n'étaient pas mieux lotis en ces temps de balbutiement de l'art musical où l'édition était l'apanage des maisons de disques étrangères basées au Gabon, au Congo et au Zaïre. Aussi, cette émergence fut-elle rapidement suivie d'une phase de crise d'autant plus virulente qu'elle s'alimentait des troubles politiques et sociaux, liées à l'exacerbation des revendications nationalistes qui entraînaient des vagues de violence sur toute l'étendue du territoire. La débâcle qu'essuyèrent les métiers de la musique à cette période ne connut d'interruption qu'au début des années 1970.

Les égéries

La renaissance, pour ainsi dire, de la musique camerounaise fut lancée au plan local par une génération d'artistes hétérogènes. Virtuoses de la guitare, poètes enchanteurs et vocalistes de talent, cette deuxième vague de musiciens parvinrent à ressusciter l'art musical local en déliquescence par des expérimentations originales, consistant en un habile croisement entre les sonorités et instruments traditionnels et européens. La tête de file de ce renouveau qui se situe au début des années 1970 est un orchestre constitué de plusieurs jeunes hommes qui se donnent le nom de « Los Camaroes ». Dès lors, le ton en était donné. Dans le sud nâquit le Richard Band de Zoétélé, connu pour ses percussions exceptionnelles ; dans la même veine apparut Bikoko Aladin qui révolutionna le rythme Assiko avec sa guitare électrique et le Uvocot Jaz, orchestre de Epée Mbende Richard. A ce même courant se rattachent, Nelle Eyoum, Ebanda Manfred, Eboa Lotin, etc.

Dans cet univers à prégnance masculine, une femme parvint à s'affranchir des préjugés sociaux pour se hisser au niveau de ses congénères hommes. Elle s'appelle Anne Marie Nzié. Pour avoir évolué dans le sillage de son talentueux aîné, qui n'est autre que l'artiste musicien Cromwell Nzié, elle révèle des dispositions particulières pour le chant. Très vite, sa voix exceptionnellement puissante aux accents envoutants, conquiert tout le pays et franchit même les frontières pour aller charmer le public parisien. En 1968, elle est la première femme soliste au Cameroun et enregistre un album à Paris chez Gilbert Bécaud.

Sur les jalons de cette dynamique locale, une graine de musiciens de la diaspora inaugure elle aussi une ère de prospérité. Cette vague d'artistes dont la caractéristique est d'avoir pu bénéficier par leur séjour en Europe d'une solide formation technique et artistique, mais surtout des facilités sans précédent au titre des arrangements de leurs œuvres, de leur promotion et de leur diffusion, consacrent dès les années 1970, les lettres de noblesse de la musique Camerounaise. Les noms les plus célèbres de ces vedettes de la chanson camerounaise sont entre autres: Charles Lembe, Alexandre Dikoume, Dikoto Mandengue, Ekambi Brillant, Tala André Marie, Tchana pierre, Elvis Kemayo et particulièrement, Manu Dibango, icône indétrônée de la musique camerounaise. Son album intitulé « Soul Makossa », composé avec le musicologue Eno Belinga à l'occasion de la 8^e Coupe d'Afrique des Nations de Football, fut vendu aux Etats Unis d'Amérique à deux millions d'exemplaires, chiffre jamais égalé dans ce marché par un Africain. Au milieu de ces monuments émergeant, deux femmes aux mérites non moindres, il s'agit de Rachel Tchoungui et Uta Bella. Leur prestation à l'occasion du premier festival de la musique camerounaise organisé en 1973 au Stade Omnisport Ahmadou Ahidjo par Rudolphe Mukoko, un promoteur de la musique nationale, fut très remarquée. Plus de trois décennies après cet événement, Rachel Tsoungui, la diva camerounaise, se souvient encore et se confie en ces termes à l'hebdomadaire *Mutations* :

Cette chanson, (Roméo et Juliette) connut un tel succès que, lors de ce festival, toutes les affiches fixées dans la ville n'annonçaient que moi. Et, lors du spectacle, le public avait commencé à mimer la chanson et je m'étais alors demandé ce que je faisais encore là. Et puis, ce fut une communion totale entre le public et moi. La peur s'en était allée ...

Avec plus de 30 ans de carrière musicale à son actif, Rachel Tchoungui, « La black qui chante Piaf » ainsi que l'appelle affectueusement la presse française, demeure l'une des artistes les plus éclectiques de la scène camerounaise, autant du point de vue de la variété du répertoire qu'elle a exploré (Gospel, Opéra, Makossa, Blues, Bikutsi, Jazz, negro spirituals, etc.) que de ses collaborations artistiques aux côtés des artistes camerounais (Francis Bebey, Vincent Nguini) et étrangers (Jacob Devarieux, Maria de Guno).

En dehors de ces figures exceptionnelles, d'autres signatures au talent non moindre, se font remarquer dans le registre féminin à la fin de la décennie 1970 et au début de la suivante. Parmi elles figurent des noms connus autant du public local qu'étranger tels : Marthe Zambo, Coco Ateba, Beti Beti, Villavienne, Bebe Manga, Jeannette N'diaye, Charlotte Mbango, Beko Sadey, Grace Decca. Ces femmes explorent principalement deux rythmes : le Bikutsi et le Makossa. Mais, en même temps, elles n'hésitent pas innover à travers des rythmes peu connus tels que le *Mballe*, un rythme de l'ouest Cameroun ; ou à expérimenter des styles étrangers : Slow, Zouk, etc.

La prépondérance masculine

Toutefois, quelque admirables qu'aient été ces performances, elle apparaissent marginales en comparaison à la riche moisson de chanteurs de sexe opposé qui inondent la scène et monopolisent littéralement les rares maisons de disque qui, depuis 1980, se sont installées à Douala (Dobell, Makassi) et à Yaoundé (Bobolofia). Les ténors de cette génération qui sont Prince Niko Mbarga, Ben Decca, Dina Bell, François Nkotti et les Black Styles, Moni Billé, Toto Guillaume, Joe Masso, Georges Dickson, Hoïgen Ekwalla, Emile Kangué, Marco Mbella, Elvis Kemayo, Jules Kamga, Ali Baba, Messi Martin, Zanzibar et le groupe des Têtes brûlées, Sam Fan Thomas, etc., tiennent en effet la dragée haute aux femmes. Leur prépondérance dans tous les registres musicaux, depuis les rythmes traditionnels modernisés : Makossa, Bikutsi, Mangambeu, Assiko, ou encore dans des compositions hybrides telles que le Makassi, rythme dont Sam Fan Thomas est l'inventeur, fait d'eux les maîtres des métiers de la musique.

De ce fait, dans les années 1980, le chœur et la danse deviennent quasiment le passage obligatoire pour bon nombre de femmes désireuses d'œuvrer dans le domaine de la musique au Cameroun. Aussi, la génération de chanteuses femmes qui allait éclore durant la décennie 1990 font-elles leurs classes dans les formations

musicales de leurs homologues mâles qui leur mettent le pied à l'étrier ; ceci, longtemps après qu'elles sont largement fait leurs preuves en tant que danseuses et choristes. Il en est ainsi de Rantanplan et K-Tino, sacrées reines du Bikutsi de la décennie 1990, après plusieurs années comme danseuses pour le compte de Nkodo Si Tony. Quant à Annie Anzouer, ce n'est qu'au bout d'une décennie en tant que membre du groupe Zangaléwa qu'elle se lance dans une carrière en solo. Ruth Kotto, évolua longtemps à l'ombre de son frère, le célèbre bassiste Kotto Bass, avant d'entamer sa propre carrière. Syssi Dipoko, l'une des plus grandes révélations des années 1990 a été longtemps choriste aux côtés du célèbre Manu avant de signer sa première production de cinq titres intitulée « Mun'am ».

Mais, plus que le tutorat des artistes masculins, c'est la conjoncture particulière marquant la fin de cette décennie qui crée les conditions de la prolifération des chanteuses camerounaises.

Conjoncture socio-économique et émulation en production musicale féminine

Le recul de la prépondérance masculine

Ce n'est pas gratuitement que la décennie 1990 est considérée comme le tournant sombre du paysage culturel camerounais. A cause de la situation économique catastrophique qui étrangle l'espace national dès la fin des années 1980 et qui s'est traduite par la dévaluation du Franc CFA, le pouvoir d'achat des populations, déjà passablement entamé par la récession consécutive à la crise de l'emploi qui sévit autant dans le secteur public que privé, s'est trouvé laminé. Ce contexte a d'autant plus violemment affecté le domaine de la musique que celui-ci devait dans le même temps composer au plan international avec les vagues déferlantes de la mondialisation qui traduisent le discours sur la globalisation culturelle en termes d'uniformisation des civilisations sur le modèle de « La Civilisation "occidentale" au singulier et avec un grand C » (Nyamnjoh 1999:19).

Toutes ces contradictions ont contribué à compromettre les chances d'expansion des artistes musiciens camerounais au plan international et à affaiblir leur évolution au plan interne. Mais le plus handicapant pour eux fut l'attitude des pouvoirs publics dont la démission de leurs fonctions régaliennes de promoteur et de soutien de la culture nationale, survenue dans un contexte de piraterie aggravée, a contribué à livrer l'industrie musicale à l'opportunisme des opérateurs privés dont la préoccupation pour le profit a relégué l'intérêt pour la qualité artistique des œuvres musicales au second plan.

Dans le milieu artistique, la nature des réactions est à la mesure de l'ampleur du désenchantement. On assiste ainsi à des cas de renoncement pur et simple des ténors de la musique nationale. Des grands noms tels que Toto Guillaume ou

encore Ekambi Brillant, Georges Séba et bien d'autres, choisissent quitter provisoirement ou de façon définitive la scène musicale, plutôt que de céder aux exigences d'un art hautement mercantilisé. Des exils furent également enregistrés dans ce contexte. Des musiciens de renom tels que Henry Dikongue, Richard Bona, Coco Mbassi, Sally Nyolo, Vincent Nguini, etc. préfèrent consacrer leur talent au public étranger, au grand dam des mélomanes locaux. Entre ces deux cas de figure, se situe une autre attitude que nous avons appelée conformiste. Elle caractérise ceux des artistes qui, pour survivre dans le nouveau contexte tel qu'il se dessine dans cette période, se lancent courageusement dans des expérimentations qui, à défaut d'être homologuées pour leur valeur éthique, connaissent d'importants succès populaires. Dans les années 1990, Le musicien très controversé Petit Pays est l'illustration de ce réalisme artistique. Michel Lobe Ewane dit de lui que :

Sa chanson qui est en tête des hits au Cameroun s'intitule *Nioxer*. Un néologisme local pour dire baiser, faire l'amour, a été frappée par la censure et est interdit de diffusion dans les médias. Mais cette chanson est plébiscitée par le public et les Disc-jockeys ; elle fait malheur dans toutes les boîtes de nuit du pays (Lobe Ewane:124).

Ainsi donc, au plus fort du marasme économique qui balaie le pays, l'art musical connaît un certain infléchissement. Ce recul constitue la brèche à travers laquelle vont s'engouffrer une pléthore de jeunes émules dont les représentants se recrutent en majorité parmi les femmes.

La Révolution des médias et la démocratisation du numérique

Parallèlement au recul de la prépondérance masculine survient la libéralisation des médias sur la scène nationale. A notre sens, les effets de cette nouvelle politique médiatique font de ces nouvelles représentantes de la chanson au Cameroun des protagonistes privilégiées d'un art en pleine restructuration autant du fait des bouleversements politiques que des innovations technologiques.

Le climat politique qui prévaut au Cameroun au début des années 1990 est à bien d'égards favorable aux métiers de la communication. Au plus fort de la crise économique en effet, un ensemble de mesures politiques sont imposées aux états africains par les bailleurs de fonds comme des conditions *sine qua non* de l'allègement de la dette due. Parmi elles, figure la démocratisation de la gouvernance publique. Pour la culture, ceci signifie une libéralisation de la presse et des médias audiovisuels. Au Cameroun, l'autorisation de créer des médias privés est accordée par la loi n° 90/052 du 19 décembre 1990. Dix ans plus tard est mis en application le texte traduisant sa concrétisation sur le terrain. Mais déjà, au lendemain du décret présidentiel, une kyrielle de radios privées et de stations FM inondent le paysage médiatique, offrant ainsi aux artistes un champ de possibilités énormes au titre de la diffusion de leurs œuvres. Mais c'est véritablement l'avènement de la télévision privée et du câble qui propulsent la femme au cœur de la musique.

La télévision offre à la chanteuse une voie d'expression privilégiée du fait des innovations et des modifications qu'elle suscite dans les habitudes de consommation. Considéré comme le média de masse le plus puissant (Cabin 1998) elle bouleverse – pour ainsi dire – la nature des rapports que les hommes entretiennent avec les médias. On observe en effet le basculement vers une « culture de l'écran » (Messin 2005) dans les habitudes de consommation des produits audiovisuels. Cette mutation s'effectue avec d'autant plus de célérité que la multiplication des chaînes de télévision à l'échelle nationale est appuyée d'une mesure gouvernementale incitative, débouchant sur la diminution du prix du téléviseur. Le passage de l'ère de la culture à prépondérance audio à celle audiovisuelle exige de nécessaires adaptations à la pratique de l'art musical qui, du fait de la variété des supports vidéos qui sont les siens (CD, VCD, DVD, ...) devient ainsi, davantage un donné à voir qu'un produit à écouter.

Dès lors, les agréments jusque-là considérés comme accessoires en musique tels que la danse, la chorégraphie, le costume, se trouvent placés presque au même niveau d'importance que la mélodie, le rythme et le texte. Dans ce contexte où l'intérêt pour la musique est davantage porté vers ce qui tombe sous le sens de la vue, le passage sur la scène camerounaise des stars féminines étrangères comme Tsalla Muana, dont les audacieuses prestations scéniques déchaînent auprès du public un enthousiasme délirant, finit par consacrer un courant musical nouveau, articulé autour des atouts physiques de la femme. Ce n'est donc pas un hasard si bon nombre des ambassadrices de la chanson camerounaises dès les années 1990 et 2000 doivent une bonne part de leur notoriété à leurs talents de danseuses décomplexées (Rantanplan, K-tino) ; à leurs audaces vestimentaires et à leur sensualité savamment mise en valeur dans les clips vidéo diffusés sur les ondes de toutes les télévisions locales. Grace Décca, Kindle Mat, Rosy Bush correspondent à cette catégorie.

Un phénomène majeure dont la chronologie au Cameroun coïncide avec la libéralisation de l'audiovisuel et dont l'effet sur le volet féminin de l'art musical fut tout aussi saisissant est le numérique. Pierre Molino décrit de façon très précise l'ampleur des possibilités qu'offre le numérique en termes d'innovation dans la technologie musicale.

Une dernière innovation technique à bouleversé le champ de la recherche ... il s'agit évidemment de l'ordinateur... Ainsi se produit une véritable révolution aussi bien dans la production que dans la réception de la musique. Lorsque le musicien se trouve dans son studio, il a à sa disposition des machines qui font de lui le maître des sons : un échantillonneur, qui lui permet d'enregistrer n'importe quel son et de le reproduire en le transportant à toutes les hauteurs et dans toutes les durées imaginables ; un séquenceur, grâce auquel le musicien, manipulant les paramètres

numérisés des sons, peut enregistrer la représentation abstraite d'une séquence sonore qu'exécutera un synthétiseur. Car le nouvel instrument de musique est maintenant le synthétiseur, qui mérite plutôt le nom de machine musicale universelle : il peut en effet simuler le timbre de n'importe quel instrument existant, mais aussi inventer les timbres inouïs.

Ainsi, avec l'ordinateur, le musicien dispose désormais d'une marge de manœuvre considérable du point de vue de la production de son art. L'ampleur des possibilités ouvertes par la voie du numérique se traduit en terme d'amélioration et de facilitations énormes dans la production du son. Par ailleurs, les manipulations sonores qu'offrent les diverses possibilités du numérique impliquent des gains financiers importants tout autant qu'une énorme économie du temps de production. (Landau et Peslouan 1996). Mais pour la chanteuse camerounaise, cette technologie signifie bien plus. Elle est synonyme de la démocratisation d'un métier dont l'accès était jusque-là demeuré hors de sa portée du fait des coûts élevés de la production et du déficit de ses compétences techniques. L'ordinateur, grâce à la panoplie des logiciels qu'il apporte (Cubase, Adobe Audition, Cool Edit Pro, Studio Assist, ...) est un substitut de choix à l'ensemble orchestre dont le coût des équipements est prohibitif mais surtout, il palie avec une rare efficacité les lacunes qui, chez bon nombre d'entre ces femmes, sont nombreuses : médiocrité de la voie, incapacité à jouer d'un instrument de musique et à déchiffrer une partition musicale, ...

Ainsi que l'observera un animateur d'une émission de variété sur une chaîne locale il n'est plus désormais besoin d'avoir du génie pour exercer cet art. On peut désormais s'improviser musicien. Avec un clavier et un ordinateur, il est désormais possible de monter un « Home studio » et de produire soi-même sa maquette en un temps record.

La prolifération de la voie féminine sur la scène musicale

A partir de la décennie 1990 et au cours de la suivante, la voie musicale féminine a connu une expansion sans précédent. Durant cette période indiquée, le répertoire des chanteuses a atteint le chiffre record de 413 ce qui constitue une augmentation importante par rapport aux deux décennies antérieures. Au niveau du registre, les femmes ont reculé les limites du vivier folklorique qui pendant des années a alimenté la majorité des sonorités musicales dans leur catégorie. Désormais, les dimensions de l'héritage culturel national sont explorées autant à travers le Bikutsi et le Makossa que le Ben Skin, l'Assiko.

C'est ainsi que Sidonie et Marolle Tchamba se constituent ambassadrices des rythmes de l'ouest avec le Ben skin. Dans le registre Assiko, Asta Ngo Oum, Elise Chantale Ngo Nolla font parler des Basaa.

Quant aux rythmes traditionnels tels que le Makossa et le Bikutsi, ils sont revisités avec une originalité remarquable. Dans le premier registre, on peut citer : Sissy Dipoko, Rosy Bush, Dinaly, Jacky Biho, Coco Mbassi, Nono Flavie, Ruth Kotto, Nicole Mara, Claudia Dikosso, Viviane Etienne, Dora Decca, Ange Mbagnia, Samantha Fock, Germaine la Belle, etc.

Quant au registre Bikutsi, il est certainement celui où la voix féminine a été la plus prolifique ces dernières décennies avec près d'une centaine de représentantes en moins de 10 ans. Parmi la kyrielle, on retiendra quelques noms tels que : Chantale Ayissi, Jeanne Hernandez, Lady Ponce (meilleure révélation de la catégorie féminine en 2007, meilleure artiste de l'année 2008), Véronique facture, Macange, Jacky la Tigresse, Biberon Cerveau, Suzy l'Intouchable, Cathy l'étoile, Natacha Bisso, Majoie Ayi (révélation féminine 2008), Cabel, Derboise, Sandy Guch, Déesse Binta, etc. Ainsi donc, après plusieurs décennies d'une présence timorée à l'ombre des mentors masculins, les chanteuses camerounaises parviennent à une certaine amélioration de leur visibilité sur la scène nationale. Ce qui fait dire d'elles : « qu'elles manifestent un dynamisme dans un secteur nouveau de la compétition artistico-industrielle, signant en même temps leur présence dans l'espace public » (Noah 2002).

Défis et Obstacles majeurs en production musicale féminine

Chanteuses et difficultés d'audience

Ainsi que vont l'apprendre à leurs dépens nos jeunes émules, produire ne suffit toujours pas, se maintenir parmi la mêlée, tel est le véritable défi qui se présente à elles au moment où elles investissent la scène musicale nationale. Et dans cette voie, leur bilan n'est pas des plus honorables, loin s'en faut.

En effet, à la fin des années 1990 et au début de la décennie qui suit, le tableau du paysage musical féminin décrit une morosité sans précédent dans l'histoire de l'audience de cet art. Dans les années 1970 et 1980, la scène musicale a été marquée par des consécration féminines importantes en termes de ventes et de reconnaissances artistiques. On se souvient d'Anne Marie Nzié à qui la radio française RFI décerna un Prix d'excellence pour sa chanson « Liberté ». Bebe Manga remporta quant à elle un disque d'or pour son album *Amio*. Plus récemment encore, RFI décerna à Yolande Ambiana la distinction de meilleure révélation pour son titre « Khundé ». Vingt ans après, on est bien loin de cette considération pour la chanteuse camerounaise. Sur près d'une centaine de chanteuses répertoriées pour le compte des deux dernières décennies, une dizaine à peine parvient à une audience suffisamment intéressante pour leur permettre d'être invitées à des shows télévisés aux côtés des hommes ; une poignée d'entre elles fait parfois la tête des affiches des spectacles les plus courus. Rares sont celles d'entre elles qui justifient

de chiffres de ventes annuelles honorables. En questionnant les raisons de ce paradoxe entre l'augmentation numérique observée dans les œuvres des femmes et l'insuccès d'une large proportion d'entre elles, nous avons pu dégager trois éléments d'explication qui sont : le rôle des médias dans la manipulation des audiences ; la précarité de l'encadrement en filière musicale en général, le déficit de formation chez les femmes artistes et la prédilection d'un nombre croissant d'entre elles pour les thématiques obscènes.

Médias, débits de boisson et manipulation des audiences

Entre 1990 et 2000, le revenu annuel par habitant en milieu urbain camerounais a été en constante dégradation. D'après les données de la Banque mondiale, il s'est stabilisé en dessous du seuil minimal fixé à 370 dollars US. Ceci signifie que les moyens dont disposent la plupart des ménages camerounais sont à peine suffisants pour couvrir l'essentiel de leurs besoins fondamentaux (nutrition, logement, santé, éducation). Dans ce contexte, la consommation du divertissement vient très en dessous de l'ordre des priorités domestiques. Nous avons effectué un sondage auprès de 100 ménages dans les quartiers d'Etoug-Ebé et de Mendong dans l'optique d'évaluer le niveau de consommation domestique du divertissement. Les résultats que nous avons obtenus révèlent qu'à peine 60 pour cent des ménages qui possèdent un téléviseur et un lecteur de musique consacrent un peu de leurs revenus annuels (1%) à l'achat d'un CD de musique. Le reste des 40 pour cent des interrogés avouent se contenter des émissions de variété à la télévision ou à la radio. Il se dégage de ces chiffres un faible niveau d'achat des œuvres musicales à usage domestique.

Quant au sondage que nous avons mené afin de déterminer l'indice de consommation de ces produits, il n'est pas plus heureux. A la question de savoir quels programmes télévisés ils regardent le plus, 73 pour cent des femmes interrogées classent la musique au 4^e rang de leurs préférences après le cinéma, les programmes humoristiques et les jeux intellectuels. 22 pour cent la classe en 3^e position et le reste en deuxième position. Quant aux hommes, 60 pour cent d'entre eux indiquent le sport en tête de leur préférences en matière de consommation des programmes télévisés, suivi des informations, des jeux intellectuels, la musique intervient en quatrième position. 26 pour cent disent la préférer après le sport et le cinéma et 14 pour cent seulement de leurs congénères reconnaissent consommer de la musique en priorité. Ainsi, d'une manière générale, on observe un niveau bas de consommation domestique des produits musicaux en milieu urbain camerounais. Ce qui crée ainsi pour les médias et cercles de divertissement publics des conditions de monopole en matière de formulation des audiences.

Nous avons évoqué plus haut les effets positifs produits par la libéralisation médiatique et la révolution technologique dans l'espace public camerounais. Ce que nous tenons à ajouter en sus, c'est des énormes possibilités en termes de visibilité de leur art qu'elles offrent aux artistes se produisant sur la scène nationale. Le paysage audiovisuel national met à la disposition du public une dizaine de chaînes de télévisions et trois fois plus de chaînes de radios dont la majorité consacrent l'essentiel des grilles de leurs programmes aux émissions de divertissement, avec une proportion élevée pour ce qui touche à la musique.

La prévalence des pages musicales dans les médias privés s'explique par le faible coût que demande leur émission par rapport aux documentaires, shows, magazines qui, en plus de nécessiter des investissements lourds au titre de leur production, exigent un équipement de pointe qui est hors de portée de beaucoup de médias privés. Dans ces conditions, la diffusion des variétés musicales constitue une alternative au déficit de programmation dont ces médias sont la caractéristique. Cette situation dictée par les exigences internes de restriction budgétaires, combinée à la politique culturelle nationale prescrivant aux médias de consacrer 2/3 de leurs programmes musicaux aux artistes locaux, a débouché sur une saturation des sonorités musicales dans l'espace camerounais. Ceci étant, on peut valablement soutenir que tout artiste camerounais disposant d'une maquette est assuré d'être diffusé sur les ondes nationales publiques et privées. Dans les faits pourtant, l'application de cette mesure est beaucoup moins démocratique. De l'avis de bon nombre d'artistes interrogés -il est vrai sous le sceau de l'anonymat- en dehors du quota de temps de diffusion réglementé par le législateur en la matière, certains artistes, du fait des entrées dont ils disposent auprès des médias, bénéficient des bonus de promotion supplémentaires chez les disc-jockeys auprès desquels les animateurs de radio cotent régulièrement leurs œuvres, moyennant rémunération.

En tant qu'espaces de divertissement publics, les débits de boissons se sont constitués en centres de consommation collective des œuvres musicales. Les bars et les boîtes de nuit associent pratiquement à égale proportion, la fonction de distribution des produits alcoolisés et celle de diffusion des musiques populaires, à tel point que les sociétés brassicoles sont devenues, après les médias publics, les principaux pourvoyeurs des droits d'auteurs. Comme en plus ces lieux enregistrent un taux de fréquentation très élevé chez les adultes (bien que la proportion de fréquentation y soit plus élevée chez les hommes que chez les femmes), on peut valablement soutenir qu'en raison de leur localisation à proximité des quartiers d'habitation, ils constituent pour le public des deux sexes, les principaux canaux de consommation des sonorités musicales.

De par leur nature et leur fonction, les bars sont par ailleurs des cadres privilégiés à travers lesquels les médias exercent leur pouvoir de manipulation sur la côte des œuvres musicales. Ils opèrent par effet hypnotique consécutif à la saturation de

l'espace public en sonorités musicales. En effet, les téléviseurs et les lecteurs des bars sont branchés en permanence sur les chaînes de leurs opérateurs préférés d'où sont diffusés à longueur de journée les airs de musique les plus en « vogue » (Ssewakiryanga 1999). Ce faisant, ils répercutent les choix musicaux des animateurs de radio et de télévision auprès de l'auditoire qui, du fait du surdosage, se les approprie comme les siens. Ainsi, une cinquantaine de *Bar men* interrogés dans le lieu-dit Mvog Ada (Quartier populaire de la ville de Yaoundé) au sujet des préférences musicales de leurs clients disent avoir régulièrement programmé, « le ventre » (septembre-décembre 2007) et « panik à bord » (Mars-Juin 2008), titres respectifs de Lady Ponce et Majoie Ayi, les deux vedettes les plus en vue du moment dans les médias publics et privés. Parallèlement, nous avons étudié la côte de 20 chanteuses camerounaises dont les produits sont parus sur le marché durant la même période que les artistes sus citées. L'étude a été menée sur une population adulte (20 à 35 ans) de 100 personnes. Il en est ressorti que 10 de ces chanteuses sont de parfaites inconnues pour 63 pour cent des interrogées, 11 pour cent d'entre elles disent avoir entendu parler de 16 de ces artistes mais ne peuvent reproduire des extraits de titres que 6 à 7 d'entre elles, 14 pour cent des interviewés disent tout ignorer des 20 artistes soumises à leur attention.

Ainsi, en dehors de quelques cas exceptionnels de chanteuses dont les œuvres bénéficient d'une large campagne de médiatisation, une pléthore d'artistes femmes souffrent dans l'exercice de leur art d'énormes difficultés de promotion et par ce fait même, condamnent leur art à un déficit d'audience. Et c'est ici le lieu d'accorder les théories des effets médiatiques contradictoirement développées par Lazarsfeld et Appadurai. A notre sens, les sujets réagissent favorablement ou non *aux stimuli* des médias en fonction des champs culturels sur lesquels celui-ci s'exerce. Ainsi, l'influence des médias est-elle infime (Lazarsfeld 1955) lorsqu'elle s'exerce sur les opinions politiques et les valeurs éthiques. Elle est déterminante (Appadurai 1996) quand elle est appliquée à la culture du divertissement. La raison de cette contradiction tient à la nature des objets médiatisés. Du fait qu'ils sont tributaires d'un ancrage solide, à savoir la tradition et les convictions, les opinions politiques et les principes moraux sont de nature à résister aux entreprises de manipulation médiatique. A contrario, les goûts musicaux, en ce sens qu'ils relèvent du domaine des émotions, sont davantage susceptibles d'être conditionnés par les médias. C'est ce qui explique que des albums à la valeur artistique très contestée puissent parvenir à un niveau d'audience honorable auprès du public du fait de leur surexposition dans les médias, alors que de bonnes productions musicales connaissent un accueil déficient auprès du public faute d'avoir été suffisamment promues.

La précarité de l'encadrement artistique

Reconnaître la place centrale des médias dans la construction des audiences artistiques implique la prise en compte des investisseurs dont les diffuseurs ne sont que les instruments de la politique promotionnelle. La part prise par les entrepreneurs dans ce champ artistique est si fondamentale qu'il est difficile de déterminer lequel, entre le talent et le capital, est prioritaire dans ce domaine. L'industrie musicale est articulée autour de la loi de l'offre de commercialisation. Plus cette dernière est importante, mieux c'est pour l'artiste qui est ainsi assuré d'une meilleure visibilité pour son œuvre (Colbert 1109:2003). C'est ici que se construit la logique de profit dont est tributaire le caractère discriminatoire de la politique des entreprises culturelles (Nyamnjoh 2007). En effet, l'encadrement de qualité est l'apanage des grandes firmes qui, en plus de posséder un important capital, monopolisent quasiment le circuit de production, de distribution et de diffusion de la musique dans le monde (Colbert 2003). En vertu de cela, elles sont l'objet de multiples sollicitations de la part d'un grand nombre d'artistes dont seuls quelques privilégiés ont finalement l'honneur de retenir leur attention. Car, aussi prometteur que soit un artiste, sa valeur marchande pour les grandes firmes est à l'image de celle d'un diamant à l'état brut pour le bijoutier. Elle demeure sans objet jusqu'à ce qu'un entrepreneur en quête de nouveaux talents en révèle l'éclat. Il est ainsi une sorte de hiérarchisation des rapports entre entreprises culturelles qui voudrait qu'en raison de leur position prépondérante sur le marché, les grands investisseurs soient ceux qui capitalisent les efforts des petits producteurs (Colbert 2003:1109). Ces derniers, pour survivre ont le choix entre deux options : la spécialisation ou la malversation.

La première option suppose une certaine implication de l'état ou un mécénat de quelque autre nature dont le soutien contribuerait à équilibrer les rapports concurrentiels entre investisseurs de tous calibres. C'est le cas en France où le gouvernement a adopté depuis 1980 de vigoureuses mesures de promotion culturelle à travers le doublement du budget consacré à l'art et l'appui aux compagnies musicales. Mais l'exemple le plus illustratif de ce mécénat heureux en industrie musicale demeure le modèle américain où le financement privé soutient sous forme de dons et commandes près de 1800 orchestres symphoniques (Colbert 2003:1117)

Au Cameroun, la culture ne bénéficie d'aucun appui officiel comparable. Jusqu'à là, l'initiative gouvernementale la plus audacieuse a été la mesure présidentielle prise en 2001 et instituant une subvention annuelle au bénéfice des artistes. Outre le fait que la somme de 140 millions de francs CFA attribuée est dérisoire compte tenu de la pluralité des corps de métiers auxquels elle est destinée (plasticiens, musiciens, cinéastes réalisateurs et écrivains...), il y a que cette mesure ne prévoit aucune subvention pour les entreprises de production dont dépend la bonne marche de ce secteur.

Un certain mécénat privé existe toutefois, il mérite une mention particulière. Certaines entreprises au capital étranger, telles que le Pari Mutuel Urbain Camerounais (PMUC), Orange Cameroun et MTN Cameroun, consacrent une part importante de leur budget publicitaire au soutien des activités culturelles. Leur contribution est estimée entre 20 pour cent et 30 pour cent des frais de production des spectacles (Mefe 2004). Malheureusement, au lieu d'être employées à la construction des structures d'animation culturelle, ou encore au titre de l'appui à la formation des artistes, ces sommes sont englouties dans la réalisation d'infrastructures à usage provisoire : construction d'estrades et de Podiums, location d'instruments et de salles de spectacles. ... Quant aux sociétés brassicoles, notamment les Brasseries du Cameroun SA., la formule de mécénat qui est la leur et consistant à encourager l'éclosion des jeunes talents au travers des prix et Festivals, bien que louable, gagnerait à s'étendre aux maisons de disques pour plus d'efficacité. Car, la graine des artistes révélée par ses soins, faute d'avoir été remarqués par des producteurs cotés, se retrouvent livrés à la merci des petits producteurs qui leur font payer au prix fort leur infortune avec leurs précédents clients. En effet, ces derniers, soucieux de compenser par anticipation l'exploitation de leurs efforts par les grands investisseurs, imposent à leurs clients des conditions de collaboration financièrement désavantageuses. A travers des contrats négociés de gré à gré avec les artistes, ils leurs extorquent des droits sur les bénéfices de leurs ventes à des taux d'intérêts exorbitants, sans pour autant assurer correctement la promotion des produits qui leur sont confiés.

Pour cette raison, on est rendu aujourd'hui dans le paysage musical camerounais à une situation de déficit de confiance entre investisseurs et artistes qui s'accusent réciproquement de trahison et de duperie. La conséquence en est le développement de l'auto production. Plusieurs des artistes femmes dont les œuvres souffrent d'anonymat auprès du public s'avèrent être de ces artistes ayant opté pour cette voie qui consiste à engager des fonds personnels dans le démarrage de leur carrière et donc, d'en assurer le volet public de la conduite. Il en est ainsi de : Dr. Pulchérie Etoundi, Ginette Kelsoun, Lylli C, La bombe africaine, etc. S'il est vrai que cette solution a le mérite de soustraire les jeunes artistes aux exactions des producteurs, elle ne peut au final produire que les fruits de l'amateurisme qui la caractérise et donc l'insuccès. Les expériences d'autonomie se sont révélées si décevantes pour bon nombre de chanteuses que plusieurs d'entre elles ont dû interrompre prématurément des carrières à peine écloses. En effet, longtemps avant que leurs promotrices soient parvenues à percer la complexité que recèlent les arcanes de la commercialisation de leur art, beaucoup de ces œuvres auto produites ont été les victimes de l'implacable logique de l'« éphémérité » qui caractérise le marché de l'industrie musicale et se sont vues retirés des bacs. Des artistes à la carrière pourtant

prometteuse comme Marco Singers, Lisa T et bien d'autres, se sont découragées du fait des entreprises malheureuses d'autonomisation.

Déficit de formation et inclination pour le registre obscène

Il serait toutefois réducteur d'imputer aux seules difficultés d'investissement toute la responsabilité de la débâcle actuellement observée en musique au Cameroun. D'autres facteurs qu'il serait bon de prendre en compte dans la compréhension de ce phénomène sont le déficit de formation et l'inclination pour les thèmes obscènes.

Si l'on tient compte du fait que l'univers musical au Cameroun est marqué par une énorme précarité en matière de structures de formation et de prestation musicale, il ressort que la vitalité enregistrée ces dernières années dans ce domaine tient de l'extraordinaire. Car l'ordinaire, c'était lorsque dans les années 1970 et 1980, l'Ensemble National, substitut local des académies de musique moderne, pourvoyait à la formation des talents locaux. Mais on est bien loin aujourd'hui de cette période d'effervescence. L'orchestre national dont la classe de chant a été confiée, en hommage à sa longue carrière musicale (60 ans en 1998) à la chanteuse Anne Marie Nzié, brille par un délabrement scandaleux. Il n'est donc pas surprenant que, plutôt que de transmettre son savoir-faire, la talentueuse sexagénaire s'y retrouve la plupart du temps toute seule, occupée à évoquer pour le compte des rares visiteurs qui daignent franchir le seuil de la vénérable institution qui lui sert lieu d'académie, les fabuleux moments de communion que par le passé et grâce à sa voix, elle a partagés avec un public irrémédiablement conquis.

Cette lacune, les formations privées auraient pu la palier, mais confrontées à la difficulté d'approvisionnement en matériel musical, leur rôle dans ce sens est très spéculaire. En effet, les taxes douanières imposées aux importations du matériel musical ont porté le coût de ces précieux outils à un prix tel que les groupes locaux, fonctionnant sous le régime du capital individuel pour la plupart, ne sont pas en mesure de se les offrir. Et comme il n'existe sur place aucune représentation de ces grandes firmes de l'industrie discographique, la survie des orchestres privés s'en ressent atrocement.

Mais le plus intéressant ici, c'est l'impact paradoxal introduit par cette lacune. Cette difficulté qui aurait dû n'affecter que les instrumentistes s'est étendue aux choristes du fait des facilitations introduites par le numérique dans la production musicale. On a évoqué plus haut les émulations suscitées dans ce domaine grâce aux énormes possibilités qu'offrent les artifices sonores de l'ordinateur. Ce qu'il convient d'ajouter ici, c'est le revers que constitue cette innovation pour l'aspect esthétique de l'art. En tant que substitut sonore de la voix humaine, le synthétiseur

provoque une marginalisation du chœur dans la production musicale. Dès lors, les femmes dont ce volet était le domaine d'intervention majeur se retrouvent d'office en défaut de pratique musicale. Il s'ensuit par conséquent un appauvrissement qualitatif de leurs performances et de leurs productions, lacune qu'elles essaient maladroitement de compenser par des expérimentations très audacieuses mais très controversées, du fait de leur inclination marquée pour les thématiques obscènes.

En effet, depuis une décennie, la chanson au Cameroun affectionne de l'instrumentalisation de tout ce qui se rapporte au sexe. Il est symptomatique d'une régression artistique que la chronologie de l'essor de ce style *Hard Hot* soit contemporaine de la déchéance qui frappe ce domaine de l'art depuis un moment. Cette tendance, amorcée timidement dans les textes du Bikutsi semble s'être érigée aujourd'hui en règle dans tous les registres. Le sexe, puisqu'il s'agit de lui, semble être devenu un complément et très souvent, un substitut délibéré à la créativité artistique, à la qualité vocale, rythmique et textuelle dans la majorité des œuvres réalisées par les femmes. Les chanteuses du Bikutsi en particulier, sans doute encouragée par le succès populaire enregistré par leur précurseurs dans ce créneau, (Rantaplan, K-Tino) s'illustrent dans ce style de prestation que le philosophe Mono Ndzana a appelé *Les musiques de Sodome et Gomorrhe*. Dans un article au titre assez évocateur, « Les dessous des femmes du Bikutsi », Le Journal *Le Messager* caricature ainsi cette inclination des chanteuses pour le trivial.

Et pendant que, sirotant sa bière, on peut se balancer au son de la voix rocailleuse de Lady Ponce qui parle de ventre et de bas ventre, on peut également admirer la plastique de Suzy l'intouchable, dont l'affiche du nouvel album, "Grand t'écart", tapisse les murs des commerces du coin. La chanteuse est debout, le pied posé sur une chaise, ce qui a pour effet de relever la robe rouge qu'elle arbore et de laisser voir ses cuisses. Une image qui ressemble presque en tous points à celle que livre l'affiche de l'album de Biberon Cerveau, autre chanteuse de Bikutsi, qui pose de façon tout aussi osée pour son dernier produit sorti sur le marché du disque.

Enfin de compte, il apparaît que ces choix controversés pour lesquels les artistes femmes ont opté, dans le souci de se frayer un chemin sur la scène nationale ont plutôt débouché sur la déconsidération de leur art auprès d'un certain public. En effet, l'attention des critiques artistiques est plus souvent portée sur la stigmatisation de l'aspect impudique de leurs œuvres, au détriment de la valeur artistique que justifient certaines d'entre elles. La conséquence en est parfois leur bannissement dans les médias publics, mais surtout une cabale menée à leur rencontre par les éducateurs auprès du public jeune qui, pourtant, consomme paradoxalement le même genre de music produit par les étrangers.

Conclusion

La dérive économique qui a desservi la culture camerounaise dès la fin de la décennie 1980 a paradoxalement débouché sur un essor spectaculaire dans la catégorie féminine de l'art musical. Ce développement artistique, tributaire des mutations techniques introduites en production musicale, tout autant que de la démocratisation de l'espace médiatique national se limite cependant à une extension numérique du registre des chanteuses locales.

À la lumière de facteurs endogènes et exogènes, la présente réflexion a tenté une analyse explicative de la vitalité exceptionnelle qui a caractérisé les femmes artistes entre les décennies 1990 et 2000. Les conclusions qui s'en dégagent traduisent chez le public local, un intérêt très réduit pour ces œuvres. Une situation liée autant à la faiblesse de l'encadrement dont elles sont l'objet, au déficit de plan de gouvernance culturelle, qu'aux carences des artistes elles-mêmes. La problématique de l'audience de la chanteuse camerounaise est l'illustration de la « cannibalisation » (Tsambu 2005) dont est victime la culture africaine postcoloniale du fait du désengagement de l'état de ce secteur d'activité au potentiel économique pourtant porteur.

Bibliographie

- Akono, J.B., 2008, « Cameroun : Rachel Tchoungui, la Camerounaise qui s'est appropriée Shakespeare », *Mutation Multimédia*, 10 avril.
- Appadurai, A., 1996, *Modernity at Large : Cultural Dimension of Globalisation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Atenga, Y. 2007, « Musique camerounaise, quand la relève chante faux », *Cameroun Tribune*, 21 juin.
- Chion, M., 1994, *Musiques Médias et Technologies*, Paris: Flammarion.
- Cameroun, 1998, *Déclaration de stratégie de lutte contre la pauvreté*.
- Eno Belinga, M., 1965, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris: Editions Cujas.
- Fandio, P., 2004, « Nouvelles voix et voies nouvelles de la littérature orale camerounaise », *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Franche-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Katz, E. et Lazarsfeld, P. F. 1955, *Personal Influence. The part played by the people in the flow of mass communication*, New York: Free Press.
- Landau O., De Peslouan, G., 1996, *La révolution du numérique dans la production audiovisuelle et cinématographique*, Paris: Editions Dixit.
- Le Potentiel*, « La femme dans la musique congolaise : muse et créatrice », http://www.lePotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=2816, 11 mars 2005.
- Mefe, T., 2004, « Financement de la culture au Cameroun : soutien aux actions, absence d'infrastructures », http://www.africulture.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=3498.
- Messin, A., 2005, « De l'usage de l'internet à la 'culture de l'écran' », gdrtics.v-paris10.fr/pdf/doctors/papiers-2005/Audrey_Messin.pdf.

- Minko Mba, R., 1977, « Le phénomène Makossa », enquête réalisée pour l'obtention du diplôme supérieur de Journalisme, Université de Yaoundé.
- Missika, J.L., 1998, « L'impact des médias : les modèles théoriques » in Philippe Cabin, *La communication et l'état des savoirs*, Paris; Editions Sciences Humaines.
- Molino, J., 2003, « Technologie, Mondialisation et Tribalisation », in Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris: Actes sud, cité de la musique.
- Mono Ndzana, H., 1999, *Les chansons de Sodome et Gomorrhe*, Yaoundé: Editions du Carrefour.
- Moutome, J., Zo-Obianga, J. S. (sous la direction de), 2003, *Ethique et communication au Cameroun*, Yaoundé: CIIRE, Editions Clé.
- Nkonlak, J.R., 2007, « Les Dessous des femmes du Bikutsi », *Mutations*, 04 mai 2007.
- Noah, D., 1976, « Musique camerounaise : l'expansion » enquête réalisée pour l'obtention du diplôme supérieur de Journalisme, Université de Yaoundé.
- Noah, D. A. M., 2002, « L'engagement des chanteuses camerounaises et la programmation de la chanson musicale à la radio : CRTV, Africa N°1 », in Jacques Fame Ndongo, Marcelline Nnomo.
- Noah J.M., 2004, *Le Bikutsi du Cameroun*, éditions du Carrefour/ Erika.
- Nyamnjoh, B.F., 1999, « African Cultural Studies in Africa : How to make a usefull difference », *Critical Arts, a Journal of Cultural Studies* Vol.13, n°1: « Globalisation and the cultural economy: Africa », « Entertaining Repression: Music and Politics in Post-Colonial Cameroon ».
- Ongba Richard Laurent, *La femme camerounaise et la promotion du patrimoine culturel* Yaoundé: Editions CLE.
- Owona Nguini, M.E. 1995, « La controverse Bikutsi Makossa : Musique politique et affinités régionales au Cameroun », *l'Afrique politique*, Paris: Khartala.
- Ssewakiryanga, 1999, « L'avènement d'une nouvelle jeunesse : la musique africaine-américaine et la jeunesse ougandaise », *Bulletin du CODESRIA*, Numéros 1 et 2.
- Tsambu Léon, « Epure d'un développement de l'industrie du disque congolaise par le mécénat privé » CODESRIA, *Revue africaine des médias*, Volume 13, numéro 2.
- Wolfgang B., 2000, *La musique africaine contemporaine*, Paris: L'Harmattan.

8

Voix féminines de la chanson au Cameroun : émergence et reconnaissance artistique

Nadeige Laure Ngo Nlend

Introduction

La musique, plus que toute autre forme de l'art au Cameroun, est un domaine en perpétuelle émulation. Il faut dire qu'elle a largement de quoi soutenir une inspiration originale et continue parmi la diversité des rythmes dont regorge la grande variété ethnique qui constitue le peuplement national. Au fil des années, la musique populaire s'est considérablement déployée et diversifiée au Cameroun. Les différents artistes qui en constituent le paysage revendiquent un répertoire qui s'étend largement au-delà des frontières folkloriques (Makossa, Bikutsi, Mangambeu, Kalangou, Botle dance...) où leur génie a en majorité puisé jusque-là.

Aussi, est-il important de distinguer le concept de musique populaire tel que nous l'entendons dans le cadre de la présente réflexion, d'avec le contenu qui lui est parfois affecté lorsqu'il est employé pour désigner les œuvres de musiques traditionnelles africaines. Lorsque le musicologue Eno Belinga (1965) convoque la même expression pour l'appliquer au contexte de l'Afrique noire, ce à quoi il se réfère correspond en réalité à l'ensemble des rythmes et chansons locales, fleurons du vivier artistique dit authentique, entendons par là, non encore modifiés par les expérimentations extérieures. Il s'agit des berceuses, des comptines, des chantefables, des chants épiques et laudatifs, exécutés de façon séculière par des hommes dont la fonction sociale est de transmettre la mémoire collective d'une communauté. Telles ne sont pas les musiques qui font l'objet de notre étude. Les musiques que nous appelons populaires, bien que tributaires d'un fort ascendant folklorique, s'en démarquent en ceci qu'elles combinent aux mélodies et rythmes dont elles s'inspirent, des éléments et styles propres aux instruments européens (Wofgang Bender 2000:13). En d'autres termes, il s'agit des musiques telles qu'elles se présentent

dans le paysage camerounais à partir des années 1970 sous la forme dite “stylisée”, pour emprunter le qualificatif affecté par Manu Dibango à sa version dite « Soul » du Makossa grâce à laquelle il a conquis le public international. Pour dire les choses simplement, il s’agit des chansons et rythmes locaux, dépouillés des lourdeurs de la polyrythmie caractéristique du répertoire africain et de leur caractère intuitif, notés sur partition, de sorte qu’ils répondent désormais aux exigences mercantiles de l’industrie culturelle.

Nombres d’études antérieures se sont penchées sur la musique populaire au Cameroun. Les préoccupations ont notamment porté sur la survie de cet art menacé par la concurrence des rythmes importés, sur l’instrumentalisation dont il est l’objet de la part des forces politiques locales (Owona Nguini 1995), mais surtout sur les problèmes d’ordre éthique que posent ses textes, sa chorégraphie (Mono Ndzana Hubert 1999; Ngono Elisabeth 2000) ; son inclination pour le laudatif (Nyamnjoh & Fokwang, Ntyam Bernice Rufine 2001) ou encore, sur la régression de la qualité de ses œuvres du fait du mercantilisme.

Ainsi, que ce soit sous forme de dissertations académiques, de chroniques journalistiques, d’essais de sociologie ou de programmes audio visuels spécialisés, la réflexion sur la musique au Cameroun a abondamment relevé la situation critique dont ce domaine de l’art est la proie depuis quelques années.

A la suite de nos prédécesseurs, notre étude s’inscrit dans une perspective analytique visant à aider à l’approfondissement de la réflexion sur les enjeux et défis auxquels est confrontée la musique au Cameroun dans le contexte très dynamique de la modernité. Mais alors que la réflexion menée dans les travaux antérieurs pour la plupart, englobait dans une analyse commune les artistes des deux sexes, il est question dans notre propos de cibler de façon spécifique les femmes évoluant dans l’univers de la chanson, notamment celles de la génération couvrant les décennies 1990 et 2000.

Le choix porté sur cette génération de chanteuses est justifié par l’ampleur du foisonnement observé ces deux dernières décennies dans le registre de leur art. Il est, en effet, remarquable qu’au moment où la production musicale camerounaise en général et celle masculine en particulier subit les effets néfastes de la crise économique qui sévit localement depuis 1987, les femmes sont parvenues à se ménager une place assez confortable dans le registre musical national, soit en saisissant les opportunités offertes par les innovations technologiques contemporaines, soit en transformant à leur avantage les contradictions socio-économiques locales. Dans un premier temps, confinée à une participation secondaire et caractérisée par un répertoire très réduit, la production musicale féminine a récemment connu un essor considérable. Son contenu, sa chorégraphie, ses rythmes ont acquis des genres et des styles qui expriment des choix artistiques audacieux, ce qui a valu à son répertoire de connaître une augmentation numérique exceptionnelle.

En situant cette thématique de recherche sur le terrain d'un processus dynamique, nous nous plaçons à la fois dans la même perspective que Jean Molino (2003) lorsqu'il convoque un ensemble de transformations externes pour expliquer des "changements subis par la musique (en Europe) depuis plus d'un siècle" d'une part et d'autre part, Pierre Fandio (2004) qui, s'exprimant pour le compte de l'art humoristique camerounais, met en rapport son émergence avec le contexte socio- économique local des années 1990.

D'après Molino, les avancées réalisées dans le domaine de la technologie sonore depuis le XIXe siècle avec Thomas Edison et bien d'autres et poursuivies durant le XXe siècle, ainsi que le décloisonnement culturel rendu possible par l'impérialisme européen à la même période, ont été à l'origine de mutations énormes dans le domaine de la musique. Ils ont ouvert des champs d'expérimentation nouveaux et divers dans la conception et la production sonore, enrichi le répertoire musical, amélioré la nature et la qualité du son et contribué au progrès de sa connaissance scientifique.

Dans le contexte de la musique populaire camerounaise, cette lecture trouve sa pleine justification dans la conjonction de l'avènement des Technologies de l'Information et de la Communication avec la survenue des bouleversements socio- politiques et économiques internes. Réfléchissant sur les conditions d'émergence du théâtre populaire camerounais dans un contexte culturel en crise, pierre Fandio développe un point de vue qui peut aisément être étendu au domaine musical. Selon lui, des éléments endogènes défavorables tels que la récession économique et les limites de la gouvernance culturelle d'une part et, d'autre part, la libération de l'expression, ont favorisé l'éclosion du « théâtre populaire » qui s'est finalement constitué en « sous champ autonome du champ culturel camerounais » (Fandio 2004:167). Dans le même esprit, la présente réflexion examine le ressort de la formidable émulation observée chez les chanteuses camerounaises dans un contexte culturel en pleine situation de délabrement, autant au plan institutionnel, infrastructurel que promotionnel. En rapport avec cette préoccupation majeure, les questions qui affleurent immédiatement sont les suivantes :

Quelle est la genèse de la voie féminine dans le registre de la musique populaire au Cameroun ?

A quelle période se situe le tournant du décloisonnement de l'art musical en faveur de la femme au Cameroun et quelles sont les conditions qui en alimentent la survenue ?

A quels enjeux et défis est confrontée la production musicale féminine dans l'espace culturel camerounais actuel, quels mécanismes sont déployés par les chanteuses pour s'y adapter et quels en sont les effets sur leurs œuvres ?

Premiers jalons de la voie musicale féminine au Cameroun

Une impulsion exogène

Contrairement à ce que peut le laisser croire l'actuelle prépondérance masculine dans ce domaine, c'est à une femme qu'on doit la toute première production musicale moderne au Cameroun. Marcelle Ebibi, puisqu'il s'agit d'elle, fit ses classes dans les cabarets à Kinshasa au Zaïre où l'édition avait connu une apparition précoce, par rapport à beaucoup de pays africains voisins. En effet, dans les années 1950, les femmes tiennent une place importante sur la scène musicale zaïroise. Parmi les icônes figurent des artistes comme Marthe Madibata, première femme chanteuse des éditions *Ngoma* ; Lisanga Pauline, interprète vedette des éditions *Loningisa* qui accompagna Henri Bowane et Manoka Souleiman dans la célèbre chanson : « Souvenir de Léopoldville » ; ou encore, Ako Anne, égérie de la firme *Ngoma*. A leur côtés, Ebibi est présentée par *Le Potentiel* comme la : « chanteuse d'origine camerounaise (qui) s'est attirée une grande réputation grâce à la chanson 'Mama Wapi Yo', l'une des plus belles chansons de la décennie 1950, réalisée par Guy Léon Fylla aux éditions *Cefa* ; elle chantait magistralement. Elle fut couronnée par la Rtbf (Radio télévision belge francophone) ».

Ainsi donc, c'est à juste titre que Marcelle Ebibi est considérée au Cameroun comme la pionnière de la musique populaire moderne dont la première cuvée comptait une vingtaine d'artistes hommes. Parmi les noms qui faisaient autorité en la matière, on compte : Nzie Cromwell, Lobe Lobe Rameau, Epata Jean, Delangué, Timothée Essombe, Maneza Lucky, Kingué Michel, etc. (Noah 1976).

Mais abstraction faite de cette antériorité, il semble que la participation de la femme dans ce domaine ait été très limitée à l'époque. Il est en effet difficile de produire pour cette époque, d'autres attestations d'expérimentations musicales dues aux femmes. Ce qui du reste se comprend aisément quand on sait que la mentalité à cette période coloniale ne tolérait que difficilement l'intrusion des femmes dans les cercles de divertissement et corps de métiers considérés comme déshonorants pour elles. Ceci étant, les hommes non plus n'étaient pas mieux lotis en ces temps de balbutiement de l'art musical où l'édition était l'apanage des maisons de disques étrangères basées au Gabon, au Congo et au Zaïre. Aussi, cette émergence fut-elle rapidement suivie d'une phase de crise d'autant plus virulente qu'elle s'alimentait des troubles politiques et sociaux, liées à l'exacerbation des revendications nationalistes qui entraînaient des vagues de violence sur toute l'étendue du territoire. La débâcle qu'essuyèrent les métiers de la musique à cette période ne connut d'interruption qu'au début des années 1970.

Les égéries

La renaissance, pour ainsi dire, de la musique camerounaise fut lancée au plan local par une génération d'artistes hétérogènes. Virtuoses de la guitare, poètes enchanteurs et vocalistes de talent, cette deuxième vague de musiciens parvinrent à ressusciter l'art musical local en déliquescence par des expérimentations originales, consistant en un habile croisement entre les sonorités et instruments traditionnels et européens. La tête de file de ce renouveau qui se situe au début des années 1970 est un orchestre constitué de plusieurs jeunes hommes qui se donnent le nom de « Los Camaroes ». Dès lors, le ton en était donné. Dans le sud nâquit le Richard Band de Zoétélé, connu pour ses percussions exceptionnelles ; dans la même veine apparut Bikoko Aladin qui révolutionna le rythme Assiko avec sa guitare électrique et le Uvocot Jaz, orchestre de Epée Mbende Richard. A ce même courant se rattachent, Nelle Eyoum, Ebanda Manfred, Eboa Lotin, etc.

Dans cet univers à prégnance masculine, une femme parvint à s'affranchir des préjugés sociaux pour se hisser au niveau de ses congénères hommes. Elle s'appelle Anne Marie Nzié. Pour avoir évolué dans le sillage de son talentueux aîné, qui n'est autre que l'artiste musicien Cromwell Nzié, elle révèle des dispositions particulières pour le chant. Très vite, sa voix exceptionnellement puissante aux accents envoutants, conquiert tout le pays et franchit même les frontières pour aller charmer le public parisien. En 1968, elle est la première femme soliste au Cameroun et enregistre un album à Paris chez Gilbert Bécaud.

Sur les jalons de cette dynamique locale, une graine de musiciens de la diaspora inaugure elle aussi une ère de prospérité. Cette vague d'artistes dont la caractéristique est d'avoir pu bénéficier par leur séjour en Europe d'une solide formation technique et artistique, mais surtout des facilités sans précédent au titre des arrangements de leurs œuvres, de leur promotion et de leur diffusion, consacrent dès les années 1970, les lettres de noblesse de la musique Camerounaise. Les noms les plus célèbres de ces vedettes de la chanson camerounaise sont entre autres: Charles Lembe, Alexandre Dikoume, Dikoto Mandengue, Ekambi Brillant, Tala André Marie, Tchana pierre, Elvis Kemayo et particulièrement, Manu Dibango, icône indétrônée de la musique camerounaise. Son album intitulé « Soul Makossa », composé avec le musicologue Eno Belinga à l'occasion de la 8^e Coupe d'Afrique des Nations de Football, fut vendu aux Etats Unis d'Amérique à deux millions d'exemplaires, chiffre jamais égalé dans ce marché par un Africain. Au milieu de ces monuments émergeant, deux femmes aux mérites non moindres, il s'agit de Rachel Tchoungui et Uta Bella. Leur prestation à l'occasion du premier festival de la musique camerounaise organisé en 1973 au Stade Omnisport Ahmadou Ahidjo par Rudolphe Mukoko, un promoteur de la musique nationale, fut très remarquée. Plus de trois décennies après cet événement, Rachel Tsoungui, la diva camerounaise, se souvient encore et se confie en ces termes à l'hebdomadaire *Mutations* :

Cette chanson, (Roméo et Juliette) connut un tel succès que, lors de ce festival, toutes les affiches fixées dans la ville n'annonçaient que moi. Et, lors du spectacle, le public avait commencé à mimer la chanson et je m'étais alors demandé ce que je faisais encore là. Et puis, ce fut une communion totale entre le public et moi. La peur s'en était allée ...

Avec plus de 30 ans de carrière musicale à son actif, Rachel Tchoungui, « La black qui chante Piaf » ainsi que l'appelle affectueusement la presse française, demeure l'une des artistes les plus éclectiques de la scène camerounaise, autant du point de vue de la variété du répertoire qu'elle a exploré (Gospel, Opéra, Makossa, Blues, Bikutsi, Jazz, negro spirituals, etc.) que de ses collaborations artistiques aux côtés des artistes camerounais (Francis Bebey, Vincent Nguini) et étrangers (Jacob Devarieux, Maria de Guno).

En dehors de ces figures exceptionnelles, d'autres signatures au talent non moindre, se font remarquer dans le registre féminin à la fin de la décennie 1970 et au début de la suivante. Parmi elles figurent des noms connus autant du public local qu'étranger tels : Marthe Zambo, Coco Ateba, Beti Beti, Villavienne, Bebe Manga, Jeannette N'diaye, Charlotte Mbango, Beko Sadey, Grace Decca. Ces femmes explorent principalement deux rythmes : le Bikutsi et le Makossa. Mais, en même temps, elles n'hésitent pas innover à travers des rythmes peu connus tels que le *Mballe*, un rythme de l'ouest Cameroun ; ou à expérimenter des styles étrangers : Slow, Zouk, etc.

La prépondérance masculine

Toutefois, quelque admirables qu'aient été ces performances, elle apparaissent marginales en comparaison à la riche moisson de chanteurs de sexe opposé qui inondent la scène et monopolisent littéralement les rares maisons de disque qui, depuis 1980, se sont installées à Douala (Dobell, Makassi) et à Yaoundé (Bobolofia). Les ténors de cette génération qui sont Prince Niko Mbarga, Ben Decca, Dina Bell, François Nkotti et les Black Styles, Moni Billé, Toto Guillaume, Joe Masso, Georges Dickson, Hoïgen Ekwalla, Emile Kangué, Marco Mbella, Elvis Kemayo, Jules Kamga, Ali Baba, Messi Martin, Zanzibar et le groupe des Têtes brûlées, Sam Fan Thomas, etc., tiennent en effet la dragée haute aux femmes. Leur prépondérance dans tous les registres musicaux, depuis les rythmes traditionnels modernisés : Makossa, Bikutsi, Mangambeu, Assiko, ou encore dans des compositions hybrides telles que le Makassi, rythme dont Sam Fan Thomas est l'inventeur, fait d'eux les maîtres des métiers de la musique.

De ce fait, dans les années 1980, le chœur et la danse deviennent quasiment le passage obligatoire pour bon nombre de femmes désireuses d'œuvrer dans le domaine de la musique au Cameroun. Aussi, la génération de chanteuses femmes qui allait éclore durant la décennie 1990 font-elles leurs classes dans les formations

musicales de leurs homologues mâles qui leur mettent le pied à l'étrier ; ceci, longtemps après qu'elles sont largement fait leurs preuves en tant que danseuses et choristes. Il en est ainsi de Rantanplan et K-Tino, sacrées reines du Bikutsi de la décennie 1990, après plusieurs années comme danseuses pour le compte de Nkodo Si Tony. Quant à Annie Anzouer, ce n'est qu'au bout d'une décennie en tant que membre du groupe Zangaléwa qu'elle se lance dans une carrière en solo. Ruth Kotto, évolua longtemps à l'ombre de son frère, le célèbre bassiste Kotto Bass, avant d'entamer sa propre carrière. Syssi Dipoko, l'une des plus grandes révélations des années 1990 a été longtemps choriste aux côtés du célèbre Manu avant de signer sa première production de cinq titres intitulée « Mun'am ».

Mais, plus que le tutorat des artistes masculins, c'est la conjoncture particulière marquant la fin de cette décennie qui crée les conditions de la prolifération des chanteuses camerounaises.

Conjoncture socio-économique et émulation en production musicale féminine

Le recul de la prépondérance masculine

Ce n'est pas gratuitement que la décennie 1990 est considérée comme le tournant sombre du paysage culturel camerounais. A cause de la situation économique catastrophique qui étrangle l'espace national dès la fin des années 1980 et qui s'est traduite par la dévaluation du Franc CFA, le pouvoir d'achat des populations, déjà passablement entamé par la récession consécutive à la crise de l'emploi qui sévit autant dans le secteur public que privé, s'est trouvé laminé. Ce contexte a d'autant plus violemment affecté le domaine de la musique que celui-ci devait dans le même temps composer au plan international avec les vagues déferlantes de la mondialisation qui traduisent le discours sur la globalisation culturelle en termes d'uniformisation des civilisations sur le modèle de « La Civilisation "occidentale" au singulier et avec un grand C » (Nyamnjoh 1999:19).

Toutes ces contradictions ont contribué à compromettre les chances d'expansion des artistes musiciens camerounais au plan international et à affaiblir leur évolution au plan interne. Mais le plus handicapant pour eux fut l'attitude des pouvoirs publics dont la démission de leurs fonctions régaliennes de promoteur et de soutien de la culture nationale, survenue dans un contexte de piraterie aggravée, a contribué à livrer l'industrie musicale à l'opportunisme des opérateurs privés dont la préoccupation pour le profit a relégué l'intérêt pour la qualité artistique des œuvres musicales au second plan.

Dans le milieu artistique, la nature des réactions est à la mesure de l'ampleur du désenchantement. On assiste ainsi à des cas de renoncement pur et simple des ténors de la musique nationale. Des grands noms tels que Toto Guillaume ou

encore Ekambi Brillant, Georges Séba et bien d'autres, choisissent quitter provisoirement ou de façon définitive la scène musicale, plutôt que de céder aux exigences d'un art hautement mercantilisé. Des exils furent également enregistrés dans ce contexte. Des musiciens de renom tels que Henry Dikongue, Richard Bona, Coco Mbassi, Sally Nyolo, Vincent Nguini, etc. préfèrent consacrer leur talent au public étranger, au grand dam des mélomanes locaux. Entre ces deux cas de figure, se situe une autre attitude que nous avons appelée conformiste. Elle caractérise ceux des artistes qui, pour survivre dans le nouveau contexte tel qu'il se dessine dans cette période, se lancent courageusement dans des expérimentations qui, à défaut d'être homologuées pour leur valeur éthique, connaissent d'importants succès populaires. Dans les années 1990, Le musicien très controversé Petit Pays est l'illustration de ce réalisme artistique. Michel Lobe Ewane dit de lui que :

Sa chanson qui est en tête des hits au Cameroun s'intitule *Nioxer*. Un néologisme local pour dire baiser, faire l'amour, a été frappée par la censure et est interdit de diffusion dans les médias. Mais cette chanson est plébiscitée par le public et les Disc-jockeys ; elle fait malheur dans toutes les boîtes de nuit du pays (Lobe Ewane:124).

Ainsi donc, au plus fort du marasme économique qui balaie le pays, l'art musical connaît un certain infléchissement. Ce recul constitue la brèche à travers laquelle vont s'engouffrer une pléthore de jeunes émules dont les représentants se recrutent en majorité parmi les femmes.

La Révolution des médias et la démocratisation du numérique

Parallèlement au recul de la prépondérance masculine survient la libéralisation des médias sur la scène nationale. A notre sens, les effets de cette nouvelle politique médiatique font de ces nouvelles représentantes de la chanson au Cameroun des protagonistes privilégiées d'un art en pleine restructuration autant du fait des bouleversements politiques que des innovations technologiques.

Le climat politique qui prévaut au Cameroun au début des années 1990 est à bien d'égards favorable aux métiers de la communication. Au plus fort de la crise économique en effet, un ensemble de mesures politiques sont imposées aux états africains par les bailleurs de fonds comme des conditions *sine qua non* de l'allègement de la dette due. Parmi elles, figure la démocratisation de la gouvernance publique. Pour la culture, ceci signifie une libéralisation de la presse et des médias audiovisuels. Au Cameroun, l'autorisation de créer des médias privés est accordée par la loi n° 90/052 du 19 décembre 1990. Dix ans plus tard est mis en application le texte traduisant sa concrétisation sur le terrain. Mais déjà, au lendemain du décret présidentiel, une kyrielle de radios privées et de stations FM inondent le paysage médiatique, offrant ainsi aux artistes un champ de possibilités énormes au titre de la diffusion de leurs œuvres. Mais c'est véritablement l'avènement de la télévision privée et du câble qui propulsent la femme au cœur de la musique.

La télévision offre à la chanteuse une voie d'expression privilégiée du fait des innovations et des modifications qu'elle suscite dans les habitudes de consommation. Considéré comme le média de masse le plus puissant (Cabin 1998) elle bouleverse – pour ainsi dire – la nature des rapports que les hommes entretiennent avec les médias. On observe en effet le basculement vers une « culture de l'écran » (Messin 2005) dans les habitudes de consommation des produits audiovisuels. Cette mutation s'effectue avec d'autant plus de célérité que la multiplication des chaînes de télévision à l'échelle nationale est appuyée d'une mesure gouvernementale incitative, débouchant sur la diminution du prix du téléviseur. Le passage de l'ère de la culture à prépondérance audio à celle audiovisuelle exige de nécessaires adaptations à la pratique de l'art musical qui, du fait de la variété des supports vidéos qui sont les siens (CD, VCD, DVD, ...) devient ainsi, davantage un donné à voir qu'un produit à écouter.

Dès lors, les agréments jusque-là considérés comme accessoires en musique tels que la danse, la chorégraphie, le costume, se trouvent placés presque au même niveau d'importance que la mélodie, le rythme et le texte. Dans ce contexte où l'intérêt pour la musique est davantage porté vers ce qui tombe sous le sens de la vue, le passage sur la scène camerounaise des stars féminines étrangères comme Tsalla Muana, dont les audacieuses prestations scéniques déchaînent auprès du public un enthousiasme délirant, finit par consacrer un courant musical nouveau, articulé autour des atouts physiques de la femme. Ce n'est donc pas un hasard si bon nombre des ambassadrices de la chanson camerounaises dès les années 1990 et 2000 doivent une bonne part de leur notoriété à leurs talents de danseuses décomplexées (Rantanplan, K-tino) ; à leurs audaces vestimentaires et à leur sensualité savamment mise en valeur dans les clips vidéo diffusés sur les ondes de toutes les télévisions locales. Grace Décca, Kindle Mat, Rosy Bush correspondent à cette catégorie.

Un phénomène majeure dont la chronologie au Cameroun coïncide avec la libéralisation de l'audiovisuel et dont l'effet sur le volet féminin de l'art musical fut tout aussi saisissant est le numérique. Pierre Molino décrit de façon très précise l'ampleur des possibilités qu'offre le numérique en termes d'innovation dans la technologie musicale.

Une dernière innovation technique à bouleversé le champ de la recherche ... il s'agit évidemment de l'ordinateur... Ainsi se produit une véritable révolution aussi bien dans la production que dans la réception de la musique. Lorsque le musicien se trouve dans son studio, il a à sa disposition des machines qui font de lui le maître des sons : un échantillonneur, qui lui permet d'enregistrer n'importe quel son et de le reproduire en le transportant à toutes les hauteurs et dans toutes les durées imaginables ; un séquenceur, grâce auquel le musicien, manipulant les paramètres

numérisés des sons, peut enregistrer la représentation abstraite d'une séquence sonore qu'exécutera un synthétiseur. Car le nouvel instrument de musique est maintenant le synthétiseur, qui mérite plutôt le nom de machine musicale universelle : il peut en effet simuler le timbre de n'importe quel instrument existant, mais aussi inventer les timbres inouïs.

Ainsi, avec l'ordinateur, le musicien dispose désormais d'une marge de manœuvre considérable du point de vue de la production de son art. L'ampleur des possibilités ouvertes par la voie du numérique se traduit en terme d'amélioration et de facilitations énormes dans la production du son. Par ailleurs, les manipulations sonores qu'offrent les diverses possibilités du numérique impliquent des gains financiers importants tout autant qu'une énorme économie du temps de production. (Landau et Peslouan 1996). Mais pour la chanteuse camerounaise, cette technologie signifie bien plus. Elle est synonyme de la démocratisation d'un métier dont l'accès était jusque-là demeuré hors de sa portée du fait des coûts élevés de la production et du déficit de ses compétences techniques. L'ordinateur, grâce à la panoplie des logiciels qu'il apporte (Cubase, Adobe Audition, Cool Edit Pro, Studio Assist, ...) est un substitut de choix à l'ensemble orchestre dont le coût des équipements est prohibitif mais surtout, il palie avec une rare efficacité les lacunes qui, chez bon nombre d'entre ces femmes, sont nombreuses : médiocrité de la voie, incapacité à jouer d'un instrument de musique et à déchiffrer une partition musicale, ...

Ainsi que l'observera un animateur d'une émission de variété sur une chaîne locale il n'est plus désormais besoin d'avoir du génie pour exercer cet art. On peut désormais s'improviser musicien. Avec un clavier et un ordinateur, il est désormais possible de monter un « Home studio » et de produire soi-même sa maquette en un temps record.

La prolifération de la voie féminine sur la scène musicale

A partir de la décennie 1990 et au cours de la suivante, la voie musicale féminine a connu une expansion sans précédent. Durant cette période indiquée, le répertoire des chanteuses a atteint le chiffre record de 413 ce qui constitue une augmentation importante par rapport aux deux décennies antérieures. Au niveau du registre, les femmes ont reculé les limites du vivier folklorique qui pendant des années a alimenté la majorité des sonorités musicales dans leur catégorie. Désormais, les dimensions de l'héritage culturel national sont explorées autant à travers le Bikutsi et le Makossa que le Ben Skin, l'Assiko.

C'est ainsi que Sidonie et Marolle Tchamba se constituent ambassadrices des rythmes de l'ouest avec le Ben skin. Dans le registre Assiko, Asta Ngo Oum, Elise Chantale Ngo Nolla font parler des Basaa.

Quant aux rythmes traditionnels tels que le Makossa et le Bikutsi, ils sont revisités avec une originalité remarquable. Dans le premier registre, on peut citer : Sissy Dipoko, Rosy Bush, Dinaly, Jacky Biho, Coco Mbassi, Nono Flavie, Ruth Kotto, Nicole Mara, Claudia Dikosso, Viviane Etienne, Dora Decca, Ange Mbagnia, Samantha Fock, Germaine la Belle, etc.

Quant au registre Bikutsi, il est certainement celui où la voix féminine a été la plus prolifique ces dernières décennies avec près d'une centaine de représentantes en moins de 10 ans. Parmi la kyrielle, on retiendra quelques noms tels que : Chantale Ayissi, Jeanne Hernandez, Lady Ponce (meilleure révélation de la catégorie féminine en 2007, meilleure artiste de l'année 2008), Véronique facture, Macange, Jacky la Tigresse, Biberon Cerveau, Suzy l'Intouchable, Cathy l'étoile, Natacha Bisso, Majoie Ayi (révélation féminine 2008), Cabel, Derboise, Sandy Guch, Déesse Binta, etc. Ainsi donc, après plusieurs décennies d'une présence timorée à l'ombre des mentors masculins, les chanteuses camerounaises parviennent à une certaine amélioration de leur visibilité sur la scène nationale. Ce qui fait dire d'elles : « qu'elles manifestent un dynamisme dans un secteur nouveau de la compétition artistico-industrielle, signant en même temps leur présence dans l'espace public » (Noah 2002).

Défis et Obstacles majeurs en production musicale féminine

Chanteuses et difficultés d'audience

Ainsi que vont l'apprendre à leurs dépens nos jeunes émules, produire ne suffit toujours pas, se maintenir parmi la mêlée, tel est le véritable défi qui se présente à elles au moment où elles investissent la scène musicale nationale. Et dans cette voie, leur bilan n'est pas des plus honorables, loin s'en faut.

En effet, à la fin des années 1990 et au début de la décennie qui suit, le tableau du paysage musical féminin décrit une morosité sans précédent dans l'histoire de l'audience de cet art. Dans les années 1970 et 1980, la scène musicale a été marquée par des consécration féminines importantes en termes de ventes et de reconnaissances artistiques. On se souvient d'Anne Marie Nzié à qui la radio française RFI décerna un Prix d'excellence pour sa chanson « Liberté ». Bebe Manga remporta quant à elle un disque d'or pour son album *Amio*. Plus récemment encore, RFI décerna à Yolande Ambiana la distinction de meilleure révélation pour son titre « Khundé ». Vingt ans après, on est bien loin de cette considération pour la chanteuse camerounaise. Sur près d'une centaine de chanteuses répertoriées pour le compte des deux dernières décennies, une dizaine à peine parvient à une audience suffisamment intéressante pour leur permettre d'être invitées à des shows télévisés aux côtés des hommes ; une poignée d'entre elles fait parfois la tête des affiches des spectacles les plus courus. Rares sont celles d'entre elles qui justifient

de chiffres de ventes annuelles honorables. En questionnant les raisons de ce paradoxe entre l'augmentation numérique observée dans les œuvres des femmes et l'insuccès d'une large proportion d'entre elles, nous avons pu dégager trois éléments d'explication qui sont : le rôle des médias dans la manipulation des audiences ; la précarité de l'encadrement en filière musicale en général, le déficit de formation chez les femmes artistes et la prédilection d'un nombre croissant d'entre elles pour les thématiques obscènes.

Médias, débits de boisson et manipulation des audiences

Entre 1990 et 2000, le revenu annuel par habitant en milieu urbain camerounais a été en constante dégradation. D'après les données de la Banque mondiale, il s'est stabilisé en dessous du seuil minimal fixé à 370 dollars US. Ceci signifie que les moyens dont disposent la plupart des ménages camerounais sont à peine suffisants pour couvrir l'essentiel de leurs besoins fondamentaux (nutrition, logement, santé, éducation). Dans ce contexte, la consommation du divertissement vient très en dessous de l'ordre des priorités domestiques. Nous avons effectué un sondage auprès de 100 ménages dans les quartiers d'Etoug-Ebé et de Mendong dans l'optique d'évaluer le niveau de consommation domestique du divertissement. Les résultats que nous avons obtenus révèlent qu'à peine 60 pour cent des ménages qui possèdent un téléviseur et un lecteur de musique consacrent un peu de leurs revenus annuels (1%) à l'achat d'un CD de musique. Le reste des 40 pour cent des interrogés avouent se contenter des émissions de variété à la télévision ou à la radio. Il se dégage de ces chiffres un faible niveau d'achat des œuvres musicales à usage domestique.

Quant au sondage que nous avons mené afin de déterminer l'indice de consommation de ces produits, il n'est pas plus heureux. A la question de savoir quels programmes télévisés ils regardent le plus, 73 pour cent des femmes interrogées classent la musique au 4^e rang de leurs préférences après le cinéma, les programmes humoristiques et les jeux intellectuels. 22 pour cent la classe en 3^e position et le reste en deuxième position. Quant aux hommes, 60 pour cent d'entre eux indiquent le sport en tête de leur préférences en matière de consommation des programmes télévisés, suivi des informations, des jeux intellectuels, la musique intervient en quatrième position. 26 pour cent disent la préférer après le sport et le cinéma et 14 pour cent seulement de leurs congénères reconnaissent consommer de la musique en priorité. Ainsi, d'une manière générale, on observe un niveau bas de consommation domestique des produits musicaux en milieu urbain camerounais. Ce qui crée ainsi pour les médias et cercles de divertissement publics des conditions de monopole en matière de formulation des audiences.

Nous avons évoqué plus haut les effets positifs produits par la libéralisation médiatique et la révolution technologique dans l'espace public camerounais. Ce que nous tenons à ajouter en sus, c'est des énormes possibilités en termes de visibilité de leur art qu'elles offrent aux artistes se produisant sur la scène nationale. Le paysage audiovisuel national met à la disposition du public une dizaine de chaînes de télévisions et trois fois plus de chaînes de radios dont la majorité consacrent l'essentiel des grilles de leurs programmes aux émissions de divertissement, avec une proportion élevée pour ce qui touche à la musique.

La prévalence des pages musicales dans les médias privés s'explique par le faible coût que demande leur émission par rapport aux documentaires, shows, magazines qui, en plus de nécessiter des investissements lourds au titre de leur production, exigent un équipement de pointe qui est hors de portée de beaucoup de médias privés. Dans ces conditions, la diffusion des variétés musicales constitue une alternative au déficit de programmation dont ces médias sont la caractéristique. Cette situation dictée par les exigences internes de restriction budgétaires, combinée à la politique culturelle nationale prescrivant aux médias de consacrer 2/3 de leurs programmes musicaux aux artistes locaux, a débouché sur une saturation des sonorités musicales dans l'espace camerounais. Ceci étant, on peut valablement soutenir que tout artiste camerounais disposant d'une maquette est assuré d'être diffusé sur les ondes nationales publiques et privées. Dans les faits pourtant, l'application de cette mesure est beaucoup moins démocratique. De l'avis de bon nombre d'artistes interrogés -il est vrai sous le sceau de l'anonymat- en dehors du quota de temps de diffusion réglementé par le législateur en la matière, certains artistes, du fait des entrées dont ils disposent auprès des médias, bénéficient des bonus de promotion supplémentaires chez les disc-jockeys auprès desquels les animateurs de radio cotent régulièrement leurs œuvres, moyennant rémunération.

En tant qu'espaces de divertissement publics, les débits de boissons se sont constitués en centres de consommation collective des œuvres musicales. Les bars et les boîtes de nuit associent pratiquement à égale proportion, la fonction de distribution des produits alcoolisés et celle de diffusion des musiques populaires, à tel point que les sociétés brassicoles sont devenues, après les médias publics, les principaux pourvoyeurs des droits d'auteurs. Comme en plus ces lieux enregistrent un taux de fréquentation très élevé chez les adultes (bien que la proportion de fréquentation y soit plus élevée chez les hommes que chez les femmes), on peut valablement soutenir qu'en raison de leur localisation à proximité des quartiers d'habitation, ils constituent pour le public des deux sexes, les principaux canaux de consommation des sonorités musicales.

De par leur nature et leur fonction, les bars sont par ailleurs des cadres privilégiés à travers lesquels les médias exercent leur pouvoir de manipulation sur la côte des œuvres musicales. Ils opèrent par effet hypnotique consécutif à la saturation de

l'espace public en sonorités musicales. En effet, les téléviseurs et les lecteurs des bars sont branchés en permanence sur les chaînes de leurs opérateurs préférés d'où sont diffusés à longueur de journée les airs de musique les plus en « vogue » (Ssewakiryanga 1999). Ce faisant, ils répercutent les choix musicaux des animateurs de radio et de télévision auprès de l'auditoire qui, du fait du surdosage, se les approprie comme les siens. Ainsi, une cinquantaine de *Bar men* interrogés dans le lieu-dit Mvog Ada (Quartier populaire de la ville de Yaoundé) au sujet des préférences musicales de leurs clients disent avoir régulièrement programmé, « le ventre » (septembre-décembre 2007) et « panik à bord » (Mars-Juin 2008), titres respectifs de Lady Ponce et Majoie Ayi, les deux vedettes les plus en vue du moment dans les médias publics et privés. Parallèlement, nous avons étudié la côte de 20 chanteuses camerounaises dont les produits sont parus sur le marché durant la même période que les artistes sus citées. L'étude a été menée sur une population adulte (20 à 35 ans) de 100 personnes. Il en est ressorti que 10 de ces chanteuses sont de parfaites inconnues pour 63 pour cent des interrogées, 11 pour cent d'entre elles disent avoir entendu parler de 16 de ces artistes mais ne peuvent reproduire des extraits de titres que 6 à 7 d'entre elles, 14 pour cent des interviewés disent tout ignorer des 20 artistes soumises à leur attention.

Ainsi, en dehors de quelques cas exceptionnels de chanteuses dont les œuvres bénéficient d'une large campagne de médiatisation, une pléthore d'artistes femmes souffrent dans l'exercice de leur art d'énormes difficultés de promotion et par ce fait même, condamnent leur art à un déficit d'audience. Et c'est ici le lieu d'accorder les théories des effets médiatiques contradictoirement développées par Lazarsfeld et Appadurai. A notre sens, les sujets réagissent favorablement ou non *aux stimuli* des médias en fonction des champs culturels sur lesquels celui-ci s'exerce. Ainsi, l'influence des médias est-elle infime (Lazarsfeld 1955) lorsqu'elle s'exerce sur les opinions politiques et les valeurs éthiques. Elle est déterminante (Appadurai 1996) quand elle est appliquée à la culture du divertissement. La raison de cette contradiction tient à la nature des objets médiatisés. Du fait qu'ils sont tributaires d'un ancrage solide, à savoir la tradition et les convictions, les opinions politiques et les principes moraux sont de nature à résister aux entreprises de manipulation médiatique. A contrario, les goûts musicaux, en ce sens qu'ils relèvent du domaine des émotions, sont davantage susceptibles d'être conditionnés par les médias. C'est ce qui explique que des albums à la valeur artistique très contestée puissent parvenir à un niveau d'audience honorable auprès du public du fait de leur surexposition dans les médias, alors que de bonnes productions musicales connaissent un accueil déficient auprès du public faute d'avoir été suffisamment promues.

La précarité de l'encadrement artistique

Reconnaître la place centrale des médias dans la construction des audiences artistiques implique la prise en compte des investisseurs dont les diffuseurs ne sont que les instruments de la politique promotionnelle. La part prise par les entrepreneurs dans ce champ artistique est si fondamentale qu'il est difficile de déterminer lequel, entre le talent et le capital, est prioritaire dans ce domaine. L'industrie musicale est articulée autour de la loi de l'offre de commercialisation. Plus cette dernière est importante, mieux c'est pour l'artiste qui est ainsi assuré d'une meilleure visibilité pour son œuvre (Colbert 1109:2003). C'est ici que se construit la logique de profit dont est tributaire le caractère discriminatoire de la politique des entreprises culturelles (Nyamnjoh 2007). En effet, l'encadrement de qualité est l'apanage des grandes firmes qui, en plus de posséder un important capital, monopolisent quasiment le circuit de production, de distribution et de diffusion de la musique dans le monde (Colbert 2003). En vertu de cela, elles sont l'objet de multiples sollicitations de la part d'un grand nombre d'artistes dont seuls quelques privilégiés ont finalement l'honneur de retenir leur attention. Car, aussi prometteur que soit un artiste, sa valeur marchande pour les grandes firmes est à l'image de celle d'un diamant à l'état brut pour le bijoutier. Elle demeure sans objet jusqu'à ce qu'un entrepreneur en quête de nouveaux talents en révèle l'éclat. Il est ainsi une sorte de hiérarchisation des rapports entre entreprises culturelles qui voudrait qu'en raison de leur position prépondérante sur le marché, les grands investisseurs soient ceux qui capitalisent les efforts des petits producteurs (Colbert 2003:1109). Ces derniers, pour survivre ont le choix entre deux options : la spécialisation ou la malversation.

La première option suppose une certaine implication de l'état ou un mécénat de quelque autre nature dont le soutien contribuerait à équilibrer les rapports concurrentiels entre investisseurs de tous calibres. C'est le cas en France où le gouvernement a adopté depuis 1980 de vigoureuses mesures de promotion culturelle à travers le doublement du budget consacré à l'art et l'appui aux compagnies musicales. Mais l'exemple le plus illustratif de ce mécénat heureux en industrie musicale demeure le modèle américain où le financement privé soutient sous forme de dons et commandes près de 1800 orchestres symphoniques (Colbert 2003:1117)

Au Cameroun, la culture ne bénéficie d'aucun appui officiel comparable. Jusqu'à là, l'initiative gouvernementale la plus audacieuse a été la mesure présidentielle prise en 2001 et instituant une subvention annuelle au bénéfice des artistes. Outre le fait que la somme de 140 millions de francs CFA attribuée est dérisoire compte tenu de la pluralité des corps de métiers auxquels elle est destinée (plasticiens, musiciens, cinéastes réalisateurs et écrivains...), il y a que cette mesure ne prévoit aucune subvention pour les entreprises de production dont dépend la bonne marche de ce secteur.

Un certain mécénat privé existe toutefois, il mérite une mention particulière. Certaines entreprises au capital étranger, telles que le Pari Mutuel Urbain Camerounais (PMUC), Orange Cameroun et MTN Cameroun, consacrent une part importante de leur budget publicitaire au soutien des activités culturelles. Leur contribution est estimée entre 20 pour cent et 30 pour cent des frais de production des spectacles (Mefe 2004). Malheureusement, au lieu d'être employées à la construction des structures d'animation culturelle, ou encore au titre de l'appui à la formation des artistes, ces sommes sont englouties dans la réalisation d'infrastructures à usage provisoire : construction d'estrades et de Podiums, location d'instruments et de salles de spectacles. ... Quant aux sociétés brassicoles, notamment les Brasseries du Cameroun SA., la formule de mécénat qui est la leur et consistant à encourager l'éclosion des jeunes talents au travers des prix et Festivals, bien que louable, gagnerait à s'étendre aux maisons de disques pour plus d'efficacité. Car, la graine des artistes révélée par ses soins, faute d'avoir été remarqués par des producteurs cotés, se retrouvent livrés à la merci des petits producteurs qui leur font payer au prix fort leur infortune avec leurs précédents clients. En effet, ces derniers, soucieux de compenser par anticipation l'exploitation de leurs efforts par les grands investisseurs, imposent à leurs clients des conditions de collaboration financièrement désavantageuses. A travers des contrats négociés de gré à gré avec les artistes, ils leurs extorquent des droits sur les bénéfices de leurs ventes à des taux d'intérêts exorbitants, sans pour autant assurer correctement la promotion des produits qui leur sont confiés.

Pour cette raison, on est rendu aujourd'hui dans le paysage musical camerounais à une situation de déficit de confiance entre investisseurs et artistes qui s'accusent réciproquement de trahison et de duperie. La conséquence en est le développement de l'auto production. Plusieurs des artistes femmes dont les œuvres souffrent d'anonymat auprès du public s'avèrent être de ces artistes ayant opté pour cette voie qui consiste à engager des fonds personnels dans le démarrage de leur carrière et donc, d'en assurer le volet public de la conduite. Il en est ainsi de : Dr. Pulchérie Etoundi, Ginette Kelsoun, Lylli C, La bombe africaine, etc. S'il est vrai que cette solution a le mérite de soustraire les jeunes artistes aux exactions des producteurs, elle ne peut au final produire que les fruits de l'amateurisme qui la caractérise et donc l'insuccès. Les expériences d'autonomie se sont révélées si décevantes pour bon nombre de chanteuses que plusieurs d'entre elles ont dû interrompre prématurément des carrières à peine écloses. En effet, longtemps avant que leurs promotrices soient parvenues à percer la complexité que recèlent les arcanes de la commercialisation de leur art, beaucoup de ces œuvres auto produites ont été les victimes de l'implacable logique de l'« éphémérité » qui caractérise le marché de l'industrie musicale et se sont vues retirés des bacs. Des artistes à la carrière pourtant

prometteuse comme Marco Singers, Lisa T et bien d'autres, se sont découragées du fait des entreprises malheureuses d'autonomisation.

Déficit de formation et inclination pour le registre obscène

Il serait toutefois réducteur d'imputer aux seules difficultés d'investissement toute la responsabilité de la débâcle actuellement observée en musique au Cameroun. D'autres facteurs qu'il serait bon de prendre en compte dans la compréhension de ce phénomène sont le déficit de formation et l'inclination pour les thèmes obscènes.

Si l'on tient compte du fait que l'univers musical au Cameroun est marqué par une énorme précarité en matière de structures de formation et de prestation musicale, il ressort que la vitalité enregistrée ces dernières années dans ce domaine tient de l'extraordinaire. Car l'ordinaire, c'était lorsque dans les années 1970 et 1980, l'Ensemble National, substitut local des académies de musique moderne, pourvoyait à la formation des talents locaux. Mais on est bien loin aujourd'hui de cette période d'effervescence. L'orchestre national dont la classe de chant a été confiée, en hommage à sa longue carrière musicale (60 ans en 1998) à la chanteuse Anne Marie Nzié, brille par un délabrement scandaleux. Il n'est donc pas surprenant que, plutôt que de transmettre son savoir-faire, la talentueuse sexagénaire s'y retrouve la plupart du temps toute seule, occupée à évoquer pour le compte des rares visiteurs qui daignent franchir le seuil de la vénérable institution qui lui sert lieu d'académie, les fabuleux moments de communion que par le passé et grâce à sa voix, elle a partagés avec un public irrémédiablement conquis.

Cette lacune, les formations privées auraient pu la palier, mais confrontées à la difficulté d'approvisionnement en matériel musical, leur rôle dans ce sens est très spéculaire. En effet, les taxes douanières imposées aux importations du matériel musical ont porté le coût de ces précieux outils à un prix tel que les groupes locaux, fonctionnant sous le régime du capital individuel pour la plupart, ne sont pas en mesure de se les offrir. Et comme il n'existe sur place aucune représentation de ces grandes firmes de l'industrie discographique, la survie des orchestres privés s'en ressent atrocement.

Mais le plus intéressant ici, c'est l'impact paradoxal introduit par cette lacune. Cette difficulté qui aurait dû n'affecter que les instrumentistes s'est étendue aux choristes du fait des facilitations introduites par le numérique dans la production musicale. On a évoqué plus haut les émulations suscitées dans ce domaine grâce aux énormes possibilités qu'offrent les artifices sonores de l'ordinateur. Ce qu'il convient d'ajouter ici, c'est le revers que constitue cette innovation pour l'aspect esthétique de l'art. En tant que substitut sonore de la voix humaine, le synthétiseur

provoque une marginalisation du chœur dans la production musicale. Dès lors, les femmes dont ce volet était le domaine d'intervention majeur se retrouvent d'office en défaut de pratique musicale. Il s'ensuit par conséquent un appauvrissement qualitatif de leurs performances et de leurs productions, lacune qu'elles essaient maladroitement de compenser par des expérimentations très audacieuses mais très controversées, du fait de leur inclination marquée pour les thématiques obscènes.

En effet, depuis une décennie, la chanson au Cameroun affectionne de l'instrumentalisation de tout ce qui se rapporte au sexe. Il est symptomatique d'une régression artistique que la chronologie de l'essor de ce style *Hard Hot* soit contemporaine de la déchéance qui frappe ce domaine de l'art depuis un moment. Cette tendance, amorcée timidement dans les textes du Bikutsi semble s'être érigée aujourd'hui en règle dans tous les registres. Le sexe, puisqu'il s'agit de lui, semble être devenu un complément et très souvent, un substitut délibéré à la créativité artistique, à la qualité vocale, rythmique et textuelle dans la majorité des œuvres réalisées par les femmes. Les chanteuses du Bikutsi en particulier, sans doute encouragée par le succès populaire enregistré par leur précurseurs dans ce créneau, (Rantaplan, K-Tino) s'illustrent dans ce style de prestation que le philosophe Mono Ndzana a appelé *Les musiques de Sodome et Gomorrhe*. Dans un article au titre assez évocateur, « Les dessous des femmes du Bikutsi », Le Journal *Le Messager* caricature ainsi cette inclination des chanteuses pour le trivial.

Et pendant que, sirotant sa bière, on peut se balancer au son de la voix rocailleuse de Lady Ponce qui parle de ventre et de bas ventre, on peut également admirer la plastique de Suzy l'intouchable, dont l'affiche du nouvel album, "Grand t'écart", tapisse les murs des commerces du coin. La chanteuse est debout, le pied posé sur une chaise, ce qui a pour effet de relever la robe rouge qu'elle arbore et de laisser voir ses cuisses. Une image qui ressemble presque en tous points à celle que livre l'affiche de l'album de Biberon Cerveau, autre chanteuse de Bikutsi, qui pose de façon tout aussi osée pour son dernier produit sorti sur le marché du disque.

Enfin de compte, il apparaît que ces choix controversés pour lesquels les artistes femmes ont opté, dans le souci de se frayer un chemin sur la scène nationale ont plutôt débouché sur la déconsidération de leur art auprès d'un certain public. En effet, l'attention des critiques artistiques est plus souvent portée sur la stigmatisation de l'aspect impudique de leurs œuvres, au détriment de la valeur artistique que justifient certaines d'entre elles. La conséquence en est parfois leur bannissement dans les médias publics, mais surtout une cabale menée à leur rencontre par les éducateurs auprès du public jeune qui, pourtant, consomme paradoxalement le même genre de music produit par les étrangers.

Conclusion

La dérive économique qui a desservi la culture camerounaise dès la fin de la décennie 1980 a paradoxalement débouché sur un essor spectaculaire dans la catégorie féminine de l'art musical. Ce développement artistique, tributaire des mutations techniques introduites en production musicale, tout autant que de la démocratisation de l'espace médiatique national se limite cependant à une extension numérique du registre des chanteuses locales.

À la lumière de facteurs endogènes et exogènes, la présente réflexion a tenté une analyse explicative de la vitalité exceptionnelle qui a caractérisé les femmes artistes entre les décennies 1990 et 2000. Les conclusions qui s'en dégagent traduisent chez le public local, un intérêt très réduit pour ces œuvres. Une situation liée autant à la faiblesse de l'encadrement dont elles sont l'objet, au déficit de plan de gouvernance culturelle, qu'aux carences des artistes elles-mêmes. La problématique de l'audience de la chanteuse camerounaise est l'illustration de la « cannibalisation » (Tsambu 2005) dont est victime la culture africaine postcoloniale du fait du désengagement de l'état de ce secteur d'activité au potentiel économique pourtant porteur.

Bibliographie

- Akono, J.B., 2008, « Cameroun : Rachel Tchoungui, la Camerounaise qui s'est appropriée Shakespeare », *Mutation Multimédia*, 10 avril.
- Appadurai, A., 1996, *Modernity at Large : Cultural Dimension of Globalisation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Atenga, Y. 2007, « Musique camerounaise, quand la relève chante faux », *Cameroun Tribune*, 21 juin.
- Chion, M., 1994, *Musiques Médias et Technologies*, Paris: Flammarion.
- Cameroun, 1998, *Déclaration de stratégie de lutte contre la pauvreté*.
- Eno Belinga, M., 1965, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris: Editions Cujas.
- Fandio, P., 2004, « Nouvelles voix et voies nouvelles de la littérature orale camerounaise », *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Franche-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Katz, E. et Lazarsfeld, P. F. 1955, *Personal Influence. The part played by the people in the flow of mass communication*, New York: Free Press.
- Landau O., De Peslouan, G., 1996, *La révolution du numérique dans la production audiovisuelle et cinématographique*, Paris: Editions Dixit.
- Le Potentiel*, « La femme dans la musique congolaise : muse et créatrice », http://www.lePotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=2816, 11 mars 2005.
- Mefe, T., 2004, « Financement de la culture au Cameroun : soutien aux actions, absence d'infrastructures », http://www.africulture.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&n°=3498.
- Messin, A., 2005, « De l'usage de l'internet à la 'culture de l'écran' », gdrtics.v-paris10.fr/pdf/doctorants/papiers-2005/Audrey_Messin.pdf.

- Minko Mba, R., 1977, « Le phénomène Makossa », enquête réalisée pour l'obtention du diplôme supérieur de Journalisme, Université de Yaoundé.
- Missika, J.L., 1998, « L'impact des médias : les modèles théoriques » in Philippe Cabin, *La communication et l'état des savoirs*, Paris; Editions Sciences Humaines.
- Molino, J., 2003, « Technologie, Mondialisation et Tribalisation », in Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris: Actes sud, cité de la musique.
- Mono Ndzana, H., 1999, *Les chansons de Sodome et Gomorrhe*, Yaoundé: Editions du Carrefour.
- Moutome, J., Zo-Obianga, J. S. (sous la direction de), 2003, *Ethique et communication au Cameroun*, Yaoundé: CIIRE, Editions Clé.
- Nkonlak, J.R., 2007, « Les Dessous des femmes du Bikutsi », *Mutations*, 04 mai 2007.
- Noah, D., 1976, « Musique camerounaise : l'expansion » enquête réalisée pour l'obtention du diplôme supérieur de Journalisme, Université de Yaoundé.
- Noah, D. A. M., 2002, « L'engagement des chanteuses camerounaises et la programmation de la chanson musicale à la radio : CRTV, Africa N°1 », in Jacques Fame Ndongo, Marcelline Nnomo.
- Noah J.M., 2004, *Le Bikutsi du Cameroun*, éditions du Carrefour/ Erika.
- Nyamnjoh, B.F., 1999, « African Cultural Studies in Africa : How to make a usefull difference », *Critical Arts, a Journal of Cultural Studies* Vol.13, n°1: « Globalisation and the cultural economy: Africa », « Entertaining Repression: Music and Politics in Post-Colonial Cameroon ».
- Ongba Richard Laurent, *La femme camerounaise et la promotion du patrimoine culturel* Yaoundé: Editions CLE.
- Owona Nguini, M.E. 1995, « La controverse Bikutsi Makossa : Musique politique et affinités régionales au Cameroun », *L'Afrique politique*, Paris: Khartala.
- Ssewakiryanga, 1999, « L'avènement d'une nouvelle jeunesse : la musique africaine-américaine et la jeunesse ougandaise », *Bulletin du CODESRIA*, Numéros 1 et 2.
- Tsambu Léon, « Epure d'un développement de l'industrie du disque congolaise par le mécénat privé » CODESRIA, *Revue africaine des médias*, Volume 13, numéro 2.
- Wolfgang B., 2000, *La musique africaine contemporaine*, Paris: L'Harmattan.

9

Vidéo et espace politique : le cas de la Côte d'Ivoire

Oumar Silué N'Tchabétien

Introduction

Les nombreuses crises qui traversent la Côte d'Ivoire depuis le décès du Président Félix Houphouët Boigny ont abouti à un conflit manifeste dans la nuit du 18 au 19 septembre 2002 (Akindès 2004). Les insurgés se retranchent dans la zone nord pendant que le sud est sous le contrôle des forces loyalistes. De part et d'autre de la frontière qui sépare les deux antagonistes, de nombreuses productions médiatiques et des organisations naissent. Si beaucoup d'entre ces organisations ont vu le jour à la faveur de la crise (comme le Tout Puissant Congrès d'Abobo) (Silué 2006:35), il n'en demeure pas moins que certaines exercent depuis longtemps. Ces espaces se sont forgés une solide réputation en Côte d'Ivoire en donnant la possibilité aux ivoiriens de se prononcer sur les sujets qui occupent le devant de l'actualité locale et internationale. De jeunes hommes, s'y retrouvent pour échanger sur la culture, l'école, l'économie, etc. Ils exercent sous deux formes : les « grins » d'une part et les « agoras et parlements » d'autre part.

Dans un tel contexte, les espaces de discussion de rue connaissent, depuis quelques années, de profondes mutations. Les produits numériques (supports CD, DVD et VCD, appareils photos numériques, baladeurs i pods) y ont été introduits de façon spectaculaire. L'objet de cet article est de montrer comment en produisant des supports électroniques politiques, les espaces de discussion de rue participent à la production artistique numérique en Côte d'Ivoire. Sur la base d'enquêtes réalisées notamment à la « Sorbonne » d'Abidjan-Plateau, lieu par excellence de la production et de la diffusion des supports de communication des espaces de discussion de rue, nous tenterons de circonscrire, à partir d'une

approche diachronique, le positionnement de ces espaces sur le marché culturel ivoirien. Il s'agira par la suite, de dégager le rôle particulier joué par la « Sorbonne » dans la production et la diffusion de produits numériques à caractère politique.

Des premiers espaces de discussion de rue : la Sorbonne

La « Sorbonne » se présente comme la matrice des espaces de discussion de rue. Elle est le premier espace formel de ces lieux de débats publics. Cet espace a subi des changements à la faveur des contingences sociopolitiques.

Un espace culturel

La « Sorbonne » est située dans la commune du Plateau. Localisée au cœur du District d'Abidjan, cette commune couvre un espace de 394 ha communément appelé « langue de terre » du fait du front lagunaire (ébrié) qui entoure ses flancs Est (baie de Cocody) et Ouest (baie du Banco). Après avoir abrité l'administration coloniale en 1934, le Plateau est devenu avec les changements socioculturels et politiques, le centre de la vie politique, économique et sociale de la Côte d'Ivoire.

C'est en 1980 que la ville d'Abidjan, capitale économique de la Côte d'Ivoire commence à ressentir les prémices de l'explosion de l'urbanisation galopante. De 1955, date du premier recensement de la ville (120 000 à 125 000 habitants) à 1975, date du recensement général de la population, le taux d'accroissement annuel moyen dépassait les 10 pour cent. Ce développement spectaculaire est consécutif au percement du Canal de Vridi, à l'arrivée du chemin de fer « Abidjan-Niger » et à l'ouverture du port en eau profonde d'Abidjan. La disponibilité d'importants emplois urbains ne nécessitant pas une qualification professionnelle préalable, la facilité de s'installer dans l'informel va attirer la population nationale et étrangère.

Au niveau économique, Abidjan abrite le principal port du pays et cette fonction portuaire a favorisé l'installation de nombreuses industries. L'importance de l'activité du port d'Abidjan est caractérisée par une croissance constante due en partie à l'importance du trafic maritime des pays voisins. Selon l'Institut National de la Statistique (INS), la ville offrait 60 pour cent des emplois du secteur industriel, assurait 80 pour cent de la production et 90 pour cent de la valeur ajoutée du commerce moderne en 1988.

La Sorbonne occupe le site en réfection de l'immeuble « les soixante logements », bâtiment du patrimoine de l'Etat qui a été cédé à l'Organisation des Nations Unies pour le Développement Industriel (ONUUDI). L'histoire de la « Sorbonne » remonte au début des années 80 avec les démonstrations d'un vieil homme, au jardin public, qui donnait des « cours de philosophie » à une foule qui se formait autour de lui pour l'écouter. Ses interventions critiquaient la vie économique, sociale, politique et culturelle des africains et de la Côte d'Ivoire. Il a été arrêté plusieurs fois pour actes de subversion par la police. Après le vieux *Philo*, d'autres personnes

viendront prendre le relais pour ouvrir les débats sur l'actualité politique. Les critiques se tournent vers la crise financière des années 80, la gestion des deniers publics par le régime d'alors et d'autres sujets d'actualité. C'est dans cette atmosphère de contestation qu'un marché prend forme. Des activités commerciales (restauration, habillement, vendeurs à la criée, etc.) font leur apparition.

Le sens commun définit le marché comme un lieu où se tient à intervalles plus ou moins réguliers une réunion d'acheteurs et de vendeurs échangeant des marchandises. La place où s'amoncellent les fruits et les légumes se distingue par une unité de lieu, de temps et d'objet. Mais cette définition ne recouvre pas le sens du marché d'aujourd'hui qui, du fait du développement des moyens de communication, s'est transformé. D'autres produits sont apparus, on parle de plus en plus de services, et les marchandises peuvent être vendues alors qu'elles ne sont pas encore produites (le café de la prochaine récolte par exemple qui se vend avant terme). Sous cet angle, on peut soutenir que la « Sorbonne » est un marché dans la mesure où elle est le lieu de rencontre entre des offreurs et des demandeurs. Les produits proposés par ce marché sont aussi diversifiés que variés. Cette diversité est liée à la richesse de la culture ivoirienne. L'UNESCO définit la culture comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société donnée ou un groupe social. Elle englobe les arts, les lettres, la mode, les droits, les systèmes de valeurs, les croyances, les pratiques de cette société. Partant de cette définition, nous entendons par produits culturels, l'ensemble de la production secrétée par une société donnée au plan intellectuelle, politique, culturelle, alimentaire, etc. C'est tout ce qui a été construit par celle-ci.

Le marché culturel de la « Sorbonne » recouvre certaines dimensions de l'économie de la culture. Le processus de production de ce marché implique une production de large échelle des œuvres par des procédés techniques qui réduisent de façon sensible les coûts d'achat pour les consommateurs. Les produits peuvent être consommés n'importe où pourvu qu'on les ait emportés avec soi (CD, DVD, livres vendus, aliments emportés, médicaments, etc.). Certains comme les discours des orateurs et des personnalités politiques invités sont consommés sur place. Le marché de la « Sorbonne » inclut aussi les services (coiffure, couture, cordonnerie, etc.), les produits (alimentaires, vestimentaires, pharmaceutiques, électroniques, etc.) et les fournitures scolaires et la papeterie plus connu sous le nom de « librairie parterre ». Les champs du marché culturel de la « Sorbonne » recouvrent donc les secteurs du livre, des médias, du film, de la musique, l'habillement, l'électroménager, la téléphonie mobile, la santé, la restauration et le petit commerce.

Le *Dictionnaire de la Géographie* définit la rue comme une « Voie publique en agglomération, bordée de maisons, d'immeubles collectifs, de maisons...ou de clôtures, de manière plus ou moins continue » (George et Verger 1970:409). Elle est également un lieu, un espace animé par les flux de personnes et de choses

(Janin 2001:178). Ces mouvements qui vont d'un sens à un autre reconfigurent le cadre dans lequel ils s'expriment. Ce nouveau champ où ces espaces imaginaires se déploient a des contours flous dont la réalité renvoie à la confusion des genres et à l'assimilation abusive de la notion d'espace public non matérialisé, non construit, à celle d'espace vacant, disponible.

L'espace de discussion de rue désigne donc les lieux où se regroupent des individus pour commenter et interpréter les informations qui sont à la une de l'actualité. L'espace de discussion de rue s'apparente à un espace militant où des groupes sociaux se retrouvent pour échanger autour de problèmes d'ordre social et international. Ils se partagent en deux groupes (Théroux-Bénoni ; Bahi 2006:9) en Côte d'Ivoire. Les agoras et parlements d'une part, et les grins d'autre part.

Les premiers, dont la « matrice » est la « Sorbonne » du Plateau à Abidjan, sont organisés par de jeunes gens dans presque toutes les communes d'Abidjan (Bahi 2003, 2004a). Informels et instantanés au départ, ces espaces de discussion se sont regroupés aujourd'hui dans la Fédération Nationale des Agoras et Parlements en Côte d'Ivoire (FENAP-CI). Les seconds qu'on retrouve d'ailleurs dans toute la sous-région (Mali, Burkina Faso notamment), renvoient à des causeries autour du thé vert à la menthe accompagné souvent de viande braisée (Kieffer 2006:1). Le « grin » se résume à quelques bancs et des chaises disposées en forme rectangulaire ou circulaire. Quelques tabourets viennent compléter ces sièges. Deux théières, un brasero, un éventail de fortune (en vieux morceaux de planche ou de papier ou même une assiette), des verres (un grand et trois ou quatre petits), du sucre en poudre et de l'eau constituent le matériel de préparation du thé.

La référence à la rue renseigne sur l'espace physique où se tiennent les regroupements. Cet espace ne doit pas être seulement réduit à une voie localisée dans une agglomération, un espace, un passage en couloir ou des populations vivant dans un site déterminé. Des regroupements s'effectuent en bordure de certaines voies publiques (comme le Parlement de Wakouboué dans la commune de Yopougon), des pans de mur, des espaces vagues ou en friches (le Parlement Inch'Allah dans la commune de Koumassi), des maisons et/ou des terrains abandonnés, en construction ou litigieux (le Tout Puissant Congrès d'Abobo). Ils partagent parfois le même espace physique que des entreprises gérées par des opérateurs économiques du secteur privé ou public (le « grin Solidarité » situé à Yopougon Bel Air ou « l'Université des Temps Libres » dans la commune d'Abobo).

L'avènement de la crise a favorisé une duplication de ces espaces. Mais à côté de du phénomène de multiplication on observe un changement dans les modalités d'occupation de l'espace. Des espaces de discussion de rue ont été installés dans des espaces verts réservés aux loisirs des populations dans les quartiers. Parfois ce sont des membres de ces organisations qui permettent la tenue des rencontres

dans leurs domiciles privées ou des espaces vides qui leur appartiennent. Ces espaces possèdent plusieurs dimensions. Dans le cadre de cet article, l'accent est mis sur les dimensions politique et culturel de ces espaces.

Un espace commercial

Les fonctions socio-économiques et politiques remplies par la ville d'Abidjan, notamment le quartier du Plateau, provoquent des problèmes de restauration. Entre 12 heures et 14 heures, les travailleurs, étudiants de grandes écoles et autres éprouvent des difficultés pour s'alimenter. C'est ce déficit de restauration que vient combler la « Sorbonne » dans les années 1980. Déjà, en ces années, des femmes d'un certain âge proposent des mets locaux à des coûts qui sont à la portée de toutes les bourses (Kouakou 1982b:127). Dans cet « informel alimentaire », les menus vont de la banane braisée au riz au poisson accompagné d'une sauce épaisse faite avec de graines de palme à l'attiéké¹ au poisson en passant par les jus faites à base de fruits locaux (gingembre, bissap, citron, fruit de la passion, etc.).

A côté de ces femmes dont le champ principal d'activité est la restauration, se trouvent de nombreux tradi-praticiens et autres guérisseurs (Bahi 2003:2). Ces derniers proposent à leurs clients des filtres, écorces d'arbres, racines, feuilles, poudres et même des amulettes susceptibles de soulager des maladies que la médecine moderne peine à guérir. Les produits sont exposés par des adultes dont l'âge oscille entre 20 et 50 ans sur des tablettes, des tables de fortune ou à même le sol sur des feuilles de papier nylon. La crise économique des années 1980 facilite la fréquentation de ce milieu qui vient pallier les difficultés financières que les Abidjanais rencontrent pour se soigner. Les revenus des Abidjanais se sont sérieusement dégradés et les salaires ont diminués de près de 60 pour cent. Avec la crise, les Abidjanais ont de plus en plus recours aux médicaments traditionnels.

Un espace religieux et médical

Comme la plupart des pays d'Afrique de l'Ouest, la Côte d'Ivoire est soumise aux effets du dynamisme de la religion. Entre 1980 et 1990, de nombreux prophètes et guérisseurs font parler d'eux (Gadou 2001:24). Parmi les plus célèbres on peut citer Koudou Jeannot et Dago Danger. C'est du reste à la suite de l'arrestation du prophète Gbahié Koudou Jeannot en 1986 que le religieux s'impose à la « Sorbonne » à travers des hommes de Dieu issus de différentes obédiences. Koudou Jeannot est connu comme : « celui grâce à qui tous les citadins, cadres, élèves, étudiants, ouvriers, sans emplois, peuvent désormais se rendre dans leur village natal sans aucune crainte de sorcellerie ».

Le dénominateur commun entre eux est la revendication d'une identité africaine qui vient se greffer au christianisme. Ces mouvements culturo-religieux surviennent :

« dans un contexte où l'angoisse, la crainte du surnaturel, le déséquilibre social touchent une société, les associations religieuses deviennent l'antidote de la sorcellerie qui y trouve un terrain de prédilection » (Fetz 1977:81).

Dans la parole prophétique, il y a un « remplissement » par lequel la religion comble un vide, apporte la solution à un problème. Les prophètes s'emparent des tensions qui « travaillent » la société ivoirienne pour se positionner au-devant de la scène sociale (Dozon 1995:216).

A partir de 2002, notamment avec le conflit militaro-politique du 19 septembre, la « Sorbonne » connaît de profondes mutations. Du fait de la guerre la ville d'Abidjan, on assiste à un mouvement de populations des villes de l'intérieur vers Abidjan. En 2006, une enquête commanditée par le Fonds des Nations Unies pour la Population (FNUAP) et le Ministère de la solidarité, de la Sécurité sociale et des handicapés (M.S.S.S.H) du gouvernement est par l'Ecole Nationale de Statistique et d'Economie Appliquée (ENSEA). Elle révèle que, sur un total de 709 377 personnes déplacées, 69 pour cent sont installées dans le département d'Abidjan. Ce sont des fonctionnaires, des salariés des entreprises privées ou semi-privées, de jeunes gens scolarisés, en fin d'études ou en quête d'emplois, des épouses (parfois des veuves) avec ou sans profession et des enfants. Les personnes déplacées qui rejoignent la ville d'Abidjan inventent des stratégies de survie pour ne pas dépendre des familles d'accueil. Ainsi, de nombreuses femmes ayant quitté les zones occupées par la rébellion (Bouaké, Korhogo, Man par exemple) se sont retrouvées à la Sorbonne où elles se sont reconverties en tenancières de maquis ou vendeuses d'autres produits (vêtements, jus de fruits, etc.). A ces femmes, il faut ajouter certains hommes (jeunes et vieux) qui du fait du chômage du à la guerre sont devenus acteurs de la « Sorbonne ». Quand ils ne sont pas orateurs ils sont chargés de l'entretien de l'espace.

En plus de l'accroissement de sa population en termes de taux de fréquentation, la « Sorbonne » subit une transformation au niveau des produits culturels qu'elle propose. On constate l'apparition et le renforcement de la présence de produits d'origine chinoise. Cette visibilité est liée au développement des relations commerciales entre l'Afrique et la Chine depuis la Conférence ministérielle du Forum sur la coopération Chine-Afrique (Focca) qui s'est tenue à Pékin du 3 au 5 novembre 2006. De nombreux Chinois investissent dans les secteurs de l'habillement, l'électroménager, les transports, la téléphonie, la construction, la restauration et le petit commerce (Kernen 2007:175). Le secteur de la santé n'échappe pas aux tentacules du dragon asiatique qui s'est également lancé dans l'ouverture d'établissement médicaux avec des centres d'acupuncture et des cliniques privés, des équipes médicales itinérantes qui sillonnent les rues d'Abidjan pour proposer des consultations médicales et des pharmacies qui commercialisent exclusivement des médicaments chinois.²

Ainsi, depuis quelques années, on constate à la « Sorbonne » un développement de l'informel pharmaceutique avec une forte présence de médicaments dont l'étiquetage indique la Chine comme pays de provenance. Ces produits sont proposés par des vendeurs ivoiriens qui sont parfois assistés par des Chinois. Du reste, la clientèle peut désormais bénéficier des conseils avisés de spécialistes Chinois qui effectuent des consultations sur place avec un protocole et un matériel différent de celui pratiqué dans les établissements sanitaires classiques. L'une des révolutions qui a du succès à la « Sorbonne » est une machine électronique qui détecte les affections à partir des doigts des patients. Si on peut remarquer que ces vendeurs commercialisent des médicaments susceptibles de guérir de nombreuses affections (dermatoses, infections urinaires, maladies cardiaques, etc.), il n'en demeure pas moins que les médicaments les plus vendus sont les aphrodisiaques. Ces produits ont du succès, tant chez des jeunes que chez les vieux. Devant l'invasion des médicaments Chinois, on a constaté un net recul des produits pharmaceutiques nigériens et indiens qui se vendaient à la « Sorbonne ».

Les changements opérés dans les produits sont également perceptibles au niveau de la gestion de l'espace matériel. Cet espace est soumis à une pression qui transparait dans la prolifération des activités. De nouveaux commerçants s'installent sur des espaces de fortune qui leur sont alloués par les responsables de la « Sorbonne ». Chaque espace non occupé est aménagé pour recevoir une personne. D'où les difficultés que l'on rencontre aujourd'hui à circuler entre les allées de plus en plus restreintes de la « Sorbonne ». L'acquisition et la gestion d'un espace à la « Sorbonne » traduit les contradictions que l'on observe dans l'appréhension de la notion d'espace public urbain à Abidjan (Leimdorfer 1999:53).

Un espace de critique

Le vieil homme déguenillé qui est considéré comme le père de la « Sorbonne » haranguait les foules en traitant tous les sujets. Presque tous les thèmes étaient débattus par cet homme. A sa manière, il parlait du sous-développement, de la démocratie, de la peine de mort, de la dévaluation, du mariage, de l'esclavage, etc. Il portait un regard critique sur tous les sujets et ne manquait pas de tancer, à l'occasion les autorités administratives et politiques.

La ligne de réflexion tracée par « Philo », la première figure de la « Sorbonne » n'a pas été modifiée par ceux qui lui ont succédé. La « Sorbonne » s'est fixé des objectifs que l'un de ses plus anciens membres expose en ces termes :

Nos objectifs sont contenus dans nos textes. La Sorbonne a été créée pour lutter contre le SIDA et les feux de brousse. Nous sommes là aussi pour lutter contre la pauvreté et l'insalubrité. Vous avez sans doute remarqué qu'il y a beaucoup de vendeurs de médicaments et d'autres produits africains, des tradi-praticiens. C'est simple. Nous faisons la promotion des scientifiques ivoiriens et même africains.

On développe la médecine du pays. Notre médecine soigne peut être mieux que les autres. Mais on veille à ce que tout se passe bien donc quand c'est mal fait on les ramène à l'ordre (K. 25 novembre 2006).

Pour ses fondateurs, la « Sorbonne » n'appartient à personne. Elle est indépendante et se donne le droit de veiller au respect de la liberté d'expression par le régime. Son Président la décrit en ces mots :

Nous observons les dirigeants. Nous observons les responsables, le peuple. Tout le monde. On attire l'attention quand ça ne va pas et on ramène à l'ordre aussi. On est au dessus de tous les autres qui regardent sans rien dire. Nous sommes les seuls à nous prononcer sans crainte sur tous les sujets. C'est ça la force de la Sorbonne. Nous sommes une sorte de gardien qui veille sur la Côte d'Ivoire (D. 25 Septembre 2006).

L'incursion du politique à la « Sorbonne »

La fonction de critique exercée par la « Sorbonne » ouvre la voie à la récupération politique. Elle se transforme et devient un espace politique.

Du captage politique

A leur début, les espaces de discussion de rue étaient ouverts à tous les débats. Tous les sujets (économie, santé, agriculture, école) étaient soumis à l'appréciation des uns et des autres. Les « grins », avant leur enrôlement dans la politique étaient des tribunes où l'on apprenait et venait apprendre. L'actualité politique s'imposait quand l'actualité nationale était surchargée de faits politiques majeurs (élections, déclarations d'hommes politiques). Un observateur du changement de ces espaces soutient que :

avant les jeunes s'asseyaient ici et, ils discutaient de tout et de rien. C'étaient les problèmes de famille, le sport, les affaires de cœur qui tenaient la une de leurs échanges. Il arrivait des fois où ils ne parlaient que de football ? Ça arrivait pendant les grandes rencontres sportives comme la Coupe du monde où la CAN ou les petits championnats locaux ici. A certains moments ils nous sollicitaient pour leur expliquer certaines choses. Moi, par exemple, je leur ai expliqué la position de ma confession religieuse sur le baptême des enfants et la pratique du jeûne. Un autre jour ils m'ont vu pour que je leur dise les changements qui existent entre l'école d'avant et l'école de maintenant. Quelques rares fois ils parlaient de politique (T. 13 septembre 2006).

A la Sorbonne, le débat politique était plus nuancé. En effet, l'ouverture du marché politique le 30 avril 1990 a élargi les échanges dans la mesure où elle a consacré l'arrivée de nouveaux partis politiques dans le champ politique ivoirien. L'un des plus anciens orateurs de la Sorbonne confirme cette thèse en ces mots :

A l'époque, chacun était libre de parler de son parti ici là. Tout le monde parlait. Les gars du RDR avaient leur place tout près ici là, regarde, et puis l'autre côté c'était le

PDCI. Ceux qui n'étaient d'accord avec personne venaient parler aussi sur nous. Mais nous on était d'accord avec tout ça. Y avait une ambiance très choc ici » (M. 14 septembre 2006).

De petits groupes se formaient autour des orateurs qui tentaient de convaincre un auditoire hétéroclite qui, à l'occasion applaudissait pour approuver ou, houspillait pour marquer sa désapprobation. Chaque camp devait rivaliser d'habileté et d'une bonne culture pour s'imposer aux autres et ce n'était pas toujours facile de rallier à sa cause des personnes qui passaient le plus clair de leur temps à lire les journaux et à discuter.

À l'expansion politique

Les antagonismes politiques qui opposent les partis politiques ont vite fait d'investir la rue. La polémique politique pénètre les débats et, la liberté d'expression qui fondait ces espaces s'effrite et s'oriente. Une vision monolithique de la chose politique se construit et s'impose comme mode de pensée. L'arrivée au pouvoir du Général Guéi Robert en 1999 marque définitivement l'orientation politique de la Sorbonne. Ce dernier reçoit les sorbonnards sur le parvis de la Présidence de la République de Côte d'Ivoire pour se prononcer sur le sujet de la nationalité pendant la guerre du 'ET' et du 'OU'.

C'est véritablement après l'éclatement de la crise du 19 septembre 2002 que le discours politique dans les espaces de discussion de rue s'éclate et se durcit en formant des blocs. Certains orateurs, notamment ceux de l'opposition, se retirent. Voici ce que pense à ce sujet un orateur :

Avant on était ici ensemble. Dès que la guerre du 19 septembre 2002 a éclaté ils ont tous disparus. On les a pas chassés, mais on ne voit plus le RDR ni le PDCI. Ils se reprochent quoi. S'ils sont partis, c'est qu'ils se reprochent quelque chose ; ou bien mon frère ? Guerre là a commencé, on était les seuls à venir ici le lendemain. C'est nous-mêmes, on a dit aux vendeurs que y a plus rien de venir. Tout le monde est là. Eux, ils sont où ? On mange pas l'homme. Même dans audiences foraines on les a invité pour venir échanger ils sont pas venus. Nous on n'a qu'à faire quoi dans ça là (P. 14 septembre 2006).

Certains orateurs qui défendaient les idéaux du Rassemblement Des Républicains (RDR) ont mis sur pied des espaces qui ne reçoivent que des militants et les sympathisants de ce parti. Il ne fait pas bon d'ailleurs d'être opposant à l'une des idéologies défendues par l'un de ces espaces et d'y venir pour porter la contradiction (Théroux-Bénoni ; Bahi 2006). Pendant la transition militaire, les acteurs politiques ont perçu tout le bénéfice qu'ils pouvaient tirer de la « Sorbonne ». A la veille des élections présidentielles, les hommes politiques ont investi la « Sorbonne » pour augmenter le volume de leur électorat. Un acteur de cet espace témoigne à ce propos :

Quand Guéi nous a reçus au palais, les gens ont parlé, ils se sont plaints. Mais ce qui fait rire, c'est que plusieurs d'entre ces gens sont venus nous voir pour qu'on gère leur campagne. On a reçu plein de politiciens, les gens comme Mel Théodore, Lida Kouassi, Gomont et les autres. Le Général lui-même savait pourquoi il nous a reçus. Tous les gars étaient en transe. Nous, on est au Plateau mais quand il fallait faire les élections municipales, on quittait à Yopougon, Koumassi, Cocody et Port Bouët pour battre campagne ici. Les directeurs de campagnes nous suivaient au quartier. Mais nous on les recevait au nom de la liberté d'expression (K. 22 novembre 2006).

On le voit, l'année 1999 a consacré l'orientation politique de cet espace. La prégnance du fait politique a abouti à l'éclatement de la « Sorbonne » et à une construction de plusieurs autres espaces. Ceux-ci fonctionnent par blocs marqués par la construction d'opinions politiques monolithiques rangées aux côtés des formations politiques auxquelles ils se sont ralliés.

Dans leur expansion, les espaces de discussion de rue se sont répartis en deux catégories. Les agoras et parlements et les « grins ». La première catégorie regroupe tous les espaces issus de la « Sorbonne » du Plateau (Bahi 2003:1). Elles ont essaimés à travers les communes d'Abidjan et de l'intérieur du pays. Ces espaces se sont surtout développés dans la zone gouvernementale et portent plusieurs noms : agoras, parlements, congrès, etc. En se développant, ils se sont organisés en créant la Fédération Nationale des Agoras et Parlements de Côte d'Ivoire (FENAP-CI) en 2003. Depuis la fin de l'année 2006, on a assisté à la mise sur pied de nombreuses structures de gestion de ces espaces. Parmi elles, on compte la Fédération Nationale des Orateurs des Parlements et Agoras de Côte d'Ivoire (FENOPACI), le Collectif des Orateurs des Parlements et Agoras de Yopougon (COPAYO) et l'Union des Orateurs des Agoras et Parlements de Côte d'Ivoire (UNOPACI).

La « Sorbonne » est membre de la galaxie patriotique. Elle regroupe les mouvements de jeunesse qui sont proches du FPI. Au nombre de ces organisations, figurent l'Alliance des Jeunes Patriotes pour le Sursaut national, la FESCI, le Mouvement ivoirien pour le rapatriement d'Alassane Ouattara, le Mouvement pour la conscience républicaine, le Groupement pour la libération de la Côte d'Ivoire (GPP), le Front de libération du Grand Ouest (FLGO), le MILOCI, le Forces de libération nationale de Côte d'Ivoire (FLN-CI), la Solidarité africaine (SOAF), l'APWE, l'Union pour la libération totale de la Côte d'Ivoire (UPTLCI), 2 millions de filles pour Gbagbo, etc. A l'instar des autres agoras et parlements, La « Sorbonne » a épousé l'idéologie du parti au pouvoir. Ainsi, « A la faveur de la crise actuelle, la plupart d'entre eux se déclarent sinon militants ou sympathisants du FPI, du moins loyalistes, patriotes ou « gbagboistes » » (Théroux-Bénoni ; Bahi 2006:9).

Acquis à la cause du Président, les animateurs de la « Sorbonne » sont ouverts à la vision de ce parti. Un orateur explique : « Nous on est d'accord avec la position du Président Laurent Gbagbo. Il n'est pas question de brader la nationalité

à des étrangers qui veulent la prendre par la force. C'est comme ça nous on a fonctionné pendant ces événements » (R., orateur, 15 septembre 2006).

Richard Dacoury, Président de la « Sorbonne » manifeste l'attachement de son organisation au FPI en ces termes : « Nos relations avec le FPI sont au beau fixe. Le FPI est le parti au pouvoir, donc le parti que nous soutenons. Nous sommes donc les ouvriers du FPI. Le travail que nous avons fait profite au FPI. (...) Le FPI et nous, c'est le même combat, c'est la même vision ».

Sensible au message du Président, elle fait la promotion de l'idéologie socialiste du FPI et défend un nationalisme essentiellement tourné vers la défense des institutions de la République (Koné 2007:23).

La place et le rôle de la « Sorbonne » dans le jeu politique sont assez complexes. Quand elle n'est pas accusée de servir de bras armé à un parti politique elle est accusée d'entretenir par les discours de ses acteurs, les sentiments ultranationalistes de jeunes désœuvrés en quête d'emploi. Depuis 1999, les hommes politiques ont mesuré tout le bénéfice qu'ils peuvent tirer à enrôler la « Sorbonne » dans leur action. Certains partis mettent en place des stratégies pour, d'une part, s'attirer la sympathie de la « Sorbonne » et, d'autre part, faire de ces acteurs une arme efficace dans la mobilisation politique. Précisant le sens de la stratégie Bayart note :

J'appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (...) est isolable. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces » (Bayart 1981:53-82).

Dans sa conquête des identités jeunes, le Président Laurent Gbagbo n'hésite pas à se rapprocher de certaines organisations comme la « Sorbonne ». La stratégie ici consiste à leur accorder une reconnaissance sociale en rendant visite aux acteurs de la « Sorbonne » de façon inopportune ou en « prenant un bain de foule » dans une haie d'honneur forgée par les acteurs de cet espace. Rendant compte de l'une de ces visites, un journaliste affirme que :

Le Président Gbagbo a pris, hier après-midi, un bain de foule au Plateau. (...) Comme à ses habitudes, en pareilles circonstances, le chef de l'Etat est descendu et a marché sur une centaine de mètres à la joie de cette foule. Ce regroupement inopiné est, en réalité, une initiative de Sorbonne Solidarité qui a voulu ainsi saluer la position courageuse du Président Gbagbo qui a refusé de se rendre à New York à la réunion convoquée par Koffi Annan sur la crise ivoirienne (*Notre Voie*, n° 2360 du lundi 23 juillet 2007).

Satisfait de l'une des visites du Président, un de ses admirateurs affirme : « Voir le Président Gbagbo en chair et en os et non en image me procure de la joie (...).

Par là, le Président prouve qu'il est comme nous » (*Notre Voie*, n° 2495 du vendredi 22 septembre 2006.) Les acteurs de la « Sorbonne » sont, dans une certaine mesure des acteurs politiques. Ils prennent des positions politiques très fortes. :

Ecoutez, ce que j'ai appris, c'est la politique et je ne suis pas un enfant. La politique, c'est la saine appréciation des problèmes qui minent la société et la capacité à y apporter des solutions. C'est aussi la complicité qui existe entre l'homme politique et le peuple. Je suis un homme politique, je suis avec la politique et je fais la politique (*L'Inter*, n° 2760 du lundi 23 juillet 2007).

Richard Dacoury tente de faire entendre sa voix parmi celles de ceux qui, du fait de leur position sont officiellement déclarés leaders politiques. Ceux-ci jouissent d'une légitimité politique reconnue et acceptée par tous. Et ce sont revêtus de cette légitimité qu'ils se prononcent sur les événements qui animent la vie sociopolitique en Côte d'Ivoire. Quoique n'existant pas en tant qu'une organisation politique officielle, la « Sorbonne », par la voix de son Président, revendique cette légitimité. Cela peut s'expliquer par le positionnement de cette organisation au cœur du jeu politique.

Espace de critiques plurielles à sa création, la « Sorbonne » s'est politisée sous l'effet des contingences sociopolitiques qui ont animé le champ politique à partir de la transition militaire de 1999. Cette politisation est la résultante du rapprochement intéressé des acteurs politiques de la « Sorbonne ». Le caractère politique de la « Sorbonne » transparait à travers la trajectoire sociale et professionnelle de ses animateurs. Une observation pointue de leur histoire de vie permet de se rendre compte qu'ils possèdent un capital politique qu'ils réinvestissent dans les activités de la « Sorbonne ». Les stratégies de conquête et conservation de l'espace physique qui abrite les Sorbonnards, les activités de soutien qui sont organisées pour prendre part aux actions des hommes politiques, notamment le parti au pouvoir, sont autant d'indicateurs qui révèlent la nature politique de la « Sorbonne ». La « Sorbonne » a épousé l'idéologie politique du parti au pouvoir. Comme ce dernier, il se dit défenseur des valeurs républicaines comme la liberté, la démocratie, la justice, etc.

La vidéo numérique à la « Sorbonne » : quand les NTIC reconfigurent un espace de production de la parole

Le marché de la vidéo numérique à la « Sorbonne » est lié à l'explosion des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC) en Côte d'Ivoire. Introduit en Afrique à la fin des années 80 (Renaud 2005:2), Internet et les nombreuses applications qui lui sont liées va bouleverser le marché du cinéma en Côte d'Ivoire. La lecture des films se faisait avec des cassettes vidéo analogiques VHS et des magnétoscopes. Les cassettes vidéo, destinées à des usages

privés, se vendaient dans des supermarchés et autres lieux spécialisés à 10 000 FCFA l'unité. Elles concernaient les films dont la sortie en salles remontait à plus de trois ans ou les films n'ayant pas de distribution en salles. L'arrivée d'Internet modifie la consommation des produits cinématographiques. Les populations s'équipent de machines plus nombreuses et plus performantes : supports DVD, VCD, DVD, antennes satellitaires des chaînes numériques avec Canal + Horizons, TV 5, France 24, CFI, ARTE, TF1, etc. (Bahi 1998:6), téléphone portable (Kieffer 2000:2), cédérom, jeux vidéo, fax, magnétoscope, ordinateur et le courrier électronique. On assiste à un développement « sauvages » des cybercafés à Abidjan (Brunet, Vettrano et Tiemtoré 2002:3).

L'impact immédiat de l'explosion numérique en Côte d'Ivoire est sans nul doute lié au dépérissement de l'industrie cinématographique qui se traduit par la fermeture de presque toutes les salles de cinéma à Abidjan.³ Le développement des films sur supports CD, DVD et VCD est d'autant plus rapide que leur production mobilise un matériel beaucoup plus léger que celui du VHS. Il suffit pour cela d'un ordinateur PC ou Mac, muni de graveurs VCD et DVD, un équipement qui tend à se banaliser avec la baisse substantielle des coûts des ordinateurs. La production concerne tous les genres de films : fiction, documentaire, reportage ou émissions de télévision, captation (danse, musique, théâtre, comédie, etc.), action, horreur, guerre, policier, arts martiaux, western, cartoons (dessins animés), journal filmé, porno, etc. Jusqu'à une période récente, la « Sorbonne » était submergée par les films nigériens (produit en anglais sans sous-titrage parce que leur distribution emprunte le plus souvent les voies des circuits non officiels de distribution) qui traitaient exclusivement de la sorcellerie.

Entre 2003 et 2006, la filière des films nigériens a connu une certaine vitalité en Côte d'Ivoire (Larkin 2006:152).⁴ Ceux-ci ont inondé tous les principaux espaces de distribution de CD, DVD et VCD à Abidjan : Adjamé Liberté, Adjamé Mosquée, les cités universitaires et la « Sorbonne ».

La crise militaro-politique du 19 septembre 2002 a révélé les aptitudes des acteurs de la « Sorbonne » à circuler entre les médias notamment les chaînes télévisées nationales et internationales (Arnault 2004:10). Ces médias, notamment Canal Horizons et 3A Télésud ce sont retrouvés au cœur des manifestations patriotiques organisées par l'alliance des jeunes patriotes pour le sursaut national. Certaines vidéos produites par ces télévisions sont copiées (par les procédés du télésynchro, camcording, le DVD promotionnel et le DVDrip) sur des supports CD et diffuser. Ce sont des reportages ou des interviews réalisés sur la crise ivoirienne. Ainsi, le film *Gbagbo* sur 3A Télésud est un entretien accordé par le Président Laurent Gbagbo à la télévision sud-africaine 3A télésud. *Côte d'Ivoire : quatre jours de feu* est un film de Canal Horizons qui traite des événements violents qui ont traversés le pays en novembre 2004. Des affrontements avaient opposés

les éléments de la force Licorne aux jeunes patriotes. L'enregistrement des films sur Canal Horizons s'effectue à l'aide de disques avec accès Fonction time shift (FTP) qui autorise une interconnexion totale avec un ordinateur et permet d'effectuer des échanges de données, de graver des films ou d'exporter des émissions. Parfois ces films sont copiés sur Internet. Dans ce cas, grâce aux échanges entre les patriotes internautes les acteurs de la « Sorbonne » reçoivent les films en fichiers numériques.

Certains films sont directement téléchargés sur les réseaux tels que Youtube ou Dailymotion. Les objets, acteurs, principes d'usages et dispositifs techniques agencent une écologie du savoir et de la culture qui rend accessible des films souvent inédits dont l'accès est impossible à la majorité des populations ivoiriennes qui ne peut pas se payer un abonnement auprès des entreprises qui vendent les émissions des chaînes cryptées. Ce réseau de production de films particulier permet ainsi à une frange de la population ivoirienne de partager aussi des imaginaires politiques à travers d'autres expériences.

Ce travail de partage par le flux de données offre à la clientèle qui achète les vidéos des éléments (personnages, actions, formes et espaces) d'où peuvent être tirés des épisodes de vies imaginés et/ou de luttes politiques collectives à l'échelle locale ou globale. En reconstituant le récit de l'autre, on imagine un autre possible. L'étendue des nouvelles possibilités politiques s'affranchit des cadres sociaux, techniques, géographiques et culturels traditionnels. Elle inaugure une autre manière de construire une représentation de soi et des ivoiriens. Ce que d'aucuns qualifieraient de piraterie se soustrait au critérium de la morale et de la religion pour s'inscrire dans l'esthétique de la prédation et de l'accaparement (Mbembe 2000:41). La construction de nouvelles formes d'imagination du monde contemporain se fonde sur une culture inédite du pouvoir de dominer. La domination consiste à prendre, à s'appropriier et à profiter des dispositifs proposés par l'économie des biens (pratiques vestimentaires, musicales, cinématographiques et migratoires) pour imposer une vision hégémonique de l'idéologie politique.

On peut soutenir que le développement de l'industrie musicale à la Sorbonne se fait en fonction des changements socioéconomiques qui s'opèrent en Côte d'Ivoire et plus particulièrement la commune du Plateau. En effet, elle a capté sans difficultés les fonctions des marchés officiellement reconnus par l'Etat. Dans les années 80, la crise économique a favorisé le mouvement des populations vers la Sorbonne pour se restaurer à l'heure du petit déjeuner et du déjeuner. Cet espace offre des mets qui sont à la portée des bourses de tout le monde : travailleurs, chômeurs, élèves, étudiants, etc. Mais elle a su mettre sous sa protection toutes les activités qui échappent au contrôle de l'Etat. Ainsi, depuis les prêches du prophète Koudou jusqu'aux orateurs qui animent maintenant la Sorbonne, la Sorbonne fonctionne à la fois comme une forteresse et un marché au puce.

Contrairement aux espaces commerciaux officiels (officines de pharmacies, supermarchés, restaurants modernes, etc.) qui offrent des produits chers, la Sorbonne propose des prix accessibles. De plus, elle permet d'avoir accès à des marchandises qui ne sont pas encore mis sur le marché légal. Cette capacité à proposer des 'exclusivités' renforce son aura. Il est possible d'y trouver les films et les autres productions audiovisuelles et audio qui ne sont pas encore diffusés par la télévision nationale. De plus, la vitalité de cette industrie découle de l'efficacité de l'organisation des circuits de production et de diffusion des produits. La naissance et le développement de l'industrie musicale suit l'évolution des changements de l'espace lui-même. Du reste, ce sont des promoteurs culturels comme les vendeurs de médicaments de la rue et autres produits (vêtements, biscuits, jouets, etc.) qui ont, à l'époque soutenus le vieux « Philo », qui continuent de demeurer à la Sorbonne.

Le réseau de diffusion de la vidéo politique : entre localisme et globalisme

La vidéo militante produite par la « Sorbonne » tire ses données de sources multiples. Elle mobilise des données hétérogènes qui sont recueillies dans plusieurs espaces et font intervenir également des médias étrangers. Selon le modèle culturel des flux globaux, la culture doit être envisagée comme un ordre complexe reposant sur des flux globaux qui circulent dans et à travers les disjonctions entre cinq « paysages » (scapes) : les *ethnoscapes* (les personnes en mouvements dont les travailleurs invités, les étudiants et les stagiaires bénéficiant de bourses de mobilité, les touristes, les immigrants, les réfugiés, les exilés, etc.), les *technoscapes* (configuration fluide des technologies comme le cinéma, la télévision, l'ordinateur, le téléphone et Internet), les *financescapes* (les marchés internationaux), les *mediascapes* (les moyens électroniques de production et de diffusion de l'information comme la presse et le courrier électroniques, les blogs, Myspace, Flickr, Facebook, Wikipédia) et les *ideoscapes* (les idéologies d'Etat et les contre-idéologies des organisations non gouvernementales) (Appadurai 2000:27).

Les profondes avancées technologiques couplées aux flux migratoires toujours plus nombreux entraînent la construction de nouveaux espaces culturels et identitaires déterritorialisés. L'articulation entre la vidéo militante et Internet crée ainsi des espaces publics digitalisés (Allard 2003), de nouveaux circuits de communication, de nouvelles formes de collaboration sociale et de nouveaux modes d'interaction dans l'espace politique. Le produit de ce brassage, le *kinoscape*, décrit cet espace transnational et transhistorique où s'effectuent les échanges d'images et de sons nationaux, locaux, imaginaires entre des acteurs locaux et internationaux (Appadurai 2001).

Certains films proviennent de l'espace local. L'infrastructure (support numérique, graveur, ordinateur, etc.) est fabriquée, la plupart du temps, dans les pays occidentaux et souvent asiatiques. Mais les faits qui sont relatés sont tirés d'évènements qui se sont déroulés dans l'espace ivoirien. La partition de fait de la Côte d'Ivoire en deux zones depuis le 19 septembre 2002 a produit une division spatiale du pays avec : le nord occupée par la rébellion le sud sous contrôle de l'armée régulière. Chaque espace produit des données qui sont utilisées pour renforcer ou réhabiliter son image auprès de l'opinion nationale et internationale. La censure qui frappe la circulation des informations de part et d'autres des deux frontières est d'autant plus forte que la diffusion des vidéos engagées politiquement est surveillée. La plupart des films produits par la « Sorbonne » sont interdits dans les zones contrôlées par la rébellion. Ainsi, la production de la vidéo dépend-elle de l'espace dans lequel elle est arrimée. Toutefois, dans cet article, la vidéo locale est celle qui couvre les évènements qui se sont produits indifféremment des deux espaces (nord et sud). Il s'agit, par exemple, des évènements violents de mars et de novembre 2004, les affrontements entre les jeunes militants du FPI et du RDR en janvier 2006 à la suite du rapport de l'ONU constatant la fin du mandat constitutionnel de l'assemblée nationale ivoirienne et les nombreuses tournées du Président de la République. De ce fait, les acteurs sont tous des ivoiriens qui interagissent dans un espace local. D'autres vidéos sont des faits qui ont été puisés dans l'histoire générale de l'Afrique et même du monde. Ce sont des films qui retracent les grandes dates de la vie sociopolitique d'autres pays. La vidéo *Sékou Touré. Le combat de la dignité* fait référence à la gestion politique du premier Chef d'Etat de la Guinée. *La mort de Samuel Doe* est un film qui rend compte de la chute du Président libérien Samuel Doe.

Derrière les acteurs identifiés qui prennent part à la production numérique se trouvent d'autres intervenants moins visibles mais non moins importants. Il s'agit des techniciens et autres informaticiens qui effectuent les opérations de montages, numérisation, téléchargement, camcording, compression, etc. A ceux là, il faut ajouter les vendeurs qui sont de jeunes (filles et garçons) dont l'âge varie entre 22 et 33 ans. Il arrive parfois qu'ils soient beaucoup plus jeunes, c'est-à-dire des adolescents, qui exercent le plus souvent à la « Sorbonne ». Les supports numériques sont exposés sur des étales de fortune à l'intérieur et autour de la « Sorbonne ». Au nombre de 201, ces étales tenues par 2 ou 3 personnes peuvent contenir à elles seules entre 50 et 150 CD, DVD et VCD. On peut donc affirmer que la « Sorbonne » produit à elle seule environ 50 000 CD à caractère politique. Mais cette production ne s'écoule pas uniquement à la « Sorbonne », elle sert à approvisionner les autres « agoras et parlements » d'Abidjan et des autres villes de l'intérieur.

La « Sorbonne » fonctionne comme le centre de diffusion de la production numérique politique des « agoras et parlements » en Côte d'Ivoire. Il existe une fracture numérique entre la « Sorbonne » et les autres espaces de discussion proches du régime d'Abidjan. L'observation des politiques de dotation en équipements de communication dans les espaces de discussion de rue révèle en effet une très forte disparité entre Abidjan et les autres villes de l'intérieur. Capitale économique de la Côte d'Ivoire, Abidjan concentre l'essentiel de l'outil national de télécommunications (Ossama 2001:59 ; Chéneau-Loquay 2000:11). Les équipements de télécommunications (téléphone, radio, télévision, Internet) sont centralisés dans la métropole et sa périphérie. Tandis que la tendance actuelle est d'y implanter des technologies plus nouvelles pour apporter des services nouveaux, variés et performants, certaines zones reculées du pays et leurs habitants n'ont jamais reçu les émissions de la télévision (notamment la deuxième chaîne de la télévision nationale) et d'autres n'ont pas encore le téléphone, faute d'équipements (Loukou 2006).⁵ L'accès à Internet par exemple est beaucoup plus facile à Abidjan où tous les fournisseurs locaux de services y ont installé l'essentiel de leurs équipements. De plus, l'accès des populations aux services de télécommunications est limité par les choix des opérateurs économiques. Ces derniers privilégient les zones économiquement rentables au détriment de celles qui le sont le moins. Le faible pouvoir d'achat des populations qui vivent dans ces « zones non rentables » n'incite pas l'implantation des opérateurs privés de télévision. Ainsi, Canal Horizons, l'unique opérateur privé installé en Côte d'Ivoire depuis 1993 concentre ses activités à Abidjan. Les disparités observées dans la couverture des infrastructures de télécommunication se reproduisent à une échelle inférieure entre la « Sorbonne » et les autres « agoras et parlements » de Côte d'Ivoire. Celle-ci profite des avantages comparatifs dont jouit la ville d'Abidjan. Ce faisant, c'est elle qui approvisionne tous les autres espaces de discussion de rue en vidéos numériques.

Avec le développement de la piraterie des œuvres discographiques, la « Sorbonne » commence à investir les autres centres de distribution de supports qui sont à Abidjan. Tous les CD qui sont produits sont écoulés par des revendeurs à Adjamé, principalement dans les gares routières Adjamé Liberté et de d'Adjamé Mosquée.⁶ L'extension de son réseau vise également à mieux assurer l'encadrement idéologique des populations. Les agoras et parlements disséminés dans les quartiers se chargent de veiller effectivement au contrôle social et politique des ivoiriens. La diffusion des supports est également assurée par la mobilité des orateurs. Dans les tournées qu'ils entreprennent dans les autres espaces de discussion de rue à Abidjan et à l'intérieur du pays, ils emportent avec eux des copies des vidéos. Le téléchargement et l'envoi des données (images et sons) sur Internet facilitent la diffusion des vidéos à une échelle locale et internationale. Du reste, la « Sorbonne » s'est dotée d'un site Internet pour renforcer ses capacités de communication en

élargissement le champ de la formation politique. Même s'il est difficile pour l'heure d'évaluer le nombre des internautes qui visitent ce site, on peut avancer qu'il passe pour être un outil de la socialisation politique. La multiplication des cybercafés entraîne celle des espaces de socialisation politique (Bahi 2004:72).

Les nouveaux héros de la crise : sons et images au service de la cause patriotique

Ce sont les films à caractère politique qui distinguent la production numérique de la « Sorbonne » des autres espaces de distribution. Du grec *δημόσιος πολιτικός*, le terme politique s'appréhende aisément dans une perspective relationnelle, c'est-à-dire dans une interaction qui met en scène au moins deux personnes. Si le politique concerne les institutions et l'Etat, il n'en demeure pas moins qu'il fait essentiellement référence au pouvoir. Il y a relation de pouvoir dès qu'il y a un lien de commandement à obéissance, distinction entre ceux qui commandent d'un côté et ceux qui obéissent de l'autre.

Le politique s'intéresse aussi aux débats idéologiques, les conflits de doctrines, les prises de position systématiques et manichéennes qui font la distinction ennemis/amis, adversaires/partenaires (Maugenest 2004:7 ; 2005:33). Cette relation revêt des formes existentielles multiples telles que les institutions, les formes de gouvernements, les régimes politiques, les partis politiques, etc. Mais le politique ne se limite pas à la dimension ontologique du pouvoir, il peut s'intéresser à tous les problèmes (sociaux, économiques, écologiques, naturels, etc.) de la société (Ellul 2004:35). La vidéo numérique politique de la « Sorbonne » concerne donc l'ensemble des films qui concerne les meetings, les tournées et les discours des leaders des partis politiques, leur trajectoire, des reportages télévisés et des films enregistrés sur des chaînes numériques étrangères (Canal Horizons ou Canal, 3A Télésud, etc.) et la télévision locale. Elle a également trait aux interventions de certains orateurs de la « Sorbonne », des documentaires qui traitent de l'économie nationale et internationale, des films qui retracent épisodes de l'histoire de certains pays tels que le Libéria ou la Guinée et des films qui racontent la crise qui traverse la Côte d'Ivoire depuis le 19 septembre 2002.

Les acteurs qui interviennent dans le processus de production de film politique sont d'abord les responsables de cet espace avec à leur tête Richard Dakoury, Président de la « Sorbonne » et seconde figure de proue de l'alliance des jeunes patriotes pour le sursaut national.⁷ Cette organisation se réclame comme un rempart pour défendre les institutions de la République et celui qui les incarne, le chef de l'Etat. Ce faisant, il est impossible de comprendre le processus de production numérique de la « Sorbonne » sans l'insérer dans le vaste réseau politique dans lequel elle est enchâssée. Elle a des interconnexions très fortes dans le champ politique.

Une observation pointue de la trajectoire scolaire, universitaire, sociopolitique et professionnelle des acteurs de la « Sorbonne » laisse transparaître leur identité politique ou plutôt la trace de leur « marquage politique ». Tous les « agoras et parlements » dont est membre la « Sorbonne » épousent l'idéologie socialiste, nationaliste et populiste du parti au pouvoir.⁸ Ainsi, « A la faveur de la crise actuelle, la plupart d'entre eux se déclarent sinon militants ou sympathisants du FPI, du moins loyalistes, patriotes ou « gbagboistes » (Théroux-Bénoni ; Bahi 2006:9). En clair, tous les responsables de la Sorbonne sont politiquement proches du parti présidentiel (Koné 2007:21). Dans une interview accordée à un journal, le Président de la Sorbonne confirme ce constat : « Le FPI est le parti au pouvoir, donc le parti que nous soutenons. Nous sommes, donc, les ouvriers du FPI. Le travail que nous faisons profite au FPI. (...) Le FPI et nous, c'est le même combat c'est la même lutte et c'est la même vision ».⁹

Le partage d'une vision commune de la gestion du pouvoir politique implique des fréquentations mutuelles entre la Sorbonne et les leaders de du FPI. D'où la diffusion de vidéos numériques uniquement consacrées aux responsables de ce parti. On peut se procurer à 1.000 FCFA des vidéos telles que *Koulibaly¹⁰ tout feu tout flamme. Meeting de vérités crues à la place Inch'allah de Koumassi, Gbagbo crache du feu. Le discours intégral du Président Laurent Gbagbo. Les images de Monrovia et L'assassinat manqué de Gbagbo Laurent*. Tous ces supports s'insèrent dans le dispositif de communication politique des acteurs proches du pouvoir en place pour diffuser l'idéologie populiste dans le corps social. Le dernier CD, officiellement mis en vente à la Sorbonne le jeudi 17 janvier 2008 a pour titre *Noël à Abidjan. Comment IB voulait renverser Gbagbo et Soro. Ses différents soutiens à l'étranger*. Il concerne la tentative de coup d'Etat du 25 décembre 2007 par Ibrahim Coulibaly soldat de l'armée en exil qui revendique la paternité de la rébellion armée en Côte d'Ivoire. Cette vidéo a bénéficié des soins particuliers des responsables de la « Sorbonne » dans la mesure où c'est son Président lui-même, qui l'a mis en vente avec un marketing très offensif.

Aujourd'hui les ivoiriens vont savoir la vérité. Pour ceux qui vont sur Internet, vous avez vu un film qui parle de la tentative de coup d'Etat de Noël dernier. Nous à la Sorbonne ici, on a eu l'original du film par nos réseaux. Sur Internet, le film dure 25 minutes alors que ce que nous allons vous donner aujourd'hui dure 60 minutes et il est de meilleure qualité. Les images sont claires. Ça là vous allez regarder et si c'est un montage vous allez nous dire. Les pirates vous n'allez rien à voir aujourd'hui parce que on a tiré au total 20 000 CD et pour la Sorbonne seule, j'ai envoyé 5 000. Ça coûte 1000 FCFA et je vous en prie ne vous bousculez pas chacun va avoir pour lui (Richard Dacoury, 17 janvier 2008).

Il faut préciser que bien avant son arrivée, les autres orateurs ont eu le temps d'appâter l'auditoire. Le travail de communication a porté ses fruits parce que les CD ont été bien vendus à la « Sorbonne ». Mais pour comprendre le succès de cette vidéo, il faut la situer dans son contexte. Depuis quelques temps, le FPI est la cible d'attaques par l'opposition. Le parti présidentiel serait éclaboussé par de nombreux scandales : le Président de l'Assemblée Nationale, vieux compagnon de lutte du Président Gbagbo est accusé d'entretenir des relations intimes avec la fille de ce dernier au point qu'elle porterait un enfant de ce dernier, d'autres hautes personnalités du FPI sont cités dans des trafics de voitures volées et le grand bruit provoqué par la fraude au concours d'entrée à l'École nationale d'Administration (ENA) et à la police commencent à agacer le FPI qui décide de monter au créneau. En réaction à ses attaques, le Président de la Sorbonne organise un débat le 11 janvier 2008 sur le thème : « La Refondation a-t-elle échoué ? » Modérateur de ce débat, Richard Dacoury a invité l'auditoire à se prononcer sur la gestion du pouvoir par le FPI. Le CD de la tentative du coup d'Etat organisé par «IB» est apparu 6 jours après ce débat.

La « Sorbonne » a fonctionné ici comme un organe de sondage construit pour non seulement recueillir ou plutôt « écouter » la rue, mais surtout pour apporter une réponse aux questions et aux angoisses de l'auditoire qui était régulièrement soumis aux influences des messages de l'opposition. Il s'agit de conforter l'opinion de l'auditoire sur les événements en cours (Champagne 1990:215). Presque toutes militantes et sympathisantes du FPI les personnes qui constituent l'auditoire de la « Sorbonne » sont venues pour avoir une bonne visibilité et une parfaite lisibilité de l'actualité politique. C'est une solution apportée devant l'action psychologique menée par l'opposition pour déstabiliser l'électorat du FPI. Le soutien de la « Sorbonne » à cette action politique transparait également dans un CD mis en vente dans la même période intitulé *Koulibaly tout feu tout flamme. Meeting de vérités crues à la place Inch'allah de Koumassi*. En visionnant le CD, on reconnaît très facilement de nombreux orateurs et animateurs de la « Sorbonne » qui ont massivement assisté à ce meeting dont les principaux orateurs étaient Mamadou Koulibaly et l'épouse du chef de l'Etat, Simone Ehivet Gbagbo.

Par ailleurs, sur le marché culturel de la « Sorbonne » on rencontre de plus en plus des CD qui mettent en scène des orateurs lors de leurs interventions dans les agoras et parlements de la ville d'Abidjan, à l'intérieur ou même à la « Sorbonne ». Ces supports sont produits par des orateurs qui viennent les commercialiser à la « Sorbonne ». Même s'ils ne représentent pas directement les leaders du FPI, les supports participent à la promotion de ce parti dans la mesure où les discours tenus par les orateurs s'inscrivent dans sa logique politique. L'efficacité de la diffusion des vidéos militantes est répercutée par la presse proche du parti au pouvoir. Le journal Notre voie souligne à propos de la vidéo intitulé Meurtre rituel pour Alassane Ouattara que :

Tous ceux qui ont visionné ce film en sont sortis moralement meurtris avec un haut-le-cœur profond. A cause des images insupportables livrées telles que l'assassinat d'un gendarme fait prisonnier par la rébellion armée. Un assassinat horrible puisque l'agent des forces de défense et de sécurité ivoiriennes a été égorgé comme un vulgaire animal par un chasseur dozo¹¹ en présence du chef rebelle Chérif Ousmane.

On peut donc avancer que les supports numériques politiques sont le résultat de la collusion entre les leaders du FPI et certains de leurs membres qui opèrent sous l'identité de la « Sorbonne ». En remontant la trajectoire sociopolitique et professionnelle des membres de la « Sorbonne », on a fait émerger les visages et les voix des acteurs immédiats et lointains qui interviennent dans la production de ces vidéos politiques. Ce sont les leaders et les orateurs de la « Sorbonne », les membres et les sympathisants du FPI et les responsables du FPI ou les mouvements ou associations proches du pouvoir actuel. L'identité de cet espace est complexe voire ambiguë. Si, selon les propos de son Président, la « Sorbonne » est un instrument politique au service du FPI, il n'en demeure pas moins qu'elle s'est toujours présentée comme une composante de la société civile. Elle circule entre les deux identités (société politique et société civile) au gré des contingences sociopolitiques. Mais ce mouvement d'identité traduit le problème de la limite entre la société civile et la société politique en Côte d'Ivoire. On est tenté de soutenir que chaque parti politique construit sa « société civile » et certaines « sociétés civiles » se forment pour appuyer le projet politique des partis autour desquels elles gravitent.

Les guerres menées par les Etats Unis contre le Japon (1941-1945), la Corée (1950-1954) et le Vietnam (1960-1975) ont produit, par le biais de l'action du cinéma, de célèbres héros militaires et politiques qui ont longtemps animés les salles de cinémas du monde entier. Ainsi, les films comme *Prisonniers de Satan* de Lewis Milestone, et *Iwo Jima* de John Wayne font découvrir aux yeux du monde les bérets verts et les G.I's. La Côte d'Ivoire a produit aussi ses héros, personnages construits par les médias. Les héros sont co-construits par la télévision et la « Sorbonne ». Dès le déclenchement de la crise, la Radio télévision ivoirienne (RTI) a directement et frontalement couvert l'évènement avec en toile de fond un parti pris pour les institutions républicaines. Elle a relayé les messages du camp présidentiel : émissions spéciales avec interviews et magazines, des documentaires, des séances de débats parlementaires, des conférences de presse et des discours consacrés à la guerre.

Les informations concernent les actions militaires sur la guerre avec un large espace accordé aux éléments produits par le Bureau d'information de presse des armées (BIPA) et le Service de communication des Armées (SCA). Ils couvrent la libération de la ville de Daloa¹² par les forces loyalistes, les manœuvres militaires

des Forces armées nationales de Côte d'Ivoire (FANCI) de même que certaines de leurs actions. Ainsi, l'offensive télévisée des FANCI se concrétise par des spots publicitaires de l'une des dernières nées des corps spécialisés, le Centre de Commandement des Opérations de Secours (CECOS) qui fait couvrir ses opérations de terrain par la télévision en présentant l'arrestation des criminels.

Le dimanche 30 octobre 2005, un publiereportage de la télévision à présenter sur la première chaîne le CECOS par la voix de son premier responsable, le Général Guai Bi Poin. La couverture médiatique va plus loin en exhibant le corps des bandits qui ont été abattus. De plus, les démonstrations de force des FANCI sont médiatisées à travers la présentation à la télévision de leurs manœuvres. Le reportage *Notre armée* présenté le 21 novembre 2005, après le journal télévisé de 20 heures, (un moment où les émissions de la RTI enregistrent leur taux d'audimat le plus élevé), est l'illustration parfaite de la communication engagée par l'armée autour de son action. L'armée devient de moins en moins discrète. Dans le cadre de l'action menée par l'institution militaire pour renforcer sa visibilité dans le pays transparaît également l'implication du chef d'Etat-major (le Général Philippe Mangou) dans l'élan de solidarité manifesté aux autorités de la RTI lors de l'incendie qui a ravagé son bloc technique (le bâtiment abritant les studios et la régie) le 11 février 2008. Les chefs militaires s'investissent dans le parrainage des activités socioculturelles organisées par les civiles. Les commandos, forces d'élites de la gendarmerie nationale sortent de leur réserve. La sortie de la dernière promotion a été largement diffusée à la télévision au journal de 20 heures. Tous les éléments filmés (reportages, interviews, etc.) montés par les services de communication de l'armée et par la télévision sont récupérés par la « Sorbonne » qui en fait des films vendus à 1000 FCFA. A côté de ces films, la « Sorbonne » a pu se procurer des films qui traitent des questions militaires en général. Les plus célèbres en ce moment sont une émission du magazine *Le droit de savoir* de France 24 sur les forces spéciales et une autre relative à l'entraînement des forces de défenses et de sécurité ivoiriennes par des formateurs biélorusses. La créativité des acteurs de la « Sorbonne » est mise au service du patriotisme dans la mesure où les pochettes (ou jaquettes) des CD et DVD sont modifiées pour accrocher les patriotes. Intitulé, *Côte d'Ivoire : quatre jours de feu* par l'équipe de réalisation de *90 minutes* qui a réalisé le reportage sur les événements violents de novembre 2004, ce film est diffusé à la « Sorbonne » sous le titre *Evènements du 06,07, 08 novembre en Côte d'Ivoire*. Du reste, ce titre n'est pas définitif parce qu'on trouve autant de films que de vendeurs ou plutôt de créateurs. La plupart des vendeurs interviennent peu ou pas dans la réalisation des jaquettes.

Toute la production vidéo sur le thème de l'armée vise à décrire les victoires écrasantes des FANCI sur la rébellion et ses soutiens. Il faut rassurer le peuple sur les capacités de son armée à assurer sa sécurité. En effet, face à l'agression de

l'ennemi, la question de la protection des populations par les forces prend tout son sens. Dans le même temps, l'identité de l'ennemi est construite. Formellement identifié par le camp loyaliste dirigé par le FPI, il s'agit de la rébellion et de la communauté internationale. Les vidéos qui font explicitement référence à l'ennemi sont rares. Elles s'inscrivent dans le registre de la diabolisation en le présentant comme un assaillant, un ennemi de la Côte d'Ivoire. Celle qui a fait la une des journaux implique le défunt chef rebelle Kassoum, surnommé « Kass » dans la pornographie. Intitulé *Porno de Kass*, elle montre le chef rebelle se livrant à des ébats sexuels avec une jeune fille. L'objectif de la diffusion de cette vidéo est de saper la réputation de la rébellion en présentant la déchéance morale de ses dirigeants. Le film présente la figure de la femme qui, dans les conflits a toujours joué le rôle du « repos du guerrier » pour les forces armées irrégulières. A maintes reprises, les portes parole du gouvernement ainsi que de l'armée ont mobilisé les théories de la cinquième colonne et du complot international (Mamadou Koulibaly 2003:11 ; Kouamouo 2006:110 ; Banégas 2006:143 ; Marshall 2005:39) pour justifier certaines de leurs actions. Du coup, on a constaté une montée en puissance du prestige du métier des armes dans les imaginaires des populations. Les éléments de l'armée appelés communément en Côte d'Ivoire *corps habillés* sont l'objet de toutes les attentions par le gouvernement. Le soutien, explicite, du Président de la République à l'armée transparait le 1^{er} Mai 2008 jour de la fête du travail. En répondant aux doléances des syndicalistes dont la revendication était une augmentation salariale, il avance ces propos :

Comment peut-on donner 2 millions à un assistant ? Si je le fais, je suis obligé de donner plus à ceux qui nous protègent c'est-à-dire aux officiers, aux douaniers, aux agents du port, aux agents des impôts, ... Ceux qui nous permettent de résister et ceux qui leur permettent de revendiquer (*Le Patriote*, 2 Mai 2008).

A côté du personnel des armées qui jouit d'un prestige indéniable à la « Sorbonne », d'autres héros sont construits. Ce sont les leaders de l'alliance des jeunes patriotes pour le sursaut national. Cette organisation hétéroclite est composée de jeunes hommes qui se sont imposés par leur soutien au Président de la République. Charles Blé Goudé est le plus célèbre d'entre eux. L'une des actions qu'il a posées et qui figure sur l'une des vidéos est l'appel qu'il a lancé à la jeunesse le 6 novembre 2004 :

L'heure de la résistance a sonné. Je ne vous demande pas d'aller attaquer les pauvres Français qui sont chez eux à la maison et qui n'ont certainement rien à voir avec la situation. Je vous demande maintenant, si vous dormez, réveillez-vous ? Si vous êtes en train de manger, arrêtez de manger ! Levez vous maintenant ! Allez libérer l'aéroport de Côte d'Ivoire ! Une question se pose à nous maintenant au stade où nous sommes. Mourir dans la honte ou mourir dans la dignité. Etes-vous prêts à mourir dans la honte ou dans la dignité ? Tous à l'aéroport ! Tous au 43^e BIMA !

Ne dormez plus ! Laissez les bus ! Tous dans la rue ! J'appelle dès maintenant à une résistance populaire pour libérer la Côte d'Ivoire ! La Côte d'Ivoire n'est pas un quartier de Paris ! Je vous remercie. Que Dieu bénisse la Côte d'Ivoire. Nous avons le destin de la Côte d'Ivoire entre nos mains » (Charles Blé Goudé, 6 novembre 2004).

Cet extrait de l'intervention du Président de l'alliance des jeunes patriotes, prononcé sur la première chaîne juste après le journal de 20 heures, se trouve au début du film *Côte d'Ivoire : quatre jours de feu*. Le leader de l'alliance était entouré de ses compagnons de lutte que sont Richard Dakoury (Président de la « Sorbonne »), Jean Yves Dibopieu (ancien Secrétaire général de la FESCI et Président de la Solidarité Africaine (SOAF)), Konaté Navigué (Président de la jeunesse du FPI), Ahoua Stallone (Président du Mouvement pour la défense de la souveraineté de la Côte d'Ivoire (MODESCI) et proche du FPI), Thierry Légré (Président du Mouvement pour la conscience républicaine il est aussi l'auteur du film *ADO père de la rébellion*) et Serges Kassy (artiste reggae engagé qui se dit parrain officiel de la FESCI depuis 1995).

Dans un autre registre, non moins important, des figures éclectiques et ecclésiastiques émergent. Ces héros qui ont été médiatiquement construits à la faveur de la guerre sont issus de divers horizons socioprofessionnels. Ils incarnent tous les nouvelles figures de la réussite. De nombreux artistes musiciens dont les chansons galvanisent l'auditoire de la « Sorbonne » et ceux des autres espaces de discussion de rue accompagnent les leaders de la « Sorbonne » et leurs congénères dans les tournées. Les plus engagés (qui ont du succès) sont ceux qui se sont inscrits dans le « coupé-décalé » (Kohlhagen 2006:94) et le Zouglou (Konaté 2003:65). Les artistes musiciens patriotes qui ont accompagnés le mouvement de résistance populaire lancé par Charles Blé Goudé sont Aïcha Koné, Collectif 1+1, Les Djiz, Paul Madys, Waïzey, Maître Méyou et François Kency. A ces musiciens, on peut ajouter d'autres artistes non moins célèbres comme Sidjiri Bakaba, Directeur du palais de la culture (un édifice qui a été construit et rétrocédé à la Côte d'Ivoire par la Chine), auteur du film *La victoire aux mains nues* et Gomé Hilaire qui a fait sorti un film intitulé *Le cri du sang innocent*.

A côté des artistes musiciens, des journalistes et animateurs radio ont eu des interventions qui ont été enregistrées et diffusées sur des supports filmés. On peut citer entre autres, Pierre Ignace Tréssia (Communément appelé PIT, il était journaliste à la 1^{ère} chaîne de la télévision), Serges Brou Amessan (journaliste et actuel Directeur général de la RTI), Hanny Tchélley (animatrice télé et première responsable de Queen Production), Agnès Kraidy (journaliste au journal *Fraternité Matin*), Bro Grébé Geneviève (Ancienne Ministre de la jeunesse, des sports et des loisirs, elle est la Présidente du Mouvement ivoirien pour la défense des Institutions – MIDI) et Odette Lorougnon (Député, elle est la Présidente de l'Organisation des Femmes du Front Populaire Ivoirien – OFFPI). Mais la femme la plus médiatisée par les

espaces de discussion de rue est la Première Dame, Simonne Ehivet Gbagbo. L'objectif de la diffusion de vidéos sur elle est de présenter aux ivoiriens la figure de la femme, épouse d'un chef d'Etat qui, en dépit de sa position privilégiée ne se gêne pas pour soutenir son homme dans la lutte politique. Elle brise le mythe de la première dame, femme précieuse qui, du haut de son piédestal, adopte des attitudes très distante vis-à-vis de son peuple. L'émergence en Afrique de la Première Dame se produit à un moment post-dictatorial et multipartite, mais qui n'a cessé de se présidentialiser depuis le début des années 1990 en raison de l'aggravation de la crise économique et du renforcement consécutif des inégalités sociales. La Première Dame se trouve au cœur d'un pouvoir d'Etat qui se veut démocratique. Si elle n'en fait pas formellement partie, elle le complète. En le rapprochant du peuple, elle dote le pouvoir présidentiel d'une face cachée, méconnue et humaine et devient une représentante des femmes (notamment leur émancipation) et est l'expression de la promotion de la « société civile » (Messiant, Marchal 2004:6).

La fièvre patriotique est entretenue par un important contingent d'hommes de Dieu (pasteurs, évangélistes, responsables d'ONG à caractère religieuses, révérends, bishops, archibishops, etc.) qui gravitent dans l'espace politique. Ces hommes ont une très forte influence sur les espaces de discussion de rue. En plus des artistes musiciens dont ils font la promotion, les croisades spirituelles qu'ils organisent sont filmées et les supports sont vendus à la « Sorbonne ». Mais l'influence la plus significative est le discours théologique tenu par les acteurs de la « Sorbonne » au cours de leurs interventions filmées ou non.

Chers parents, ce soir on va parler de deux choses. La première chose c'est la parole que Chirac a prononcée hier. Chirac dit qu'il est désespéré, que lui, il n'a plus d'espoir, on va parler de ça et la deuxième intervention va concerner un peu le Président. Gbagbo dit qu'il n'est pas le Gouverneur, ni le Sous-préfet ni le Préfet de quelqu'un. Donc, il est un chef d'Etat élu par son peuple. On va parler de ça et comme Gbagbo l'a dit, les gens vont dire demain que Gbagbo encore c'est un boulanger. Il dit oui aujourd'hui, demain il dit non. Un jour je vous ai déjà dit ça, que nous les chrétiens ; quand un chrétien se lève le matin, chaque matin il va voir le boulanger spirituel qui est Dieu et avant de prier il dit : Père donne nous aujourd'hui notre pain du jour. Dieu est le premier boulanger. Donc, si Dieu est le premier boulanger et qu'on dit de Gbagbo qu'il est un boulanger, c'est que Gbagbo aussi est un envoyé de Dieu. Donc, Dieu a son esprit sur Gbagbo et personne ne peut avoir Gbagbo sur lequel Dieu a mis sa main et qui fait que les ennemis de la Côte d'Ivoire ne peuvent pas avoir raison de lui. Chirac dit qu'il est désespéré parce que, à Marcoussis, tout était prêt pour éliminer politiquement Gbagbo (LM. 2 mai 2007).

Plusieurs raisons expliquent l'intrication du religieux dans le politique à la « Sorbonne » et dans la crise ivoirienne. Les leaders politiques puisent dans la

cosmogonie culturelle des référents pour véhiculer un discours théologique relayés par la « Sorbonne ». Le contrôle de la mémoire se fait ici par le captage des identités religieuses. La prédestination et le prophétisme façonne les imaginaires collectifs en présentant aux auditeurs des parcours mythiques et exceptionnels dignes des héros légendaires des saintes écritures ou de la tradition religieuse africaine. Ainsi parle-t-on de « prophètes », de « saints », « d'apôtres », de « chantres », de « démons », de « forces du mal » et de « génies protecteurs », « gardiens de la tradition ». Cela participe de la production d'une identité mythique et mystique du leader qui sera projeté dans le corps social. La filière de diffusion commence par le politicien lui-même et s'achève à la « Sorbonne ». Tout commence par le style de communication du leader politique.

Le Président de la République et les autres leaders du FPI préparent leur action en intégrant dans leur stratégie de communication le pouvoir politique. Celui-ci est incarné par la chefferie traditionnelle et le pouvoir religieux représenté par l'ensemble des prêtres, les pasteurs et autres hommes de Dieu (évangélistes, imams, ONG à caractère religieux, révérends, bishops, archibishops, etc.). Plus particulièrement, le Président Gbagbo se livre à une véritable « campagne d'évangélisation politique » pour rallier à sa cause les acteurs religieux (Mary 2002:79). Ce prosélytisme passe par la participation à plusieurs activités religieuses : participation à des cultes et messes, dons en espèce et/ou en nature, financement de projets. Ainsi, le Président a tenu à participer personnellement à la cérémonie d'intronisation du Roi du Sanwi.¹³ Flatté par la présence de cet hôte de marque, les génies, par le canal du tambour parleur ont dit : « Peuple Adouvlè, levez-vous, rassemblez-vous, le symbole est là, le symbole éternel historique de l'unité, de la paix est là ».¹⁴

Ce message laisse transparaître une déification de la personne du Président. Il concentre en lui les pouvoirs divins de Dieu qui lui confèrent un statut de symbole, c'est-à-dire de représentant de la divinité sur terre. Son image est réifiée et projetée par le pouvoir religieux qui l'adoube ainsi auprès des populations. Le Président poursuit son ratissage religieux en offrant la somme de 10 millions de FCFA pour l'achèvement des travaux de l'église évangélique de Réveil de la Riviera Bonoumin.¹⁵ La cérémonie à laquelle assiste le maire de Cocody (*Fraternité Matin* n° 12703 du lundi 12 mars 2007) s'achève par une exhortation dans laquelle le Président invite les fidèles à rester forts en faisant allusion aux paroles que Dieu a adressé à Josué après la mort de Moïse (*Fraternité Matin* n° 12703 du lundi 12 mars 2007).

Laurent Gbagbo circule entre des identités religieuses pour se rapprocher davantage des fidèles de l'église et des habitants du Sanwi. Il construit ainsi les images transfigurées du « Président-pasteur » pour mieux circuler dans l'imaginaire religieux des populations. Parallèlement à son action, l'épouse du président se

livre à une intense activité de lobbying religieux dans les églises.¹⁶ Ces images « purifiées » construites par les hommes politiques sont récupérées la « Sorbonne » qui en fait un développement exalté. Dans leurs interventions, ces hommes politiques sont présentés comme des hommes de Dieu auprès des auditeurs. Ces affects religieux sont captés par les acteurs politiques qui les utilisent pour se présenter comme les symboles d'intégrité, de piété et de probité. La religion est utilisée, comme un barbiturique pour préparer les personnes à recevoir le message. La plupart des populations fréquentant les nombreuses églises qui sont à Abidjan (Yéo 2007:16).

Comme toujours, la presse est mis à contribution par les acteurs de la « Sorbonne » pour construire l'identité religieuse du chef de l'Etat. Ce passage du journal *Toujours* en dit long sur cette activité :

Après cinq années de résistance héroïque, Laurent Gbagbo et les Ivoiriens restent sereins. Il n'y a aura rien. La présidentielle prochaine apparaît comme la dernière bataille pour la libération de la Côte d'Ivoire. Jéricho tombera sans combat. N'est-ce pas le temps de Josué ? La conquête de « la terre promise à l'humanité ». Sauf si Akan fait surface. C'est l'histoire de cet israélite de la tribu de Juda. Après la prise de Jéricho, la conquête de la petite ville d'Aï devait se faire sans grande difficulté. A la désagréable surprise de Josué et du peuple d'Israël, l'affaire s'est compliquée par la faute d'Akan, fils de Karmi, petit fils de Zabdi de la tribu de Juda. Cet israélien avait enfreint au commandement qui interdit l'accaparement des richesses des cananéens. Il avait gardé par devers lui des lingots d'or trouvés dans les ruines de Jéricho. C'est pourquoi, l'Eternel des armées a permis la défaite face à la petite cité Aï (Toujours n° 65 du mercredi 19 septembre 2007).

L'extrait de cet article a été largement inspiré à l'auteur par *La Bible* dans Le livre de Josué, chapitre 6 du verset 1 au verset 27 et le chapitre 7 du verset 1 au verset 26. Les leaders politiques sont métaphoriquement symbolisés par des personnages bibliques. Ainsi, dans ce journal, Moïse est incarné par le Président Houphouët Boigny, Josué par Laurent Gbagbo et Henri Konan Bédié par Acan.¹⁷ Le lien entre la presse et la « Sorbonne » transparait ici par le style de communication de Jean Marie Konin.¹⁸ Toutes ses interventions s'inspirent de ce schéma qui met en scène ces trois personnages bibliques et leurs déclinaisons ivoiriennes.

Les origines des leaders de la galaxie patriotique servent aussi à mobiliser les identités religieuses. Dans un entretien réalisé avec le père de Charles blé Goudé, Blé Gnépo Marcel, son géniteur révèle les origines spirituelles de la trajectoire sociopolitique de son fils. Le journal écrit :

Je m'appelle Blé Gnépo Marcel. Je suis le père de Blé Goudé. Blé a perdu sa mère lorsqu'il avait 6 mois. A sa naissance, il pleurait beaucoup. C'est ainsi que J'ai consulté des oracles avant d'établir son acte de naissance. Le consultant m'a révélé la volonté

de l'enfant. Il voulait porter le nom de mon père. C'est-à-dire son grand père qui se nommait Goudé et qui était chef. (...) Aujourd'hui, il est ce qu'il a voulu être, ce que Dieu a voulu qu'il soit (*L'Inter* n° 1568 du mercredi 30 juillet 2003).

Les origines de luttreur de Charles Blé Goudé le rapprochent du Président de la République et, par ricochet, aux patriotes qui ont résisté pendant la crise.

Penser la « numérisation » de la Sorbonne

L'apparition des NTIC à la Sorbonne a modifié dans une certaine mesure ses rapports avec son environnement. Les nouveaux produits culturels ont renforcé ses capacités d'action dans l'arène politique. Le champ politique est un ensemble de relations engagées autour du pouvoir tant du point de vue de la conquête que de l'exercice de celui-ci par l'usage de la force.

Nous appelons force l'ensemble des moyens de pression, de coercition, de destruction et de construction que la volonté et l'intelligence politique, fondées sur des institutions et des groupements, mettent en œuvre pour contenir d'autres formes dans le respect d'un ordre conventionnel ou bien pour briser une résistance ou une menace, combattre des forces adverses ou encore trouver un compromis ou un équilibre entre les forces en présence (Freund 1965:123).

Les relations de pouvoir se traduisent par des luttes sourdes et/ou violentes autour de la gestion de cet espace. Cela concerne son occupation de même que son fonctionnement. Le mode d'acquisition de l'espace fonctionne par l'imposition de marques et de contremarques qui expriment l'appropriation de l'espace public qui n'est plus commun du fait des enjeux et s'apparente alors à un territoire qu'il faut conquérir ou défendre (Foa Jérémie cité par Roussel Diane 2006:4). Sur cette base, la « territorialisation politique » peut s'appréhender à travers des formes de « marquage trace » (matériel exposé) et de « marquage présence » (les gestes et les comportements) de l'espace. Le mode d'occupation de la « Sorbonne » et de conservation de l'espace qui abrite les activités des « sorbonnards » et des « sorbonniens » le prédispose à des rapports de force entre cette communauté et son environnement immédiat. Il s'agit de la mairie du Plateau et du Bureau ivoirien des droits d'auteurs (BURIDA).

La gestion de cet espace est la pomme de discorde entre la mairie et les acteurs de la « Sorbonne ». Aux yeux de la mairie, la « Sorbonne » serait une marque de prolétarisation de l'espace et du paysage de la commune. Elle défigure ce que le maire lui-même appelle la « miss des communes ». Elle s'est imposée en prenant la dimension d'une « institution » qui rythme parfois la vie de la commune (BNETD 2005). Les sorbonnards lèvent des impôts (250 F.CFA par jour et 500 par mois) qui ne sont pas reversés à la mairie. Or, il n'est pas question, pour la mairie que des personnes occupent de façon illégale un espace et y lèvent des

impôts. De ce fait, plusieurs tentatives de déguerpissement des opérateurs de cet espace ont été entreprises. Elles se sont soldées par la bastonnade des agents de la police municipale par les sorbonnards. D'autres affrontements ont eu lieu avec les agents du BURIDA qui ont vu un de leur véhicule saccagé. De plus, pour la mairie, la destruction de cet espace s'inscrit dans le programme d'aménagement planifié par la municipalité.

Les sorbonnards ne l'entendent pas de cette oreille. Pour eux, « le maire du Plateau est un PDCI. C'est le RHDP qui l'encourage à nous chasser parce que nous là, on les gêne dans leur tentative de chasser le Président Gbagbo en faisant identifier des étrangers comme des Ivoiriens » (P. 9 septembre 2007).

Un sorbonnard poursuit :

Pourquoi Bendjo a attendu l'éclatement de la crise pour vouloir nous chasser ? Voilà la question. C'est pour que tous les burkinabés qui vont devenir Ivoiriens dans les audiences foraines de Banny votent des rebelles au pouvoir ? Il ment, on bouge pas d'ici. C'est l'espace de résistance à la rébellion ici. C'est ici que flotte le plus digne drapeau de Côte d'Ivoire. C'est notre territoire qui est là et ce n'est pas un petit maire que Gbagbo commande qui va nous faire partir. Donc, si nous on ne paye pas les taxes municipales le Plateau va brûler ? Qu'il arrête de nous distraire. Beaucoup de gens ici sont des déplacés que les rebelles, les amis de Bendjo, ont fait venir à Abidjan. Ils ont tout perdu à Bouaké, Man et d'autres même dorment ici. Si vous croyez que c'est faux venez ici la nuit, vous allez voir vous-mêmes. Comment l'homme peut dormir ici si c'est pas guerre ? Bendjo rêve trop même. Il n'a qu'à laisser les gens qui veulent se débrouiller travailler en paix » (B. 9 septembre 2006).

La querelle entre les sorbonnards et la mairie a des relents politiques. Celle-ci s'est complexifiée depuis la transition militaire. Elle s'est mise au premier rang des défenseurs de la République. Ces manifestations ont plongé les populations du Plateau dans un climat permanent de peur qui se traduit par un changement des structures vitrées en éléments métalliques. Les travailleurs se replient sur eux-mêmes (BNETD 2005:49). Selon la mairie, la « Sorbonne » joue un rôle actif dans ces manifestations car elle attire tous les marcheurs.

Le mode d'acquisition et de conservation de l'espace relève d'une redéfinition des usages de la rue par les acteurs des espaces de discussion de rue. Ce sont des territoires dont l'appropriation, la maîtrise et la défense constituent des enjeux sociopolitiques. Ils se présentent également comme des espaces de forte réactivité et de mobilisation dans lesquels peuvent surgir des formes d'acquiescement ou de contestation.

L'apparition de coalitions permanentes très éloignées les unes des autres dans l'espace social s'explique par l'homologie des positions dans les différents champs. Par ailleurs, les relations objectives de pouvoir sont reproduites dans des visions

sociales du monde et de processus de catégorisation sociale qui permet de forger des groupes ou des catégories par la construction de « sens commun ». Le phénomène des homologues permet de construire, à partir de la trajectoire sociale et politique des acteurs des espaces de discussion de rue, les réseaux par lesquels les idéologies politiques sont diffusées. Ce processus de propagande s'effectue à partir d'un espace social qui tend à redistribuer des avantages économiques, culturels et symboliques au détriment des groupes, partis politiques, associations, etc.

Ainsi, la lutte politique prend-elle, dans ces lieux, une forme de combat pour une perception légitime du monde social. Il s'agit de conquérir – par une recomposition de l'espace – le pouvoir de forger des groupes ou des catégories avec les caractéristiques et leurs propriétés, qu'elles soient bonnes ou mauvaises. La production effective de groupes sociaux (re)catégorisés par ces acteurs vise à conserver ou modifier des positions hiérarchiques entre champs- politique, économique, culturel, social, etc., de bloquer l'accès de certains groupes -ceux qui sont stigmatisés – à certains champs, et/ou de limiter à certains groupes les bénéfices que pourraient générer certains champs.

Avec Bourdieu, le champ politique ivoirien se présente comme un vaste marché où les espaces de discussion de rue et les hommes politiques (re)négocient en permanence des capitaux culturels, politiques, économiques et stratégiques. Les interactions qui découlent de ces échanges participent toutes au travail de diffusion des idéologies.

Conclusion

Le marché culturel de la « Sorbonne » a connu de profondes mutations depuis 2002. A l'instar de la rue dans sa totalité, elle capte les changements sociopolitiques (Latour de 2001:153) et technologiques (Silué 2006:86) qui animent la Côte d'Ivoire. L'incursion des supports numériques notamment les CD, DVD et VCD à la « Sorbonne » a élargi les possibilités de diffusion ou de diabolisation des idéologies politiques. En effet, l'élargissement des sphères de circulation des personnes ainsi que des biens matériels et symboliques ont accéléré la formation de nouvelles communautés transnationales susceptibles de donner naissance à un nouvel ordre politique (Mattelart 1996:3 ; Miège 1996:143).

Les vidéos produites par la rue inaugurent d'une tentative de la « Sorbonne » de participer à la production d'un espace absolu où « L'architecture soustrait à la nature un lieu pour l'affecter au politique à travers un symbolisme (...) » (Lefebvre 2000:59). Un symbolisme qui transparait à travers les nombreuses figures de héros-patriotes construites dans les vidéos. En effet, aujourd'hui les vidéos qui sont diffusées offrent aux nombreux jeunes qui constituent l'ensemble des patriotes ivoiriens de nouveaux modèles de réussite dans le champ politique. Ces héros se sont imposés par la force dans un contexte où la violence physique ou symbolique

apparaît comme le mode opératoire de positionnement social ou politique (Banégas 2001:16).

Dans un environnement de violence préparée depuis de longues années (Vidal 2003:45), la production de vidéo est apparue à la « Sorbonne » comme un instrument politique. La réappropriation de ce média en fait un outil de conquête politique par ses possesseurs (Nyamnjoh 2005:207). Avec les films, les acteurs pratiquent une sorte de « guérilla télévisuelle » dans l'espace politique. De ce fait, la vidéo fonctionne pendant le conflit comme un « fétiche » qui vient absorber les angoisses et nourrir tous les espoirs. Sur des questions politiques aussi graves que la guerre, la vidéo construit des images spécifiques, ajustées à un dessein idéologique, et programmées à accompagner, comme une prothèse symbolique, la sensibilité collective. Et cela « soit en dramatisant les préoccupations dominantes, soit, au contraire, en euphorisant la conjoncture » (Ramonet 2004:8).

Produit culturel de la société qui la fabrique, la vidéo les films de la « Sorbonne » reflètent les grandes angoisses, les phobies ou les perspectives d'une société ivoirienne en pleine mutation. La multiplication des films (et des espaces de discussion de rue) est une sorte de catharsis collective qui s'épanche dans les écrans et se répand, à l'occasion, dans les rues. Mais derrière les écrans, se profile également le spectre d'une violence rampante qui se diffuse dans tout le corps social. Presque hospitalière, elle est devenue aimable, tolérable, bref, elle s'est banalisée au point de devenir le mode privilégié de construction du soi individuel et collectif. Cette violence est portée par les jeunes qui, depuis quelques années se positionnent dans le champ politique avec une culture de la rue (Biaya 2000:12 ; Comaroff 2003:94) qui les entrevoit comme une élite à même de (re)construire une histoire commune (Bayart ; Geschiere et Nyamnjoh 2001-183).

Notes

1. Couscous de manioc très prisé en Côte d'Ivoire. Il se consomme en général avec du poisson frit.
2. En observant les pratiques sanitaires des populations, on constate un paradoxe dans la consommation des médicaments chinois. Les coûts de ces produits sont excessifs mais cela n'empêche pas les populations de se ruier versr ceux-là. Les consommateurs affirment que le succès de ces produits est lié à leur efficacité dans le traitement des maladies que les médicaments fabriqués par les firmes occidentales ne parviennent pas à soulager. L'imaginaire collectif est fortement imprégné de la vision manichéenne de la lutte engagée par les colonies africaines pour se libérer de la dépendance de la métropole occidentale. Ce combat s'exprime par le multilatéralisme commercial, voire le rejet des produits occidentaux.
3. http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4268.
4. Les films nigériens connaissent un net recul depuis quelques années du fait des nombreux téléfilms qui sont produits par certains comédiens et producteurs ivoiriens. Le succès

des téléfilms ivoiriens *Ma famille* et *Nafi* diffusés par la Radio Télévision Ivoirienne (RTI) dépassent les frontières nationales.

5. Voir http://www.tic.ird.fr/article.php?id_article=147.
6. Presque au centre du District d'Abidjan, la commune d'Adjamé est une cité cosmopolite. Elle s'étend sur une superficie de 1.210 ha et est limitée au nord par la commune d'Abobo, au sud par celle du Plateau, à l'Ouest par la commune d'Attécoubé et à l'Est par celle de Cocody. Avec une population de 254 290 habitants, la commune d'Adjamé est un espace de forte mobilité humaine et de concentration de gares routières. C'est d'ailleurs à partir d'Adjamé que les flux terrestres et ferroviaires de populations s'effectuent entre les villes de l'intérieur et le District d'Abidjan et même avec les pays voisins. « Adjamé liberté » et « Adjamé mosquée » sont deux gares routières dont les noms font référence aux sites sur lesquels ces infrastructures ont été construites. Ainsi, la première est contiguë à l'ancienne salle de cinéma appelé « cinéma liberté ». Actuellement, racheté par des religieux, cette salle abrite aujourd'hui les locaux de l'Eglise Universelle du Royaume de Dieu. En dépit du fait que la salle de cinéma n'existe plus, presque toutes les entreprises (pharmacies, boutiques, quincaillerie, etc.) empruntent son nom pour se faire repérer. La seconde porte le nom d'une mosquée, située le long du boulevard Nangui Abrogoua dans la commune d'Adjamé.
7. Créée dès les premières heures de la crise militaro-politique du 19 septembre 2002, l'alliance des jeunes patriotes regroupe un ensemble hétéroclite d'organisations de jeunesse dont fait partie la Sorbonne.
8. Cette option populiste cache un embourgeoisement ou des pratiques prévaricatrices (qui ne s'éloignent pas de celles observées sur le régime du PDCI) critiquées de plus en plus par certaines franges de la population et des journaux. De sorte que beaucoup commencent à s'interroger sur ce qu'est devenue la refondation prônée par le FPI.
9. Richard Dakoury au quotidien *L'Inter* n° 2760 du 23 juillet 2007.
10. Koulibaly Mamadou, membre du bureau politique du FPI est le Président de l'assemblée nationale de Côte d'Ivoire.
11. Les Dozos n'ont pas d'équivalent dans le monde des occidentaux. Au gré des contingences sociopolitiques, ils ont joué plusieurs rôles : chasseurs, guérisseurs, magiciens, supplétifs militaires. Ce sont les violentes guerres qui ont traversées l'Afrique de l'ouest dans les années 1990 qui ont médiatisés la figure du dozo. En Sierra Leone et au Libéria, ils (les Kamajors) ont joué un rôle majeur dans les guerres que ces pays ont vécu (Ellis 2002 ; Ferme M. et Hoffman D. 2002).
12. Localisée dans la région du haut Sassandra, à l'ouest de la Côte d'Ivoire, la ville de Daloa est située à 382 kilomètres d'Abidjan. Elle est un puissant symbole de la résistance patriotique mais surtout de l'efficacité des forces de défense et de sécurité qui y ont réussi à déloger les rebelles qui l'avait occupée. Sa charge symbolique découle du fait qu'elle est la ville qui abrite le groupe ethnique bété dont est issu le Président de la République.
13. Voir *Nord-Sud quotidien* n° 589 du mercredi 2 mai 2007. *Le Temps*, no. 1008 du mercredi 30 août 2006.
14. Sanwi ou encore Sanvi est l'ancien royaume ashanti du sud-est de la Côte d'Ivoire actuelle, situé autour de la ville d'Aboisso et du village Krinjabo.

15. La Riviera est un sous quartier de Cocody, quartier de luxe où logent la plupart des autorités politiques, militaires et administratives de Côte d’Ivoire.
16. En consultant son site Internet, on mesure son engagement actif qui se traduit dans la participation à des activités religieuses telles que les concerts, les veillées, etc.
17. Il faut noter ici le jeu de mots du journaliste qui au lieu de Acan comme il est écrit dans la bible écrit plutôt Akan. Le « k » est placé pour faire référence au groupe ethnique des Akan que le Président Bédié symbolise.
18. Il est le Président de la Fédération Nationale des Orateurs des Parlements et Agoras de Côte d’Ivoire (FENOPACI).

Références

- Akindès, F., 2004, *Les racines de la crise militaro-politique en Côte d’Ivoire* (monographie), Dakar : CODESRIA.
- Allard, L., 2003, « Développer l’audiovisuel numérique dans le style bazar. Collectifs en ligne et rôles publics digitalisés » in *Le sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, sous la direction de Dominique Pasquier et Daniel Céfai, PUF.
- Appadurai, A., 2000, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot.
- Appadurai, A., 2001, *Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : La découverte.
- Arnault, K., 2004, "Reckoning with “scales” in media anthropology: the patriotic Movement and the mediation of autochtony in Côte d’Ivoire" in 8th EASA Conference, workshop Media and the Global, Vienna.
- Bahi, A.A., 1998, « Les tambours bâillonnés : contrôle et mainmise du pouvoir sur les médias en Côte d’Ivoire », *Media Development*, Vol. 45 no 4, pp. 36-45.
- Bahi, A.A., 2003, « La “Sorbonne” d’Abidjan : rêve de démocratie ou naissance d’un espace publique », *Revue Africaine de Sociologie*, Vol. 7 no 1, pp. 1-18.
- Bahi, A.A., 2004, « Usages d’Internet et logiques d’adaptation sociale des jeunes. Une étude dans des “cybercafés” abidjanais », *Bulletin du CODESRIA*, n° 1 & 2, pp. 71-75
- Banégas, R., « La France et l’ONU devant le « parlement » de Yopougon » in *Politique Africaine*, no 104, pp. 141-158.
- Banégas, R., et Wamier J-P., 2001, « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir », *Politique Africaine*, no. 82, pp. 5-23.
- Bayart, J-F., « Le politique par le bas en Afrique noire », 1981, in *Politique africaine* n° 1, pp 53-82.
- Bayart, J-F., Geschiere, P., et Nyamnjoh, F., 2001, « Autochtonie, démocratie et citoyenneté en Afrique » in *Critique Internationale*, no 10, pp. 177-194.
- Biaya, T.K., « Jeunes et culture de la rue en Afrique urbaine : Addis-Abeba, Dakar et Kinshassa » in *Politique Africaine*, no 80, pp. 12-31.
- Brunet, P., Vetraino-Soulard, M.-C., Tiemtoré O., 2002, *Les enjeux éthiques d’Internet en Afrique de l’Ouest. Vers un modèle éthique d’intégration*, CRDI/Les Presses de l’Université Laval.
- Champagne, P., 1990, *Faire l’opinion : le nouveau jeu politique*, Paris : Minuit.
- Chéneau-Loquay, A., (dir) 2000, *Enjeux des TIC en Afrique. Du téléphone à Internet*, Paris : Karthala.

- Comaroff, J., et Jean., 2003, « Réflexion sur le jeunesse. Du passé à la postcolonie », in *Politique Africaine*, no 92, pp. 90-110.
- Dozon, J-P., 2000 « La Côte d'Ivoire entre démocratie, nationalisme et ethnonationalisme », in *Afrique contemporaine*, no 78, pp. 41-55.
- Ellul, J., 2004, *L'illusion politique*, Paris, La Table Ronde, (1re éd. 1965, 2ème éd. 1977).
- Feltz, G., 1977, « Les mouvements culturo-religieux en Afrique noire et l'anticolonialisme (XIXe et XXe siècles) » in *Revue française d'études politiques africaines*, no 135, pp. 77-92.
- Gadou, D., 2001, « Effervescence religieuse en Afrique noire : approche historique et anthropologique » in *Kasa bya kasa*, no 2, pp. 9-49.
- Janin, P., 2001, « Une géographie sociale de la rue africaine (Bouaké, Côte d'Ivoire) », in *Politique Africaine*, n° 82, pp. 177-189.
- Kernen, A., 2007, « Les stratégies chinoises en Afrique : du pétrole aux bassines en plastique », in *Politique Africaine*, no 105, pp. 163-180.
- Kieffer, G-A., 2000, « Armée ivoirienne : le refus du déclassement » in *Politique Africaine*, no 78, pp. 26-44.
- Kohlhagen, D., 2006, « Frime, escroquerie et cosmopolitisme. Le succès du "coupé-décalé" en Afrique et ailleurs » in *Politique Africaine*, no 100, pp. 92-105.
- Konaté, Y., 2003, « Les enfants de la balle. De la FESCI aux mouvements de patriotes », in *Politique Africaine*, no 98, pp. 49-70.
- Koné, F.R., 2007, « Les espaces de discussion de rue comme stratégie de diffusion des idéologies politiques », in *Débats. Courrier de l'Afrique de l'Ouest*, no 41, pp. 21-26.
- Kouakou, N.F., 1982b, « Le maquis abidjanais : un lieu de restauration ou de conscientisation ? » in *Kasa bya kasa*, no 1. pp. 121-155.
- Kouamouo, T., 2006, *La France que je combats. Itinéraire personnel et intellectuel*, Paris : L'Harmattan.
- Koulibaly, M., *La guerre de la France contre la Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan.
- Larkin, B., 2006, "Nigerian Video: The Infrastructure Of Piracy" in *Politique Africaine*, no 100, pp. 146-164.
- Latour de, E., 2001, « Métaphores sociales dans les ghettos de Côte d'Ivoire », *Autrepart*, no 18, pp. 151-167.
- Lefebvre, H., 2000, « Dessenin de l'ouvrage », In H. Lefebvre, *La production de l'espace* (4e éd. 1974), pp. 7-81.
- Leimdorfer, F., 1999 « Enjeux et imaginaires de l'espace public à Abidjan », in *Politique Africaine*, no 74, pp. 51-75.
- Loukou, A.F., « Fracture numérique et développement : le cas de la Côte d'Ivoire », (http://www.tic.ird.fr/article.php?id_article=147). 19 août 2007.
- Mary, A., 2002, « Prophètes pasteurs. La politique de la délivrance en Côte d'Ivoire », in *Politique Africaine*, no 87, pp. 69-87.
- Marshall, R., 2005, « La France en Côte d'Ivoire : l'interventionnisme à l'épreuve des faits », in *Politique Africaine*, no 98, pp. 21-41.
- Mbembe, A., 2000, « A propos des écritures africaines de soi », in *Politique Africaine*, no 77. pp. 16-43.
- Mattelart, A., 1996, *La mondialisation de la communication*, Paris : Presses Universitaires de France.

- Maugenest, D., 2004, *L'idéologie et les idéologies*, Abidjan, CERAP.
- Maugenest, D., 2005, *Gouverner la violence. Société civile et société politique*, Abidjan : CERAP.
- Méssiant, C., et Marchal, R., 2004, « Premières Dames en Afrique : entre bonnes œuvres, promotion de la femme et politique de la compassion », in *Politique Africaine*, no 95, pp. 5-17
- Miège, B., 1996, *La société conquise par la communication. I. Les logiques sociales*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Nyamnjoh, F B., 2005, *Africa's Media, Democracy and the Politics of Belonging*, Pretoria, London and New York, UNISA Press, Zed Books.
- Ossama, F., 2001, *Les nouvelles technologies de l'information. Enjeux pour l'Afrique subsaharienne*, Paris : L'Harmattan.
- Ramonet, I., 2004, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, Paris, Gallimard, (1ère éd. 2000).
- Renaud, P., 2005, « Internet Nord-Sud : Fosse ou Passerelle Numérique ? », (http://www.tic.ird.fr/article.php?id_article=29). 19 août 2007.
- Silué, N. O., 2006, Médiatisation des idéologies politiques dans les espaces de discussion de rue : le cas du discours politique sur l'identité nationale au cours des audiences foraines de 2006, Mémoire de DESS, Abidjan : CERAP.
- Théroux-Bénoni, L., et Bahi, A.A., 2006, « A propos du rôle des médias dans la crise ivoirienne... », In E. Sall and J.-B. Ouédraogo, *Les frontières de la citoyenneté et la violence politique en Côte d'Ivoire* (eds.), Dakar : CODESRIA.
- Vidal, C., 2003, « La brutalisation du champ politique ivoirien, 1990-2003 », *Revue africaine de sociologie*, no 7, pp. 45-57.
- Yéo, K. K., 2007, « L'invasion des nouvelles églises » in *Evènement*, pp. 15-17.

Journaux consultés

- L'Inter* n° 2760 du lundi 23 juillet 2007.
- L'Inter* n° 2760 du 23 juillet 2007.
- Le Temps*, no. 1008 du mercredi 30 août 2006.
- Nord-Sud quotidien* n° 589 du mercredi 2 mai 2007.
- Notre voie* n° 1930 du mercredi 3 novembre 2004.
- Notre Voie* n° 2495 du vendredi 22 septembre 2006.
- Notre Voie* n° 2360 du lundi 23 juillet 2007.



10

Les Bantous de la capitale de Brazzaville : Cycle de vie et productions culturelles¹

Geneviève Mayamona Zibouidi

Introduction

L'espace africain du fait de la mondialisation est de plus en plus traversé par plusieurs courants musicaux : les musiques traditionnelles, la world music, les musiques religieuses et les musiques savantes d'origine occidentale. L'histoire de la musique africaine suit étroitement l'histoire globale de l'Afrique depuis la période coloniale.² Si la musique a aujourd'hui une place importante dans la société africaine, c'est parce qu'elle est devenue un moyen d'expression des sensibilités des peuples. Le brassage culturel qu'elle a engendré a traversé les frontières et favorisé l'unité des africains dans ce qu'ils ont d'essentiel : l'identité culturelle. Toutefois, en dépit de leur particularité, on trouve néanmoins les mêmes traits dominants qui s'accordent sur le triple plan ethnique, esthétique et historique aux musiques d'Afrique noire.

Par ailleurs, cette musique, comme les autres valeurs traditionnelles, a subi diverses mutations qui lui ont permis d'acquérir une nouvelle originalité. L'urbanisation, la division du travail, l'apparition de nouveaux instruments de musique, la considération de la musique comme produit de consommation courante, les nouveaux circuits de diffusion, sont autant d'éléments déterminants dans ce changement (Mahaman Garba 2004).

Cependant, bien que le rôle de la musique soit reconnu au niveau des sociétés, notamment sur l'émancipation des peuples, la cohésion sociale et la mobilisation des peuples dans l'affirmation de leurs identités, celle-ci n'est pas encore suffisamment étudiée en Afrique.

En Afrique centrale, la majorité des pays sont confrontés à la crise du fait de la faiblesse des économies, d'une mauvaise gouvernance et de la réticence à l'éthique.

Olinga (2004) souligne que la musique en tant que fait social, participe intimement à l'évolution de la société, dans ses contenus thématiques, dans ses dimensions économiques et dans son rapport au politique.

Peu d'études sont consacrées à la musique populaire au Congo Brazzaville. Quelques études sur la musique se résument à la musique de deux Congo (la République du Congo et la République Démocratique du Congo). Ces études se limitent à son histoire, à la biographie des auteurs, à l'analyse de contenu des œuvres etc. Selon Léon Tsambu Bulu (2004) : « la plupart d'entre elles participent d'une littérature grand public ». Il faut faire un clin d'œil d'abord à des réflexions de fond sur les productions musicales.

Le Congo Brazzaville est l'un des pays d'Afrique centrale qui a connu une expansion de sa musique depuis les années 50 avec l'apparition le 15 Aout 1959 du groupe musical dénommé « Les Bantous de la Capitale ». Ce groupe qui a influencé les musiques des pays de la sous-région, de l'Europe et même des pays d'Amérique centrale comme la République populaire de Cuba, présente un cycle de vie tout à fait particulier qui va de l'expansion, à la maturité, de la stagnation au déclin, en passant par la reprise et aux phases de déclin et redressement. Cependant, malgré les nombreuses vagues de situations qui ont affectés cet orchestre, l'audience de la musique de Bantous de la capitale occupe encore une place de choix chez les amateurs de musique qui y trouvent un moyen d'inspiration, d'éducation sociale et de divertissement.

En effet, l'éveil de conscience de la population indigène des colonies a entraîné des mouvements de revendication des indépendances qui poussèrent les musiciens congolais évoluant à Léopoldville (actuelle Kinshasa) de regagner leur pays d'origine : le Congo Brazzaville. Ils étaient inspirés de rentrer au pays, avec un esprit nationaliste, pour travailler et relever la musique congolaise.

Selon les co-fondateurs des Bantous, le choix de ce nom a une signification capitale. Le concept Les Bantous veut dire « les hommes ». Ce terme désignant « *Bantu* » au pluriel, « *mutu* » au singulier, est une entité raciale qui, historiquement, est descendue des contrées d'Egypte jusqu'en Afrique du sud. Les Bantu se distinguent des autres groupes comme les Bochimans, Ottantos, Pygmées, par des traits physiques et culturels. Ils ont aussi des affinités linguistiques et anthroponymiques.

« Les Bantous » sont des hommes capables d'entreprendre quelque chose qu'on peut apprécier (Entretien avec les co-fondateurs 2007). Cette affirmation traduit et prouve que ces hommes aiment leur nation. Ils expriment des idées nationalistes qui affirment la prééminence de l'intérêt de la nation par rapport aux intérêts des groupes, des classes, des individus. Ils sont aussi imprégnés par des idées panafricanistes prônées par les premiers pères des indépendances africaines. Ces

idées s'engagent dans un mouvement tendant à favoriser le rapprochement et l'union des pays, des cultures africaines. Ce sont ces deux thèses qui forgent cette formation musicale jusqu'à ce jour. Le panafricanisme et le nationalisme ont constitué pour ces musiciens une source inépuisable d'inspiration, c'est là que Joseph Kabasselé (Kallé) et l'African Jazz ont taillé leur place (Bemba 1984). Il est donc important de regarder à fond l'évolution de cet orchestre.

La formation musicale les Bantous de la Capitale est un groupe très ancien, à travers son histoire, on explore l'histoire de la République du Congo. Cette formation est vieillissante, les co-fondateurs ont pris de l'âge, il est nécessaire de recueillir leur mémoire et leurs témoignages afin que ceux-ci soient un guide pour les jeunes groupes musicaux congolais et africains. L'étude de cet orchestre contribue à la promotion de la culture congolaise pour laquelle Les Bantous continue de jouer un rôle appréciable.

Au regard de ce qui précède, l'objectif de ce travail est d'étudier le cycle de vie de la production culturelle de l'orchestre Les Bantous de la Capitale. De façon spécifique, il s'agit de dégager les tendances des productions et produits musicaux de ce groupe, d'identifier les étapes qui ont déterminé le cycle de vie de ce groupe et enfin de trouver les principaux facteurs explicatifs du cycle de vie de l'orchestre. Cette étude s'articule autour de trois questions : quelles sont les productions culturelles de l'orchestre Les Bantous, quel est le cycle de vie de ce groupe musical et quels sont les facteurs qui expliquent et influencent le cycle de ce groupe musical? La réponse à ces interrogations exige une certaine approximation théorique et méthodologique préalable du cycle de vie.

Approche théorique et méthodologique de cycle de vie

Jusqu'ici, très peu d'études se sont penchées sur cette problématique du cycle de vie de production culturelle. Dans cette approche théorique nous avons trois acceptations : la thèse de Raymond Vernon sur le produit, celle des sociologues de la famille et les cycles économiques de Kuznets.

- Selon la thèse de Vernon. R (1966) relative à la décomposition de l'évolution des ventes d'un produit, le cycle dégage quatre phases successives : lancement, décollage, maturité et le déclin. Ces différentes phases permettent de cerner l'évolution d'un produit dans sa durée de vie et de voir comment intervient l'innovation pour renouveler le cycle (Kindlberger et Lindert 1978).
- Quand les sociologues de la famille parlent de cycle de vie, ce sont les repérages de périodes clés : âge au mariage, temps écoulé entre celui-ci et la naissance du premier enfant, acquisition d'un logement.

- Aussi, le cycle économique peut-il être décomposé en quatre phases : l'expansion (mouvement ascendant), la crise (point de retournement), la dépression (contractive de retournement) et la reprise (Kuznets 1930).

Pour répondre aux objectifs de cette recherche, la méthodologie a été axée sur l'analyse de contenus, des entretiens avec les co-fondateurs et les autres musiciens de cette formation. Enfin, une enquête de terrain auprès des mélomanes a permis d'affiner les résultats de cette étude. Les données collectées sont de nature quantitative et qualitative.

- (a) Quatre entretiens successifs ont été effectués auprès de trois co-fondateurs (Jean Serge Essous, Edouard Nganga et Dieudonné Nino Malapet) et onze autres musiciens de ce groupe. L'objectif de ces entretiens était de collecter les informations sur le groupe : le fonctionnement institutionnel, les ressources humaines, matérielles et financières, et les activités (chansons, concerts, festivals) réalisées qui ont permis que cet orchestre ait une durée de vie d'un demi-siècle.
- (b) L'enquête : les informations provenant des entretiens ont été complétées par une enquête de terrain auprès de cinquante consommateurs des produits des Bantous de la Capitale. Le choix des consommateurs s'est fait d'une façon aléatoire. On a pris soin d'avoir dans l'échantillon des hommes et des femmes. Cet échantillon se justifie aussi par le fait que nous voulons avoir les facteurs explicatifs de la longévité de ce groupe, à partir des mélomanes de la musique congolaise.

Les productions culturelles de l'orchestre « Les Bantous »

Cette partie décrit les tendances des productions culturelles de la formation musicale congolaise. Les auteurs comme Sylvain Bemba (1984) et Manda Tchébwa (1996) pensent que « Les Bantous » sont un orchestre monument et une école. Dans les deux Congo, parmi les plus grands groupes musicaux populaires modernes du XXe siècle, il y a eu trois grandes écoles de la musique à savoir l'African Jazz, l'Ok Jazz et Les Bantous de la Capitale.

Nous nous proposons donc de mieux cerner la production culturelle des Bantous, les principales tendances des productions musicales et le cycle de vie.

Principales tendances des productions musicales

Les artistes musiciens

Il y a 49 ans que l'orchestre Les Bantous, un vivier de la rumba congolaise a été créé. Cette formation est une organisation bien structurée qui fonctionne comme une entreprise. Les Bantous est un groupe restreint, caractérisé par l'intensité des rapports entre les membres, une certaine intimité des relations et de solidarité. Il a

pour objectif de produire les œuvres de l'esprit, en particulier les chansons et réaliser les spectacles (concerts et festivals) pour obtenir des gains. En créant Les Bantous de la Capitale, les membres fondateurs ont visé des objectifs précis : hisser l'orchestre à un très haut niveau en produisant une musique de qualité ; et se démarquer des orchestres kinoïses en se forgeant un style original et convaincant. Les responsables des Bantous ont atteint ces objectifs grâce à un travail exigeant, soutenu, et grâce aussi à un recrutement judicieux de jeunes talents surs (Tchichellé Tchivéla 2004).

Depuis 1961, les œuvres musicales de ce groupe sont protégées par le Bureau Congolais de Droits d'Auteurs (BCDA) et la Société des auteurs-compositeurs et éditeurs de la musique (SACEM). Il a connu plusieurs producteurs nationaux et étrangers qui ont financé la production de leurs œuvres musicales comme Pathé Marconi, Stenco, Socodi, etc. Actuellement, l'orchestre est composé de 22 artistes musiciens.

Le groupe est structuré autour de deux musiciens qui constituent le pilier de l'orchestre au cours du cycle de vie. Ces deux musiciens ont occupé tour à tour la fonction de chef d'orchestre. Il s'agit de Jean Serge Essous et de Dieudonné Nino Malapet.

Tableau 1 : Structuration du groupe

| Différentes phases de cycle de vie | Périodes | Chef d'orchestre | Secrétaire | trésorier | Comité artistique |
|---|------------------|-------------------------|------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------|
| Lancement | 1959-1960 | Jean Serge Essous | Edouard Nganga | Alphonso et Pandi | - |
| Décollage | 1960-1967 | Jean Serge Essous | - | Alphonso et Pandi | - |
| Maturité | 1967-1972 | Nino Malapet | Edouard Nganga | Edouard Nganga | - |
| Déclin | 1972-1978 | Nino Malapet | Coplan (membre du comité Bantous) | Coplan (membre du comité Bantous) | - |
| Dernière relance (la renaissance) | 2003 à nos jours | Jean Serge Essous | Faustin Nsankanda et Nstounga Dédé | Edouard Nganga | Constitué par quatre musiciens |

Source : auteur à partir des données d'enquête (entretiens, 2007)

Les caractéristiques sociodémographiques montrent que 78,6 pour cent d'artistes interrogés sont compris dans la tranche d'âge de 51-80 ans, et 21,4 pour cent sont entre 20-40 ans. 66,7 pour cent sont mariés, la majorité de ces musiciens sont pères de famille, 7,7 pour cent seulement sont célibataires sans enfants, et 57,1 pour cent ont fait des études secondaires. Le niveau d'éducation a une influence

très importante dans l'organisation du groupe, ce qui fait que quelque soit les situations qui se présentent, les artistes arrivent à régler leurs problèmes.

Les caractéristiques socioprofessionnelles montrent que 28,4 pour cent ont eu une expérience professionnelle autre que la musique. Nous notons cependant, dans la fonction musicale, 50 pour cent d'artistes sont des auteurs et compositeurs, l'orchestre est constitué de 35,7 pour cent de chanteurs, 21,4 pour cent de souffleurs, 21,4 pour cent de guitaristes, 7,1 pour cent de batteurs et enfin 7,1 pour cent de pianistes.

Cette formation musicale a vu passé 68 artistes musiciens dont 24 chanteurs, 12 joueurs de cuivre (saxophones, trompettes, clarinettes, flûtes, trombones), 24 guitaristes (solistes, accompagnateurs, rythmiques et basses), 7 percussionnistes (tumbas ; drums) et 1 accordéoniste (Makaya. M 2007). Selon les musiciens du groupe, plus d'une centaine d'artistes musiciens ont joué dans cet orchestre (entretien avec les co-fondateurs 2007).

En effet, plusieurs artistes de tous âges ont évolué au sein de cet orchestre. On les catégorise par rapport à leur date d'entrée dans le groupe. On distingue trois générations d'artistes.

La première génération d'artistes : les co-fondateurs

Elle est représentée par les co-fondateurs qui constituent l'ossature principale de l'orchestre. Il s'agit de Jean Serge Essous, Dieudonné Nino Malapet, Edouard Nganga, Saturnin Pandi*, Célestin Nkouka, Daniel Loubelo de la Lune* et d'Alfonso Ntaloulou, Rossignol*.³ En 1960, les musiciens de la République démocratique du Congo (RDC) intègrent le groupe. Il s'agit de Papa Noël, Diccky Baroza, Gerry Gérard*, Jacques Dinos et le capverdien André Arigot.

Nombre de ces musiciens congolais sont d'ailleurs considérés comme faisant partie de l'élite intellectuelle de l'époque. Comme le dit Luc Mayitoukou, directeur de la société ZHU (Meremo Makaya 2007) : « Nino, a toujours eu le charisme qui force le respect et la figure emblématique de Jean Serge Essous contraignait les jeunes recrues à respecter leurs engagements vis-à-vis de l'ensemble... ».

Avant d'être un métier, la musique constitua pour eux comme pour les jeunes citadins de cette époque une sorte d'exutoire, un dérivatif à la violence du monde urbain (Gondola 1997). Ils considéraient la musique comme une simple activité de divertissement. « On a joué longtemps pour le plaisir » disent-ils après un long concert. Les premiers musiciens paraissaient d'abord soucieux d'aménager leur cadre professionnel florissant sinon convenable ; ensuite ils s'adonnaient à leur passion musicale.

Du point de vue scolaire, le niveau général atteint, complété pour certains par la formation technique, distingue notablement ces musiciens de la majorité des jeunes urbains. Au niveau professionnel, on les trouve placés en bonne position

sur le marché du travail urbain. Le terme consacré pour les désigner sans ambiguïté est celui de « évolué » (Gondola 1997).

La condition professionnelle et surtout la formation intellectuelle les ont donc placés au-dessus du citoyen moyen. C'est ainsi que la grande partie des musiciens des Bantous ont marqué leur notoriété pendant la première décennie suivant l'après-guerre mondiale.

Avant de créer l'orchestre Les Bantous de la Capitale, la majorité de ces artistes ont évolué dans des grands ensembles musicaux, en 1954, dans Negro Jazz à Brazzaville et Rock-A-Mambo, Ok Jazz à Léopoldville, Kinshasa actuelle, en 1957. De ce dernier groupe sortiront, du reste, les co-fondateurs du célèbre orchestre Ok Jazz. Ces artistes ont toujours entretenu de bonnes relations de travail avec les grands musiciens de l'époque (Joseph Kabasele, Manu Dibangou, le musicien manager Henri Bowane et tant d'autres).

Lorsque ces musiciens sont engagés au sein des maisons d'éditions phonographiques de Léopoldville à savoir Loningisa (1955) et Essengo (1956), ils ont abandonné leurs métiers et se sont consacrés totalement à la musique. Ils se sont produits dans les plus prestigieux lieux de divertissement et de culture à Kinshasa (Air France, Park de Borck, Petit Pont...) et à Brazzaville (Faigmond, Macédo, Élisée bar, Congo zoba, les centres culturels de Poto-poto et de Bacongo...).

Deuxième génération : intermédiaire

Cette génération est constituée par des artistes qui sont entrés au sein de l'orchestre à partir de 1963. Il s'agit de Guy Fylla, Mpassi, Mermans Mbemba Pamelolo Mounka*, Mascott Samba*. En 1965, c'est la rentrée de Kosmos Mountouari, Samuel Malonga (Sammy Trompette) et Rikky Siméon Malonga en 1967.

La qualité de la voix et le bon maniement des instruments musicaux apportés par ces derniers vont augmenter l'audience et le renom de cette formation. L'arrivée du duo « Pamelolo et Kosmos » a révolutionné de plus cette formation comme le dit Tchichellé (2004) : beaucoup de mélomanes les considéraient, à un moment donné, comme les meilleurs voix de « deux rives du majestueux fleuve Congo ».

Le chanteur Ntesa Daliens, fondateur du groupe musical « Les Grands Maquisards » de la République Démocratique du Congo, tenait Les Bantous de la Capitale en très haute estime, puisque son souhait fut longtemps « d'évoluer dans cet orchestre avant de mourir ou de laisser la musique ». Selon lui, « l'orchestre Les Bantous est un monument et une école ; si l'on n'est pas un bon artiste, il est difficile d'y entrer et d'y rester longtemps car on y faisait des recherches, on n'admettait ni banalités ni facilités » (Manda Tchibwa 1996). Cet auteur pense qu'en 1967, Les Bantous allaient entamer leur ascension vers « le firmament des meilleures formations africaines ».

La troisième génération : la pépinière

Elle se forme à partir des années 70 par les artistes de la première et la deuxième génération qui préparent leur relève en recrutant les musiciens le plus jeunes. Ceux-ci vont constituer la troisième génération qui va assurer la relève de l'orchestre. On y compte Pambou Tchikaya, Simon Mangouani, Lambert Kabako, David Sita, Pierre Mafouta, Roger Siannard, Toussaint Essous, Yannick Mackango, etc. Selon J. Serge Essous, les meilleurs auteurs compositeurs de cette formation musicale sont : Pamelò, Kosmos, Bichikou, Mpassi Mermans et Samba Mascott (entretien 2007).

Il existe dans cette formation musicale, une relation intergénérationnelle qui favorise une interaction entre les membres de l'orchestre. Il y a aussi une stratification de groupe, chaque catégorie subit l'influence des autres. Les aînés initient les cadets dans l'apprentissage de la musique et l'utilisation des instruments comme la clarinette, la trompette. Ils les orientent dans le modellement des compositions par rapport à la vision du groupe et de s'inscrire dès leurs premiers enregistrements, aux bureaux de droits d'auteurs.

Les résultats de l'enquête menée auprès des musiciens montrent que 70 pour cent de musiciens sont nés dans les différentes régions (Likouala, Lékoumou, Bouenza, Sangha, Plateau, Cuvette, etc.) du Congo et 30 pour cent d'entre eux sont nés à Brazzaville les musiciens appartiennent à différentes ethnies, ce qui fait la diversité des thèmes dont l'inspiration vient des réalités traditionnelles. Nous ne pouvons pas parler de ces produits sans évoquer la source d'inspiration de ces artistes, leur thématique et leur style.

- La source d'inspiration :

Dans sa construction rythmique aussi bien que dans son interprétation, cette musique, pour reprendre l'expression consacrée par Sylvain Bemba, « a puisé dans une variété de sources qu'on peut essayer de répertorier en suivant un ordre chronologique approximatif. Toutes ont eu autant d'influences qui ont permis à cette musique d'exprimer sans cesse l'innovation, en rupture constante avec son propre passé » (Bemba 1984). Ainsi, comme sources d'inspiration, on peut citer :

- La musique traditionnelle : elle est l'une des sources fécondes qu'on peut à juste titre placer aux origines premières et de laquelle la musique des Bantous s'est sans cesse inspirée au cours de son évolution. Un grand nombre d'artistes n'étaient d'ailleurs pas des citadins.
- La trilogie coloniale : les chants des scouts, des chorales religieuses et les fanfares militaires ont poussé certains artistes à jouer les instruments comme la clarinette, le saxophone.

- Le high-life et les rythmes latino-américains : l'apport extraordinaire renouvelé des autres styles musicaux africains (le high-life ghanéen, la caste des Saros du Nigeria), les rythmes trépidants venus de Cuba et des Caraïbes et de l'Amérique latine ont imprégné et donné des sons et des nouveaux styles à la musique congolaise en général et aux Bantous en particulier.
- La chanson Française a aussi influencé les musiciens des Bantous. Il s'agit particulièrement des romances de Tino Rossi avec des mélodies comme « Marinella » qui ont contribué à la vulgarisation de cette musique française. Celle-ci est bien connue dans les milieux dits « évolués » (Bemba 1997).
- Les faits vécus et rapportés, la fiction qui vient de leur imagination font aussi partie de ces sources.

- La thématique

La thématique de leurs chansons est très profonde comme le souligne Manda Tchébwa dans son livre. L'auteur essaye de mesurer la diversité des thèmes utilisés par les musiciens congolais. L'amour en est de loin le plus fréquent, le plus important ; les fêtes, l'éducation de citoyens, le domaine politique « *Tokumisa Congo, l'Unité africaine* », la mort ou le deuil. Le respect de la femme, sa sacralisation en tant que mère sont aussi des thèmes qui ont été abordés.

Le discours véhiculé par cette musique était essentiellement un discours d'intégration et d'adaptation au monde urbain nouvellement organisé. Cette musique est née de la ville, elle porte les caractéristiques de la ville et est discours de la ville (Matondo Koubou Touré).⁴

- Le style

La rumba congolaise a commencé, dans nos villages, avec le tam-tam ou « *ngoma* » et la voix humaine. Mais c'est avec la guitare qu'elle a acquis ses lettres de noblesse. Elle est partie ensuite à la conquête du monde, a séjourné dans les Caraïbes, l'Europe, puis est revenue au pays ancestral où elle « accompagnera toutes les péripéties de l'évolution des musiques des deux rives... » (Manda Tchébwa 1996). La *Nkoumba*⁵ appelée plus tard à Cuba Rumba est une danse de nombril ayant pour origine l'Afrique Centrale. La danse du nombril est une expression folklorique charnelle permettant à un couple de danseurs de danser nombril contre nombril. Lorsque la Rumba est revenue en Afrique entre les années 40 et 50 après avoir été longtemps un moyen d'expression artistique et de revendication des Noirs qui dénoncent l'injustice dont ils sont victimes à Cuba, elle a été réappropriée par les Africains. Avec le temps, les musiciens africains intègrent leur folklore dans ce riche patrimoine culturel et enrichissent d'autres courants musicaux.

Parmi les innovations introduites par cette formation musicale, nous citons la salsa Congolaise, qui s'est spécialisée dans l'adaptation des compositions latino-américaines. Ce groupe a aussi créé des danses comme : le « *cha cha cha* » ; le « boucher » ; et le « *kiri-kiri* » qui ont fait le tour du monde et restent la source profonde de nouvelles danses actuelles en Afrique centrale et de l'ouest.

Les tendances des produits musicaux

Les tendances des produits musicaux de cet orchestre se sont situées à l'intersection de l'évolution de leurs chansons ainsi que dans les différents spectacles réalisés tout au long de son parcours.

Les chansons

Bivoua (2004) définit la chanson comme un art du langage et de l'organisation des mots, mémoire des peuples, conservatoire de leur passé, instrument de dialogue social. Elle est aussi un liquide organique qui irrigue constamment tous les secteurs de la vie collective... c'est par conséquent un document oral important (Obenga 1988). La particularité de ce groupe est qu'il accorde la primauté au texte des chansons.

Les chansons de cette formation ont subi de transformations au cours des différentes phases du cycle de vie de Bantous. Cette musique en tant que moyen d'expression et de communication, a aidé et dénoncé les travers, les défaillances de la société. Elle a créé, entretenu et galvanisé la fibre patriotique et a fait aussi prendre conscience aux africains.

Dans la phase de lancement de l'orchestre, il y a eu la création des œuvres nationalistes, une musique de revendication des indépendances, de liberté et de décolonisation de l'Afrique. Ces chansons devraient pousser les colons à libérer les colonies francophones d'Afrique noire, en particulier le Congo.

Ses chants engagés ont suscité une prise de conscience à la population congolaise, la chanson comme : « *Beto mpe ba bantu* » (nous sommes aussi des hommes) et « *l'Unité africaine* » de Jean Serge Essous ont été des véritables *best-seller* révolutionnaires. La chanson est apparue pendant cette période comme un moyen idoine pour redire, exalter et réaliser l'unité congolaise et/ou africaine prônée et revendiquée par Lumumba.

A la phase du décollage, l'orchestre a enregistré des chants patriotiques pour soutenir la révolution populaire avec le socialisme scientifique prôné par le Président A. Massamba Débat. On constate alors des chansons engagées comme : *Tongo etani na mokili ya Congo* (le réveil au Congo), *Tokumisa Congo* (Honorons le Congo), *Kota na URFC* (Entre dans l'union révolutionnaire des femmes congolaises) ...

La diversité des thèmes relate les réalités sociales congolaises : la femme, le mariage, l'amour, le voyage, ... et caractérise la période de la maturité. Celle-ci montre que ce groupe a apprivoisé, conquis et offert à son public, tant national

qu'international, ce qu'il vit au quotidien. Il compose des chants comme : *Masuma* (le Bateau), *Congo na biso* (notre pays le Congo), *c'est sérieux tantine*, *Bantous mokili mobimba* (les Bantous dans le monde entier).

Lors des dislocations du groupe qui correspondent aux phases de déclin, les musiciens continuent à composer les chants à l'intérieur desquels on remarque quelques compositions authentiques par rapport à la tension du moment : l'apparition de chants provocateurs. Ainsi, en 1975, Les Bantous de la capitale composent la chanson « *Nkoumbi nzila* » (un rat qui évolue sous la terre) de Gérard Biyela. Cette chanson stipule que quelles que soient les menaces et provocations qui se présentent, le rat est sous la terre et continue de vivre. En dehors de cette chanson, les musiciens qui sont restés fidèles à l'orchestre n'ont pas jugé nécessaire de composer des chansons pour « détruire » les groupes dissidents, ils resteront toujours nos frères, estiment-ils (entretien 2008).

Par contre les dissidents ont composé des chansons comme :

- « *La lettre ouverte* » de Kosmos Moutouari ; « *Nkouka badia nseke* » (un arbre solide, indéracinable) de Célestin Nkouka célio ; tous deux ayant rejoins l'orchestre CEPAKOS.
- En 1990, Célestin Nkouka évoluant dans l'orchestre le Bantou monument compose la chanson : le divorce consommé effacé de « *Lokoso Jannot* » (Jannot est gourmand) et de Mermans Mpassi.

Pendant les périodes de relance, l'orchestre a enregistré des chansons beaucoup plus conciliantes. Après avoir vécu ensemble depuis bientôt un demi-siècle, ces musiciens constituent une famille.

Cette formation musicale détient un répertoire très fourni contenant plus de deux cent chansons. La liste de produits (chansons) est très longue et variée. Nous avons répertorié quelques chansons produites au cours de leur cycle de vie (cf. tableau en Annexe).

Les spectacles (festivals, concerts)

La musique, sous toutes les latitudes, a constamment fait fi des frontières, passant d'un espace culturel à un autre, d'un pays à un autre par le truchement des brassages humains et des mouvements migratoires. Elle est au centre de la socialisation des peuples.

Juste après leur première sortie, le 15 août 1959 au bar dancing Faignond à Brazzaville, cette formation a réalisé plus d'un millier des concerts au Congo comme ailleurs. Dans les différents lieux de divertissement où se regroupent les associations, la musique de cette formation attire plus de foule. Le succès de cette formation conduira l'orchestre à participer à plusieurs rencontres tant nationales qu'internationales pour représenter la culture congolaise.

Tableau 2 : Production des spectacles au cours du cycle de vie des bantous

| Phase du cycle de vie | Années | Activités (concerts et festivals) | Observations |
|---|--|--|--|
| Lancement (1959-1960) | 1959 | -1 ^{er} concert chez Faignond (Brazzaville) - Concert au Petit Pont (Léopoldville, actuel Kinshasa) | -Signature d'un contrat à durée indéterminée de jouer chaque week-end - Signature d'un contrat de jouer dans la semaine |
| Décollage (1960-1967) | 1960 1964 1964 1965 1966 | -Fête de l'indépendance, -Tournée internationale (Togo, Cote d'Ivoire, Sénégal, France, Belgique,...) - Tournée au Cameroun -1 ^{er} jeu Africain à Brazzaville -Festival mondial des arts nègres au Sénégal | |
| Maturité (1967-1972) | 1969 | -Festival panafricain de la musique en Algérie | |
| 1^{er} Déclin (1972-1977) | 1972 1974 1976 1977 | 1 ^{ère} séparation - Echange culturel entre le Congo et la Cuba - Festival de Dakar - Festival de Lagos | Création de l'orchestre National |
| - 11^{ème} Relance, 2^e décollage et 2^e maturité (1978-1987). | 1978 | - 6 ^e Festival de la jeunesse et des étudiants à la Havane à Cuba | Retour des musiciens dissidents |
| 2^e Déclin (1988-1990) | 1988 | 2 ^e séparation - quelques tournées à l'intérieur du pays (à Pointe Noire et Pokola) | Les événements politiques : la première guerre dans le quartier sud de Brazzaville en 1993 (déstabilisations des orchestres) |
| 3^{ème} Relance (1996) | 1996 | -1 ^{er} Festival panafricain de la musique (FESPAM) : reconstitution de l'orchestre Bantous de la Capitale | |
| 3^{ème} Déclin (1997-2002) | 1997 | - Ngombi festival de Bangui initiative de | les événements politiques : les guerres |

Source : auteur à partir des données d'enquête (entretiens, 2007)

Les phases du cycle de vie et les facteurs explicatifs

Cette partie montre les différentes phases du cycle de vie de cette formation musicale depuis sa création jusqu' à nos jours et les facteurs déterminants.

Les phases du cycle de vie de l'orchestre

Les différentes phases de cycle de vie de l'orchestre se présentent comme suite :

La phase du lancement (1959)

C'est la période de la création de l'orchestre. Les musiciens sont en majorité des co-fondateurs que nous appelons les musiciens de la première génération. Ces sociétaires ont joué un rôle capital dans la fondation et l'évolution des deux grands orchestres Kinois (Rock-A-Mambo et OK Jazz). Ces musiciens sont revenus à Brazzaville en 1959. Ils étaient déjà à cette époque des artistes de renommée internationale.

Comme groupes rivaux à l'orchestre Les Bantous pendant cette période, on peut citer les orchestres concurrents tels que : au niveau de la République du Congo : le Cercul Jazz de Franklin Boukaka et le Negro Band. Du côté de la RDC, il y a trois orchestres : l'African Jazz de Kabasselé (grand Kallé), African fiesta de Nico Kassanda et Rochereau et enfin l'Ok Jazz de Luambo Makiadi (Franco). Ces trois groupes ont tenu tête pendant plusieurs phases de cycle de vie de Bantous.

La phase de décollage (1960-1967)

La prestation musicale des Bantous lors des festivités du premier anniversaire de l'ascension du Congo à l'indépendance fera date. En effet, par sa très haute facture, cette prestation qui a eu lieu en présence du président Fulbert Youlou, Président de la République, et ses hôtes Africains et Européens a été une opportunité majeure pour une meilleure reconnaissance de ce groupe. C'est ainsi que Les Bantous ont par la suite fait un long périple africain, européen et américain, représentant la culture congolaise à travers le monde et participant à plusieurs festivals.

Cette phase est caractérisée par le recrutement des musiciens de la deuxième génération. Malgré ce décollage, l'orchestre a enregistré des sorties et retours de quelques musiciens.

- En 1960, la sortie de guitaristes Dicky, Jacques Jacky et Edouard Nganga (qui va revenir en 1964) ;
- 1963 : la sortie de Papa Noël et Gerry Gérard qui vont repartir à Kinshasa ; et l'entrée de Mermans Mpassi qui va remplacer le guitariste Papa Noël ;
- 1965 : 1^{ère} sortie de Pamelou Mounka pour aller jouer à l'Africa Fiesta de Tabou Ley, il reviendra en 1966 ;
- 1966 : départ d'Essous pour Les Antilles pour revenir en 1971, il a évolué dans Ricco Jazz des Antilles.

La phase de la maturité (1967-1972)

Pendant cette période, l'orchestre arrive à son firmament de gloire, la majorité des musiciens de la deuxième génération deviennent de grands auteurs compositeurs et ont un renom international. L'orchestre compose au cours de cette phase ses plus grandes chansons qui sont devenues des classiques parce qu'elles sont toujours appréciées par le public. L'orchestre a eu une augmentation d'audience sur le plan national et international.

A ce niveau, il apparaît d'autres jeunes formations concurrentes. Au Congo, il y a l'entrée en scène des orchestres comme les Trois Frères de Locko Massengo, Michèl Boyibanda et Youlou Mabiala et l'orchestre le kamikaze Loningisa de Youlou Mabiala. Du côté de la RDC est apparu l'Afrisa international de Rochereau, les Grands Maquisards de Ntesa Daliest et tant d'autres.

La phase de 1^{er} déclin (1972-1977)

A la suite d'une grande réunion convoquée par la direction de l'orchestre, il y a eu des incompréhensions qui poussèrent une bonne partie des musiciens de quitter le groupe en 1972. Il est à noter qu'au cours du lancement de l'orchestre, 100 pour cent de musiciens co-fondateurs étaient des auteurs et compositeurs. Ces derniers ont formé les musiciens qui sont entrés pendant les phases de décollage et de maturité, ce qui fait que pendant les années 72, 90 pour cent de musiciens de la deuxième génération deviennent aussi des auteurs compositeurs (enquête 2008). Pendant cette période, l'orchestre subit quelques influences tant internes qu'externes et celles-ci produisent des incompréhensions qui conduisent au conflit.

Le conflit est présent dans toutes les sociétés. La lutte est aussi une forme d'action sociale, c'est aussi un bon catalyseur d'une société (Bonnier 1997). Le conflit est une opposition de sentiment, d'opinion entre deux personnes ou dans un groupe. Dans une perspective sociologique large, les conflits peuvent être définis comme l'expression d'antagonismes entre des individus ou des groupes pour l'acquisition, la possession et l'utilisation de biens matériels ou symboliques (richesses, pouvoir, prestige...), l'objet de tout conflit ouvert étant de modifier le rapport de forces entre les parties (Bonnier 1997). M Crozier (1963) souligne que, dans la plupart de cas, il y a conflit entre deux objectifs considérés comme contradictoires d'efficacité dans l'instant et de capacité d'adaptation au changement.

Ces conflits au sein du groupe Les Bantous de la Capitale entraînent la formation de trois groupes musicaux, aux intérêts différents, éclatés, réducteurs de l'audience du premier groupe :

- En 1973, Célestin Nkouka, Kosmos Moutouari et Pamelou Mounka vont créer l'orchestre « Le Peuple » qui deviendra plus tard « CEPAKOS » qui signifie : Célestin (*Cé*); Pamelou (*Pa*) ; Kosmos (*Kos*) ;

- Un autre groupe de musiciens : Edo Nganga, Mermans Mpassi, Théo Bichikou vont fonder l'orchestre « Les NZOÏ » c'est-à-dire les Abeilles ;
- Les Bantous ont continué leur parcours en recrutant les trois premiers musiciens de la troisième génération.

A l'analyse des mutations qui s'opèrent au sein de ce groupe, force est d'affirmer que dans une organisation sociale, tout s'explique par les réalités inaliénables répondant à un ordre : la naissance, la croissance, la maturité et la mort. Or, en sociologie, la mort signifie la vie. Autrement dit, pour qu'on parle de l'existence, de la vie, il faut qu'il y ait d'abord la mort, comme des grains enfuient dans le sol avec l'espoir de les voir ressortir très nombreux. C'est ainsi que le premier déclin de ce groupe Les Bantous fait naître deux grandes formations musicales à savoir le CEPAKOS et Les NZOÏ.

La question de leadership est l'un des facteurs essentiels qui a généré les conflits au sein de ce groupe en 1972. L'implication maladroite des mélomanes et des producteurs véreux dans ces conflits entraîna la déstabilisation de ce groupe. On sait dorénavant que le problème de leadership est un des problèmes majeurs qui occasionnent les séparations des groupes.

En effet, des enjeux sociaux liés à la rentabilité font apparaître les relations conflictuelles entre les musiciens. Tout le monde veut gérer, jouer le rôle de leader. La majorité des musiciens deviennent célèbres, leurs chansons font du succès sur le plan national et international. Pendant les concerts et festivals, les mélomanes demandent les « nouveaux succès ». Cela crée certains comportements (orgueil personnel...) auprès de musiciens, le succès exaltant les ambitions de certains auteurs et compositeurs au détriment de l'harmonie du groupe. Il se pose aussi le problème de suspicion entre les membres du groupe sur les questions de la gestion financière et de l'administration.

Certains mélomanes et producteurs véreux encouragent et poussent ces musiciens à créer aussi leurs formations musicales en leur promettant un soutien financier et moral total (enquête, 2008). Ces contradictions amènent le conflit dans le groupe et celui-ci se disloque.

Nous sommes en présence de trois groupes musicaux. On a constaté une diminution de l'audience et des recettes au sein de la formation parce que certains consommateurs suivaient leurs idoles qui travaillaient pendant cette période soit dans l'orchestre CEPAKOS, soit dans Les NZOÏ.

En 1976, pendant la période du monopartisme, le Ministère de la culture et des arts, à travers la Direction générale des affaires culturelles, a décidé de créer l'Orchestre national. Celui-ci est composé de meilleurs musiciens de différents groupes musicaux congolais. Mais l'ossature de cette formation était composée par les musiciens des Bantous au sens le plus large (les artistes des Bantous et ses

dissidents). Cet orchestre national a représenté le Congo en 1977, au Sénégal, lors du 70^e anniversaire du Président Léopold Sédar Senghor, puis au festival de Lagos. Cet Orchestre National a réalisé plusieurs tournées à travers le monde.

La phase de la 1^{ère} relance et de redécollage (1978-1987)

Grâce au concours des mélomanes de la musique des Bantous de la capitale, certaines associations telles que le Comité Bantous, le média et les grands mécènes, les artistes dissidents vont regagner leur formation d'origine. Le retour de ces artistes notamment Edo, Célio, Mermans, Bichikou, Pamelou, et Kosmos va redynamiser le groupe.

En allant créer d'autres groupes musicaux, ces musiciens dissidents ont vu leur popularité augmenter pendant un certain temps, mais après, ils réalisèrent que leurs recettes ne faisaient que chuter et aucun des groupes n'avait percé sur le plan national et international. Ils ont oublié qu'en travaillant ensemble ils gagneraient plus. Les Bantous, étant un groupe primaire solidaire, accepte d'intégrer les musiciens dissidents. Selon E. Durkheim, l'intégration est garante du fonctionnement même de la société (Echaudemaison 2007 et R. Benedict 2002). Il pense que cette intégration sociale est un mode non violent de résolution des conflits, déjouant toute agressivité. Il y a une réorganisation de l'orchestre, les musiciens prennent la résolution de travailler ensemble comme avant car il constitue une famille.

En 1986, le Maire de Brazzaville Jean Jules Okabando achète des instruments de musique qu'il a offerts à l'orchestre. Par ailleurs, la reprise des concerts et tournées va prendre de l'ampleur et l'orchestre produit des nouveaux albums.

La phase de la 2^e maturité (1987)

Neuf ans plus tard, l'orchestre a retrouvé sa notoriété au niveau national et international. Il réalise quelques tournées dans la sous-région de l'Afrique centrale. Plusieurs orchestres des deux Congo entrent en compétition au cours de cette deuxième phase de maturité: le kamikaze Loningisa, l'Ok Jazz, Zaïko Langa Langa et Viva la Musica...

La phase du 2^e déclin (1988-2000)

Après un voyage au Gabon, il a y eu des incompréhensions entre les musiciens, certains artistes sont découragés et quittent le groupe. Il s'agit de Célestin Nkouka, Jerry Gérard, Alphonso Ntaloulou, Pamelou Mounka, Edo Nganga, Mermans Mpassi, Sammy Trompette. Ces derniers vont créer en 1990 l'orchestre « Les Bantous Monument ». Pendant cette période, les deux groupes, Les Bantous de la Capitale et Les Bantous Monument entrent en compétition.

Cependant, l'orchestre Les Bantous de la Capitale continue d'évoluer avec Nino Malapet, Saturnin Pandi et quelques musiciens de la deuxième et de la troisième

génération malgré la diminution des audiences. Le groupe a effectué quelques voyages à l'intérieur du pays : à Pokola et Pointe Noire.

La décennie 1990 a été sombre pour cette formation. Les conflits armés à répétition sont venus renforcer la marche vers le bas de l'orchestre. Ces conflits ont par ailleurs déstabilisé la production culturelle congolaise.

La phase de la 4^e relance (2003 à nos jours)

Le Festival Panafricain de la Musique (FESPAM) est une organisation panafricaine qui vise à regrouper des artistes du monde entier et essaye de redynamiser la musique congolaise. La 5^e édition du festival de 2003 a entraîné la reconstitution, et la relance de l'activité culturelle de cette formation musicale. En outre, l'orchestre a participé au mois de mai 2007 au Festival de musique métis d'Angoulême en France et deux autres festivals en Belgique et en Hollande et continue actuellement à se produire.

A côté du FESPAM, il faut noter aussi le retour d'un climat sociopolitique favorable à la reprise intégrale des activités culturelles dans tout le pays.

Les facteurs explicatifs du cycle de vie

Plusieurs facteurs politiques, économiques et socioculturels ont favorisé et influencé le cycle de vie de cet orchestre pendant ses 49 ans d'existence.

Facteurs politiques

La République du Congo a été colonisée par la France. Elle a fait partie des pays membres de l'Afrique Equatoriale Française (A.E.F) dont Brazzaville était la capitale et celle de la France libre en 1944. Or, cette formation musicale a vu le jour pendant la période de transition coloniale. Au cours de cette période très sensible de l'histoire, les mouvements de revendication des indépendances africaines (en RCA, au Congo belge, au Gabon, etc.) ont influencé la majorité des artistes de cette formation. L'éveil de conscience de la population des colonies poussa les musiciens congolais évoluant à Léopoldville (actuelle Kinshasa) de regagner leur pays pour y travailler et relever la musique congolaise.

Le 15 août 1960, à la proclamation de l'indépendance du Congo, l'orchestre participa à cette grande manifestation devant les hôtes du nouveau Président élu, l'abbé Fulbert Youlou. Suite à cette prestation, les Bantous ont commencé à avoir un rayonnement international.

La chute du président Fulbert Youlou en 1963, a conduit à un changement de régime politique. Du régime « libéral », les nouveaux dirigeants politiques du Congo ont opté par « le socialisme scientifique », option politique qui tolère moins bien la libre expression des citoyens. Dès lors, cette musique a cessé d'être le moyen permettant à l'artiste d'affirmer son identité dans la société, de dénoncer les maux

et les souffrances liées à la crise urbaine. La doctrine marxiste a galvanisé à ses dépens les forces musicales locales, au profit d'une idéologie qui envisageait le monde autrement. En effet, selon Sylvain Bemba,

La philosophie du moment était : il faut donc poser le problème de la destruction de la culture bâtarde dont nous sommes les héritiers. Nous devons détruire pour construire... Nous devons détruire les traits négatifs de nos coutumes et traditions afin que l'ancien, expurgé des éléments négatifs, serve le contemporain afin que notre culture ait une forme nationale et un contenu révolutionnaire (Bemba 1984).

Ngodi (2004) pense que le socialisme scientifique considère l'art comme une arme de combat pour affronter les dérives des sociétés capitalistes. Les oeuvres musicales sont exploitées pour propager et défendre l'idéologie du parti unique. Selon toujours cet auteur, tous les événements mémorables du Congo font l'objet des chants patriotiques et des hymnes à la gloire du pouvoir. La musique engagée a dès lors fait son entrée, contribuant à intégrer le message politique dans la socialisation des loisirs (Bemba 1984). Malgré cette intrusion du politique, ce groupe musical a essayé de garder son thème favori : l'amour. Il chante parfois sur l'inégalité, la cohésion, la réconciliation. Ce dernier thème est inspirateur, dans ce sens qu'il souligne par la « réconciliation », les vellétés d'une époque et d'un Congo déchirés par d'incessantes crises politiques et idéologiques. La réconciliation, via le thème de la « paix » reste d'actualité dans le monde politique actuel. Les crises politiques aidant, politiques, chrétiens, musiciens et associations féminines lient le développement du Congo à la réconciliation nationale, au dialogue intégral et inclusif et la paix sociale.

Les conflits armés à répétition que le Congo a connus ont contribué à la destruction des infrastructures musicales (pillage de l'Institut Africain du Disque (I.A.D) en 1993, vol des instruments de musique de ce groupe, pertes des biens de musiciens). Ce contexte de chryso-gène a replongé Les Bantou de la Capitale dans une nouvelle phase de déclin.

La musique congolaise, bien que présente dans le continent africain, n'est pas encadrée sur le plan local, faute d'une politique culturelle vivante au niveau du pays. Dans un environnement non structuré, les artistes musiciens travaillent plus pour la survie.

Les facteurs économiques

Pendant la période coloniale, la deuxième guerre mondiale a entraîné l'exode des marchands européens vers l'Afrique, d'où l'installation de maisons d'éditions phonographiques à Léopoldville actuelle Kinshasa en 1948 par des Grecs. Lorsque ces musiciens (de la première génération) furent engagés dans ces maisons d'édition

Loningisa et Essengo, ils ont abandonné leurs fonctions professionnelles (électromécanicien, aide comptable, etc.), et se sont consacrés totalement à la musique, celle-ci étant devenue leur carrière définitive, l'ère du professionnalisme commença. Depuis lors, la musique est devenue un produit de consommation, une marchandise.

Les bars dancing étaient et sont encore des lieux de divertissement, mais aussi des endroits où ces musiciens vendaient leurs produits à travers des concerts. L'éclosion des bars dancing est directement liée à la professionnalisation des musiciens congolais et à la compensation en numéraire (Gondola 1997).

La vente d'instruments de musique comme la guitare, le saxophone, la clarinette..., et les nouveaux instruments modernes utilisés par les orchestres et la vente libre des appareils (radio, tourne-disque, phonographe) permettent aux mélomanes d'acheter les disques et de savourer cette musique.

L'installation de la première radio dans la zone A.E.F en 1940, et plus tard de la radio Congo, permet la diffusion continue des différentes partitions de la musique des Bantous.

Le lancement de la télévision congolaise et zaïroise en 1967, au temps du régime de parti unique, a contribué à l'influence, à la promotion et la diffusion de cette musique. Les téléspectateurs des deux Congo, ne visualisaient que ces deux chaînes. Cela a eu comme conséquences une augmentation d'audience de ce groupe musical (l'achat des produits : disques et cassettes ; la participation aux concerts et les tournées).⁶

Deux chroniqueurs de la radio et télévision congolaise affirment que ces deux stations publiques avaient pour mission de diffuser et promouvoir la musique congolaise. Les médias congolais jouent un grand rôle dans la promotion de la musique de Bantous.

Avant 1990, les professionnels de la communication proposaient 90 pour cent de l'audition de la musique congolaise et le reste de la musique étrangère (entretien 2008). Ce n'est qu'après les périodes de conflits que sont apparus, d'une part plusieurs médias privés qui jouent diverses musiques, privilégiant de moins en moins la musique des Bantous, et d'autre part, des comportements nouveaux : certains musiciens viennent corrompre les médias pour que leurs tubes soient plus diffusés.

Pendant les périodes de déclin les médias nationaux ont joué un rôle très important de médiation pour réconcilier les différents acteurs du groupe.

L'année 70 marque le démarrage effectif de la Société Congolaise du Disque (SO.CO.DI) et plus tard, l'Industrie Africaine du Disque (I.A.D). Cette société phonographique a permis de relancer la production musicale de la sous-région d'Afrique centrale et de l'orchestre Les Bantous.

Par contre, certains facteurs économiques ont contribué à réduire l'audience de cette formation et engendré des phases de crise et de déclin. Il s'agit notamment :

- Des crises économiques et de la dévaluation du franc CFA qui ne permettent plus aux mélomanes aux revenus modestes d'acquérir les produits et d'assister fréquemment aux spectacles de cet orchestre.
- La destruction de quelques infrastructures musicales au cours des derniers conflits socio-politiques qui a limité la production musicale ; avec comme conséquence une faillite de l'économie musicale congolaise. Ainsi, les artistes sont contraints d'enregistrer leurs produits à l'étranger et cela implique des coûts de production importants. En effet, les Bantous ont enregistré en Mai 2007 leur dernier album *Les succès de Bantous de 1980 à nos jours* en Europe. Selon Léon Tsambu Bulu (2004) : « En travaillant à l'extérieur de manière permanente ou intermittente, les artistes congolais font tourner à plein régime les usines et l'économie des pays d'accueil au détriment de nos économies nationales ». Cette extraversion représente un manque à gagner et une sortie des capitaux pour l'économie nationale.

La mondialisation conduit à la libéralisation des marchés politique, économique et social, qui occasionne la concurrence entre ces différents marchés (Sylla 2003). Aujourd'hui, la rapidité des communications permet à une véritable culture mondiale d'influencer les modes de vie et de consommation. La mondialisation traduit l'ouverture des frontières et la musique étrangère envahit l'environnement culturel congolais. Cette musique est devenue une menace pour l'évolution de la musique congolaise. La présence constante de la musique américaine (le Rap, R'NB, le hip-hop, la musique techno et tant d'autres) et de la musique de l'Afrique de l'Ouest (le coupé décalé) affectent la musique de l'orchestre Les Bantous. La diffusion de ces musiques par plusieurs stations de radio et chaînes de télévision influence aussi les auditeurs qui sont des clients potentiels.

Comme ces derniers apprécient aussi d'autres musiques étrangères que Congolaise, il y a eu une diminution d'audience de ce groupe. Beaucoup des courants musicaux s'essoufflent, les médias nationaux sont devenus la cible principale des nouveautés musicales étrangères. Ils font alors la propagande des idées d'une société multiculturelle.

L'avancée des nouvelles technologies de l'information et de la communication, par l'implantation des antennes paraboliques, l'Internet, la standardisation de l'outil informatique... affecte cette musique comme on peut l'illustrer par la « piraterie » qui est un phénomène négatif nouveau. Le phénomène de la piraterie est devenu un mal international. Elle affecte la propriété intellectuelle de ces artistes, surtout les auteurs et compositeurs qui ne vivent que du fruit de leurs œuvres.

Le bureau congolais de droit d'auteur (BCDA), depuis 1992 ne joue plus son rôle sur le plan national et ne travaille plus avec les autres bureaux de la sous-région, même du continent africain. Il reste en relation partielle avec le bureau de la France.

Les facteurs socioculturels

Plusieurs facteurs socioculturels ont influencé le groupe pendant l'époque coloniale et post coloniale. Une grande majorité de co-fondateurs ont débuté leur carrière musicale à Brazzaville avant d'aller à Léopoldville où ils vont développer leurs talents dans les orchestres phares de la place.

- La création des centres culturels de Poto-poto et Baongo, deux quartiers populeux de Brazzaville comme lieux de manifestations culturelles et de divertissement, a aidé nos jeunes musiciens à apprendre à jouer les instruments modernes comme la guitare, la clarinette, etc. La musique était un élément culturel lié au divertissement des indigènes ou population autochtone.
- La création des bars dancings comme lieux de divertissement, a contribué à renforcer la socialisation et l'émancipation des populations.
- La mise en place de certaines associations telles que le Comité Bantous, a permis de soutenir ce groupe à travers un appui moral, logistique et financier. Selon les chroniqueurs musicaux, ce groupe a de la chance par ce qu'il est aussi soutenu par des grands mécènes comme les présidents Sassou Nguesso, Omar Bongo, l'actuel Ministre du travail Martin Bemba, l'Ambassadeur Jean Jules Okabamdo (représentant de la République du Congo en Lybie) et un grand nombre de mélomanes qui sont devenu avec le temps des grands responsables dans ce pays. A chaque fois qu'il y a des tensions au sein de l'orchestre, ils interviennent pour la réconciliation et aident tant soit peu financièrement le groupe (entretien 2008).
- La phraséologie idéologique et le culte du parti unique se sont développés immédiatement au lendemain de la chute du régime du président Youlou, premier président du pays. Les orchestres ont participé au sentiment patriotique et révolutionnaire. En janvier 1964 par exemple, Radio Congo organisait pour la première fois le prix de la chanson « Référendum » dont le thème choisi fut la « révolution ». En gagnant le premier prix du concours, Les Bantous perdait par là leur indépendance vis-à-vis du pouvoir politique et de leur rôle d'interprète des sentiments populaires. C'est en grande partie cette allégeance au pouvoir politique et sa transformation en organe de propagande politique qui stérilisa au moins jusqu'au début des années 1970 la musique congolaise (Gondola 1997). Les mouvements révolutionnaires des années 63 ont entraîné un changement des habitudes

des musiciens et des consommateurs de leurs produits. A ce titre, on peut citer la réduction des heures de production (concerts) à cause du couvre-feu.

- L'influence de la musique de la République Démocratique du Congo. Cette musique est plus suivie par les congolais de Brazzaville. Les phénomènes de « générique : sorte d'introduction, de prélude dans une chanson sous forme de 'chauffé' qui est un rythme saccadé, a pris le dessus sur la longueur des paroles. Un album qui serait entièrement « à la parole », serait voué à l'échec commercial international puisque limitant son audience à quelques nostalgiques d'antan ». Un autre phénomène est suivi : le « *Mabanga* »⁷ les artistes s'appliquent à citer des noms des individus, des notables, hommes politiques » moyennant finance. « Ces phénomènes ont dépassé le cadre de la chanson pour devenir un enjeu économique majeur. On s'achemine vers une musique plus commerciale, lucrative au détriment de la créativité, de la recherche des langages poétiques (Mambankou 2007). Le *Mabanga* est devenu une forme de corruption musicale qui viole sous le couvert de la quête du bien-être social des musiciens, l'identité et la personnalité morale des individus fréquemment cités dans ces chansons. Ce qui traduit une déchéance morale et sociale de ces individus, quoi qu'ils se considèrent eux-mêmes honorés par ceux qui chantent pour eux. La musique congolaise est donc à la croisée des chemins entre la volonté de promotion culturelle et la quête permanente du bien-être social des ces principaux acteurs que sont les musiciens.
- La musique religieuse qui a une large écoute depuis la décennie 90, affecte aussi la musique de cette formation.
- L'absence des salles de spectacle dans le pays. Les musiciens vivent de leur art qui est la musique. L'un des sources de production financière de groupe est le spectacle. Il s'avère que depuis les années 90, les différentes salles de spectacle publiques du pays ont été cédées à des acteurs privés qui privilégient souvent leur cession aux groupes religieux pour de célébration de cultes, de mariages, etc.
- Les effets de la guerre et la pauvreté ont fait perdre aux mélomanes, le goût et l'habitude de fréquenter les lieux de spectacles. Certains musiciens des Bantous trouvent que les concerts réalisés dans les salles louées par le groupe ne sont plus rentables. Par ailleurs, ceux-ci pensent que les contrats de production relatifs aux mariages, aux retraits de deuil, aux anniversaires, et fêtes nationales rapportent plus de gain à l'orchestre.
- Depuis la fin de la guerre, cet orchestre est un peu absent de la scène congolaise, il n'est plus apprécié que par un carré des mélomanes qui veulent savourer les merveilles du passé.

En somme, la conjugaison de ces facteurs a favorisé et affecté l'évolution de cette formation musicale pendant ce demi-siècle.

Enquête sur les consommateurs

Notre enquête de terrain sur un petit échantillon de mélomanes a permis d'avoir quelques tendances explicatives de l'apport de l'orchestre à la musique congolaise (tableau 3) et les facteurs influençant le cycle de vie des Bantous (tableau 4).

Tableau 3 : Apport des Bantous à la musique congolaise

| Apport à la musique congolaise | nombre | Pourcentage (%) |
|---|---------------|------------------------|
| -l'orchestre a représenté le pays à l'étranger | 3 | 8,8 |
| -il a une renommée internationale | 12 | 35,3 |
| -il est l'âme, le socle, le pilier de la musique congolaise de deux rives | 7 | 20,2 |
| -la thématique touche la sociologie congolaise | 13 | 38,2 |
| -l'évolution et l'épanouissement de la musique congolaise | 2 | 5,8 |
| -ils jouent d'autres rythmes et créent des danses qui ont fait le tour du monde (boucher, cha cha cha, kiri-kiri) | 2 | 5,8 |

Source : Calculs de l'auteur à partir des données d'enquête (2007)

Ce tableau montre que cet orchestre a une contribution à la musique congolaise sous plusieurs formes : 44,4 pour cent trouvent que cette formation a représenté le pays à l'étranger et a une renommée internationale ; 20,2 pour cent pensent que l'orchestre est l'âme, le socle, le pilier de la musique congolaise des deux rives ; et 44 pour cent trouvent que la thématique de leurs chansons touche la sociologie congolaise et cette formation joue d'autres rythmes musicaux et crée des danses qui ont fait le tour du monde à savoir boucher, cha cha cha et kiri-kiri.

Tableau 4 : Facteurs de la longévité du groupe

| Longévité | nombre | Pourcentage (%) |
|---|--------|-----------------|
| la vitalité des musiciens | 1 | 2,9 |
| le sens de l'organisation | 9 | 26,5 |
| le soutien de l'Etat | 3 | 8,8 |
| l'entente, la sagesse des musiciens | 1 | 29,4 |
| l'amour du travail, le talent | 0 | |
| les co-fondateurs constituent une fondation solide de l'orchestre | 2 | 8,8 |
| | | 3 |

Source : Calculs de l'auteur à partir des données d'enquête (2007)

Ce dernier tableau montre que le cycle de vie de cet orchestre et sa durabilité se justifie par les facteurs suivants :

- l'amour du travail, plus de talent, l'entente et la sagesse des musiciens (64,7%) ;
- le sens de l'organisation (29,4%) ;
- les cofondateurs constituent une fondation solide de l'orchestre (8,8%) ;
- l'aide de l'Etat (8,3%).

Conclusion

Cette étude que nous avons menée est complexe du fait de la longue durée du groupe et des nombreuses péripéties qui émaillent son cycle de vie. Ce travail est une partie d'une recherche qui s'insère dans un travail de mémoire sur une des plus grandes formations musicales africaines.

L'analyse du cycle de vie des Bantous montre qu'une organisation, pour survivre pendant des décennies et marquer la culture de son temps, doit remplir au moins deux conditions : l'idéal noble ancré dans les traditions populaires de ceux qui ont fondé le groupe d'une part, la stabilité de leurs convictions en dépit des vicissitudes de l'histoire d'autre part. Souvent, la réalisation de grandes œuvres culturelles nécessitent au départ une passion et un dévouement pour faire face à tous les sacrifices, aux hauts et aux bas. L'expérience des Bantous de la Capitale est de ce point de vue très instructif pour les jeunes générations. En effet, cette expérience doit être étudiée dans tous ses apports multidisciplinaires pour en tirer de précieux

enseignements qui pourront contribuer à inspirer les jeunes générations d'artistes tant dans leurs thématiques, leurs rythmes que dans l'organisation et le fonctionnement d'un groupe musical.

Notes

1. Nous remercions Jean Christophe Boungou Bazika, Directeur général du CERAPE, Romain Bagamboula Mpassi ; Jean Félix Yekoka, Jean Serge Essou, Mermans Mpassi, Arlette Akiana, les enquêteurs du CERAPE et les agents du FESPAM pour leur précieuse contribution.
2. On sait que la musique moderne dans les deux Congo a commencé avec la bénédiction européenne, notamment les Grecs et les Portugais qui ont initié volontairement les Noirs à l'art musical.
3. *Artistes décédés.
4. Cours de Sociologie de la musique Congolaise ; Université Marien Ngouabi 2004.
5. *Nkoumba* ou *mukumba* signifie en langue *koongo* « le nombril ».
6. Le manque des données chiffrées ne permet cependant pas d'apprécier efficacement le succès économique et culturel atteint par cet orchestre au cours de ce cycle de vie. La faillite et le pillage des maisons d'enregistrements (SOCODI, I.A.D) et de vente de produits musicaux sont des facteurs majeurs qui expliquent l'absence de ces données. Les musiciens eux-mêmes ne gardent plus des documents susceptibles d'analyser sur une longue période les données de leurs différentes entrées financières.
7. Le *mabanga* est un mot en langue lingala qui veut dire littéralement pierre. Ici, il justifie l'action de « jeter », il symbolise en fait l'action de dédier les gens dans une série musicale. La langue lingala est parlée dans les deux Congo, elle est la langue de base de la musique moderne dans ces deux pays.

Bibliographie

- Bemba, S., 1984, *Cinquante ans de Musique du Congo-Zaïre*, Paris : édition Présence Africaine.
- Bivoua, C., 2004, « La chanson congolaise moderne, une analyse sémantique et stylistique », in Kadima-Nzujji Mukala & Malonga A.N. (eds.), *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris : Edition FESPAM & L'Harmattan.
- Bonnier, F, Dominique Bolliet D., 1997, Les conflits sociaux: enseignement sociologie, changement social et les conflits : K Marx : document tiré du site Internet : <http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/ses/stages/bolliet.html#théor>.
- Brémond, J. et Gélédan, A. 2002, *Dictionnaire des sciences économiques & sociales*, Paris : édition Belin.
- Echaudemaison, C-D., 1989, *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, Paris : Nathan, 7^e éd.
- Gondola, C. D., 1997, *Villes Miroirs : migrations et identités urbaines à Kinshasa et Brazzaville 1930-1970*, Paris : édition L'Harmattan.
- Kadima-Nzujji M. & Malonga, A. N. (dir), 2004, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris : Edition FESPAM & L'Harmattan.
- Kalilou S., 2005, *Démocratie et développement en Afrique de l'Ouest : mythe et réalité*, Dakar : CODESRIA.
- Kindlberger, P., Lindert, H P., 1978, *Economie internationale*, Paris : édition Economica.

- Kuznets, S., 1930, "Secular Movements" in *Production and Prices: Their Nature and their Bearing upon cyclical Fluctuations*, Boston, Mass. And Trade, New York: Houghton Mifflin.
- Makaya, M., 2007, Les Bantous de la Capitale : orchestre mythique, document tiré sur le site internet : www.bassola.com.
- Mahaman, G., 2004, « Divergences et convergences des musiques traditionnelles et modernes dans la culture nigérienne », in *Mukala Kadima-Nzuzi & Malonga A.N.(eds.), Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris : Edition FESPAM & L'Harmattan, pp. 161-190.
- Mambankou, A., 2007, document tiré sur le site internet : [www.congo.com /article 2648.html](http://www.congo.com/article/2648.html).
- Manda T., 1996, *La terre de la chanson. Musique Zaïroise hier et aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve : Bruxelles : éditions Duculot-Afrique.
- Matondo Koubou T., 2004, « Cours de Sociologie de la musique Congolaise », Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Brazzaville : Université Marien Ngouabi.
- M'Bokolo, E., 1987, « La naissance de l'orchestre OK jazz, émission radiographique Autour du Monde » de la voix du Zaïre, cité par Gondola C.D in *Villes Miroirs : migrations et identités urbaines à Kinshasa et Brazzaville 1930-1970*, Paris : Edition L'Harmattan.
- Ngodi, E., 2004, « La musique dans l'imaginaire populaire : le cas des deux Congo » in *Les musiques d'Afrique centrale : entre culture, marché et politique, Enjeux, Géopolitique de l'Afrique centrale*, n°20, Juillet-Septembre, Edition FPAE, Yaoundé, Cameroun, pp. 7-13.
- Obenga, Th., 1988, « Chansons d'Afrique et des Antilles », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol 8, Paris : L'Harmattan.
- Olinga, A.D., 2004, « Musiques d'Afrique Centrale » in *Les musiques d'Afrique centrale : entre culture, marché et politique, Enjeux, Géopolitique de l'Afrique centrale*, n°20, Juillet-Septembre, Edition FPAE, Yaoundé, Cameroun, pp. 5-6.
- Tchichellé, T., 2004, « Rencontres et croisement : études d'influences exercées et subies par la musique moderne de l'espace Congo », in *Mukala Kadima-Nzuzi & Malonga A.N. (eds.), Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris : Edition FESPAM & Harmattan, pp. 69-106.
- Tsambu, Bulu, L., 2004, « La musique populaire urbaine en République Démocratique du Congo : Le paradoxe d'un produit culturel national et marchand importé » in *Les musiques d'Afrique centrale : entre culture, marché et politique*, Enjeux, Géopolitique de l'Afrique centrale, n°20, Juillet-Septembre, Edition FPAE, Yaoundé, Cameroun, Cameroun, pp. 7-13.

Annexe**Tableau 1** : Classification des produits musicaux (chansons) selon le cycle de vie de l'orchestre Les Bantous de la Capitale

| Les différentes phases | Les chansons | Auteurs et Compositeurs |
|--|--|--|
| Lancement (1959) | Baïla, Mandola , Beto mpe ba Bantou ; | Jean Serge Essous, |
| (1960-1967) | Augui na Fort-Rousset, Sala lokola olingi ngai, Tongo etani na mokili ya Congo ; Pobre tantine, loutaya , Tokumisa Congo ; Omonani, Elekeli ngai ye ; | Jean Serge Essous ; Pamelo Mounka ; Mermans Mpassi ; |
| Maturité (1967-1972) | -Masuwa, Mado nalingaka, Annie teye, Makiri, Alphonsine, Mon Trésor, Congo na biso, maman na Muana ; Mon cœur est coupé, Milena ; choisi ou celui ou c'est moi, Merci maman, Qui es-tu, un ange ou un démon ?; Timothée ; Bantous mokili mobimba, Maboko makaku, Pitié, Trois mois de tristesse ; Libala ekeseni, Badetty, Buboté mona pele, c'est sérieux tantine, A mon avis, Yuda | Pamelo mounka ; Kosmos Moutouari ; Alphonso ; J. serge Essous ; Rikky Malonga ; Mermans Mpassi |
| 1^{er} Déclin 1972 | Tant pis pour les complexé, René na ye kotubela ; Naweyi tété, Julie, Banoko ya mokili, Annie Annie ; | Rikky Malonga ; Lambert Kabako |
| Redécollage (1973-1977) | Monologue ; Degé, Mondo ; Wapi lokoumou Guy ; Ca ne te ressemble pas ; Nzonga sueka ; Yuda ; osali ngai nini , Muana kukala ; | Rikky Malonga Michel Ngoualali ; Rikky Malonga; Mermans Mpassi; Lambert Kabako |
| Maturité (1978) | Nouvelle cité ; Losayi ; | Simon Mangouani ; Michel Ngoualali ; |
| 2^e Déclin (1988) | Kiwalakasa ; Maou vivi, Nayoki trop ; | Michel Ngoualali ; Lambert Kabako ; |
| 2^e redécollage jusqu'à la 3^e relance (La renaissance : 2000- à nos jours) | Dette morale, Qui aime bien châtie bien ; n'est musicien qui le veut | Rikky Malonga ; Mermans Mpassi |

Source : auteur à partir des données d'enquête (entretiens 2007)



11

Le vidéoclip congolais : politique de mots et rhétorique d'images¹

Léon Tsambu

Introduction

La rencontre entre la musique et la technologie moderne a révolutionné les procès de création, d'expression et de réception des œuvres musicales. Après, par exemple, l'invention du phonographe qui a permis la domestication et la reproductibilité à volonté du son, la musique a bénéficié d'autres moyens et procédés techniques comme la radio, la télévision, l'informatique, auxquels sont venus se greffer les techniques de scène, ainsi que les équipements d'écoute interactive en mobilité comme les actuels baladeurs MP3, MP4, les téléphones et smartphones mobiles, l'iPod et consorts. Au niveau des supports, les standards se sont beaucoup succédé et multipliés depuis le disque de cire, le vinyle, la bande magnétique, la cassette audio analogique et numérique (DAT), la cassette vidéo analogique jusqu'au disque audio digital et à la vidéo numérique : c'est le règne du vidéogramme. Le vidéogramme est « la plus grande puissance de communication audio-visuelle de la musique » (Bornoff 1972:220). Il est notable qu'à ce niveau, l'on se place encore dans le contexte originel du vidéogramme, terme générique par lequel sont désignés dans les années 1970 des « noms de marque de divers procédés (...) : vidéocassettes, cartouches de télévision, disques-vidéo » (Bornoff 1972:220). Peut-être qu'aujourd'hui les cartouches de télévision ont-elles disparu, remplacées par les tubes cathodiques ? Mais qu'importe

le système de reproduction utilisé : bande, film ou disque, le vidéogramme marque une nouvelle étape dans le spectacle audio-visuel. (...) Le côté innovateur du vidéogramme provient du fait qu'il donne au public la possibilité d'acheter un « paquet » de spectacle audio-visuel qu'il peut voir, et entendre, à n'importe quel

moment et aussi souvent qu'il le désire, simplement en le « mettant » sur la télévision. C'est la contrepartie exacte du disque ou de la cassette auditive, et illustre à la perfection ce que Marshall McLuhan a appelé « l'omniprésence du pouvoir de récupération et de répétition » (Bornoff 1972:220-221).

Donc, avec le vidéogramme naît aussi à travers la péritélévision la possibilité de suivre le spectacle chez soi et de ne plus subir la programmation imposée par la télévision. C'est un média qui permet au spectateur de disposer librement de son temps d'écoute et du programme qu'il désire suivre inlassablement grâce au magnétoscope domestique ou au lecteur numérique qui consacre l'interactivité par la télécommande.

Cette étude se focalise sur un produit spécifique du vidéogramme, un type de vidéo-musique appelé vidéo-clip, clip vidéo, vidéo musicale; ou encore *promo* et *music video* en anglais. Artefact électronique hybride et complexe, le vidéoclip est un support du son et d'images illustrant une chanson. En tant qu'« œuvre multimédia, principalement audiovisuelle et communément réalisée au départ d'une musique » (<http://www.fr.wikipedia.org>) ou d'une chanson qu'il illustre, le vidéoclip devient une forme de métacommunication, de métalangage. Né officiellement dans les années 1980, il se présente comme un mode nouveau et une nouvelle mode de création, de diffusion et de consommations musicales, développant une rhétorique écartelée « entre les lois du marketing et la liberté du court métrage (...) avant d'inventer sa grammaire propre » (<http://www.arte.tv/fr>). Ainsi, a-t-il longtemps souffert du complexe d'infériorité vis-à-vis des arts qui l'ont précédé : le cinéma, l'art contemporain et la publicité. Le premier en rapport avec « sa puissance narrative », le deuxième « pour sa liberté et ses audaces expérimentales », et le dernier en tant que « maître étalon des formes courtes cinématographiques » (<http://www.arte.tv/fr>).

Le clip s'est donc institué comme support promotionnel d'une chanson, d'un album, voire d'un film et va beaucoup compter dans la construction de l'image de marque d'une vedette. A l'ère numérique, « le clip ne s'est plus restreint à un seul médium, la télévision, et s'offre maintenant sur CD, DVD, [DAVD,] Internet. (...) Son but principal restant toujours de faire la promotion de groupes. (...). Le vidéoclip permet de compléter l'univers des musiciens, c'est aussi l'occasion de produire des images qui, dans un autre cadre, seraient jugées comme du cinéma expérimental » (<http://www.wikipedia.org>).

L'art vidéo qui a émergé dans le paysage musical occidental s'est ensuite diffusé et s'est acclimaté dans l'environnement de la création musicale contemporaine de l'Afrique qui ne pouvait résister à la dictature et aux enjeux sociaux du couple son/image animée. Mimétisme, amateurisme, particularismes et innovations locaux vont se mêler aux principes fondateurs. Depuis le cinéma ethnographique colonial,

la culture de l'image électronique a donc pénétré l'Afrique qui a cessé d'exister uniquement comme une société de l'oralité en adoptant le langage de l'image animée, celle-ci n'ayant de pure incarnation que dans la création artistique audiovisuelle. Et ceci, pourrait-on penser, devient une alternative africaine à la civilisation occidentale scripturale, et un compromis paisible entre les deux civilisations. Sur ces entrefaites, au-delà des mots (texte et paroles), à quels enjeux esthétiques et sociologiques répond le vidéoclip dans le contexte du marché musical, mais aussi dans celui des luttes symboliques qui se déclinent sur le champ musical congolais ? Comment voir dans la sémiologie du vidéoclip une stratégie (économie) narcissique par laquelle les vedettes de la chanson comme des personnes anonymes construisent leurs propres représentations et mises en scène, identité et célébrité ? Quel statut le vidéoclip congolais confère-t-il à la femme ? Et, en définitive, quelle rhétorique visuelle développe-t-il sur la société ?

Pour ce faire, il importe de saisir la vidéo musicale comme une rhétorique, c'est-à-dire un discours qui utilise des symboles sonores, graphiques (textes ou sous-titrages) et imagiers :

(...) l'image est, certes, plus impérative que l'écriture, elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la disperser. Mais ceci n'est plus une distinction constitutive. L'image devient une écriture, dès l'instant qu'elle est significative : comme l'écriture, elle appelle une *lexis*. On entendra donc ici, désormais, par *langage*, *discours*, *parole*, etc., toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle (...) (Barthes 1957:195).

C'est d'autant plus une rhétorique que le clip fait à la fois usage des formes de style dans le traitement de l'image, dans sa narration visuelle, passant facilement du noème à l'allégorie, de l'oxymore à l'ellipse où à la syncope, et j'en passe. Il agit, par ailleurs, comme stratégie vidéo-communicationnelle face aux enjeux (symboliques, économiques, sociaux) d'un champ des forces en compétition, à savoir l'espace musical national, mondial. Une telle perspective théorique ne sera que celle des champs sociaux de P. Bourdieu. Il importe donc de découvrir la dialectique entre la subjectivité de l'auteur (artiste et/ou réalisateur) qui, *in fine* occulte les autres agents qui concourent à l'acte créateur, et l'espace social auquel il s'adresse, à savoir le public, la société, mais aussi ses concurrents de profession. Il faut donc révéler puis confronter les représentations mentales, les repères actionnels virtuels de l'artiste qui guident ses stratégies, avec les réalités objectives mouvantes qui forment son environnement social. Pour ce faire, après ces préoccupations épistémologiques introductives, cette étude va tourner autour de deux axes majeurs : l'axe technico-esthétique de l'art du vidéoclip, et l'axe sociologique du clip congolais. Le premier est théorique, tandis que le second est théorico-empirique. Une conclusion mettra fin à la réflexion.

Fonctions et théorie technico-esthétique du vidéoclip

Le clip est un produit hybride, bâtard, dit-on, et mieux une œuvre artistique mosaïque mais totale, faite de paroles, de musique (sons) et d'images animées. Il ne se crée pas *ex nihilo*, mais à partir d'une première création essentiellement musicale : la chanson préenregistrée ou le disque. Par le fait qu'il est appelé à remplir plusieurs fonctions, le vidéoclip est au centre de plusieurs enjeux et techniques de par ses multiples facettes de média, de produit esthétique, commercial, symbolique, et social. Tout en devenant lui-même un produit commercial, il se sert des techniques de marketing dans sa fonction promotionnelle du disque ou des artistes. Il sollicite d'autres techniques qui s'accommodent à sa fonction de communication audiovisuelle et sociale. Mais au-delà de ce qui paraît comme évidence, il conviendra de dégager la fonction sociale du média, de l'œuvre d'art en considérant alors un clip comme une forme d'historiographie audiovisuelle de la société, un reportage scénarisé sur le fonctionnement sociétal, une mise en spectacle des inégalités sociales et sexuées, des hérésies idéologiques, et des chroniques quotidiennes de la vie, d'abord à travers les paroles de la bande sonore (la chanson) et ensuite en rapport avec des inserts visuels n'entretenant aucun rapport avec les mots chantés.

Par rapport à sa fonction onirique, le clip, comme une « drogue électronique » (Marion et Anciaux 1986), fait rêver le spectateur plongé dans un psychédélisme des symboles de beauté, de richesse, sexualistes, surréalistes, etc. Tout est mis en marche pour détacher le téléspectateur de la réalité matérielle en le transformant en voyeur poussé à l'« identification narcissique » à la vedette ou aux acteurs du clip. « Le clip est, en effet, profondément narcissique (culte du chanteur, repli sur soi, importance du look), et touche au voyeurisme : on objective l'autre par son regard, on le considère comme un objet (...) : nous, spectateurs, nous sommes voyeurs et en plus, nous nous identifions au chanteur-voyeur » (Marion et Anciaux 1986). L'on s'identifie à un personnage arbitrairement starisé et pris pour le canon de beauté, de richesse, de succès. Mais c'est « une naïve identification » car « les gens heureux sur l'écran sont des exemplaires de la même espèce que ceux qui composent le public » (Adorno, Horkheimer 1974). Le clip, objet d'art, est réifié en fonction des buts économiques, mais aussi symboliques à travers la quête du prestige : c'est la « religion du succès à laquelle, par ailleurs, on tient si fermement » (Adorno et Horkheimer 1974).

Le travail du vidéoclip procède de l'anthropologie de l'oreille et de l'œil, c'est-à-dire celle des phénomènes acoustiques et/ou visuels. L'image est au service de la musique dans le vidéoclip, et se consacre alors à la fonction de stimulation rétinienne.

La différence anthropologique entre l'oreille et l'œil se prête à son rôle historique en tant qu'idéologie. L'oreille est passive. L'œil est recouvert par la paupière, on doit l'ouvrir ; l'oreille est ouverte : plus que se tourner vers des stimuli d'une manière attentionnelle, elle doit s'en protéger ». (...) Alors que, sous la pression des tabous de civilisation, le sens de l'odorat s'est affaibli ou ne s'est pas vraiment développé chez les masses, l'organe de l'ouïe est celui qui, parmi les sens, a pu enregistrer sans effort les stimulus. Il s'est différencié par là de l'effort permanent des autres sens, qui, parce qu'ils accomplissent eux-mêmes constamment un travail, se sont couplés aux processus de travail. La passivité acoustique devient l'opposé du travail, l'écoute l'enclave tolérée au milieu du monde rationalisé du travail (...). Anthropologiquement, [il y a] l'immatérialité du sens de l'ouïe (...). Les phénomènes qu'il transmet ne sont pas, dans l'expérience extra-esthétique, des phénomènes concrets. L'ouïe n'établit pas une relation transparente avec le monde des choses dans lequel se produit le travail utile, pas plus qu'elle ne peut être contrôlée à partir de celui-ci et de ses desiderata. (...) Mais aujourd'hui, la relation avec la réalité n'est pas plus sérieusement tranchée par la fonction d'écoute que par les rêves artificiels éveillés de l'industrie culturelle visuelle (Adorno 1994:56-57).

De la conception au montage, la réalisation d'un clip sollicite, comme au cinéma, plusieurs compétences autour de l'artiste : écriture du scénario, casting, costumes, maquillage, coiffure, décors, lumières, tournage, filmage, montage, réalisation, effets spéciaux..., sans omettre l'investissement financier (production). C'est un véritable travail technique et artistique pour aboutir à un produit social multimédia, car combinant « sur un même support, de données de différentes natures comme le son, l'image et, lorsqu'il y en a, des paroles ou du texte » (<http://fr.wikipedia.org>). Michel Chion qui chérit la notion d'« audio-logo-visuel » là où se conjugue le langage écrit et/ou parlé avec l'audiovisuel, fait valoir, tout comme Carol Vernallis, que la situation est le plus souvent triangulaire et non duelle : « ainsi un vidéo-clip combine non de l'image et de la musique, mais des paroles, de la musique et des images ». L'importance du contexte est dès lors cruciale : le sens de chaque élément -qu'il soit sonore, visuel ou autre- est fonction de son contexte (<http://fr.wikipedia.org>).

« Enfant naturel de la pub et de l'industrie du disque, fils bâtard de l'argentine et de la vidéo, format schizophrène » (<http://arte.tv/fr>), le clip, je l'ai dit précédemment, se situe à la confluence de trois arts. Mais cela ne l'a pas empêché de s'émanciper pour créer sa propre rhétorique débordant la rhétorique télévisuelle, publicitaire et cinématographique. Pour définir la singularité esthétique du clip dont le discours (rhétorique) ne se construit pas selon un ordonnancement logique des images qui puisse permettre au spectateur de prévoir la suite des événements

par rapport à l'ordre filmique, je m'appuierai sur des idées très fondamentales développées par Jean-Marc Vernier (1986:129-134).

Le clip comme défi du téléspectateur

Le clip a créé un nouveau type de téléspectateur différent de celui de la salle noire du cinéma et de la télévision. La télévision a créé un spectateur ennemi du silence prolongé d'une image ou d'une image qui perdure, soit donc d'un temps de voir gaspillé. Habitué au flux d'images, le public télévisuel a perdu « le goût de la durée » (1986:129). Un public nouveau, jeune et urbain, formaté par la brièveté de temps de la publicité, « est à la recherche de moments visuellement forts » qu'il ne trouve pas dans la télévision mais dans l'ordre visuel inventé par le clip. « Le clip est une des réponses possibles d'un fast-food TV. Dans le dispositif de la TV, le clip vise à rompre le flux banalisé des programmes par l'injection d'une overdose d'images, une mise en scène intensive. La (sic) ravissement du téléspectateur par une image captivante » (1986:129-130).

Le clip intervient dans un contexte de prolifération des médias à laquelle il propose une alternative : « une consommation d'images aléatoires et fragmentaires ? Mais de ce morcellement, pour en conjurer l'angoisse, la stratégie médiatique se propose d'en faire bombance, un feu d'artifice d'images » (1986:130). Vernier croit que l' « image fragmentée et saturée » du clip réagit entre autres à « la raréfaction contemporaine du sens. A cet égard, le clip (...) est une véritable somme des pratiques déviantes, décalées de la TV, dérèglages multiples de l'image et effet de télécommande jubilatoire à outrance » (1986:130). Je puis alors conclure que le clip fonctionne comme une forme de zapping perpétuel qui remplace la télécommande et permet au téléspectateur de vaincre l'ennui, compenser psychologiquement l'exiguïté de l'écran (télévisuel, téléphonique...), et de satisfaire à la boulimie visuelle de l'œil dans un temps raccourci ou fort.

Proximité et différence entre la rhétorique du clip et la rhétorique publicitaire

L'art du vidéoclip a beaucoup d'acointances techniques avec la publicité télévisée : « superficialité des plans, rythme rapide du montage, plans très courts et nombreux, élimination de tout temps faible, citations cinéphiliques » (1986:130). Destiné à la promotion d'une chanson, le clip est assimilé à un produit publicitaire alors qu'il « déborde esthétiquement la rhétorique publicitaire » (1986:130) : l'usage commun des « effets », n'a pas de fondements égaux pour les deux produits.

Dans la publicité les effets n'interviennent que d'après un but, à savoir « le produit et sa marque » qui forment la centralité de la mise en scène et du regard, le focus oculaire, le point de mire du téléspectateur. C'est autour de l'image de marque que se concentrent les effets visuels avant la chute du message. Le clip

cependant exploite la beauté plastique des effets visuels dans une logique linéaire, à l'absence d'un centre car « le corps montré à l'écran n'est pas vraiment le sujet de la mise en scène, il suit lui-même une trajectoire, une ligne, qui est au fond une ligne musicale, une pulsation de l'image » (1986:130). « Le plus souvent les clips n'ont d'ailleurs pas de vraie fin » (1986:130) malgré la mention expresse « End » qui sanctionne, à la manière du discours filmique, la fin de certains d'entre eux, en l'occurrence « Dilemma » de Nelly.

Proximité et différence entre la rhétorique du clip et la rhétorique filmique

Le clip est inspiré du cinéma, et est allé jusqu'à se confondre avec lui. Cette thèse est soutenue par Serge Daney : « D'une part la bande-annonce est un clip avant la lettre, montage rapide et court de moments forts d'un film à venir. D'autre part, le clip est un simulacre de bande-annonce, il est lui aussi la promesse d'un film qui aurait pu venir, dont on aurait tourné (sic) finalement que les moments les plus intenses » (1986:130). Mais Vernier montre le caractère invraisemblable qui se dégage de cette thèse,

car elle oublie l'importance de la ligne musicale comme structure du clip, elle occulte l'origine des images montrées dans la bande-annonce, images extraites du film et se présentant comme telles. Dans le clip, les images sont tournées et pensées, dès le début en vue du montage final, les images ne sont pas ainsi de même nature, elles n'ont pas le même régime, ni la même intensité (1986:130).

A cet effet, l'art du clip est plus libre, plus audacieux car il n'opère pas de triquant aux techniques et matériaux utilisés :

Des photos, des films (...), des enregistrements de programme de télévision se transforment en collages dans lesquels la musique prend une fonction importante en tant qu'élément structurants. (...) A partir de cette méthode de l'éclatement de l'image et de sa mise en mosaïque en matériau multiple, naît un nouveau langage de l'image qui fonctionne pratiquement sans mots et peut toutefois exprimer des thèmes de société, politiques et aussi individuels très complexes (Fridel 1986:10).

Quelques films ont tenté de s'aventurer dans la logique esthétique du clip en souscrivant au « goût de l'image pour l'image », au « factice » saisi par Alain Bergala comme « un artéfact de séduction, susceptible de procurer un plaisir immédiat [...] fondé sur l'oubli pur et simple de la réalité » (1986:131). Mais c'est un genre limité, car le cinéma, à l'opposé du clip, ne peut fonder son discours « uniquement sur des temps forts », mais doit conjuguer et alterner « le temps fort et le temps faible et se confronter à la durée que le clip, au contraire, contourne » (1986:131).

Et, à l'inverse, des clips se sont tournés vers le format filmique, outre que « ce dernier lui sert de modèle, de référence et de réservoir de citation » (1986:131) – autant que la télévision-, certains clips se présentent en véritables mini-comédies musicales ou courts-métrages d'horreur comme le fameux *Thriller* de Michael Jackson qui présente en bonus son *making of*. Réalisé par John Landis, une personnalité de la planète Hollywood (dont la carrière a été aujourd'hui brisée), premier clip afro-américain diffusé sur MTV, le 2 décembre 1983, *Thriller* a révolutionné le monde du clip en termes de durée, d'investissement scénaristique et financier. Ce chef-d'œuvre, qui a été considéré comme un testament visuel de la superstar de la pop music, « d'un format inhabituel (14 minutes) et tourné sur un support film (35mm), va contribuer à faire émerger le genre, en ne le limitant plus à de la « chanson filmée ». Dès lors, une véritable construction scénaristique se met en place. L'image ne sert plus de faire-valoir à la musique, ces deux éléments se servent mutuellement » (<http://fr.wikipedia.org>).

Des deux principes qui se présentent devant le clip, à savoir « un principe de plaisir saturé (tout sur l'image en surface) et un principe de réalité raréfié (la profondeur absente de l'image) », il choisit le premier, car il « lui permet d'imposer au téléspectateur l'impasse qu'il fait du hors-champ et de la vérité, tout est dans le champ et plus rien n'y prend consistance » (1986:131). Et cette saturation de l'image, poursuit Vernier, vient en contrepartie de la raréfaction du sens. Rien ne peut donc être archivé dans la mémoire, à cause du « pilonnage visuel » qui prend de vitesse, court-circuite l'esprit ou la pensée. Alors que le cinéma présente une image-pulsion, impulsive, sensée, le vidéoclip exhibe une image-pulsation, expressive, image dont le « sens est neutralisé » et la dimension mentale évanouie. Subordonnée à un tempo, ce qui lui donne « une forme embryonnaire de l'image-temps », l'image du clip, c'est de l'image-mouvement du cinéma devenue image, vitesse.

Pas de temps morts, mais une surenchère intensive, une accélération du rythme. Comblent les vides de l'image pour combler le téléspectateur. Pas de message, mais une jouissance de la virtuosité du média, de son intensité imagière. Le plaisir de l'image décourage de tout effort, de toute concentration orientée vers la compréhension, l'interprétation. De ce trop de voir, il n'y a plus rien à voir. Godard : « il n'y a pas de sujet, ils n'ont plus de sujet, il n'y a pas de sujet dans un vidéoclip » (1986:131).

Vidéoclip et maniérisme

Le clip consacre l'esthétique du fragment ; et ceci « en rapport avec les nouveaux modes d'écoute flottante et fragmentaire des téléspectateurs. L'un des aspects essentiels du clip est dans le type de montage des fragments. De l'ordre du collage plutôt que de celui de la nécessité d'une narration filmique » (1986:132). L'esthétique du fragment peut donc entrer en compagnonnage avec le pointillisme pictural,

lui-même inspiré de l'impressionnisme (fragmentation des touches en petites taches de couleur vive [<http://www.peintre-analyse.com>]), mais aussi de l'expressivité du maniérisme en tant qu'usage des « grandes formules stylistiques (...) vidées de leur contenu, l'exacerbation du « moi », de la singularité du créateur à travers son expression spécifique : « la maniera », bref, cette « tendance à la transformation arbitraire et à la déformation du réel, au service de « l'expressivité » et de la recherche du « grand style » (<http://www.edelo.net/>). Le maniérisme dans le clip, c'est aussi la centralité de l'emphase hypnotique pour exprimer son moi, ses idées. C'est vrai que la notion de créateur devient très floue, sinon partagée, au sujet du vidéoclip, car les idées qui y sont développées ne peuvent toujours pas tirer leur origine de la vedette ou d'une seule source. Philipp Stölzl qui a réalisé des clips pour Madonna Mick Jagger, par exemple, témoigne :

Les musiciens les plus intéressants sont ceux qui ont déjà leurs propres idées, ou ceux avec lesquels on discute et on échange des points de vue. C'est toujours un avantage. Après tout, c'est l'artiste qui se met en scène et le morceau est souvent porteur de message très personnel. Mais beaucoup attendent aussi que le réalisateur développe seul une idée. Le plus important c'est que le clip soit en lien avec l'artiste et la musique. Sans échange, on réussit (sic) rarement un bon clip. C'est pourquoi il existe aussi un large éventail de styles, chaque style musical appelle sa propre transposition en vidéo. À côté de l'aspect artistique, il y a aussi tout un aspect marketing : comment positionne-t-on un artiste ? Comment atteint-on le public cible ? Comment vend-on au mieux un disque ? (<http://www.arte.tv/fr>).

D'où la recherche de tous les astuces et trucages possibles qu'on retrouve entre autres dans le style maniériste (1520-1580) dont voici quelques caractéristiques : « la perte de clarté et de cohérence de l'image, la multiplication des éléments et des plans, une symbolique complexe qui se réfère à des domaines méconnus aujourd'hui (alchimie, art du blason, langage des fleurs, ...), le goût prononcé pour un érotisme esthétisant, la déformation et la torsion des corps, le goût des schémas sinueux, (...) la recherche du mouvement, la modification des proportions des parties du corps (...) » (<http://www.edelo.net/>). C'est finalement un style très osé qui sert d'étalon au discours de l'art contemporain, ouvert à toutes les libertés, à tous les coups dans la construction d'une image du vidéoclip qui « joue du mélange hétérogène de la narrativité de type filmique et des trucages vidéo » afin de lui « donner un *look* caractéristique (...) dans la surenchère visuelle de l'image-pulsation et sa fragmentation » (1986:132). Mais quel est le contrecoup de ce mélange hétérogène ? C'est la forte distorsion qui affecte la forme de la fiction ou du récit narré par le clip en dépit du maintien d'une ligne narrative « pour assurer le succès du clip auprès du public afin de ne pas trop perturber son écoute » (1986:132).

Vernier constate que le dessein de la fiction est sacrifié, torsadé car la narrativité du clip commet « des infractions à l'économie du récit cinématographique ». Le clip propose, « dans une sorte de raréfaction maniériste », une fiction quasi sans contenu, décharnée, un simulacre de récit dans un packaging filmique :

réduction de l'action à ses moments les plus forts ; multiplication des personnages parasites n'ajoutant rien ; hétérogénéité des décors et des lieux ; mélange des niveaux de représentation (niveau de l'action, niveau onirique, niveau de la scène musicale) ; intrigue creuse ou mécanique ne mettant en jeu que des « standards d'émotion » (...) ; absence d'une véritable clôture de la narration ; mouvement de la caméra convoquée par le plaisir de la virtuosité, de l'effet de la performance ; cadre de l'image saturé et plans très courts ; montage alterné jouant sur le rythme, la vitesse, et les à-coups, priorité à l'aspect dynamique dans le rapport entre les plans (1986:132).

Bref, le maniérisme dans l'art du vidéoclip, c'est dans l'esthétique de la fragmentation et de l'hétérogénéité, « le goût de l'image pour l'image », l'« exacerbation de la forme », l'« excès de style », la « débauche des couleurs », le sensualisme... Point n'est besoin de s'en offusquer : « C'est notamment ce qui fait la séduction du clip et le plaisir qu'on peut y prendre quand le clip est au plus grand de sa forme » (1986:132).

Corps, décors et typologie de clips

Si le clip peut se définir aussi comme de la musique pour les yeux, expression que j'emprunte à la chaîne de télévision Arte, il y a alors un sérieux travail pour les décors. Le réalisateur et scénographe Philipp Stölzl décrit le rôle que les décors peuvent jouer dans un clip :

Au début, je réalisais mes clips en faisant très attention aux décors. Puis, j'ai commencé à me tourner vers des choses plus documentaires. Pour un clip de Pavarotti (sic), par exemple, je suis allé filmer des gens dans les rues de Naples. Je leur ai demandé de chanter un extrait des morceaux de Pavarotti. Le résultat était si touchant qu'on en oubliait quasiment le cadre (<http://www.arte.tv/fr>).

Il a été précédemment évoqué le caractère hétérogène des décors et des lieux dans le clip et la débauche des couleurs. Il s'agit de situer le statut du corps, les différentes positions occupées ainsi que les multiples manipulations dont il est l'objet dans le clip, notamment à la faveur du réalisme, du réalisme fantastique, du maniérisme, du surréalisme, et j'en passe.

Selon Vernier, le clip est un produit musical audiovisuel fini, fabriqué en studio et dissocié de la présence visuelle et de l'effervescence authentiques de la scène musicale. Le corps du chanteur ou des musiciens dans le clip n'est pas un vrai

corps, mais un cliché, un figurant, un corps codifié, codé. J'ajouterai même que la voix qu'on entend n'est pas celle qu'on voit sortir des mouvements buccaux du chanteur, mais de la bande-son du clip. Une voix préenregistrée, mécanique et non organique.

Dans la diffusion médiatique de son image, le chanteur a perdu de son aura (comme le dirait W. Benjamin), il ne fait plus lui-même assez rêver les téléspectateurs. L'image du corps du chanteur devient un cliché parmi d'autres clichés. Au bout de cette logique, le personnage du chanteur devient un figurant-objet du décor (1986:133).

Le corps codifié n'est pas un vrai corps nu, mais un corps déshabillé, un objet d'« un érotisme *clean*, un corps « désincarné ». C'est de cette désincarnation que peut provenir la fascination du téléspectateur.

Cependant, l'obscénité du corps n'apparaît pas dans le clip, on ne vise pas à la vérité du corps, mais à son « image de marque ». C'est pourquoi la présence de l'image du chanteur effectuant l'acte de chanter reste néanmoins très fréquent dans la grande majorité des clips. On touche là une des limites du genre « clip musical » dans la mesure où il s'agit d'assurer la promotion d'un artiste et de son image auprès du public (1986:13).

Ce rapport entre corps sur scène et voix a conduit Vernier à établir une typologie de clips :

Le scopitone : degré zéro du clip

C'est le clip-dinosaure, « l'esquisse visuelle du clip » (1986:133) sorti dans les années 1960, d'abord sur le marché français à la faveur de la vague *yéyé*, puis américain. Il s'agit de la machine Scopitone, espèce de juke-box à images diffusant, dans un bistrot, sur un petit écran couleur -avant la télévision couleur- des chansons filmées (courts-métrages musicaux), librement choisies au prix d'une pièce de monnaie. Les décors sont souvent naturels et une scénarisation kitsch des paroles (<http://www.arte.tv/fr>). Mais auparavant, on évoquerait des machines, les *Song Slides* (plaques de verre illustrant une chanson) (<http://fr.wikipédia>), les *Soundies* (juke-boxes Panoram en bois et noir-blanc), etc. Pour Vernier, le scopitone « reste encore trop marqué par le modèle des variétés TV. Néanmoins, l'espace de la scène a tendance à s'effacer au profit d'un décor plus ou moins en rapport avec la chanson. Cependant, le corps se comporte encore selon le principe de la scène » (1986:133).

Clip au corps- voix - action

Il y a un décor sur lequel le corps chantant ce que l'on entend effectue des mouvements, « accomplit différentes actions, joue la comédie, le tout le plus souvent lié à l'histoire racontée dans la chanson » (1986:133).

Clip-simulacre de concert

Dans ce format de clip, fait par souci de préserver l'*image de marque* des chanteurs, le corps est filmé dans une simulation de performance plutôt fabriquée « selon les indications d'une mise en images [au point de] rendre indécidable en retour ce qui dans les clips pourraient être de vraies images de concert » (1986 :133). La pratique est courante dans les clips rock. « Par ailleurs, ces clips combinent la plupart du temps ce simulacre de concert avec la distillation de micro-événements dans le public, tel un personnage ivre, une bagarre, un marchandage, etc. » (1986:133).

Clip au corps-voix objet des trucages vidéo

Un complément du format simulacre de concert, mais enrichi d'une stratégie de redondance. « Il s'agit là de multiplier les images de marque. Le corps du chanteur peut être l'objet de toutes les manipulations vidéo déjà largement expérimentées dans l'art vidéo. Corps multiplié, morcelé, peint, irradié, gazeux, déguisé, etc. Cela confère au chanteur une sorte de *look* d'aventurier esthétique de l'image » (1986:133). L'irréel ou le surréel trouve sa place dans ce type de clips manipulateurs et, au final, oniriques en consacrant au moins le dédoublement du corps.

Clip au corps-acteur sans voix

Dans ce format de clip, les actions accomplies par le corps jouissent d'autonomie vis-à-vis de l'action de chanter. Cela peut aller jusque dans la gesticulation. Dans ces clips très narratifs, le corps est très généralement acteur de l'histoire chantée (1986:133). Il est pourtant rare de voir un clip où le chanteur se passe de mimer la bande-son.

Clip au corps-objet du décor

Le corps constitue un des éléments du décor dans cette formule des clips généralement peu narratifs et qui marque la nouvelle génération du genre : « Traiter les éléments visuels comme des matières, jouer des grosseurs, de la vitesse de l'image, des cadres et des écrans dans le plan » (1986:133).

Clip sans corps

Le clip désincarné, où disparaît le corps. « Le clip devient un exercice visuel autour de la musique. Toutes les recherches visuelles sont expérimentées pour trouver un équivalent-image à la musique. Très peu de clips s'aventurent sur ce terrain- là » (1986:133). Je trouve que c'est à ce niveau que, théoriquement, devrait se situer l'hédonisme des clips techno qui consacrent le rythme pour le rythme, la danse, la fête (*rave*) dans une ambiance psychédélique. Et c'est parce que la musique techno procède de *samples* électroniques où le créateur n'est pas auteur original, mais celui qui a « amalgamé » des échantillons de sons et rythmes préexistants. Et aussi parce que c'est une musique sans voix, une musique « industrielle » (mécanique). Dans les années mi-1990, l'arrivée de la génération électro ou techno enterre le récit et la

pop star iconique des années 1980. Chris Cunningham, Michel Gondry et autres donnent le ton pour tuer le star-system. C'est « la disparition de l'image du chanteur comme du texte de la chanson, la voie est libre pour la mise en place d'un pur dispositif visuel » (<http://www.arte.fr>).

La technologie du clip devient donc un art où s'expérimente l'évolution technologique et sociale d'un pays. Il peut éclairer le degré d'évolution des nations. Selon Jacques Attali, cité par Vernier: « La musique est devenue exemplaire de l'évolution de notre société : déritualiser une forme sociale, réprimer une activité du corps en objet, en spécialiser l'exercice, la vendre en spectacle, puis en organiser le stockage et en généraliser la consommation jusqu'à la perte de son sens » (1986:133).

Plus que partout ailleurs, le vidéoclip a regardé du côté cinéma pour acquérir sa légitimité artistique en assimilant son langage et ses codes de mise en scène. Puis le cinéma subit à son tour l'effet clip et adopte la forme clippée. Ici, et simultanément, la musique « sort de son rôle illustratif pour faire l'objet de séquences autonomes » (<http://www.arte.tv/fr>). Fin des années 1980, « Le vidéoclip tend à s'affranchir du principe narratif, au profit d'un dispositif visuel unique : une situation, une idée, un procédé original satisfont la dramaturgie synchronique qui est celle du format court » (<http://www.arte.tv/fr>). La liberté prise vis-à-vis du récit s'accompagne de celle à l'égard du sur-découpage à compter des années 1990 : « le plan-séquence devient, à partir des années 1990, la figure hégémonique de la grammaire clippée : du « Black or White » de Michael Jackson au « Nouveau Western » de MC Solaar (...), le clip devient le laboratoire des nouvelles images associées à des plans séquences » (<http://www.arte.tv/fr>). A noter qu'aucun format de clip n'a chassé l'autre, mais les choses se conçoivent dans l'évolution (technologique) et dans les genres musicaux. Par exemple, le clip sans corps n'est pas adopté dans tous les genres de musique.

Cette typologie technique ne dispense pas de dégager une typologie sociologique, établie indépendamment et/ou selon la thématique littéraire de l'œuvre illustrée. Chaque type, cependant, ne peut jamais prétendre à l'autonomie. Ainsi peut-on distinguer des clips de violence, d'horreur, politiques, festifs (d'ambiance), sociaux, publicitaires ou commerciaux, sentimentaux ou érotiques, surréalistes, etc.

Rhétorique sociologique du vidéoclip congolais

Cette section vise à fonder une explication sociologique de la rhétorique des vidéoclips congolais dans les divers enjeux auxquels ils se prêtent. Mais j'aurai auparavant à m'interroger sur la valeur intrinsèque des clips congolais en tant qu'œuvres d'art. Qu'à cela ne tienne, le clip a subi une évolution et s'est émancipé, mais ne s'est pas coupé, du sur-découpage. Cependant, le plus important dans cette étude porte encore à comprendre et expliquer la rhétorique sociologique

des images mises en scène en prenant pour prétexte ou élément structurant la chanson, la musique. Pour ce faire, je vais décrypter le clip comme œuvre d'art, support de marketing, stratégie de quête de pouvoir symbolique, espace pédagogique et historiographie visuelle de la société.

Création artistique

Une critique pourrait se justifier à propos des clips congolais sur leur qualité artistique car, à une époque donnée comme aujourd'hui encore, la confusion entre *play back* et vidéoclip a longtemps régné dans les esprits des artistes, réalisateurs et producteurs congolais, ceux-ci n'ayant pas encore développé un sens aigu de l'art et du business, oubliant, sauf quelques exceptions près, de s'investir dans le travail scénaristique et de regarder vers les horizons inexplorés comme l'originalité de notre propre culture ou environnement. Un constat sur les clips congolais révèle une absence ou un manque de scénarios élaborés pour le hisser au statut d'œuvres d'art achevées. En définitive, on va considérer des chansons filmées pour des clips en usant de longs plans, ou en superposant l'image de la vedette sur un simple décor virtuel. Les clips de Zaïko Langa-Langa et beaucoup d'autres des années 1990 ont exploité ce format. Il faut remonter aux années 1970 pour situer les débuts balbutiants de l'art du clip congolais :

Déjà en 1973, un essai avait été fait sur le support film de 16 mm par le réalisateur Célestin Mansevani et le monteur Paul Clary Manvidila. Cet essai a consisté à illustrer la chanson « Nzale » de l'artiste-musicien Tabu Ley (Rochereau).

Le réalisateur a suivi une démarche bien précise : il a commencé par auditionner la chanson, maîtriser le contenu avant d'écrire un scénario et un « story board » à partir desquels il a enfin réalisé le clip.

Ledit clip a connu un grand succès. Les mélomanes de l'époque avaient apprécié le scénario inspiré de la chanson. Les images tournées dans ce clip illustraient bien les paroles de la chanson : quand Tabu Ley dit par exemple « Nalata sapato, nalata lipapa » (je porte les souliers, je porte les babouches), on voit l'artiste-musicien porter tantôt les souliers, tantôt les babouches.

Lorsqu'on arrivait pas à introduire la pensée de l'artiste dans le clip, on laissait le musicien lui-même s'exprimer avec des gestes appropriés. Aucune image n'avait donc été gratuitement utilisée dans le clip. C'était, selon lui, un genre très illustratif (Kikene 2000:20-21).

Après l'expérience de « Nzale », une autre a été tentée avec la chanson « Mabele » de Lutumba Simaro. Mais des difficultés d'ordre financier et technique (lourdeur de l'outil de travail : caméra, support film...) ont plongé l'art du clip congolais dans la léthargie jusqu'aux années 1980 grâce à « l'introduction de la vidéo légère à la télévision » (Kikene 2000:21-22).

Malgré quelques pratiques d'amateur au début, l'on peut citer aujourd'hui des chefs-d'œuvre comme « Roméo et Juliette » de Stino Mubi Matadi, « Kaokokokorobo » de Timololo/Papa Wemba qui ont tous été réalisés par la maison Sica Production en France. La qualité des images et du scénario, particulièrement pour ce dernier, a forcé l'admiration du public averti. Le langage verbal et visuel de « Kaokokokorobo » s'appuie sur la vadrouille et la violence des jeunes désœuvrés congolais et des enfants dits *Zoulous* et *New Jack* en Europe. Le clip met ainsi en scène la répression policière de la délinquance immigrée, le tout dans une esthétique séduisante à travers la poursuite policière des enfants qui finit par un meurtre, le sport de glisse, le match de basket.

« Opération dragon » de Werrason est aussi un véritable chef-d'œuvre: le scénario, la chorégraphie des ballerines parisiennes, le jeu d'ombres sur l'équipe de danseuses kinoises du groupe et la chute de la fiction après l'« opération » accomplie. Néanmoins, l'on déplore l'intrusion du symbolisme américain à travers le bandana aux motifs de la bannière étoilée que Werrason, jouant au héros au volant de sa Mercedes, a ceint. Puis, au final, qu'il dénoue et agite avant de le jeter du haut du bâtiment aux filles de Paris qui lui couraient derrière pendant l'« opération ». Cela rappelle la fin du clip « Fa Fa Fa Fa Fa (Sad Song) » où Papa Wemba, à travers cette reprise d'Otis Redding et grâce au concours vocal de la diva britannique Juliet Roberts, exhibe le dos à la camera : en gros plan, l'on voit le symbole du drapeau britannique sur l'habit qu'il porte en grand adepte de la Sape (société anonyme des personnes élégantes).

Dans le même registre des œuvres qui crèvent l'écran, il y a « A la queue leu leu » (Werrason). Inspiré d'un clip de R. Kelly (« I wish » ?), ce clip prévoit une fiction au milieu de la chanson qui s'arrête brusquement. Intervient alors une espèce de court-métrage sur une musique originale. Surgit alors un gang, scotché des chiens en laisse, en pleine opération « Wanted ». Comme dans le film *Un prince à New York* d'Eddie Murphy, le dédoublement de rôle apparaît dans ce clip où l'*atalaku* (animateur) principal du groupe se retrouve au sein du gang, alors qu'on le revoit sur la scène musicale parodiée avant et après la fiction incise. Ce clip qui réunit la fiction (imaginaire de gang) et la parodie scénique est tourné en double version dont l'une place la fiction à la posture finale de l'œuvre. Comme au cinéma, le clip recourt à la technique de dédoublement, mais aussi au sosie tel ce *manga* qui a remplacé Britney Spears dans le clip « Break the ice », tourné dans un univers futuriste (www.uniweb.fr/).

Le clip comporte des vertus d'excitant sensoriel résultant de la fusion alchimique des effets de l'éclairage, des couleurs, des décors, des corps, costumes, accessoires et actions des acteurs en scène. D'où, là où flanche l'esprit de la vedette (réalisateur potentiel) intervient le génie du réalisateur, car « l'art du clip n'est pas qu'une affaire de haute technologie (...), il peut devenir aussi une réflexion sur l'image filmée et

sur les liens qu'elle entretient avec ce qu'elle représente » (Marion et Anciaux 1986). Pour ne parler que du décor dans cette anthropologie visuelle, face à deux versions quasi similaires de la vidéo « Monstre d'amour » (Félix Wazekwa) qui a servi à lancer en décembre 2007 le CD *Que demande le peuple ?* le public – loin de toutes considérations politiques liées au titre du CD – est davantage fasciné par la version tournée devant l'esplanade du Palais du peuple que par celle qui n'a exploité qu'une toile de fond couleur ou virtuelle. Par ailleurs, un véritable art du clip s'est développé grâce aux sociétés brassicoles congolaises dont les vidéoclips, qui sont avant tout de longues chansons publicitaires commandées aux stars kinoises, bénéficient des compétences techniques confirmées, en l'occurrence le label Pygma pour les vidéos Primus.

Support de marketing et produit marchand

Œuvre artistique, le clip congolais assure avant tout la promotion du disque, et par extension celle de la vedette et de son groupe, voire de plus en plus des illustres inconnus à travers le phénomène de *libanga*² qui a débordé la simple nomination (marchande) de personne dans la chanson pour, à défaut ou aussi, intégrer une séquence de son apparition physique dans la vidéo musicale (clips « Ravis » de Koffi Olomide, « Moustiquaire » de Binda Bass, « Attente » de Fally Ipupa, « Sous-sol » de Werrason, etc.). C'est le triomphe de la démocratisation d'une économie narcissique virtuelle grâce à laquelle de tierces personnes trouvent ainsi un espace cathartique pour se mirer, s'auto-représenter, aux fins de se construire à la fois une identification (à la star du clip) et une identité afin de sortir de l'anonymat auquel les a rivées la civilisation urbaine.

Dans la perspective commerciale, les chansons clippées rencontrent souvent les grandes faveurs du public qui les font monter dans les charts. Tous les ingrédients de séduction sont mis à contribution afin de conquérir le consommateur. Dans ce contexte, l'érotisation du clip par l'image dévoyée de la ballerine topless, tout comme l'exhibitionnisme des symboles de richesse ou de misère sociale afin de surenchérir la rhétoricité du vidéoclip, la télédiffusion récurrente peuvent renvoyer au fait que la vidéo musicale, en tant que média, formate le goût et exerce des influences sur le psychique collectif du public, le processus cognitif du téléspectateur : « la caméra zoome sur le détail « à la place » du spectateur. C'est un fait que la médiatisation (...) a essentiellement des buts commerciaux et donc de fabrication d'esprits/consommateurs » (Dechambre 2000:158-159).

La chanson « Liputa » de Fally Ipupa a pendant longtemps trusté les suffrages publics pour avoir aussitôt été traduite en version clippée après la sortie du CD *Droit chemin* en 2006. Il a fallu qu'intervienne la sortie de *L'intégral des clips* en 2007 pour que le grand public découvre et évalue *de visu* la qualité de bien des belles compositions restées en veilleuse comme « Attente », « Orgasy » au point d'avoir

éclipsé le tube « Liputa » non repris dans la vidéo « intégrale ». Ce qui a bien sûr raréfié sa diffusion sur les médias. Ainsi se conçoit la dictature de l'image à l'ère de l'*homo ecranicus* pour qui « n'est vrai », « n'existe », n'est beau que ce qui passe sur l'écran (télévisuel) : c'est le « syndrome de Thomas », note Bombardier (1991:256) qui ajoute que « la vidéo, grâce aux gros plans, donne aux téléspectateurs un sentiment de proximité qu'ils n'ont pas en tant que spectateurs » (1991:257). L'histoire mondiale du showbiz se référera pendant longtemps encore au succès commercial du single *Thriller* de M. Jackson à travers sa version clippée en format comédie musicale chez les zombies.

Par ailleurs, la question est parfois de savoir si un beau clip, en tant qu'œuvre d'art, peut sauver éventuellement une mauvaise chanson. Stölzl répond : « A priori non. Mais il existe là des exceptions. Certains clips sont si géniaux qu'ils peuvent transformer une chanson à la base pas très commerciale en véritable tube (...) » (<http://www.arte.tv/fr>). Mais en regard de la double dimension de produit promotionnel et marchand du clip, les vedettes congolaises s'emploient depuis un temps à lancer sur le marché chaque disque en versions son et audiovisuelle, soit comme deux produits commerciaux distincts par leurs emballages, soit comme un seul produit CD-DVD ou DAVD présenté sous un packaging unique (coffret). Un manque à gagner du côté CD peut alors être compensé du côté vidéo, surtout qu'il s'avère moins aisé pour le commun des mortels de contrefaire un DVD et un DAVD qu'un CD. Pourtant, à travers des pirates internationaux, des contrefaçons des vidéos musicales congolaises, sous forme des VCD à 5 \$ ou des MP4 *made in Nigeria* à 2,5 \$ (mars 2009), inondent le marché noir de Kinshasa. Pourtant, quoique techniquement peu enviables pour la plupart, et à cause de leur bas prix, ils concurrencent fortement le marché licite des clips congolais au prix rédhibitoire de 25-30 \$.

Dans un autre registre, la publicité des produits de commerce courants, outre la bière, recourt de plus en plus aux chansonniers et au format clip musical. Le rappeur kinois Marshall Dixon est la vedette du clip « Marsavco la gamme du maître ». Comme celui de la compagnie d'aviation Hewa Bora diffusé en boucle aux heures très tardives, le court-métrage de Marshall fait la promotion d'une gamme de lessive, de produits détergents et alimentaires d'un groupe de la multinationale Unilever. Voilà une pratique non camouflée de marketing qui s'oppose aux formes de publicité clandestines et sournoises qui ont pris d'assaut l'espace vidéo-musical congolais. Car à la rhétorique de citations nominales et imagières de personnes, qui frisent le viol de conscience des consommateurs des œuvres musicales, s'adjoint celle qui consiste à incruster ou à se servir comme décors, des enseignes ou des enceintes des commerces, à savoir les salons de coiffure, les comptoirs de diamant (clip « Lekasopo » de Lisimo « Gentamicine »), les boutiques de mode (clips « Dans mes bras » de Wazekwa, « Conscience Bella »,

« Témoinage » de Werrason), les boutiques des téléphones Gsm (clip « Lekasopo »), les agences de phonie, etc. Cette pratique occulte une autre dimension marchande du vidéoclip congolais en supposant que ces expositions publicitaires virtuelles sont toujours monnayées.

Stratégie de la quête de pouvoir symbolique et syndrome V12

Dans le contexte de conflictualité autour du leadership qui marque l'espace de la chanson populaire congolo-kinois (Tsambu 2004, 2006), le clip intervient comme espace d'exhibition des biens économiques et de quête de pouvoir symbolique dans l'intention de torpiller le charisme des vedettes rivales. Délocalisant la concurrence musicale du champ esthétique vers le champ matériel ou économique, les stars congolaises ne cessent de faire valoir des éléments extra-musicaux comme les costumes de marque, les voitures de luxe, les villas... dont la reconnaissance sociologique leur gratifie de prestige et d'honneurs sociaux. Assiégées par l'obsession d'exhiber leur patrimoine et marquées par la culture de la frime et d'autocélébration, elles sont atteintes du « syndrome V12 », car lorsque ces objets fétiches font défaut, on loue une chambre d'hôtel 5 étoiles, on squatte un salon bourgeois, on s'offre à mi-temps une Rolls Royce pour servir pendant le champ de tournage. Sinon ou en plus, l'on se pavane dans les rues de Paris, direction tour Eiffel, pyramide du Louvre, avant de visiter la place Vendôme et de longer les Champs-Élysées et leurs boutiques de luxe, illustrant par ces décors une réalité éloignée d'une chanson dont le thème eût été inspiré par une égérie aux mœurs légères vivant à Kinshasa ou dans la banlieue parisienne.

Voici comment est né le syndrome V12 : en 1995, Koffi Olomide sort le CD *V12*. Devant la presse kinoise, le 25 octobre, il déclare avoir choisi ce titre par souci d'originalité et pour des raisons d'ordre esthétique : « C'est court, c'est bien beau ! et peut-être aussi la première fois un titre avec un chiffre ». Pourtant, dans un simulacre de modestie, Koffi parle de V12 comme le moteur le plus puissant actuellement en matière d'automobile, évitant de faire directement allusion à sa Mercedes 600 S V12 exposée dans le clip « Andrada », un des extraits audiovisuels de ce récent opus. Derechef, le public vidéophile congolais se souviendra d'avoir suivi comme un reportage ou un programme documentaire les travaux de chantier de sa villa de Mont-Fleury. Et les travaux terminés, la villa est restée un des sites de tournage privilégiés des clips du « Mopao-Mokonzi » (le patron et chef) qui ne s'est pas lassé d'exposer ses nouvelles acquisitions automobiles au point de se faire des émules. Bob Masua se dit écœuré de produire des clips genre *V12* pour exhiber villa, téléphone portable, voiture Mercedes : « Mercedes me ferait ça. Je dirais que c'est bon. Mais qu'un artiste me le présente, j'aurais du mal à comprendre le message » (Tsambu 1997:7). Voilà pourquoi ce producteur a pris la tendance populiste à travers « Qu'est-ce que c'est l'amour ? » (Bileku Djuna Mumbafu) et

« Show time » (Godefroid Lofombo) tournés en plein marché populaire de Gambela ou au milieu de la foule, à Kinshasa, jusqu'à demeurer, aussi grâce à la qualité de leur synopsis, des grands succès dans l'histoire du vidéoclip congolais.

Le narcissisme qui se décline dans les clips congolais pour la quête de pouvoir symbolique transparait à travers le grand soin pris dans la présentation et les manipulations des corps-décors de vedettes, d'acteurs, des danseuses allant des effets spéciaux mécaniques à l'extravagance (asexuée) du look : maquillage du visage; piercing d'oreille, d'une aile du nez, de la langue ou du nombril; application du rouge ou du brillant à lèvres ; tatouages ; abus de cosmétiques ; styles de coiffure au point que le corps cesse de paraître comme un héritage biologique pour devenir un construit social et culturel culminant à l'hermaphrodisme métaphorique ou réel (bisexualité) chez les stars masculines, qui ne s'interdisent pas, pour leur glamour, de tirer leurs cheveux en chignon, de les tresser, ou de porter des costumes féminins. La notion de genre est ainsi déconstruite. Dans la vidéo « Général Major » (Montana Kamenga), Koffi passe du costume tailleur à celui de commandant de vaisseau. Le clip devient, comme dit *supra*, le théâtre des marques vestimentaires, de quête identitaire et de construction du star-system. On arbore le costume avec l'étiquette pendant à son fil, le réalisateur accomplit le gros plan sur les chaussures ou une partie du corps. Et les danseuses topless laissent encore délibérément apercevoir, après l'exposition du nombril, leur sous-vêtement « Versace » au point de flouer totalement les frontières entre l'intime (le privé) et le public.

Le mimétisme de la culture et des clips hip hop ou rythme and blues américains est fragrant, car si ces vedettes d'outre-Atlantique s'accommodent d'un environnement quotidien réel fait de cigares, d'argent, de limousines et de sexe, les vedettes kinoises, vivant des *matolo*,³ sont loin de mener une véritable culture bourgeoise et *bling-bling*.⁴ C'est donc par la voie onirique que la vedette congolaise accède au train de vie bourgeois et se survalorise matériellement dans la compétition pour le leadership qui caractérise le champ de la musique populaire congolokinois.

Clip comme espace social hiérarchisé et sexué

Le vidéoclip congolais se conçoit aussi comme un espace sociologiquement hiérarchisé qui traduit la politique intérieure, soit les rapports de forces au sein de tout groupe musical. D'abord, dans les rapports de pouvoir définis par les costumes, seule la star, leader du groupe, jouit de l'avantage de porter la tenue la plus symboliquement survalorisée et distinguée dans tous les clips où il apparaît. Stratégiquement, les employés sont confondus à une équipe sportive en vareuses ou en tenue uniforme afin d'insinuer leur position sociale dominée. Sur le plan topographique, le leader occupe la position solitaire, centrale ou d'avant-scène, il est censé bénéficier de plus de gros plans que ses employés, même là où il n'est

pas l'auteur de la chanson clippée. Les artistes qui se placent directement à gauche et/ou à droite du leader renseignent sur un rang social et symbolique distingué vis-à-vis de celui de leurs collègues.

Quant à la représentation de la femme, il faut, à titre provisoire, distinguer la danseuse de la compagne du « héros hollywoodien » pour son look visuel. Les danseuses occupent une position ambiguë. A la fois dominées et dominantes, elles constituent le privilège du leader – *bilei ya mokonzɔ*⁵ – en tant qu'il dispose de l'imperium absolu de danser avec elles pour son look et son charisme. Elles partagent le *topos* de la star, ce qui constitue une preuve de leur puissance (stratégie) érotique, mais trahit en même temps leurs liens ancillaires, soit leur exploitation sexuelle. La danseuse (la femme) est un lieu d'ancrage du pouvoir que le patron du groupe peut momentanément transférer à un employé ou à tout le groupe dans certaines circonstances. Ainsi peut-on auréoler des danseuses un guitariste en promotion, un *atalaku* ou tout autre instrumentiste dans son propre clip. Par cette procédure, le clip « Monstre d'amour » (F. Wazekwa) consacre le guitariste Pini Moke dit Pitshou Concorde afin de faire tomber dans les oubliettes Hono Kapanga débauché par Koffi, jusqu'à lui accoler la garde rapprochée d'une « amazone » armée de lance, en plus du costume cousu de plusieurs pièces de peaux de bêtes sauvages comme attributs traditionnels du pouvoir. Le bassiste Binda de Quartier Latin jouit de la faveur de danseuses dans son propre clip « Moustiquaire », mais où le héros hollywoodien demeure le patron Koffi Olomide qui annonce son apparition par le gros plan d'un pied bourgeoisement chaussé dans le clip *Insecticide* de son chanteur d'alors Ferré Gola.

Par ailleurs, l'on note absolument l'écart d'accoutrement entre les hommes, bien costumés, et les filles, en tenue légère, assujetties au rôle de charme ou de marketing très exploité dans la vocation publicitaire du clip. Le même rôle revient à la compagne du héros hollywoodien, une espèce de guest star, noire, blanche, métisse ou arabe, qui ne danse ou ne joue la fiction qu'avec le leader du groupe, et plus ou moins placée en posture de poupée érotique (clips « Motoba » (F. Wazekwa), « Babou » (Koffi Olomide), « Mimo » (Emeneya), etc. Après avoir floué les frontières entre l'érotisme et la pornographie, entre la normalité et l'anormalité, ici se pose le grand débat moral sur l'obscénité dans les arts du spectacle congolais (Ne Nzau 2008) ravivé entre autres par les cris licencieux, les chansons publisexistes clippées commandées par les sponsors brassicoles, et par le clip à polémique et censuré de Fally Ipupa, « Orgasy », acronyme de « organisation de simples Yankee », mais titre trompeur pour dire orgasme, ce qui est bien explicite dans la chanson et simulé dans le clip. Et dans cette vidéo qui représente une fille nue au bord et dans la baignoire, le téléspectateur est placé en posture de voyeur, d'Actéon épiant Diane au bain. L'autocensure intervient *in fine*

quand la star Fally Ipupa, se purléchant les lèvres, interpose sa main entre la « chaste Diane » légèrement rhabillée après le bain et la caméra, afin de cacher la copulation. Ainsi finit le clip dont la fiction inachevée se poursuit, par compensation du hors champ et du hors temps, dans l'esprit des téléspectateurs soumis à la violence psychologique.

« Faire écran entre une image et ses potentiels regardeurs, c'est incontestablement lui reconnaître un pouvoir plus fort qu'aucune parole, aucun raisonnement, aucune médiation » (www.crdp.ac-creteil.fr). Or l'image du sexe est déjà omnipotente et préoccupe tout le monde au point de faire de l'érotisme une marchandise culturelle flirtant avec la rentabilité économique, disait un certain Jacques Charpentreau. « Principale cible des censeurs [à censurer] (...), le sexe reste un tabou qu'aucune justification ne peut mettre en image. Seul le simulacre ou la suggestion, parfois grossière, sont permis puisqu'ils se plient au jeu de la sacralisation de l'interdit et permettent, par le biais de la métaphore, d'éloigner la réalité physique de l'acte de son sens commun » (www.crdp.ac-creteil.fr). Mais, bref, même dans les clips où le corps féminin devient un corps-décor, corps-objet, réifié, les hommes cherchent à reproduire les structures de domination sur les femmes socialement confinées aux tâches de la domesticité, du « plaire, du paraître » (Bourdieu 2002:135).

Clip comme espace pédagogique de la danse

La musique populaire congolaise urbaine est avant tout une musique festive et de danse. A cet effet, à l'ère de la culture de masse et du spectacle numérique, un nouveau disque largué sur le marché n'aura pas conquis l'adhésion totale de son public aussi longtemps qu'il n'a pas été traduit en version clippée définissant les pas de danse qui accompagnent les chansons. Ceci est d'autant plus vrai que dans cette culture de masse, une catégorie d'acteurs, les stars médiatiques, s'est emparé de la légitimité culturelle en dépossédant la masse populaire diffuse de l'initiative créatrice au point que celle-ci ne peut plus chanter ni danser qu'en imitant les stars de la chanson qu'elle voit à la télévision ou au cinéma. A Kinshasa, l'album « Tout est poussière » de Christian Kimbukusu « Dakumuda », pourtant sorti une année auparavant, a connu sur le tard une ascension dans le hit-parade grâce à sa vidéo musicale qui a popularisé la danse « Linda-Linda ». Le disque *Que demande le peuple ?* (Félix Wazekwa) n'aurait pas amoncelé autant d'opinions favorables auprès des mélomanes s'il n'était pas aussitôt été converti en version audiovisuelle à travers le premier morceau clippé, « Monstre d'amour », dont les différentes sections chorégraphiques et le décor ont émoustillé l'émotion esthétique du public vidéophile.

Clip comme historiographie visuelle de la société

Le clip congolais est un média où peut s'écrire et se lire le quotidien de la vie au Congo-Kinshasa. Des problèmes sociaux sont mis en scène dans ces documents audiovisuels, sous forme d'inserts, de citations visuelles ou de discours scénaristiques traduits en images qui illustrent virtuellement des faits déjà chantés sur le disque ou inédits. Le très narratif clip « Muana ufuila mu nzila » (l'enfant mort en cours de route) de Kitsusu Mabiala., star de variétés néo-traditionnelles *yombe* de la province du Bas-Congo, a réussi à traduire des problèmes sociaux auxquels la population villageoise paupérisée du Mayombe est confrontée au quotidien : la marchandisation de la santé publique. Dans sa fiction, il traite du drame d'une mère dont l'enfant meurt sur le chemin de retour de l'hôpital où il n'a pu être soigné. Parce qu'en prenant pour prétexte des causes occultes de la maladie face à un patient désargenté, l'espace hospitalier n'assure plus la prise en charge des malades qu'à travers des prescriptions médicales. Le clip montre en outre comment le manque d'ambulances allonge le trajet piétonnier des malades autant que le manque de corbillards ne facilite pas le transport des dépouilles mortelles dans la région du Mayombe. Le refus des transporteurs d'embarquer la dépouille de l'enfant au retour de l'hôpital constitue un moment poignant du clip qui met en scène l'échec de la ruse de la mère éplorée consistant à faire passer le corps de son fils défunt pour un simple colis de voyage. Au final, sur ordre d'un chef de village, c'est en filanzane que des jeunes villageois aident la mère à rapatrier le corps de son fils.

Dans le clip « Omesatone » (Papa Wemba), l'insertion de micro-événements extérieurs des vendeuses de pain et du théâtre urbain des camelots qui encombrant les rues de Kinshasa constitue une manière de narrer la crise socioéconomique sévissant au Congo et les stratégies de survie des populations. Dans le même registre, l'image du conducteur de charrette à bras dans « Associés » (Papa Wemba) traduit l'art de la débrouille en RDC, ce fameux « article 15 » hérité de l'époque de Mobutu. Restons avec Papa Wemba pour dire qu'à travers « Elongi ya Jésus » (l'effigie de Jésus) se donne à voir l'hyper-religiosité, face à la crise, qui a gangrené la société congolaise à la faveur du visage de Jésus devenu un fonds de commerce des pasteurs affairistes, en l'occurrence ces nouveaux riches du mouvement néo-pentecôtiste (Bazonzi 2006:14). Le coup de théâtre est venu lorsque dans les images de culte exhibées dans le vidéoclip se distingue la procession en boucle des fidèles kimbanguistes qui accomplissent l'acte d'aumône. C'est qui a provoqué la sainte ire de l'Eglise blasphémée. La vedette est alors sommée de se repentir au prix d'une amende symbolique de 100 sacs de ciment et de l'incinération de la bande vidéo devant la Commission nationale de censure des chansons et des spectacles et les membres de l'Eglise. Mais le pardon ne lui eût été totalement accordé que s'il avait accepté de descendre à Nkamba, rencontrer le chef spirituel. Battant sa coulpe, Papa Wemba déclara :

Un différend s'est mis en place entre l'Eglise kimbanguiste et moi. Ce n'était pas de mon plein gré. Aujourd'hui, la justice de mon pays a fait son travail non seulement pour me condamner, mais aussi pour nous réconcilier. Nous avons brûlé la bande vidéo qui contient le clip de la chanson « Elongi ya Jésus ». La chanson peut passer mais plus jamais le clip. J'accepte d'aller à Nkamba parce que c'est dans mon pays. Et Nkamba en plus reste un lieu touristique (TKM, Entretien avec Papa Wemba).

Une opinion publique certaine voit aussi dans le clip « Anti-terro » (J.-B. Mpiana) une esthétique de la violence et blasphématoire. Construit autour d'un scénario qui rappelle et montre (images documentaires) l'attaque des tours jumelles de Manhattan, le clip exhibe un homme barbu en djellaba blanc – représentation – allégorique de Ben Laden- en train de placer dans un bâtiment une valise piégée. Il est aussitôt maîtrisé au bout d'une opération commando hélicoptérée. La chorégraphie des troupes (chanteurs, musiciens et danseuses) en uniforme, que le Général (J.-B. Mpiana) passe en revue, est une métaphore de parade militaire. Mais au lieu de voir dans cette œuvre l'éloge de la violence, n'est-ce pas une invitation à l'autoréflexion de la société qui ritualise sa propre violence ? Il y a risque, bien sûr, d'écho-praxie, c'est-à-dire de reprise ludique par les enfants des gestes de violence des adultes narrés dans ce clip. Ceci paraît très vraisemblable quand l'on sait que dans une espèce d'écholalie, les enfants reprennent déjà facilement par cœur et en chœur les mélodies des succès de la musique congolaise, mais c'est aussi oublier les bienfaits cathartiques des images violentes.

Néanmoins, le clip « Anti-terro » se prête à une lecture qui dépasse l'approche globale de la violence, car il a été conçu avant tout, en prenant pour prétexte les événements du 11 septembre 2001, pour traduire la guerre de leadership entre Koffi Olomide et J.-B. Mpiana qui se sont défiés à travers leurs performances respectives au Palais omnisports de Paris-Bercy. En septembre 2001, l'échec en audience du second dans cette salle où, déclarait-il auparavant, il devait corriger « au stylo rouge » tous ses prédécesseurs (Koffi et Werrason), a poussé le premier à s'autoproclamer, sur un ton à la fois ludique et moqueur, « B.L. ». C'est ce dernier qui sera alors traqué dans le clip en cause, non sans avoir suscité la colère de la communauté islamique congolaise qui percevait là une intention blasphématoire dirigée contre leur religion.

Conclusion

Cette réflexion s'est consacrée à une forme des créations culturelles africaines contemporaines, à savoir le vidéoclip. Il n'est pas très aisé de s'aventurer sur le terrain de cette forme d'art contemporain, car scientifiquement peu exploré. Et la nature au départ hybride et complexe du produit qui combine les rhétoriques cinématographique, publicitaire et de l'art contemporain avant de s'élever au statut d'une création multimédia (paroles, musique, image) authentique rend l'analyse plus complexe, au-delà des enjeux multiples auxquels il se prête et qui poussent à

plus d'inventivité théorique pour comprendre et expliquer les faits narrés. Et si le clip est parole ou texte, musique et image à la fois, l'on ne peut s'intéresser au phénomène visuel sans savoir que les images sont créées et structurées au rythme de la musique, voire des paroles de la chanson, alors qu'au cinéma la musique est utilisée « pour situer un décor, une ambiance. C'est l'« esthétique de la décalcomanie » (à scène gaie, musique gaie ; à scène triste, musique triste). Dans les clips, les images situent et donnent l'ambiance (fumée, par exemple) » (Marion et Anciaux 1986).

Appliquée au contexte de la musique congolaise, l'esthétique du clip s'est imposée et est devenue la stratégie la plus efficace pour promouvoir les vedettes et leurs œuvres.

Les médias de masse satisfont la soif qu'a le public de renseignements sur ses idoles. (...) Il est typique de notre époque que le public cherche l'homme derrière l'artiste, au repos et au travail, pour établir avec lui des rapports autres que ceux de public à scène. La télévision peut fort bien satisfaire ce désir, au mieux par des interviews et des discussions de caractère sérieux, au pire grâce aux indiscretions notoires dont est capable une caméra mobile. (...) Le portrait complet d'un musicien célèbre, au cours duquel non seulement il parle de lui-même et de son art, mais encore joue ou dirige, sera encore plus populaire auprès du grand public (Bornoff 1972:166).

La vidéo musicale congolaise offre aujourd'hui toutes ces possibilités, parfois en intercalant des commentaires écrits au début, au milieu ou à la fin de chaque clip, en l'occurrence dans les vidéos musicales *Faux mutu moko boye* de Wazekwa et *Loi* de Koffi, parfois en prévoyant un programme additionnel à la fin de la vidéo comme ces reportage de rue, *making off*, coulisses de répétition et concert *live* dans *L'intégral des clips* de Fally Ipupa.

En même temps, l'étude a montré comment le clip, support non seulement promotionnel, mais aussi produit marchand, est par ailleurs une arme stratégique de combat dans la guerre des stars à la kinoise, un média qui met en scène les rapports de force au sein des groupes musicaux, ainsi que les rapports des sexes inégaux qui renseignent même sur l'organisation de la société globale. Le vidéoclip fonctionne sous un autre angle comme un locus d'apprentissage de la danse pour les mélomanes, et une nouvelle manière d'écrire l'histoire de la société congolaise. De surcroît, lorsque l'on visionne le clip religieux « Baba » de L'Or Mbongo tourné sur les ruines du volcan Nyiragongo à Goma, l'on se rend compte que le clip constitue aussi un support visuel de la mémoire sociétale. Je pourrais encore dans le genre évoquer les archives politiques nationales citées dans le tonitruant « Pas de complexe » de Boketshu Ier qui fustige le comportement répréhensible des gouvernants prébendés congolais au détriment du peuple. L'étude a par ailleurs insisté sur le fait que le vidéoclip s'insère dans une économie narcissique en regardant la manière dont d'une part les gens en Afrique voient eux-mêmes leurs représentations personnelles, et d'autre part construisent leur identité et sortent de l'anonymat.

Il faut s'investir dans l'étude de l'audience, une des faiblesses de cette réflexion, pour dégager la complexité et la pluralité de discours narrés dans un clip. Ainsi, par exemple, face au terroriste placé en posture de héros dans le clip « Anti-terro », il y a lieu de s'interroger d'abord sur l'influence que peuvent recevoir les enfants de 16 ans qui trouveraient amusantes les images terroristes, ensuite sur les différentes façons par lesquelles sont construites les audiences. Mais, tout en protégeant l'enfance, les mœurs et la tradition, la censure (autocensure) de la violence comme de l'obscénité friserait toujours l'hypocrisie sociétale et l'obstruction à la créativité.

Au final, je pense que, en RDC comme partout au monde, le vidéoclip devenu une sorte d'oxymore communicationnel de musique, d'images et de paroles (texte) pour comprendre la société, « ne mènera pas à une ré-évaluation des artistes d'après leurs qualités « télégeniques » de préférence à leurs qualités musicales ! » (Bornoff 1972:116).

Notes

1. Je tiens à remercier Félix Wazekwa, star de la chanson congolaise, pour nous avoir offert une copie de sa vidéo à succès *Que demande le peuple?*, comptant parmi le matériau analysé dans ce texte. Je remercie également Joseph Trapido, doctorant à l'University College of London (UCL), pour le sens de l'amitié et son aide financière dans l'acquisition de plusieurs clips musicaux référencés dans cette étude.
2. Littéralement pierre en lingala. Parce que cette nomination prend la forme d'un lancement, comme celui d'une pierre, mais un lancement promotionnel de la personne.
3. Libéralités des mécènes ou dédicataires frisant la mendicité pour les bénéficiaires.
4. Issu du jargon hip hop, ce terme est utilisé pour désigner bijoux et accoutrement ostentatoires et excentriques des rappeurs. Il désigne aussi une marque d'habits de luxe créé en 2005 par Allens Shug (Lire www.fr.wikipedia.org et blingbling.fr)
5. Termes lingala qui signifient repas du chef.

Références

- Adorno, T.W. et Max, H., 1974, 1947, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées ». Traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz à partir de l'édition de 1969.
- Adorno, T.W., 1994, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève : Contrechamps Editions. Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, 237 p.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris : Editions du Seuil, Collection Points, 247 p.
- Bazonzi Mvuzolo, J., 2006, « Les églises de réveil » de Kinshasa à l'ombre du mouvement néopentecôtiste mondial : entre nivellement et déconstruction culturels », in www.unibas-ethno.ch/veranstaltungen/dokumente/Papers/Bazonzi.pdf. 15 avril 2009.
- Bombardier, D., 1991, « La tyrannie de la culture de l'image », in Jean-Marie Charon (éd.), *L'état des médias*, Paris : Editions La Découverte/Médias-pouvoirs/CFPJ, pp.256-258.
- Bourdieu, P., 2002, *La domination masculine*, Paris : Editions du Seuil, Collection « Points », 177 p.

- Bornoff, J. avec la collaboration de Lionel Salter, 1972, *La musique et les moyens techniques du XXe siècle*, Conseil International de la Musique, Florence : Editions Leo S. Olschki. Collection « Musique et communication », Traduction Gisèle Gallimet, 231 p.
- Bourdieu, P., 2002 (1998), *La domination masculine*, Paris : Editions du Seuil, Collection « Points », 177 p.
- « Cacher mensonges ou vérités », in www.crdp.ac-creteil.fr/artecole/de-visu/images-interdites/images-interdites_realite.htm. 30 janvier 2008.
- « Clip », in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Clip>. 2 octobre. 5 octobre 2007.
- Dechambre, A., 2000, « Les musiques du monde et la réalité sociale. Du contenu sémantique à la représentation », in L. Aubert et alii, *Musiques du monde, produits de consommation ?*, Bruxelles : Colophon Editions, pp. 145-167.
- Fridel, H., 1986, « De l'enterrement de la télévision à un nouveau langage de l'image. Les vingt premières années de la relation entre l'art et la vidéo en Allemagne », in *L'Art Vidéo en République Fédérale d'Allemagne*, Munich : Goethe-Institut. Traduction Claire Bozec, pp.2-10.
- « Interview de Philipp Stözl. De la musique pour les yeux », <http://www.arte.tv/fr/recherche/1065084.html>. 9 octobre 2007.
- Kikene K., 2000, *Stratégies de production des vidéo-clips à Kinshasa*, travail de graduat en animation culturelle, Kinshasa : Institut National des Arts.
- « Le clip, laboratoire de la pop culture », in <http://www.arte.tv/fr/art-musique/Culture-Clip/Laboratoire-de-la-pop-culture/1064966.html>. 5 octobre 2007.
- « Le Pointillisme (Vers 1883) », <http://www.peintre-analyse.com/pointillisme.htm>. 12 octobre 2007.
- « Mamy Scopitone- L'âge d'or du clip », <http://www.arte.tv/fr/recherche/1053602.html>. 9 octobre 2007.
- Marion, P. et Chantale A., 1986, « Le vidéo-clip : art ou drogue électronique ? » Conférence, Institut Sainte-Marie, 6200 Châtelet, mai, <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/lecture/lirimage/vidclip.htm>. 19 mars 2008.
- Ne Nzau Diop, J., 2008, « La commission nationale de la censure des chansons et des spectacles appelée à sanctionner », *Le Potentiel* http://www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=27955. 24 mars 2008.
- « Renaissance tardive de la peinture (ou maniérisme) », in <http://www.edelo.net/italie/arts/maniere.htm>. 12 octobre 2007.
- « Britney Spears le clip manga », www.uniweb.fr/musique/britney-spears-le-clip-manga.html. Jeudi 18 mars 2008.
- TKM (Télévision Kin-Malebo), 2000, émission Seben, Entretien avec Papa Wemba, 27 avril.
- Tsambu, L., 1997, « La mésaventure du vidéoclip zaïrois », in *Perspectives*, n° 123, 28 février-3 mars, Kinshasa, p.7.
- Tsambu Bulu, L., 2004, « Musique et violence à Kinshasa », in Theodore Trefon (éd.), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'Etat*, Tervuren/Paris : MRAC/L'Harmattan, pp. 193-212.
- Tsambu Bulu, L., 2006, *L'enjeu de leadership sur l'espace de la musique populaire à Kinshasa (1990-2005)*, mémoire de DES en sociologie, Université de Kinshasa, 248 p.
- Vernier, J.-M., 1986, « L'image-pulsation », in *Revue d'esthétique. Vidéo-Vidéo*, nouvelle série, n°10, Toulouse : Privat.

12

Artes e reconstruir indentidades : Um Projeto de teatro em Mozambique¹

Vera Azevedo

Introdução à proposta de investigação ou “o caminho que fiz para aqui chegar”

“... Um verdadeiro espelho da vida não é só cultural, mas jamais será artificial já que reflecte o que está lá. O teatro, para além da superfície, mostra-nos também o que se esconde para além dela. Através das intrincadas inter-relações entre as pessoas percebemos qual é o último significado existencial desta actividade chamada vida...”

Peter Brook in *Evoking Shakespeare* (tradução minha).

É com alguma estranheza que constato a não existência, em Portugal, de um teatro de raiz afro-portuguesa. Como vivo num país com uma massa imigrante maioritariamente africana e com uma população portuguesa de origem africana já bastante significativa, parece-me algo bizarro a não existência de um teatro com fortes influências africanas. Numa análise imediata, quase a tocar o senso comum, poder-se-ia dizer que devido à tardia independência das ex-colónias portuguesas e subsequente “diáspora” de imigrantes das ex-colónias, só agora, passados trinta anos, é que começam a surgir alguns actores de ascendência africana no panorama cultural português. No entanto, também é curioso observar que no panorama teatral português existe uma maior incursão de actores africanos imigrantes do que de actores de ascendência africana. Estes novos criadores e agentes artísticos que agora surgem transportam uma identidade que se situa no meio de *nenbures*² e com a qual se tentam (re)construir quotidianamente num mundo, aparentemente, cada vez menos localizado.

Muitas das referências que estão na base desta (re)construção identitária, sobretudo nas áreas da música e da dança, têm como referência os modelos

hegemónicos americanos, sobretudo a cultura hip-hop. A adopção deste modelo é compreensível uma vez que a cultura hip-hop é uma expressão artística que tem por base a contestação social no seio de sociedades que ainda olham para os seus cidadãos de origem africana como elementos de “não pertença”. No caso dos filhos dos imigrantes que vieram das excolónias, devido à legislação que vigora em todo o espaço Schengen e que dificulta o acesso à cidadania aos descendentes de imigrantes, estes vivem numa espécie de limbo, uma vez que não têm direito pleno à cidadania portuguesa. Em termos legais não são imigrantes, mas também não são cidadãos reconhecidos por direito de solo, no entanto não o deixam de o ser pela prática quotidiana.

Apesar desta temática ser pertinente para quem vive em contexto europeu, e mais ainda no caso português, porque é o contexto onde vivo, este não será o meu objecto de estudo. Limitei-me a enunciar estas questões pois foi a partir delas que outras surgiram e foram ocupando o meu espaço de interesse pelas questões da arte e da sua relação com as identidades ao nível do continente africano, nomeadamente de Moçambique.

Em meados dos anos oitenta, quando Moçambique ainda se encontrava em plena guerra civil, começa a esboçar-se em Portugal a ideia de criar uma comunidade de países de língua oficial portuguesa, a qual só acabou por ter a sua concretização em 1996. Para além dos propósitos económicos e estratégicos, os objectivos desta comunidade, a CPLP, também serviram para camuflar as culpas de uma descolonização feita à pressa. Mas a sua força motora situa-se na cooperação entre países de língua oficial portuguesa em diversas áreas tais como a educação, a cultura, a saúde, a economia e, mais recentemente, em áreas como o desenvolvimento do turismo local, agora olhado como uma base sustentável para o desenvolvimento económico.

É neste panorama cultural que, em início dos anos noventa, primeiro no Porto a través de relações de cooperação artística com a companhia de teatro Seiva Trupe, e depois em Lisboa no âmbito de um Festival Internacional organizado pelo TNDMII, Portugal recebe a companhia de teatro Mutumbela Gogo oriunda de Maputo, Moçambique. Além da apresentação de espectáculos, o colectivo Mutumbela Gogo também efectuou vários *workshops* sobre técnicas de representação com actores portugueses. Será importante referir que esta companhia de teatro utiliza uma linguagem cénica que procura articular uma cultura tradicional de cariz africano e técnicas de representação eminentemente ocidentais. A par deste pioneirismo, que na altura me surpreendeu, também percebi que os Mutumbela Gogo eram financiados não pelo estado moçambicano, apesar de possuírem o seu aval para existirem formalmente, mas por várias ONG's e principalmente pela ASDI (SIDA), a principal organização sueca de cooperação com vista ao desenvolvimento. No papel de mentor da companhia, que

posteriormente chegou a ser director artístico da mesma, estava o escritor/dramaturgo sueco Henning Mankell. Era algo que, na altura, me pareceu absolutamente normal pois a situação moçambicana era de conflito interno, o estado estava com poucas condições para pensar em apoios à cultura e a cooperação era, e é, uma realidade. Se juntarmos a tudo isto um sentimento algo paternalista que vigorava nos discursos políticos portugueses da altura tudo isto poderia fazer algum sentido.

No entanto, hoje, algumas questões se me afiguram a partir dessa realidade observada há vinte anos atrás. Na altura da formação desta companhia de teatro, em 1986, Moçambique ainda se encontrava em pleno conflito interno. A ideia de retornar às raízes africanas, que o curso da história e o colonialismo tinham interrompido, constituía uma das premissas para a libertação de África e para o consolidar de identidades. No entanto, já Amílcar Cabral tinha afirmado que tal retrocesso não era possível e que o verdadeiro desafio dos intelectuais africanos consistia em se libertarem da sua alienação cultural e tentarem uma aproximação crítica daquela fatia da cultura africana que ainda havia ficado incólume mediante o colonialismo (Macamo 2001:7). Assim, para Amílcar Cabral, era necessário proceder à reinterpretação dessas tradições a partir da herança colonial e daí retirar as devidas ilações (Cabral 1982).

Esta premissa, que esteve na base da agenda política para a constituição de uma nova nação guineense, parece-me estar de acordo com o que foi a proposta de trabalho da companhia de teatro Mutumbela Gogo em finais dos anos oitenta. Mas como é que hoje, em 2008, este projecto está consolidado? Em que moldes? Assenta numa linguagem verdadeiramente africana, finalmente encontrada, ou esta teima em não chegar?

Se, por um lado, creio ser urgente resistir aos modelos reproduzidos e alimentados pelas redes de produção artística, ou melhor “os fluxos culturais globalizados” (Santos e Abreu 2002:227) que operam a nível transnacional, e que normalmente trazem mais benefícios para as artes ocidentais, as quais se vão renovando e ganhando novas fontes de inspiração, por outro lado parece-me que essas influências dão possibilidade às ditas “tradicionalistas” formas teatrais africanas de olhar o mundo, com base na performance, no ritual e na improvisação, de se reconstruírem e se tornarem visíveis fora do continente africano.

Apresentação da proposta de investigação.

Se em contexto europeu, a “diáspora” africana tem de lidar com questões de pertença identitária de carácter nacionalista, em contexto africano a realidade parece ser outra. Primeiro, porque a exclusão não é construída segundo uma lógica baseada no conceito de raça mas sim a partir de questões de pertença étnica que visam à afirmação das várias identidades locais. Segundo, porque as várias

identidades nacionais africanas parecem estar bem consolidadas. Assim, a apropriação de modelos culturais hegemónicos em contexto africano fará sentido se estes forem pensados como meio de contestação em regimes autoritários ou ainda como ferramenta para expressar a necessidade de se repensar o indivíduo na sociedade africana. No entanto, esta apropriação de modelos exteriores suscita ambiguidade até porque se muitos dos modelos importados parecem acentuar as discriminações de género, ao promover a imagem da mulher objecto por exemplo, como é o caso da música hip-hop se tomarmos o ponto de vista da crítica feminista ocidental, por outro lado, essa mesma imagem em contexto africano, pode corresponder ao sinónimo de uma mulher mais independente e liberta dos grilhões da tradição, se esta for entendida como hermética e fechada.

Segundo K. Anthony Appiah, (Appiah 1992) o surgimento do neo-traditionalismo possibilita a conjugação das formas estéticas ocidentais e não ocidentais, algo só possível pela experiência estética dos países antes colonizados. Assim, pressupõe-se que África é uma existência múltipla, uma totalidade de mistura de culturas e de história conjunta que se representa a si mesma como *o* outro e *no* outro. Através da estética pós-colonial, celebra-se a alteridade através da arte, ao mesmo tempo que se reescreve a herança histórica e tradicional com vista ao protesto contra as mistificações e os exotismos inventados pelo pensamento colonial.

Appiah rejeita a ideia de uma cultura genuinamente africana e é precisamente neste sentido que creio ser urgente que as formas teatrais em África se repensem a si próprias. Se analisarmos como é que estas se desenvolveram nos últimos trinta anos, poderemos tentar perceber no que consiste a *tal* linguagem teatral africana, que tanto interesse tem suscitado no Ocidente e tão necessária e urgente é que esteja bem delineada em contexto africano.

Sem dúvida uma tarefa árdua, esta de encontrar *a* linguagem ou a urgência de uma *nova* linguagem teatral se pensarmos que a sociedade africana, tal como todas as sociedades, não é estática e está em permanente mudança. As identidades culturais, como refere Boaventura Sousa Santos,

(...) não são rígidas, nem muito menos imutáveis. São resultados sempre transitórios de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano (...) escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidade em constante processo de transformação. (...) Identidades são, pois, identificações em curso (Santos 2001, 135).

Assim, se tivermos presente que as rupturas históricas não causam necessariamente descontinuidades no universo simbólico das populações, veremos que os moldes antigos pelos quais se pautam as relações sociais existentes manter-se-ão por muito mais tempo até integrar a ruptura existente. Parece ter sido assim no caso de

Moçambique, uma vez que a constituição de um Estado Nação independente revitalizou identidades locais, que na realidade nunca se tinham desmembrado durante o poder colonial português, originando posteriormente uma guerra civil até que se restabelesse o consenso. Por isso me parece pertinente analisar como é que essas identidades são, hoje, numa póscolonialidade, consubstanciadas, vividas e sentidas.

A expressão artística produzida nas antigas colónias portuguesas durante as últimas décadas de colonização eram obras de reivindicação, protesto social e combate ao regime colonial. Após a vitória ganha pelos movimentos de libertação e durante a constituição dos novos estados nação africanos, assistimos ao surgimento de uma produção artística que celebrava a derrota do regime colonial, proclamava a revolução social e promovia a (re)construção nacional. Surgem assim obras de carácter patriótico, nativistas e paralelamente comprometidas, a par de uma literatura intimista e experimental (Kerr 1995). Esta procura de inspiração num passado pré-colonial que tenta (re)escrever África prende-se com a inevitável presença colonial, agora sob a forma de neo-colonialismo e diz respeito à dependência económica em relação à antiga metrópole e às multi-nacionais.

Esta questão pode corroborar com aquilo que Shohat chama de *hibridismo* uma vez que a ruptura que o termo *pós* implica, e este é aqui assumido como pós e anti, reflecte-se na relação entre passado e presente e está patente no discurso pós-colonial. Nas comunidades que sofreram rupturas e que necessitaram de forjar uma nova identidade colectiva, a reinscrição num passado fragmentado torna-se o lugar privilegiado para uma identidade colectiva forte (Shohat 1992, 109). Daí a tendência para não só (re)inventar o passado e o presente mas também para (re)mitificar a história. Os romances de Mía Couto, por exemplo, atestam precisamente essa necessidade, uma vez que através de cenas insólitas e fantasistas, são recolocados em importância alguns episódios da recente história pós-colonial de Moçambique. (Re)escrever e (re)mitificar o passado é assim uma estratégia estético-ideológica com vista a protestar contra as distorções, mistificações e exotismos do discurso colonial.

Porém, nas grandes cidades africanas os velhos queixam-se que os jovens já não lhes conferem conhecimento e sabedoria, nem respeitam as tradições. (Harting 2002). Numa época histórica em que a vivência desta pós-colonialidade é sustentada pelo sistema económico neo-liberal, provavelmente talvez seja necessário efectuar-se uma profunda reflexão acerca do papel do indivíduo dentro de uma sociedade que sempre foi representada como sendo emblemática de um sistema económico e social comunitário, o qual foi ainda mais reificado pelas políticas de influência soviética pós independência.

Este discurso sobre a natureza da sociedade africana esteve sempre patente em Moçambique, quer tenha sido durante a época colonial, na construção da

independência ou na posterior constituição de um Estado Nação. É nesse sentido que me parece importante a existência de uma reflexão profunda sobre a existência do indivíduo numa modernidade que também é apanágio dos países africanos. Sem descaracterizar as formas teatrais existentes, o tal nicho intocável que Amílcar Cabral defendia existir, é necessário que artes teatrais africanas se reposicionem. O teatro, na sua essência, é uma arte colectiva mas permite a auto-reflexão individual. O tão apregoado “empowerment” baseado numa concepção de natureza comunitária da sociedade africana, pode assim ser uma armadilha e conduzir inadvertidamente ao “overpowerment” das identidades locais, ainda a debaterem-se com a sua afirmação. Quando falo de período pós-colonial e enuncio as questões acima referidas, gostaria ainda de acrescentar que não nos devemos esquecer que a apropriação dos modelos hegemónicos de representação da sociedade africana, fruto da herança colonial, estão a ser revitalizados para fins comerciais e turísticos. Nesse sentido, a reinvenção da tradição cresceu em importância e assistimos, neste momento histórico, à (re)afirmação das identidades nacionais com vista à sua utilização para fins comerciais e turísticos. As tão apregoadas *danças e músicas tradicionais* são a forma de expressão teatral performativa que mais visibilidade possui fora do continente africano.

No entanto, as artes de palco possuem uma característica que as faz ser algo mais do que meras apresentações folcloristas. Elas estão pautadas pelo ritual e este é uma comunicação reflexiva. O seu tempo de ocorrência e espaço de actuação serve para reelaborar valores e tradições culturais do presente com vista ao futuro. Ao perspectivar a sociedade historicamente, torna-se assim uma importante unidade de observação e experiência concreta que, através da performance, reflecte e comenta a sociedade. Além de permitir a transmissão de conhecimento e reprodução de cultura, o ritual também evidencia o processo de transformação e continuidade culturais como processo de produção de sentido que expressa a experiência vivida (Muller 2005).

Partindo deste pressuposto que, ao contrário dos pressupostos de constituição da modernidade, valoriza o colectivo, sendo este inerente à própria actividade teatral, gostaria de investigar como é que o indivíduo foi sendo pensado e (re)construído nas criações artísticas do Mutumbela Gogo ao longo dos últimos trinta anos.

Apesar de se ter produzido algum trabalho no campo dos estudos teatrais pós-coloniais este tem sido pouco divulgado, daí que a minha pretensão seja só abrir uma brecha em relação ao que observei há vinte anos atrás e agora através material chegou até mim. A base da teoria pós-colonial sempre deu uma ênfase especial ao aspecto linguístico das produções culturais. Para tal basta pensarmos em Homi Bhabha e no carácter híbrido que este confere à linguagem, a qual se situa num lugar, o terceiro espaço, onde o subalterno pode reverter a seu favor as

inconsistências simbólicas do dominador e devolver esse hibridismo alterando assim a autoridade (Carvalho 2001, 124). Helen Gilbert, professora de Estudos Teatrais na Universidade de Queensland, na Austrália, fala-nos do contributo que os estudos teatrais podem ter na expansão dos pressupostos conceptuais da teoria pós-colonial. A própria natureza do trabalho teatral permite que este seja palco de discussão de conceitos teóricos com vista a uma explicação mais abrangente dos complexos sistemas de significado e de recepção. O teatro pode abrir caminhos que façam a ponte entre os textos que são consumidos na sua forma escrita e aqueles que ganham vida fisicamente perante uma audiência (Gilbert 1999, 3). Os discursos do corpo e do espaço, também presentes na teoria pós-colonial, tornam-se ainda mais complexos e indecifráveis quando usados numa forma de arte cujo primeiro modo de significação é a performance do corpo no espaço (Gilbert 1998, 13-25). Assim, os debates sobre as representações de género e raça, por exemplo, têm de ter em conta não só os significados discursivos presentes na narrativa, mas também a especificidade do corpo do actor (indivíduo) que representa um determinado papel e a interacção entre actor/papel num determinado contexto sócio-histórico. A análise do espaço no teatro pós-colonial tem ainda de lidar com a interacção entre os espaços imaginados, que são evocados pelos cenários, diálogos e acção e os espaços físicos onde a performance ocorre.

Durante o período colonial, especialmente a partir dos anos trinta, assiste-se a uma importação dos modelos do género teatral dito comédia proveniente das capitais dos impérios ou ainda às digressões de companhias portuguesas que faziam a *tournée* africana durante vários anos. Estes espectáculos eram sobretudo dirigidos aos colonos e a alguns assimilados e a cultura africana era satirizada através da imagem do *preto ingénuo* e todas as expressões performativas tradicionais proibidas ou adaptadas a uma visão cristã do mundo (Harting 2002).

A partir dos anos sessenta os novos nacionalismos necessitavam de se consolidar e o teatro era um bom veículo para transmitir a mensagem da construção de uma nova identidade nacional. Foi neste novo contexto que o Teatro para o Desenvolvimento obteve uma relevante importância já que a sua existência, desde os anos quarenta do séc. XX, serviu diferentes propósitos como meio de expressão, diálogo, comunicação, informação, educação e até resolução de conflitos. No entanto, as novas independências também deram um novo impulso a esta forma de arte, que viu em Augusto Boal e no seu Teatro do Oprimido, numa primeira fase, uma forma de dar expressão aos problemas inerentes aos conflitos inter-étnicos entre as diversas identidades locais e que, numa segunda fase, abre uma crítica cerrada ao antigo colonialismo de forma a consolidar a identidade nacional. Hoje em dia, as temáticas abordadas pelo Teatro do Oprimido centram-se sobretudo na pobreza, na sida e na exclusão social. Estas questões inerentes a um estado que, apesar de ser cada vez mais um estado de direito,

detém ainda um poder demasiado autoritário, estão na base das assimetrias criadas por um regime que fez emergir uma abastada burguesia de poder.

É por isso que o discurso das instituições internacionais que financiam o Teatro para o Desenvolvimento, com os seus objectivos radicais de criar a mudança social ainda está centrado no conceito de comunidade em detrimento da acção individual, o que me leva a questionar mais uma vez: será que, apesar do papel crucial que este tipo de teatro tem vindo a ter junto de populações desmembradas identitariamente com vista à sua unificação e à recuperação das práticas sociais tradicionais, ainda faz sentido falar de comunitarismo quando a mobilidade individual, não a diáspora entenda-se, é uma realidade em todo o planeta, mesmo entre as regiões mais recônditas de Moçambique.

Mas se o Teatro para o Desenvolvimento operava, e opera, sobretudo nas zonas rurais, na capital de Moçambique, Maputo, assistimos desde a independência ao desenvolvimento de um outro tipo de teatro.

A independência de Moçambique ocorreu quinze anos depois das ex-colónias inglesas e francesas. Este facto não denota que entre Portugal e as suas colónias existisse um tipo de colonialismo específico, como nos quis fazer crer o Estado Novo português, mas sim por razões e interesses políticos da metrópole que, apesar da pressão internacional, teimava em não proclamar a independência das suas colónias africanas (Chaball 2002).

O teatro que nessa altura se fazia na capital moçambicana era sobretudo um teatro de divertimento que obedecia aos cânones europeus de representação. Após a independência esta forma de arte sofre um impulso desenvolvendo-se um teatro dito revolucionário, informativo e de propaganda que valorizava os valores de um Moçambique independente. Assim, em finais dos anos setenta e princípios dos anos oitenta, formam-se grupos amadores por todos os bairros das principais cidades moçambicanas e o teatro moçambicano abre portas à dramaturgia internacional, principalmente com Shakespeare, como podemos ver nas produções daquela época da Companhia Casa Velha, fundada em 1977, e da Companhia Tchova Xita Duma, já nos anos oitenta.

Em 1986, com a fundação da companhia de teatro profissional Mutumbela Gogo abrem-se as portas a uma nova reflexão sobre a identidade moçambicana e à noção de um teatro de verdadeira produção nacional. A adaptação dramaturgica das obras de escritores como Mia Couto ou Rui Nogar é uma consequência deste intento que assim abriu um novo espaço de criatividade e inovação que se aliou a um experimentalismo e a uma profunda relação com o quotidiano. Esta nova tendência, aliada à tradição oral africana, está mais presente numas companhias do que noutras, o que originou uma dinâmica circular em que a população ia ao teatro e o teatro era produzido para ir de encontro à população, num processo que nos remete para Victor Turner.

Contudo, depois da guerra civil que assolou o país e, segundo alguns observadores mais atentos (Neves 1999), com a democratização da televisão, nos anos noventa, assistiu-se a uma abrandamento das produções teatrais contemporâneas. A crise de ritmos de trabalho aliada ao facto de existir uma frágil coesão entre as companhias existentes, devido à forte competição entre estas para conseguir alguns apoios junto de organizações internacionais, faz com que o panorama teatral se pautar por uma crise de ideias novas acabando-se por recorrer a opções estéticas que só levam ao sucesso imediato. A par desta situação está a privatização dos espaços de espectáculos, cinemas e auditórios, a inexistência de uma escola nacional de teatro e a falta de financiamento por parte do estado. Reunidos estes factores negativos, é difícil a manutenção de um equilíbrio entre uma vertente teatral de cariz mais popular e uma outra que tem como missão explorar, procurar e conceber novas linguagens.

Até o “Festival d’Agosto”, que fazia Maputo vibrar ao ritmo das representações teatrais e era o único do género em termos internacionais, já que levava o teatro Moçambicano para fora de fronteiras, fechou as suas portas em 2007.

Neste sentido, é de extrema importância que companhias como os GunGu, Os Mutumbela Gogo e todos os novos criadores que vão surgindo, dêem continuidade ao seu espaço de criatividade, de inovação e de experimentalismo de forma a reposicionar o indivíduo, o artista e criador na sociedade contemporânea. Em Moçambique, tal como no resto do mundo, a arte que questiona e que intervém na estrutura social é cada vez menos apoiada, uma vez que os processos culturais estão a basear-se numa lógica de mercado com vista ao desenvolvimento económico.

Daí que, mais pertinente do que se a arte teatral moçambicana está a copiar modelos ocidentais, para mim a grande questão é perceber como é que as identidades foram reconstruídas através das artes em geral e do teatro em particular. Parece-me que o teatro moçambicano tem de criar o seu espaço de investigação e de reflexão, para lá dos projectos desenvolvimentistas, uma vez que estamos a falar de uma arte que é ela própria uma (re)construção, uma representação e uma reflexão daquilo que a sociedade foi, é e se poderá tornar.

Mutumbela Gogo – Espaço de reflexão ou espaço de cooperação?

A companhia de teatro profissional Mutumbela Gogo foi precursora naquilo que, pós independência, foi a tentativa de acabar com a arte pela arte e fazer-se um teatro que se identificasse com a cultura moçambicana. A companhia rege-se pelo princípio da improvisação, sendo assim um teatro de actor, mas também possui uma vertente de intervenção social. A sua dramaturgia vai desde a adaptação de contos tradicionais à reinterpretação de autores como Shakespeare, Dário Fo, Wily Russel, Chico Buarque, Georg Buchner e outros. Segundo Manuela Soeiro,

fundadora da companhia, o teatro do Mutumbela “...é um teatro moderno europeu mas com uma linguagem africana, moçambicana” (TVzine 2006). Manuela Soeiro conta ainda que numa apresentação de *Meninos de Ninguém*, um dos espectáculos da companhia, em Zurique, as pessoas ficavam petrificadas pois julgavam “que iam ver as danças, o exótico, o africano selvagem, que é o que habitualmente aparece na Europa como produção africana” (TVZine 2006). Para a companhia de teatro Mutumbela Gogo o grande desafio é abordar temas sociais actuais, que a priori são óbvios, e transcender-se através da arte.

Já que as cerejas são mesmo assim, estas questões remetem-me para a mensagem do Dia Mundial do Teatro de 2008, da autoria de Robert Lepage, encenador canadense, onde referia que

A sobrevivência da arte teatral depende da sua capacidade de se reinventar abraçando novos instrumentos e novas linguagens. Senão, como pode o teatro continuar a ser testemunha das grandes questões da sua época e promover a compreensão entre povos sem ter, em si mesmo, espírito de abertura? Como poderá ele orgulhar-se de nos oferecer soluções para os problemas da intolerância, da exclusão e do racismo se, na sua prática, resistir a toda a fusão e integração? (STE 27 de Março de 2008).

Politicamente correcto? Sem dúvida, mas premente na necessidade de constante procura.

A tentativa de refrear a deslocalização das relações sociais e da cultura, promover o retorno ao local, de forma a combater a desigualdade e a exclusão social, que o tão apregoado Teatro para o Desenvolvimento defende está de alguma forma ligada à ideia de um empobrecimento do património cultural a par com a “massificação” dos produtos culturais. Porém, volto a insistir, o papel do indivíduo neste processo continua a não me parecer contemplado já que, se olharmos para a reinvenção artística dos fenómenos culturais contemporâneos, podemos concluir que muitos deles são produto de uma acção individual que tem como finalidade uma reacção e conseqüente acção criativa contra o mal-estar que o real provoca. Frequentemente esta reacção/acção vem posteriormente a massificar-se, o que denota que a acção individual é reiterada pela sociedade em geral para que o processo se inicie novamente. Desta forma o património cultural transforma-se, não empobrece, o que pode eventualmente empobrecer são as condições de recepção dos membros das sociedades.

Uma vez que a ausência de financiamento estatal à cultura e ao teatro em particular é uma realidade em Moçambique, as companhias de teatro profissionais recorrem à cooperação internacional para sobreviverem, o que acaba muitas vezes por ser contraproducente já que esses financiamentos obrigam a negociações e cedências constantes que colocam em segundo plano a investigação artística.

A companhia de teatro Mutumbela Gogo, de Maputo, é assim um dos *clássicos* dos programas de cooperação cultural entre Moçambique e a Suécia. Em 1986, o espaço Teatro Avenida, sede dos Mutumbela Gogo, foi privatizado e começou a receber apoio da ASDI (SIDA), Agência Sueca de Cooperação para o Desenvolvimento Internacional. Em 2001, quinze anos após a sua fundação, o Teatro Avenida foi reconstituído em associação sem fins lucrativos e a antiga proprietária, entregou o espaço à companhia Mutumbela Gogo no dia do seu décimo quinto aniversário.

Seguidamente vou referir-me a um dos espectáculos dos Mutumbela Gogo de 1997 intitulado “*Que Dia*” de forma a ilustrar um pouco melhor esta permanente negociação entre financiadores e artistas. Este espectáculo fez parte de um projecto totalmente financiado pela ASDI(SIDA) e teve de cumprir determinados requisitos que se prendem com o pressuposto desenvolvimentista que, aparentemente, a arte tem de possuir se quiser existir em contexto africano. Os relatórios da ASDI (SIDA) podem ser encontrados on-line conforme bibliografia anexa.

O espectáculo “*Que Dia*” foi concebido de forma a inspirar a mulher moçambicana na sua emancipação, assim como para explicar e debater os direitos e os deveres da mulher na sociedade moçambicana. A companhia de teatro começou a trabalhar na peça através da improvisação e da colagem de contos em Julho de 1997. A ideia que se encontrava por trás deste financiamento era que o espectáculo fosse apresentado não só em Maputo mas também nas diversas províncias moçambicanas. Devido a este imperativo surgiu um problema. A maior parte do povo moçambicano não domina a língua oficial, ou pelo menos não se sente à vontade com o português, daí que o espectáculo teria de ser representado nas várias línguas do país. A companhia Mutumbela aceitou fazer a tradução do espectáculo para algumas das mais representativas línguas do país com a condição que este fosse representado pelos grupos locais. Assim, o espectáculo estreou-se no Teatro Avenida e foi apresentado em toda zona do grande Maputo, com um público de aproximadamente 14.000 espectadores num total de 70 espectáculos. Seguidamente apresentaram o espectáculo na Casa de Cultura da Beira, e foi visto por cerca de 5.000 espectadores. As outras províncias visitadas pela companhia foram Gaza, Inhambane, Tete, Nampula e Cabo Delgado. O número total de espectadores foi de 37.000, o que confirma que o teatro é uma forma de comunicação cultural bem aceite em Moçambique mas, contabilizando bem, em todo o imenso território moçambicano só 22.000 pessoas é que viram o espectáculo contra os 14.000 da grande Maputo. De qualquer forma, segundo o relatório da ASDI (SIDA), este tipo de comportamento social confere-nos a ideia da *fome cultural* do público nas províncias, que raras vezes têm acesso a eventos deste tipo, ao mesmo tempo que reforça o sentido de pertença identitária à comunidade (Pehrsson 2001).

O trabalho de tradução nas províncias foi efectuado juntamente com os grupos de teatro amador e o texto do espectáculo traduzido para Tsonga, Chitswa, N'dau, Sena, Shona e Macua. O espectáculo foi posteriormente representado pelos grupos amadores locais que entretanto receberam workshops de representação e de dramaturgia, o que teve bastante impacto ao nível local. O espectáculo “*Que Dia*” foi também montado numa outra versão pelo grupo de teatro juvenil M’beu, o qual também está ligado ao Teatro Avenida e aos Mutumbela Gogo. Alguns grupos locais de Inhambane também criaram as suas próprias versões da mesma peça.

Se esta vertente da companhia Mutumbela Gogo não é aquela que mais caracterizou o seu trabalho aquando da sua fundação em 1986, no entanto, talvez ela seja necessária para que a sociedade moçambicana não se desagregue e seja integrativa. Valorizar a identidade é integrar, daí que as artes em geral e o teatro em particular têm por obrigação não se fecharem em si próprios e repensem-se constantemente. As sociedades não são caixinhas estanques e herméticas, impermeáveis ao entendimento e com uma organização social específica, daí que a constante (re)construção identitária só pode ser consubstanciada e plenamente vivida se as influências exteriores forem assimiladas e integradas.

Se a arte teatral é um produto gerado e generativo da realidade cultural, a qualidade processual e (re)inventiva da tradição, como referiu Hobsbawm (Hobsbawm e Ranger 1983), implica que recusemos a reificação das formas organizacionais, institucionais e ideais dos processos sociais. Esta recusa pode eventualmente abrir as portas à unidade científica, que, no entanto, não escusa os particularismos e individualismos que podem levar à possibilidade efectiva do diálogo intercultural.

Linhas metodológicas de investigação

Esta proposta de investigação possui dois momentos distintos. O primeiro prende-se com a necessidade de contextualização histórica. Durante um período que pode coincidir com o trabalho de campo de observação directa, será empreendida uma pesquisa exploratória. Através da utilização de métodos da pesquisa documental tentarei obter o máximo de informação relativa ao percurso desta companhia durante os últimos trinta anos, de forma a reunir elementos necessários para perceber quais foram as dinâmicas culturais, o que mudou desde a sua fundação, se a descentralização foi uma premissa inicial ou uma necessidade posterior, que actividades multidisciplinares possuidoras de um perfil de acção socialmente comprometido integrou. Ao mesmo tempo perceber quantas companhias de teatro profissional existem de facto na zona da grande Maputo, desde quando, quantas desapareceram, qual a orientação do seu trabalho e qual o

financiamento que possuem, tentando assim perceber a especificidade do trabalho do colectivo Mutumbela Gogo.

Junto do espólio documental da companhia, será necessário analisar todo o tipo de material que seja indicador do tipo de trabalho efectuado, sejam fotografias, filmes, panfletos, programas, propostas de co-produção com países europeus, participação em festivais internacionais ou promoção de festivais de teatro em território moçambicano de forma a complementar o enquadramento histórico.

Também será necessário analisar documentos da imprensa nacional e regional para que se perceba qual o tipo de relação que foi efectuada entre a companhia e a sociedade em geral no passado e no presente.

Numa segunda fase, a de observação directa e participante, o intento é o de acompanhar o processo de criação artística de um projecto da companhia Mutumbela Gogo. Durante cerca de três/quatro meses, consoante o projecto que estiver em fase inicial, irei, com a ajuda de suporte audiovisual, se tal me for permitido, observar as dinâmicas do grupo, as suas relações com o exterior e acompanhar todo o processo colectivo de carácter criativo que está por detrás de da montagem de um espectáculo, assistir ao seu produto final e finalmente tentar perceber a sua recepção junto ao público. Esta necessidade cruza-se com um dos pressupostos patente nos estudos de performance que considera esta como a chave fundamental para perceber a cultura e a acção humana. Centrada no conceito de *drama social* de Victor Turner (Turner 1969), este tipo de abordagem é somente um pressuposto para a observação directa e para a análise de performances específicas, o que nos leva à concepção da performance como um modo específico de comunicação e acção humana. Assim, esta perspectiva pode conduzir o investigador a explorar os processos da performance em situações particulares, a par com as ideias locais e as suas práticas relacionadas, tal como tentar perceber a forma como o indivíduo é pensado (Peirano 2002).

Ainda nesta segunda fase será necessário recorrer à entrevista informal e à conversa ocasional com a encenadora/directora da companhia, com os actores e demais creativos e também com técnicos que façam parte do colectivo. Estas entrevistas terão como objectivo perceber qual o grau de envolvimento da companhia nos processos de (re)construção identitária em território moçambicano, após independência e no presente.

Considerações finais

O teatro e sua poderosa capacidade de expressão são uma excelente base para analisar a realidade social de qualquer contexto. Como disse Edward Said,

O teatro oferece-nos um acontecimento espectacular, um acontecimento que é divisível em vários eventos de menor importância, mas onde cada um desempenha um

determinado papel e onde cada movimento efectuado se relaciona com um outro acontecimento num sem número de possibilidades; em suma, o teatro é onde acontece uma representação de acontecimentos feita de gestos, personagens, acções e até de mudanças de cena. Tudo isto ajusta-se àquilo que Foucault chamou 'de existência de acontecimentos discursivos numa cultura', ao seu estatuto como acontecimentos e também à sua densidade como coisas, isto é, a sua duração e, paradoxalmente, a sua monumentalidade, ou seja, o seu carácter enguanto monumentos (Said 1975, 71).

Assim, em contexto moçambicano porque é que o teatro, enquanto espaço de reflexão, se encontra numa crise de representação? Porque é a expressão das identidades (re)construídas face ao passado tornaram-se muito mais visíveis transnacionalmente através das artes plásticas e da dança? Será devido a motivações económicas ou porque estas duas formas artísticas se aproximam mais do que foi a representação da cultura africana fora do continente?

Moçambique é um caso de sucesso nacional e internacional nas artes plásticas. Os pintores e escultores moçambicanos são reconhecidos por todo o mundo. Todos os anos, em Maputo, é organizada uma Exposição de Arte Contemporânea e em Novembro de 2007 teve lugar a segunda edição da Plataforma da Dança Contemporânea. O MUVART, por exemplo, é uma importante associação artística que tem feito trabalhos ao nível da produção artística, mas que também promove uma pedagogia artística que recusa uma visão exótica do artista africano. O seu objectivo é mostrar que tradição não é essencialização, nem na arte nem em nenhum contexto. A constante reinvenção das tradições é o resultado da acção individual mas também devido à interacção entre sociedades.

Creio que os artistas moçambicanos não pretendem viver num museu vivo. Como qualquer agente artístico querem criar algo de novo. Algo que lhes dê a liberdade de expressão dos seus antepassados, mas que também seja uma testemunha creativa desta contemporânea contaminação de ideias que levará a sua experiência para fora de um tempo histórico. Só assim será possível manter o valor daquilo que vulgarmente chamamos tradição, sem que esta se torne uma obrigação a respeitar e um estereótipo folclórico.

Viva o teatro!

Notes

1. Ao meu filho, Júlio, por ser a pessoa mais compreensiva que conheço e à Prof. Doutora Clara de Carvalho, do Centro de Estudos Africanos do ISCTE, a quem agradeço verdadeiramente a oportunidade que permitiu a minha participação no Annual Social Science Campus 2007 do CODESRIA.
2. Expressão que tomei emprestada a Mia Couto.

13

Afterword

A Meditation of the Convener

V. Y. Mudimbe

One

Not a preface, this is a testimony in accompanying voices in African studies. They are of the participants in the Durban, South Africa, Social Science Campus of the Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA) of 17-21 December 2007. An afterword, it expresses an attitude. For a Convener arriving directly from meetings in Bogota (Colombia) which were devoted to intercultural perspectives for agendas of pedagogical institutions, the attitude meant a journey in obedience. This qualified itself from precautions in listening to participants' explorations. It implied working at merging two ways of acquiescence, a 'thinking with an intellectual tradition', in terms of methods; and, on the other hand, a 'thinking it within an intercultural perspective', in terms of ethics. The first motion signified an attention to disciplinary procedures; and, in a climate dominated by the so-called 'Afro-pessimism', the second meant a teleological awareness for necessary distinctions in evaluating pre-moral or moral wrongs vis-à-vis the programme of the Campus on cultural productions. This collection brings together the proceedings of the seminar.

The membership of the seminar included twelve CODESRIA laureates from different countries. Conceived and written in three languages (English, French and Portuguese), the contributions were empirically oriented, and dealt with issues in the field of contemporary African cultural productions. Expected to relate to insights and judgments on African issues of identity, the economy of thematics coheres interventions on cultural performances (mainly videos and music), anthropology of art, literature, religion and development.

After the Campus, participants reworked their contributions in line with three goals:

- (a) to uniformize their system of reference according to principles inspired by *The Modern Researcher* (Harcourt Brace Jovanovich, 2004) of Jacques Barzun and Henry F. Graff;
- (b) to make an informed exploitation of the seminar exchanges;
- (c) to consider a good usage of the Africa centred bibliography prepared by CODESRIA.

These recommendations were points for a common style. They premised questions on assumptions that concerned the framing of research, the relation to an intellectual configuration, and the bibliography of the seminar. On cultural dispositions about research framing, no formal discussion took place on the validity of the Barzun-Graff. Defining modes of inquiring and exposing results, its precepts were however to accompany some fundamental questions, including what telling metaphors such as the 'searcher's mind and virtues' or 'handling ideas' convey. Dealing with topics at the crossing of traditional attributions and contemporary injunctions, all the projects had to take also into account a series of conflictual demands apropos intellectual filiation, interdisciplinary scenarios, and politics of cultural identities. Thus, the centrality of the notion of conflict, and the exceptional measure for addressing it in a dispassionate language.

This discerning exercise on questions of method could not but be an exercise on the inherence of conflict in socio-cultural researches.

In principle, the consented discipline in approaches was a matter of governance. In practice, to conceptualize arguments meant to actualize specific rules in a particular framework, in relation to the necessity of a more general structural governance.

On the general idea of governance, as Allen Hammond of the Washington DC World Resources Institute, had put it ten years before in *Which World? Scenarios for the 21st Century* (Island Press, 1998), the fact of the matter was that '[t]ranscending all other issues, including population growth, environmental degradation, poverty, and economic stagnation, is governance – in a broad sense, including not just the national government but the judiciary, state and local governments, and other institutions that form African society's collective decision-making and managerial process' (op.cit.: 191). In our analyses and interpretations of conflicts and modernity, the seminar was dealing with issues related to governance. On the other hand, their renderings were not detachable from questions of method on how to speak about cultural events, or discourse; and, how to handle political or religious dissent. Unifying the disciplinary angles, political economy theories helped reduce the

complexity of debates to manageable grids by focusing on imports of ethnicity and gender. On this, one would agree with the essential of chapters on social formations in *Postmodernism, Economics, and Knowledge* (Routledge, 2001), edited by Stephen Cullenberg, Jack Armariglio, and David Ruccio, and particularly with its impeccable critique of presuppositions in all the big humanisms. In fact, Jean-Francois Lyotard's 'incredulity toward metanarratives' was, if necessary, a good reason that proved right the routine critique of the Colonial Library. Yet, this critique should not be abused. Economic constraints are real even if they can be perceived as socially constructed. Equally, ethnic or gender identity conflicts, invented everywhere, have proved more than often to be cloudy.

Two

If the preceding precautions, which represented an opportune challenge to administer, were met without difficulty in the task of the Campus, and contributed efficiently to a discourse attentive to the African environment, the bibliography seemed to have alarmed a number of participants. Intended to moderate the usually heavy references to sources of a normed research tradition, its style of mapping an African reference list for grounding approaches, could have appeared to restrict perspectives. Its contrast represented, in fact, a healthy *remise en question* by reframing usual academic strategies with a permanent 'how', doubling each one of the classical propaedeutic interrogations: what, who, where, when, why? Our innovation consisted in situating the 'how' of textbooks within the geography of intercultural paths.

From an interrogation about 'the researcher's mind and virtues, its two angles – a synchronic and a historical – and two main precepts (namely, 'get your facts right' and 'knowledge for whom?'), one can justify a first tentative grouping of contributions included in this volume according to a traditional organization that accents the interrelatedness of perspectives in disciplinary obedience. Practical, yet it seems to impoverish the effort of the seminar in transcending disciplinary frontiers and screening controverted methodological demands.

In any case, three clear disciplinary entries could be distinguished from internal options of participants' articles themselves. The headings chosen here delimit what the topic of the contribution asserts, and indicate their allegiance to a field.

1. To the field of sociology, four articles, from four different countries: South Africa, Kenya, Senegal, and the Democratic Republic of Congo.
 - (a) Muff Andersson's 'Researching the "risque"' retraces a walking into the youth culture of Johannesburg, an exploration in the flux of the South African popular show, the Yizo-Yizo.

- (b) Identifying factors of a Christian inculturation in the Kenyan district of Vihiga, Susan Mbula Kilonzo demonstrates the positive effects of accommodating diversity.
 - (c) Saliou Ndour describes the social and cultural effects of structural transformations in the Senegalese musical industry of the 1980s.
 - (d) Focusing on the emergence of video-clips in the Kinshasa milieu, Léon Bulu Tsambu correlates the efficiency of new electronic tools and technological inventiveness, to suggest how a style of *métissage* is testified to by the rhetoric of clips.
2. To the domain of political affairs, three articles on the body politic and cultural creativities in Zimbabwe, Nigeria, Côte d'Ivoire.
- (a) Nhamo Anthony Mhiripiri accounts for a remarkable paradox in a Zimbabwe torn by a structural crisis, the coexistence of a dynamic musical institution and its impact on creativity.
 - (b) Reuben Adejoh tries to reinterrogate imperatives of nationhood as they are symbolized in the Iniki legend of Igala communities of Nigeria.
 - (c) With Silué N'Tchabétien Oumar, one enters into the virtual space of a contestation that identifies with an intellectual symbol, the Sorbonne. Issued forth in political disturbances that followed the death of President Houphouët-Boigny, the Sorbonne invaded the Côte d'Ivoire political space with an agenda for a transformation of national institutions.
3. In arts and literature, five articles, all of them concerned with rapports between artistic imagination and management of social upheavals in Mozambique, Cameroon, the Congo, Zambia and Uganda.
- (a) Vera Azevedo outlines a project. Invoking the efficacy of arts, particularly the socio-psychological tools of the theatre, Azevedo suggests ways of serving the work of reconstructing cultural identities in Mozambique.
 - (b) In her presentation of a Brazzaville popular orchestra, 'Les Bantous de la capitale', Gèneviève Zibouidi Mayamona circumscribes the history of a complex production, the values it conveys, and its relation to a nation-state.
 - (c) Laure Nadeige Ngo Nlend outlines the interrelation between the 1980s-90s slow economic environment of Cameroon, the force of techno-logical innovations in music, and the successful record of female singers.

- (d) Using the allegory of ‘striking the snake with its own fangs’, and adjusting this figure to an Acoli background, Bengé Okot labours on a major theme in gender performativity theory. Acoli songs, he says, impact social structures by working on variations of the usual binary distinction within gender identity.
- (e) Revisiting the traditional intimate connections between the *Makishi* masquerade and the *Mukanda* initiation ritual of Zambia, Victoria Phiri Chitungu describes issues for its adaptation in a context dominated by constraints of an urban space.

Unifying and dividing, images are deducible from this brief exposition of contributions. There is, on the one hand, assuming the geography of social formations concerned and the domain of disciplines with its procedures; and, on the other hand, mirroring what the titles call for, an absence or a presence of interfering viewpoints on cultural productions, and the ways they accord themselves in intellectual and artistic traditions. Africa Studies as a framework accommodate the spectrum of their variety. That this field might be dominated by social sciences nowadays is a recent phenomenon, contemporary with the emergence of African history and sociology, the two main branches that in the 1950s-60s came to supplant colonial sciences, and at the same time to question the validity of applied anthropology. Central in all the chapters, the notion of modernity assumes a multiplicity of imperatives. In differences of style, it is at work in all the settings. Relational creativities accommodate the adaptive capacity of ancient memories (songs, legend, ritual), along the inculturation of technologies and artistic industries (media and music). Significantly fertile are the dynamics issued forth by social relations of production and systems of values.

Three

Granted, the continent is a reality. From yesterday to today, an attention to its representations in a global economy cannot afford to ignore the series of figures that constituted it. They include the ‘Africa that Never Was’ or ‘The Myth of Africa’, to use the metaphors of Dorothy Hammond and Alta Jablow’s 1977 book, in a manner of linking it to a period that J. F. A. Ajayi, a few years before, had called ‘An Episode in African History’. These figurations would essentially and mainly apply to the past of Sub-Saharan Africa whose XIXth century fabric still distinguishes it from both the North of Sahara and the South of the continent. In this collection, the dominant synchronic view of thematics transcends these geographic frontiers. Empirical or speculative, the essays confront today’s issues and situate them in their background.

Coming from sessions on intercultural studies at one of the pedagogical universities in Bogota, Colombia, I had in perspective anti-authoritarian postulations concomitant with principles for avenues of dissent. The right feel seemed to force thought to re-examine methods about ways for reflecting and inflecting theoretically the exigency of cultural difference. From Latin American conversations on a 'why' interculturality should matter in the education of teachers, to a CODESRIA Campus on practices of disciplines, the simple awareness of surface similarities, if any, was a positive feature in rethinking the global from comparable regional frustrations.

Critical precautions were to guide such an awareness as attitude. Of papers as poles, to negotiate angles for, first, historicizing the idiom of difference in an intercultural modernity; secondly, for contextualizing the process in integrative projections; and doing it in accordance with an anti-essentialist will of raising questions about the process itself. The angles that emerged could not but feature positions about alterity.

Four

From an everyday dictum, 'every other (one) is every (bit) other', in *The Gift of Death* (University of Chicago Press, 1992), Jacques Derrida exemplifies this as a victorious sign, alterity as that 'monotony of a tautology', everywhere repeated and often simultaneously misestimated. Writes Derrida:

[...] the monotony of a principle of identity that, thanks to the copula and sense of being, would here take over alterity itself, nothing less than that, in order to say: the other is the other, that is always so, the alterity of the other is the alterity of the other. And the secret of the formula would close upon a hetero-tautological speculation that always risks meaning nothing. But we know from experience that the speculative always requires a hetero-tautological position. That is the definition according to Hegel's speculative idealism, and it is the impetus for the dialectic within the horizon of absolute knowledge. The hetero-tautological position introduces the law of speculation, and of speculation on every secret (op.cit.: 83).

That is the alterity which names its own otherness, incessantly altering the very definition that supports its own quest. By the credulity it gives to commonsense codes, any of its approaches works on metaphors from hypothetical keys in reading paradoxes of identity politics, and conversions and inversions are some of its best. In Bogota, as well as in Durban, they could serve the patience of attending to our own papers and interpreting them with regard to contextual socioeconomic troubles and the objective reality of our 'anthropological poverty', to use this powerful expression of the late Engelbert Mveng.

In 2007, from optimist versus pessimist surveys of Sub-Saharan Africa, the ‘Afro-pessimist’ trend was a concrete sign. In relation, or in opposition to Latin America, it was apt at differentiating our respective conditions from the 1980s to the 1990s global projections onwards. For sure then, to contextualize our problems meant for us, in addition, a task in qualifying creativities by assessing locally and internationally their social value in situations of crisis.

An instrumental rationale could be hypothesized from the hierarchy of a ‘new wealth of nations’. In the IMF and the World Bank grids, one would get three lines of distinction: the line of first class group (with Japan, United States, European Union, possibly India); the second line, an intermediate one (with Brazil and, possibly Mexico, etc.); and a third line, that of ‘the rest of us’, as some students of social sciences have called it. About Sub-Saharan countries, a variety of assessments were summoning images about impending risks already in mid-1990s. It was difficult to ignore the price of a general mobilization in controverted processes described by the acclaimed book of William Greider, *One World, Ready or Not: the Manic Logic of Global Capitalism* (Simon & Schuster, 1997), and the problematics of marginality of *Modernity on a Shoestring: Dimensions of Globalization, Consumption, and Development in Africa and Beyond* (Eidos Leiden, 1999), edited by Richard Fardon, Wim van Binsbergen, and Rijk van Dijk.

In the multiplicity of their functions, the cultural goods as well as the cultural performances studied by the seminar papers were socioeconomic factors engrossed in the global of policies.

The Convener’s position was to uphold a leverage in an Africa-centred perspective of explorations about contemporary cultural productions. The dynamics of the seminar were to be kept with the utmost seriousness between the horizon of an academic research and its type of deliberations, but with a relative exacting attention to projections that could explain the ‘air du temps’.

Three references. First, Gerald Celente of the Trends Research Institute, *Trends 2000: How to Prepare for and Profit from Changes in the 21st century* (Warner Books, 1997), a vade-mecum for business people considered to be one of the best, had promised a ‘compassionate’ capitalism within more englobing economic structures. An illustration, the United States was to experience a Renaissance by 2001, and a steady ‘techno-tribalism’ harmonizing technology and ecology, cultural and spiritual creativities. This idyllic feature had already been initialized in the 1992 *Megatrends: Ten New Directions* (Warner Books), and the 1994 *Global Paradox* (Avon Books), both by John Naspitt. One main issue: ‘Politically, the world has shifted from left versus. right to local versus. global, or universal versus tribal. New leadership begins to re-emerge as the engine of individualism’ (1994:59). Reaffirmed in the 2000 Avon edition of *Megatrends* that Naspitt signed with Patricia Aburdene, the

estimation accented for the first world signs of power that were shifting from the State to the individual. Ambiguous elsewhere, the projection was in effect conjecturing the possibility of a political instability. The economy of globalization had to favour the implosion of any vast social formation, any linguistic cohesive area being a unit of reference. The context of 2007 could record hypotheses from 'megatrends':

The breakup of countries (artificially put together) into national or tribal entities is surely as beneficial as the breakup of companies. It eliminates duplication and waste, reduces bureaucracy and promotes motivation and accountability, and results in self-rule (subsidiarity) at the most basic level – just like in companies.

If we are going to make the world a single market world, the parts have to be smaller. It is not that all countries will break up. The key is that there will be tens of thousands of different crisscrossing communities co-located on the same territories. Territory as a defining concept will become increasingly meaningless (op.cit.: 39).

In themselves, these mid-1990s projections did not intend to destructure any country. On the other hand, arguments for managing a forecast global system could be seen as justifying implosions indirectly. The account of languages – e.g. one hundred in Latin America, forty in Kenya, two hundred in the Congo, etc. – might be approximate. Retrospectively in 2007, they could be tested against explanatory grids of political insurrections and regional wars. Moreover, the World Bank and the IMF prescriptions, notably structural adjustment policies meant for development, were inducing a general climate of dissatisfaction. The issue became a major item of deliberation among social scientists. Technicalities were one thing, the quality of life another.

A reading of this period of Afro-pessimism would correspond for any mind to a reading of the absolute negation of comprehension signified by the Rwandan genocide. In the *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine* (Homnispères, 2007), the Cameroonian Patrice Nganang put it well: 'l'universalité n'est plus à rechercher sur le chemin de la différence, main dans l'abyme infini de l'origine' (op.cit.: 129).

In this collection, analyses detail items on sociocultural adaptation of ancient memories, religious systems, and modalities in integrating new technologies. They delimit modernity as a name at the crossing of privileges of a hegemonic model and its regional effects, and these structure a cultural inventiveness between the awareness of a radical alienation and the alienating grasp of this awareness itself. Singularity of the studies, the modernity-event anchors values in its own right. Basically, in reference to the very notion of modernity, this singularity would witness to the rift existing between studied subjects in their context, the inner

experience of the artist, and the critical intelligence of the analyst. The loss is assigned to the positive in Susan Mbula Kilonzo's explanation of religious intercultural acts. It is engaged in the regrets suggested by Victoria Phiri Chitungu apropos the *Mukanda*. One could also accord the modernity site to external principles in the approach to symbolics of gender gap by Okot Benge, stretches in Saliou Ndour and Léon Bulu Tsambu. In sum, modernity casts the condition of a lack. The analyses stand mediating processes induced by, on the one hand, constraining socio-political forces; and, on the other hand, the semantics of postcolonial narratives, as in the case of Muff Andersson, Nhamo Anthony Mhiripiri, and Victoria Phiri Chitungu.

Another entry could relate the patience of these perspectives to the critique of the volume edited by John Cavanaugh and Jerry Mander, *Alternatives to Economic Globalization: A Better World is Possible. A Report of the International Forum on Globalization* (Berret-Koehler Publishers, 2002). A technical claim, the report dwells on the unfairness of the GDP (Gross Domestic Product), which in the 1980s supplanted the GNP (Gross National Product). A good 'tool of corporate globalization', points out the Report, the GDP had been evaluating the wrong 'thing' and was inherently 'biased against the Third World and the poor'. The argument was there during the Durban seminar. It could still serve any reason against a host of running certainties. But this sign of an unethical effectiveness of the global economy in managing its capital and investments was also, for those attentive to it, the measure from which to question the complexity of integrated interests of the global and the regional.

Finally, a last reference, another projection from the mid-1980s, had been confirming the vibrant worldwide marketplace, vis-à-vis what was standing as its illustrative exception, Sub-Saharan Africa. Edited by Ann Mattis, Consultant at the Society for International Development, *Prospectus 1984* (Duke University Press, 1983) stressed the globalization process as a 'virtual "sure thing"'. Pursuing debates over the future, the editor could ask 'what should the world be like in the year 2000?' The 'should' rings ethical. In the same issue, Jonathan Chileshe, of the UN Economic Commission for Africa, introduces his report by a hard diagnosis: 'Africa has twenty of the world's thirty least developed countries, with five more African states anxious to be admitted to the club of the poorest nations.' He concludes with a grimmer note about his own intervention, that 'seems to have lost sight of the fact that all aid has eventually to be repaid. This is why today's Africa expresses disquiet about burdening its unborn generation with having to pay or service debts incurred before they are even born' (op.cit.: 231).

Five

Born after the African independence period of the 1960s, the members of the Campus did belong to that generation. Was it sufficient for a Convener to orient the debates on cultural productions from the detached angle of, say, semiotics? Even within such a point of view, the problem would not have been different vis-à-vis analytical allegories of Afro-pessimism.

Combining high growth in population and low economic growth, many African countries have been declining since the early 1980s. And since the early 1990s, consequent Africa-centred programmatic positions of leading theorists have been labouring on structural similarities between mechanics of globalization, mechanics of hegemonic power systems, and mechanics of new geographies of inequality. One may even argue that the 'dependencia' postulations of the 1960s were back recycling a past doxa apropos glaring paradoxes in development theories, and the incompatibility of goals. On the premise of similarities, even suggestions for horizontal comparison, periphery-periphery, against vertical dependence, were still conforming to variations of classics. By 2000, one could indeed invoke Johan Galtung's 'structural theory of imperialism' and, in accord or discord with Archie Mafeje's critique of development theories, revisit two main intellectual lines in political sciences as represented by half a century of the work of Samir Amin and that of Crawford Young. These two lines, with their two different but equally critical positions, have been addressing capital imports, their determinations, and their impact. On ethical principles, their analyses of structural economic and political contradictions were equally naming the same fundamental misapplication and misuse of norms. Grounded in an ethics of human dignity that transcends ideological divides, their renderings of conflicting paths met and coincided. Both can be qualified as works in the patience of intelligence. Samir Amin called it a 'route to freedom from the economic alienation imposed by the logic of capitalism'. He was speaking about his own commitment during a conversation with Naima Bouteldja published by *Third World Forum* (16, 7-8, 2003). He adds:

[...] I often remember that one of the first chapters of *Das Capital* is called "The Fetishism of Commodities." That is, it begins not with an analysis of the positive and negative aspects of competition, but addresses the fundamental problem – the alienation of human beings and their submission to a logic that they believe to be exterior to their being, while it is in fact a product of their social organization.

During the Durban seminar, of regional inspirations, three reflectors could not be ignored. There is, first of all, the regular 'Acts' of *Journées Philosophiques Canisius* of Kinshasa, for the way these regular proceedings marshal ethical principles. There is, secondly, the CODESRIA Programme and its will to challenge the

fragmentation of researches on the continent through projects transcending political and linguistic boundaries. Finally, there is, third reflector, lessons from *Terroirs. Revue Africaine des Sciences Sociales et de Philosophie*, founded in 1992 by the philosopher Fabien Eboussi Boulaga. In its last issues of 2007 that coincided with the Durban Campus, stressing a triple objective – the necessity of a cultural anchoring for the intellectual work, the accentuation of an ‘Afrocentrist’ viewpoint, and a critique of international politics of allocations –, the journal defines a mission:

[...] à savoir *la conquête de l’Afrique par les Africains en ce XXI^e siècle par l’industrie, la connaissance et l’amour d’eux-mêmes*. Alors, sans pour autant à devenir les maîtres fous et vindicatifs du monde, ils ne seront plus les damnés de la terre que nombre d’entre eux croient être aujourd’hui. Ne parlez pas d’égoïsme bien compris mais d’une rigoureuse interpellation éthique exprimée dans cette question nullement rhétorique, mais angoissée et grave du célèbre Rabbi : « *Si je ne m’estime pas moi-même, qui me prendra en considération ? Mais si je ne me préoccupe que de moi-même, quel homme je serais ?* ». L’abjection africaine est une inacceptable provocation à la violence et à l’inhumanité des *autres*.

In sum, *Terroirs* was marking out imperatives that the seminar was interrogating in its own manner, specifically conditionals for linking questions of ‘faith’ to conditionals of a realist ‘action’, at least in three directions.

One, from a lesson in economics, to address politics of allocation and to count on how to live according to our own limited means of production;

Two, from a lesson in comparative politics, to resolve enticements of global prospects for the rich, and learn how to detach our perception from precepts in charity;

Three, from demands of an ethics of responsibility in an ascetic self-discipline, to engage efforts on how to invest our creativity in thinking the foundation of the universal in the time of the world from our own condition.

Duke University, Durham, NC

