HAL
open science

le taarab est comme le concert party , reflexions comparatives

Alain Ricard

To cite this version:

Alain Ricard. le taarab est comme le concert party , reflexions comparatives. Stichproben. Wiener Zeitschrift fur Kritische Afrikastudien, 2008, 14, pp.123-136. halshs-00343789

HAL Id: halshs-00343789

https://shs.hal.science/halshs-00343789

Submitted on 9 Dec 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien Nr. 14/2008, 8. Jg.

Le “taarab est comme le concert party..." - Reflexions comparatives

Alain Ricard

Joachim Fiebach, professeur à l’Université Humboldt, historien réputé du théâtre, m’a dit un jour: Ebrahim Hussein (le plus célèbre dramaturge tanzanien) est le Dario Fo (Prix Nobel de littérature, 1997) swahili… *Ebrahim Hussein m’avait dit en 1984, la première fois que je l’ai rencontré:* le taarab est comme le concert party. *J’aime beaucoup ces comparaisons, même si je sais qu’elles ne tiennent pas toujours lieu de raison. L’ oeuvre de Dario Fo a un sens pour les arts du verbe qui hésitent entre l’improvisation et la répétition, entre parole et script. Kokouvito, roi des nuits de Lomé, grand acteur de concert party n’a jamais rien écrit ; Ebrahim, lui, ne veut plus écrire pour le théâtre au royaume de Miss Tanzanie…*

Les cérémonies organisées à l'occasion de la célébration du cinquantième anniversaire de l'indépendance du Ghana en 2007 ont fait une place aux comédiens ghanéens et aux troupes de concert party considérées comme faisant partie du patrimoine culturel national. En 2001 était paru un livre sur le concert party: *Ghana’s Concert Party* (Cole 2001), qui constitue l'étude la plus complète sur un sujet dont l'importance ne se dément pas.
Je trouve cette présence importante car il y a dans ce théâtre d'acteurs une force qui vient de la parole vive, du spectacle vivant, qui joint l'image à la parole. Art du verbe et art de l'image, le concert party a exprimé pendant trois quart de siècle en Afrique de l'ouest la voix de ceux qui n n'écrivaient pas. Mais cela ne voulait pas dire qu'il s' agissait d'un genre traditionnel: au contraire c'était une invention liée à la modernité (Ricard 1987) à la vie urbaine, à un nouveau rapport à la langue.

Ces trois formes de théâtre (au Ghana, au Nigéria et au Togo) ont commencé à l’époque coloniale en s’inspirant de modèles importés. Du fait de leur capacité à parler des préoccupations largement partagées dans un moyen de communication nouveau et fascinant ils ont tous trois rapidement grandi, se sont naturalisés et

popularisés. Dans les trois cas les innovations et l'élan sont venus des classes intermédiaires, la petite bourgeoisie urbaine qui avait des aspirations à l'éducation et à l'améloration de sa condition, mais ne faisait pas partie de l'élite. Ces théâtres n'avaient rien à voir avec les politiques culturelles et éducatives des états concernés même si ces états ont parfois marqué quelque intérêt ambigü pour eux. Ces spectacles étaient d'abord des commerces indépendants, souvent en lutte pour leur survie, dans les secteurs informels fluides d'Accra , Sekondi, Lomé, Ibadan, Osogbo. (Barber, Collins, Ricard I997: 52-53)

L'intuition d'Ebrahim Hussein nous permet de traverser plusieurs genres, plusieurs pays, plusieurs époques pour comprendre ce qui s'exprime dans ce que je ne peux appeler, faute de mieux, que les arts de la performance. J'ai beaucoup travaillé sur le concert et je voudrais ici apporter quelques idées simples sorties de mon travail depuis près de deux décennies. En Afrique de l'ouest ce travail a été mené dans les villes de la côte où s'est constituée une culture urbaine, marquée par des styles de vie, ce côté "Jaguar"- du nom du film de 1956, que Rouch, anthropologue des migrations trouvait au Ghana dans la fin des années cinquante (Ricard 1987). Ce style "jaguar" a nourri le concert party et ses chansons. Le concert party est aussi présent au Nigéria où il s'est transformé sous la force de langue et de l'histoire yoruba. Les carrières d'Hubert Ogunde, puis de Duro Ladipo, montrent que ce théâtre urbain est aussi devenu le lieu d'une célébration de la langue yoruba. D'ou une nouvelle importance des textes. Mais le concert party c'est la performance sociale, la mise en jeu, et en question, des codes sociaux, leur contestation, mais pas leur négation. Pour E. Hussein le taarab est, comme le concert party, une forme musicale et verbale, développée dans le nouveau contexte urbain par des comédiens qui réussissent à parler de leur vie quotidienne.

Ce théâtre urbain d'improvisation est une grande ressource pour les dramaturges, même s'il demeure toujours limité à sa zone de diffusion lingusistique. En fait il exprime la vitalité de la langue véhiculaire, sa capacité à prendre en charge les nouvelles relations sociales.
Le "*kichekesho*", ce qui fait rire, appartient à cet univers. Il représente une forme que seule un travail de terrain peut permettre de recueillir, d'enregistrer de transcrire, puis d'interpréter, sinon le discours s'évapore, disparaît: aucune archive n'en porte la trace. Or il est possible de produire

ces traces, de faire des enregistrements, comme Schicho (1982), Fabian (1990) et nous même (2004) l'avons fait. Cette textualisation du discours social urbain est la première méthode de travail ethnographique sur la culture populaire.

Une forme dialogique

Ces formes d'art - les spectacles de concert, mais aussi l'opera yoruba - sont fondées sur le dialogue, la conversation, et la conception du monde qui se dégage du débat verbal quotidien. Les comédiens sont les maîtres de cette mise en dialogue problématique de la vie qui est mise à distance. Ce point de vue critique n'est pas unique, il est multiple, souvent dialogique, il peut laisser ainsi entrevoir des échappées hors de cette pensée unique qui veut que le pouvoir se mange entier... Cet art se nourrit d'un langage quotidien partagé, donc véhiculaire, commun, connu, voire médiatisé. Il est donc inséparable des langues de grande extension et des langues en expansion de l'Afrique contemporaine: qu'il s'agisse du kiswahili (en Tanzanie, au Kenya, dans l'est du Congo RDC), du yoruba (au Nigeria) ou de l'akan au Ghana, voire de la version urbaine de l'ewe au Togo.

La capacité à gérer ces récits et ces images est l'atout principal de ces comédiens. Le resserrement des troupes ne se traduit pas par une plus grande efficacité dramatique. Cette concentration aboutit à l'arrivée sur le devant de la scène, dans les année quatre -vingt, de personnages comme le défunt Kokouvito (maître du concert au Togo) au Togo, ou Baba Sala (grand homme du théâtre nigérian) au Nigéria qui sont plus proches de Coluche que de Dario Fo, c'est-à-dire qu'ils ne remettent pas en cause les cadres formels du spectacle, même si leur parole est décapante. Mais ce talent ne suffit pas, même s'il est essentiel et ne s'apprend pas dans les écoles. Le théâtre est aussi une forme d'écriture visuelle: ces spectacles se plaisent dans la profusion visuelle, dans l'usage des objets urbains. La ville est en permanence métonymisée dans ces spectacles. Comme dans la peinture l'image ne peut se concevoir sans un discours et ici sans un récit. Productions de récits et productions d'images vont de pair. Les récits sont produits dans les langues en expansion et les images empruntent au bric à brac du bricolage et de la récupération si typique des classes populaires des villes africaines.

En 1981, Walter Schicho a étudié le swahili de Lubumbashi à travers les enregistrements des pièces radiophoniques d'un groupe (*Le Groupe Mufwankolo*). En 1988, Johannes Fabian, professeur à l'Université d'Amsterdam, a proposé à Mufwankolo de produire une pièce sur un thème expérimental et il a donné un commentaire de ce travail dans *Power and performance* (Fabian 1990) qui est sans doute l'un des textes fondateurs de l'anthropologie de la performance à la fois par la qualité des commentaires et l'acuité de la réflexion épistémologique. Lors d'une mission de recherche en 2003 j'ai m'entretenir avec le fondateur et les membres du groupe de théâtre[1], dans le centre culturel qui attendait son inauguration. Nous avons eu l'idée d'une petite mise en scène: Mufwankolo entre, cherche entre les rayonnages vides, rencontre les jeunes gens membres du club, converse avec eux (pages 1 à 16). Puis le groupe se présente donne un échantillon de son talent (le sketch, pages 16 à 43), enfin tout le monde change de salle et la conversation continue, cette fois avec tous les acteurs. L'entretien a été enregistré et filmé; le texte a été l'objet d'une transcription effectuée par les membres du Vicanos club de Lubumbashi.

Les voix et les récits doivent prendre corps: pourquoi est-ce le corps mobile, délié et fragile d'un vieil homme chaplinesque comme Odilon Kyembe, alias Mufwankolo, qui est le plus à même de porter la grande désespérance de son monde? Les éclats de rire qui l'accueillent à chacune de ses entrées en scène sont aussi des éclairs de lucidité sur la situation difficile du pays ! Elle ne sait pas se dire autrement que dans ces histoires compliquées, qui s'interrogent sur le sens du désastre katangais: « la faute à qui? » (*kosa ni ya nani?*) se demande l'un des titres de spectacles. L'acteur est le pilier du spectacle et la maîtrise du verbe est son domaine. Si le taarab est comme le concert , en quoi pouvons nous trouver des ressemblances ? Sans doute dans la créativité verbale et la mise en scène de soi, de la vie urbaine, qui pouvait aller jusqu'à des improvisations

Le taarab de Zanzibar à Dar

A la vision holiste du culturalisme, les études de performance substituent des tableaux de la société faits de multiples actes poétiques, souvent

[1] Cet entretien a été mis en ligne (Ricard 2004.) Il s'est effectué dans les salles vides de la bibliothèque, le samedi 10 mai 2003 (La Halle de l'Etoile).

verbaux, dont l'effet social et politique est bien une“performance“culturelle et politique. Elles n’oublient pas les rapports de domination culturelle et l’échange inégal des mots et des images entre le nord et le sud, mais elles prennent au sérieux les textes produits par les acteurs culturels du sud. Le taarab occupe une place importante dans l'histoire culturelle et de nombreux travaux lui sont consacrés (Topp-Fargion, Fair, Askew). Nous pouvons nous demander si le terme n'a pas pris une extension démesurée et si les diverses typologies des genres de taarab sont bien adéquates : les *fuzzy edges* (limites floues entre les genres) que remarque Said Khamis (2004), nous paraissent bien réelles. Mais il s'agit d'une musique qui enracine la cuture swahili dans la musique arabe et qui représente sans doute la composante culturelle orientaliste dans ce qu'elle a de plus visible et de plus audible.

Janet Topp Fargion (1997) distingue dans son travail le taarab de la ville, à la mode égyptienne, une sorte de type idéal, de celui de l'extérieur, des cités, voire du bush, le kidumbak, développé par les groupes d'origine africaine ; elle considère de plus que les groupes de femme ont un style de représentation qui se situe à mi chemin entre le taarab de la ville et celui du bush. Cette opposition, qui structure sa recherche, est très symptomatique de certaines dimensions de ce mode de performance il ya une trentaine d'années; il n'est plus seulement urbain, élitaire, en somme bourgeois, faisant appel à des orchestres à corde et à des chanteurs en costume de ville: il devient aussi l'expression de paysans qui jouent du tam tam, en pagne et qui parfois se laissent déborder par la folie du spectacle. Pour Janet Topp Fargion ce dernier style est plus susceptible d'innovation que le type égyptien, comme le note Said Khamis (2005: 138). Il est aussi celui dans lequel“l'orature“terme qu'emploie Khamis, c'est à dire la performance orale, a une place prédominante: ce qui veut dire que les chansons ont une part d'improvisation, mais certainement pas qu'elles sont composées directement pendant la représentation. L'influence du style de Siti Binti Saad (Fair 2001) est particulièrement sensible: quand elle jouait dans le ngambo, les quartiers africains en dehors de la ville de pierre en Zanzibar, en somme les cités, ses chants étaient l'occasion d'une véritable performance orale.

Le charme du tarab des cités (ngambo) vient de la participation du public du syncrétisme des formes. Il fait appel à plusieurs veines sous-jacentes: il ridiculise,

censure, met en relief ce qui a un effet cathartique, focalise les intérêts, met en valeur les les idéaux de comportement anciens et nouveaux, à la fois chronique et critique sociale. . . (Khamis 2005: 140, traduit par A.R.)

En somme l'information était répandue dans une multitude de formes orales. Cette polarisation des styles de taarab est causée comme le remarque Said Khamis par l'opposition entre deux groupes de chercheurs: ceux qui cherchent à perpétuer le mythe arabe, orientaliste dans la culture swahili et ceux qui cherchent au contraire à montrer son africanité. Said Khamis remarque qu'en fait il doit bien y avoir un moyen terme, marqué par le métissage et l'hybridité dans une forme verbale et musicale qui laisse place à l'improvisation et sache répondre aux demandes du public. Les chansons du taarab des cités continuent à fonctionner suivant la métrique arabe, mais on observe certaines libertés. Le passage du taarab des villes à celui des cités s'est fait pour Khamis en réponse à une nouvelle situation qui demandait plus de flexibilité, une plus grande participation du public et une place plus grande laissée à la danse, d'où un accent moindre sur la musique et les paroles.

Le taarab féminin, *taarab ya wanawake*, est caractérisé essentiellement par la priorité sur les paroles des chansons, souvent concues sur le mode de la joute verbale (*mpasho*), qui est une des caractéristiques du ngoma, c'est à dire de la soirée de tam tam. Ainsi les paroles se distinguent par l'accent mis sur la jalousie, la concurrence amoureuse, l'insulte, voire l'obscénité. Les *mipasho* de Dar traduits et transcrits par Kolbusa donnent de bons exemples de ce type de performance. Le taarab moderne laisse une plus grande place à la danse, les chansons sont composées en vers libres et abordent de manière crue des thèmes intimes, ce qui est une grande innovation dans la création verbale swahili. Jugeons en par le texte suivant transcrit et édité par Said Khamis :

Tena Raha kama nini

Watuache hatutaki mambo yetu
Mimi naye twatamba tunakula vyetu
Watuache hatutaki mambo yetu
Mimi naye tatamba twafaidi raha zetu

Mambo yanataka ufundi sio wewe kibandiko
Daimi mimi mshindi sina haja ya tambiko
[...]
Nimemzibua mtoto nimemzibua kiasi nimempeleka nyumbani mimi nyumbani
Nimepanda naye siibasi yeye raha baharini
Na sikumpa nafasi 'memlaza mapajani
Si wewwe ulomghasi shonga usojiamini

Quel moment merveilleux!
Laisse nous, ne t'occupe pas de nos affaires
Nous nous pavanons en croquant la vie
Lui et moi, nous prenons du plaisir ensemble

Il faut pour cela un certain talent
Pas une vieille peau comme toi
C'est moi qui gagne,
Et je n'ai pas besoin de me glorifier!
[...]
J'ai décroché le beau gosse, je l'ai bien attrapé,
je l'ai emmené chez moi, j'ai pris le bus des mers
Je ne l'ai pas laissé perdre du temps
Je l'ai laissé se coucher dans mes cuisses
Ce n'est pas comme toi qui l'ennuie
Toi la calamité qui ne sait pas y faire!

(Khamis 2005: 155)

Ces textes témoignent d'une expression crue, voire obscène, du plaisir, dont le succès auprès du public féminin est grand ; c'est pour Khamis un genre qui relève d'une“forme de fuite devant le pessimisme postmoderne dominant engendré par la globalisation débridée“(Khamis 2005: 155).

Ce sont les insultes qui font d'une chanson un *mpasho.* Le terme en est venu à être le synonyme de“taarab moderne“parce que nombre des chansons du taarab moderne ont souvent un caractère d'insulte et de dérision. Ces chansons sont répandues tout au long de la côte et peuvent être entendues

de Kilwa à Zanzibar et à Mombasa; des groupes de taarab vont régulièremement en tournée à Dubai. Dar es Salaam est devenu le centre de la production du taarab moderne et dans certains bars des séances hebdomadaires de taarab sont proposées. Suivant le groupe, le lieu et le moment les tickets sont vendus entre 1000 et 5000 shillings tanzaniens (soit entre 50 centimes et trois euros , ce qui est important). Le spectacle dure toute la nuit, de 21 h au petit matin: les femmes dansent fréquemment alors que les hommes restent plutôt au bar (Calas 2006).
Les *mipasho* sont aussi un divertissement fréquent lors des cérémonies de mariage. Dans les mariages musulmans la mariée organise, entre femmes, une soirée d'adieu dans laquelle ces chants sont importants. A cette occasion ce sont surtout des cassettes qui sont utilisées. Ces chants sont aussi l'objet d'une écoute privée, sur cassettes, ou à la radio. Ecoutons ce qui se dit, ou plutôt ce qui s'échange entre les groupes de Dar. Deux chanteuses se livrent à une sorte de joute oratoire dans laquelle l'aspect physique est bien en cause. Je traduis les chansons recueillies par Stephanie Kolbusa:

Sanamu la Michelini (Poupée Michelin)
Muungano Cultural Troupe, 2000, Dar
(je traduis par Micheline)

Unasemwa wehh, sananu la michelini
Unaambiwa wewe, usojua kuhaini
Ngoma si yako, waivalia kibwaya
Mbele huchezi, nyuma hutikisiki

Tu fais parler de toi, Micheline
C'est à toi que l'on parle, toi qui ne sait pas briller
qui ne sait pas danser, qui porte des jupes de paille
de face, tu ne danses pas, de dos tu ne bouges pas

Le taarab a évolué mais il est resté un genre côtier, celui d'une société urbaine, musulmane, comme à Tanga, Bagamoyo ou Zanzibar, marqué par les associations qui l'encadrent et les orchestres qu'il mobilise. Il ne définit plus la musique swahili; la *bongo flava* (Calas 2006) est venue prendre le relais en faisant éclater ces formes verbales, qui étaient toujours marquées par la métrique ou le souvenir de la métrique arabe

Bongo Flava

Alice Bancet (2003) dans les montagnes reculées de l'Udzungwa, remarque la forte “inscription dans le paysage socioculturel du pays“ de la musique de la nouvelle génération (*ya kizazi kipya*). Elle est conduite à mettre en valeur “la force syncrétique du hip hop tanzanien“ et son intrication avec la société. Le propos général est de montrer que cette musique, loin d'être une copie des rythmes américains et des styles de performance importés d'outre atlantique, accompagnées d'un texte chanté parlé en mauvais anglais, énonçant des propos machistes ou orduriers, est au contraire une expression originale de la nouvelle génération tanzanienne

Cette ouverture du pays coincide avec les privatisations et la fin de l'économie administrée. Elle se traduit par l'arrivée de la télévision au milieu des années 90, c'est à dire par l'entrée d'images nouvelles dans la culture. La nouvelle musique n'a pas été facilement acceptée: musique de voyous, *muziki ya kihuni*, copiée des rappeurs américains et qui plus est dans un anglais approximatif à l'intention d'un pays qui ne parlait pas anglais.
La libération des ondes et les nouvelles radios privées de Dar ont donné des possibilités nouvelles aux rappeurs swahilisants, et en une décennie le hip hop tanzanien est devenu la *bongo flava* et s'est répandu dans le pays, grâce à la radio et aux journaux.

Le succès est venu avec la capacité des interprètes à parler pour une société en crise: voyons ce que nous dit “2 Proud“ dès 1995 :

Ni wapi tunakwenda
Shule namaliza
Sina pa kujishikiza

Où allons nous
Je termine l'école
Je n'ai nulle part où aller
(cité in Bancet 2005: 18)

En somme ces rappeurs, comme le montre le travail d'Alice Bancet, expriment les rêves et les désillusions de cette *kizazi kipya*, cette nouvelle génération: quitter l'école, partir à l'étranger, - fuites devant la réalité qui sont dénoncées aprement dans cette chanson du groupe Joni Woka et Rais Lion –:

We bitozi wewe
Kuacha kujidanganya
Kukimbilia Ulaya
Tanzania hapa utawini

Toi le vantard (bitozi)
Cesse de te mentir
De vouloir partir en Europe
C'est ici en Tanzanie que tu gagneras ta vie. . .
(cited in Bancet 2005: 20)

Les artistes de Bongo Flava sont des intellectuels populaires qui prennent part à la reconfiguration de l'espace public en Tanzanie (Suriano 2005): l'omniprésence de leurs chansons dans l'espace public et les transports est un phénomène nouveau. Alors que la musique congolaise régnait en Afrique de l'est dans les années d'après l'indépendance, depuis une dizaine d'années la musique tanzanienne s'est affirmée, une industrie s'est créée. Toute une génération, la *kizazi kipya*, s'exprime en dehors de canaux politiques et son écho est d'autant plus fort qu'elle s'exprime dans une langue nationale et internationale. Comme l'écrit très justement Bernard Calas"le swahili résonne aussi bien en rap qu'en reggae et qu'en taarab"(Calas 2005: 333).

En 2001 le hip hop a été reconnu comme genre musical dans la culture pop tanzanienne par le conseil des Arts tanzanien (BASATA) et il est devenu l'une des catégories des awards décernés chaque année (Englert 2003: 78). Des concours de rap se tiennent à l'intérieur du pays, par exemple à Morogoro; la plupart des chansons traitent de problèmes comme la corruption, la dégradation du système scolaire, le sida, et plus généralement de tout ce qui concerne les jeunes. Comme le dit l'interlocuteur de Birgit Englert: "*Tunazunmgumzia maisha, maisha kwa ujumla, ugumu wa maisha*"

(nous parlons de la vie, de la dureté de la vie) (Englert 2003: 81). Ils sont écoutés parce qu'ils parlent dans la langue de la rue, dans une variété nouvelle de kiswahili, le *kiswahili cha mitaani*; les textes sont rarement imprimés sur les cd et les transcriptions peu fréquentes, bien que les chansons soient en fait composées d'abord par écrit, mais interprétées avec une grande dose de flexibilité. Eloge du rap, mise en cause de la société, interrogations sur l'identité se retrouvent dans les textes de Juma Madoweka, de Morogoro:

Sikumoja nilisimama barabarani
Kama kichaa michanga mingi kichwani
Nauliza wapitao the same questiuon
Kwa nini tupo hapa duniani

Anakuja ras na bible mkononi
Anafungua na kusoma creation
As a pagani sijaweka concentration
Kwani aikuniingia mwangu ubongoni

Un beau jour je me suis arrêté sur la route
Comme un fou la tête pleine de sable
Je pose à ceux qui passent la même question
Pourquoi sommes nous dans ce monde?

Arrive un Rasta une bible à la main
Il l'ouvre et lit la création
Comme un paien je n'y prête pas attention
Et donc cela n'entre pas dans mon cerveau
(cité in Englert 2003: 87- 89, traduit par A.R.)

Bancet (2005: 16), instruite sur ce point par le célèbre rappeur Prof Jay, note que le Hip Hop, contrairement au taarab, est un genre musical ouvert dont les messages sont livrés de manière explicite; l'on pourrait ajouter qu'ils ne relèvent pas des formes codifiées de la poésie swahili, qui afleurent par moments dans le texte des chansons de taarab. On voit donc bien que la société de castes raciales, hiérarchisée et fermée, celle de Zanzibar au début

du siècle dernier, dans laquelle le taarab avait fleuri, a aujourd'hui explosé sous la pression de la mondialisation: les formes verbales et musicales éclatent pour dire un monde nouveau ; le dialecte est aujourd'hui le swahili des rues. Aujourd'hui enfin on trouve le TaaRap, qui serait une fusion du rap de Zanzibar et et de certains styles de taarab!

Taarab et concert party

Etudier la culture populaire est toujours tache ardue: l'objet se dérobe. S'agit il de modes vestimentaires, de styles musicaux, de chansons voire d'attitudes? Notre solution consiste à travailler sur des textes, mais sur des textes recueillis en situation par des ethnologues de terrain. L'alliance entre textes et terrains permet alors des interpétations contextuelles, détaillées, à plusieurs niveaux, Clifford Geertz dirait “thick", qui restituent un peu du mouvement des acteurs sociaux.

Nous ne pouvons, comme je l'écrivais (Ricard 1998) couper les images de l'Afrique du discours de l'Afrique, et transformer le concert en spectacle visuel purs. Les récits, pleins de bons sentiments reviennent constamment sur la protection des orphelins et des veuves, les pouvoirs du chef de village, la direction de la vie familiale. L'originalité du genre est toujours de conjoindre image et récit. L'image sans récit, c'est la sape; le récit sans image c'est la littérature, les textes romanesques, produit par un sujet individuel. Les formes qui en maintiendront l'essentiel sont celles dans lesquelles image et récit, donc image et mémoire se maintiendront. Des formes qui durent, qui se renouvellent, sont celles dans lesquelles image et récit se conjuguent, dans lesquelles l’image n’est pas simple support d’un discours. Ces arts proclament une forme d'autonomie du sujet qui cherche une voix pour son discours, et qui enracine cette voix dans la capacité à raconter des histoires et à produire des images neuves. Le show des rappeurs doit sans doute à la télé, mais l'image de la jeunesse (coiffure, vêtements) qu'il montre exalte l'indépendance et l'autonomie. En somme nous retrouvons le style “Jaguar“ que Rouch avait filmé dans les années cinquante du siècle passé en Gold Coast... Le spectacle vivant ne demeure vivant que s'il vit de l'energie de la langue véhiculaire et du dynamisme économique de la ville, dont les images se répandent. Ces spectacles, ces performances ne sont pas le résultat dse stratégies de marketing élaborées par des compagnies de disques habiles.

Ce sont d'abord des réponses authentiques à des situations vécues: elles savent trouver les mots et les images pour parler du monde, et le corps des acteurs est le premier medium de cette prise de parole. Mais comme j'ai essayé de la montrer, il est essentiel de savoir ce qui se dit. Karin Barber a traduit des textes yoruba, j'ai publié et traduit des textes ewe, Fabian et Schicho ont traduit des textes kiswahili, tout comme aujourdh'hui Maria Suriano, Alice Bancet et Birgit Englert. Aujourd'hui les chercheurs qui enquêtent sur la nouvelle musique traduisent les chansons. Je crois que ce travail textuel est indispensable parce qu'il permet seul de mesurer l'originalité et l'inventivité de ces groupes, tout en les situant dans un horizon historique, ici celui du taarab. Et cet horizon historisque ne peut se comprendre qu'en relation avec les autres spectacles populaires que j'ai signalés.

Bibliographie

Askew, Kelly M.. 2002. Performing the Nation, Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania, Chicago/ Londres: University of Chicago Press.

Bancet, Alice. 2005. Le Hip Hop tanzanien ou la volonté de briser le mur du silence. Afrique orientale, Annuaire 2003. Paris, Harmattan.

Barber, Karin. I987. Popular Arts in Africa. In: African Studies Review. Vol. 30. no.3 (1987): 1-79.

Barber, Karin. I990. I could Speak until Tomorrow, Oriki, women and the past in a Yoruba Town. Edimbourg: Edimbourg University Press et International African Institute.

Barber, Karin, Collins, John & Ricard, Alain. 1997. West African Popular Theater. Bloomington: Indiana University Press.

Barber, Karin. 2007. The Anthropology of Texts. Cambridge: Cambridge University Press.

Calas, Bernard. 2006. De Dar es Salaam à Bongoland, Mutations urbaines en Tanzanie. Paris: Karthala. IFRA.

Cole, Catherine. 2001. Ghana's concert Party Theater. Bloomington: Indiana University Press.

Englert, Birgit. 2004. Africa Raps Back. Reflections on Hip Hop from Tanzania and South Africa. In: Schröder, Anne. ed. 2004. Crossing Borders. Interdisciplinary Approaches to Africa. Berlin: Litt Verlag.

Englert, Birgit. 2003. Bongo Flava (Still) Hidden “Underground“ Rap from Morogoro, Tanzania. In: Stichproben, Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien. Vol. 5 (2003): 73-93.

Fabian, Johannes. 1990. Power and performance: Ethnographic explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire. Madison: University of Wisconsin Press.

Fair, Laura. 2001. Pastimes and Politics, Culture, Community and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar. Athens, Oxford, Ohio University Press, James Currey.

Fo, Dario. 1991. Toto, Manuale dell'attor comico. Turin: Aleph.

Khamis, Said. 2005. Clash of interests and conceptualisation of Taarab in East Africa. In: Swahili Forum. Vol. 12 (2005): 133-159.

Khamis, Said. 2004. Crossover and Fuzzy Edges in the Taarab Lyric: Some theoretical Implications (Communication au 2nd Symposium of the SFB/FK, Octobre 2004, Bayreuth).

Kolbusa, Stephanie. 2003. Mipasho, joutes verbales et vie quotidienne à Dar es Salaam. In : Etudes littéraires africaines. Vol. 16 (2003): 20-28.

Ricard, Alain, Ebrahim Hussein, 1998. Théâtre swahili et nationalisme tanzanien. Paris: Karthala (trad. anglaise: Mkuki na Nyota. Dar es Salaam. 2001).

Ricard, Alain et al. 2004. Je ne mourrai pas sans cravate: Mufwankolo à Lubumbashi en mai 2003. Revue en ligne. Language and popular culture in Africa. http://www2. fmg. uva. nl/lpca/aps/vol6/mufwankolointro. html.

Ricard, Alain. 1987. L'invention du théâtre: le théâtre et les comédiens en Afrique noire. Paris/Lausanne: L'Age d'homme.

Schicho, Walter, Ndala. Mbayabo. 1981. Le Groupe Mufwankolo. Institut d'Africanistique et d'Egyptologie. Vienne.

Suriano, Maria. 2005. Utajibu! Bongo Flavour in “da houze", Muziki ya kizazi kipya, Tanzanian Youth culture and Globalization. Communication présentée au Symposium du jubilé des 75 ans de TUKI, Dar es Salaam.

Topp-Fargion, Janet. 1987. A Zanzibar, le taarab des gens“sans nom". Les Arts de la rue dans les sociétés du sud. In: Autrepart. Vol. 1 (1997): 59-70.

Topp-Fargion, Janet. 1992. Women and the Africanisation of Taarab. PhD thesis. SOAS. Université de Londres.