

**RICHARD SSEWAKIRYANGA**

## **IMAGINER LE MONDE CHEZ SOI**

**LES JEUNES ET LA MUSIQUE INTERNATIONALE EN OUGANDA**

LA MONDIALISATION DES MODES ET DES BIENS CULTURELS EST GÉNÉRALEMENT PERÇUE COMME UNE ALIÉNATION DES CULTURES AUTOCHTONES. À REBOURS DE CETTE THÈSE, CET ARTICLE ANALYSE LA MANIÈRE DONT LES RÉPERTOIRES DE LA MUSIQUE POPULAIRE INTERNATIONALE SONT REÇUS, TRADUITS ET RÉINTERPRÉTÉS PAR LES JEUNES OUGANDAIS. IL MONTRE QUE LE RAP « VERNACULAIRE », EN PARTICULIER, CONTRIBUE À L’AFFIRMATION DE NOUVELLES IDENTITÉS URBAINES ET DE NOUVEAUX STYLES DE VIE QUI SE DÉPLOIENT À L’INTERFACE DU LOCAL ET DU GLOBAL.

La réflexion sur les flux culturels mondiaux<sup>1</sup> est actuellement devenue une préoccupation centrale du monde de la recherche. La plupart des analystes voient dans la mondialisation un vecteur de libération des plaisirs et des modes de consommation, idéologiquement purs. Cette interprétation doit pourtant être examinée avec attention afin de mettre en évidence les stratégies complexes et nuancées qui, à l’échelle locale, médiatisent – et contrarient parfois – la diffusion internationale des biens culturels, comme la musique. Tel est l’objectif de cette contribution.

Ce texte s’interroge sur le site de plaisir ambivalent et contradictoire que constitue la musique américaine, ou plus largement occidentale, en Ouganda. La musique occidentale est certes présente depuis longtemps dans le pays, mais elle est à présent confrontée à de nouveaux défis. Auparavant, en effet, la plupart des musiques occidentales étaient consommées, si l’on peut dire, dans leur « forme pure ». Dans les années 60, on dansait sur la musique originale de James Brown ou l’on dansait la valse dans un style victorien de crainte d’être accusé de ne pas adopter les manières raffinées des maîtres colonisateurs. Aujourd’hui, avec les progrès de la technologie et l’élargissement des espaces

---

1. Pour une analyse détaillée de divers aspects de la mondialisation, voir A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Cet article s’appuie sur la thèse de cet auteur selon laquelle les images qui circulent au sein des espaces transnationaux sont souvent empruntées et reformulées sous des formes inventives et parfois surprenantes par rapport à leurs origines.

de plaisir du fait de la mondialisation, des modes beaucoup plus complexes de consommation et de production sont en jeu dans le domaine de la musique. Par exemple, la circulation des produits étrangers n'est plus réservée aux seules radios officielles ; elle est maintenant ouverte à des circuits d'échange non officiels, d'où la nécessité d'une lecture modulée de la politique et de la poétique du plaisir.

J'explorerai ici le terrain complexe de la musique populaire chez les jeunes Ougandais, en me tournant dans un premier temps vers le passé récent de l'Ouganda des années 80, miné par l'insécurité, pour présenter un modeste panorama des modalités d'expression de la culture populaire<sup>2</sup> à Kampala. J'examinerai ensuite comment la radio est devenue pour les jeunes un moyen d'imaginer l'étendue des possibilités offertes dans le champ de la musique, et terminerai en proposant l'ethnographie d'un genre musical du quotidien : le rap en langues vernaculaires ougandaises. Par ces diverses lectures de la musique populaire, j'espère montrer comment celle-ci a bouleversé les critères de distinction sociale en vigueur – notamment le monopole de la musique américaine par une élite occidentalisée – et permis l'apparition de formes musicales inédites, d'un genre hybride, qui procurent aux jeunes non seulement du plaisir, mais aussi de nouvelles capacités d'action.

---

#### L'UGANDA DES ANNÉES 80-90

En Ouganda, les années 80-90 ont constitué une période de transition. Le début des années 80 a été marqué par la guerre qui a conduit au renversement des régimes d'Obote et d'Okello, 1986 a vu l'arrivée de l'actuel président Yoweri Museveni et la mise en place de nouvelles structures politiques et économiques. Cette période a présenté une concomitance de moments d'insécurité et de paix relative. Avec le *changement fondamental*, lancé à son arrivée, l'actuel président a également promis un *changement fondamental* en musique et dans les autres champs culturels. Les habitants, contraints jusque-là de se barricader chez eux après 18 heures, ont pu dès lors passer la nuit à danser dans des boîtes de nuit. À cette époque, la radio nationale diffusait par ailleurs des chants de libération, issus du *bush*, interprétés par des « rebelles » devenus « libérateurs » (*freedom fighters*). Au même titre que l'hymne national, tout le monde connaissait les fameux chants du *bush*, tel *Mustuni* (La Brousse), *Mita songo na mututu yangu* (Je marcherai avec mon fusil) et beaucoup d'autres encore. Ces chants ont agi comme des « laxatifs spirituels » dans un pays ravagé par la guerre<sup>3</sup>. Puis les forces de la mondialisation ont commencé leur œuvre, et ce genre de musique a été dépassé par les événements. Les gens souhaitant se mettre à la page du monde extérieur et ayant acquis de nouveaux

goûts (rendus possibles par les évolutions de la vie publique), de nouvelles formes musicales ont commencé à déferler. Les ondes radiophoniques se sont mises à diffuser de la « musique occidentale raffinée ». Les médias ont été libéralisés. Ainsi, le marché de la musique a peu à peu été inondé de musiques diverses, venues du monde entier vers des consommateurs passionnés, bien décidés à rattraper la décennie perdue.

Au moment même où les exilés zairois marquaient de leur empreinte la scène musicale ougandaise, déferlaient aussi les chansons de la diaspora des rappeurs, venues des quartiers chauds des États-Unis. Tandis que leurs aînés dansaient sur Kanda Bongoman, les jeunes se trémoussaient sur LL Cool J, Ice T, Tupac et une foule d'autres rappeurs<sup>4</sup>. De nombreux groupes de rap se sont créés. Désormais, les adolescents pouvaient s'habiller comme leurs rappeurs préférés et les aînés savourer de la musique zairoise en portant leur pantalon noué au-dessus du nombril. La musique a ainsi modifié la notion de frontières nationales et permis l'émergence de nouvelles identités, articulées à de nouveaux genres musicaux transnationaux<sup>5</sup>. Des identités hybrides, fluides ou « en travail ». « De nouveaux jeunes sont arrivés dans le coin », pour reprendre le nom d'un célèbre groupe américain des années 80 (« New Kids on the Block »). Pour les jeunes, la musique est devenue ce qui libère, ce qui permet de s'affirmer et ce qui procure l'argent nécessaire pour financer ses fantaisies<sup>6</sup>.

### *Mes souvenirs de jeunesse du début des années 80*

Pour donner le point de vue d'un jeune Ougandais de l'époque de la guerre avant et après Museveni<sup>7</sup>, je propose de m'arrêter sur quelques moments de ma jeunesse dans le Kampala des années 80.

2. Conscient de la difficulté de définir une « culture populaire », je n'entrerai pas ici dans ce débat. Je renvoie pour cela à K. Barber (ed.), *Reading in African Popular Culture*, Indianapolis, Indiana University Press, 1997.

3. Voir O. Agu, « Songs and war : the mixed messages of biafran war songs », *African Languages and Cultures*, vol. 4, n° 1, 1991.

4. Au cours de cette période, on a peu écrit sur la musique. Cependant, deux auteurs, Rose Mbowa et Eckward Breitinger, ont publié des travaux sur le théâtre et le contexte politique de l'Ouganda. Ces travaux permettent de comprendre comment la culture populaire a survécu en traversant ces temps difficiles. Voir R. Mbowa, « Theatre and political repression in Uganda », *Research in African Literatures*, vol. 27, n° 3, 1996, pp. 86-95 ; E. Breitinger, « Popular urban theatre in Uganda : between self-help and self-enrichment, after the dictatorship a multi faceted theatrical renaissance », *New Theatre Quarterly*, vol. VII, n° 31, 1992.

5. Voir A. Appadurai, *Modernity at Large...*, op. cit.

6. Voir W. P. Remes, « *Karibu Geto Langu/Welcome in my Ghetto* » : *Urban Youth, Popular Culture and Language in 1990s Tanzania*, Thèse de doctorat en anthropologie, Evanston, Northwestern University, 1998.

7. Cette expression peut paraître contestable, mais ceux qui ont vécu en Ouganda depuis le début des années 70 conviendront qu'après 1986 il y a eu une période de relative sécurité dans les villes du Sud et que l'économie s'est ouverte de diverses façons.

Ma rencontre avec la culture populaire remonte à mes années d'adolescence dans la décennie 80. À cette époque, la culture américaine nous attirait. Ainsi, l'oncle d'un ami était revenu des États-Unis avec une revue de luxe, probablement *Ebony*, dans laquelle nous avons découvert un jeune homme vêtu d'un costume immaculé portant un anneau à l'oreille. Cette image nous fascinait et nous avons eu une discussion très animée pour tenter d'en comprendre la signification. Pour nous, cette boucle d'oreille était incontestablement un signe de distinction, aussi avons-nous décidé d'en porter, ne serait-ce que pour faire œuvre de pionniers de la mode ougandaise. Tels des missionnaires s'apprêtant à diffuser une nouvelle religion, nous nous sommes fait percer l'oreille par l'une de nos « sœurs de crime ». Nous étions ainsi prêts, avec les « icônes de la modernité américaine » fichés dans nos corps. Pendant tout un week-end, nous avons supporté la douleur de nos oreilles blessées, pensant au moment où nos anneaux seraient un marqueur permanent de notre solidarité, de notre popularité et de notre style. Nous étions six garçons à avoir lancé cette pratique. Nos corps d'adolescents affichaient ainsi le code de l'« Amérique imaginée », en signe de notre appartenance à la culture populaire.

Nous désirions ardemment avoir des nouvelles des groupes et des chanteurs à la mode et, chaque samedi soir, passions notre temps à écouter l'une des seules radios de l'époque, sur laquelle un DJ, connu sous le nom de Karim Brown du Club 82 Disco, et qui avait séjourné un moment au Royaume-Uni, passait et commentait des disques de musique américaine. Nous l'écoutions assis religieusement, découvrant des gens comme Marvin Gaye, avec sa fameuse chanson *Sexual Healing*, le groupe Musical Youth, dont le célèbre *Pass the Dutchie on the Left Hand Side*, Kool and the Gang, avec *Get down on It*, le groupe anglais de musique pop Imagination et son populaire *Illusion*, Michael Jackson et une foule d'autres vedettes *hip hop*.

Juxtaposée à ces images me revient celle de l'insécurité urbaine, qui avait provoqué, entre autres, la mort de l'un de mes parents, traîné par des agents de sécurité hors de la piste de danse de l'hôtel Apollo. Ils l'avaient emmené à la piscine de ce qui est devenu depuis un hôtel quatre étoiles – le Sheraton –, lui avaient planté un clou dans le crâne, puis l'avaient jeté dans le bassin. À cette époque, le danger était partie intégrante de nos loisirs. Des fils d'officiers supérieurs brandissaient des revolvers dans les bals des lycées, tandis que Bob Marley chantait *African Unite* ou que les Shalamar roucoulaient des chansons comme *Night to Remember*. Des membres des Forces spéciales faisaient des descentes dans les discothèques des banlieues de Kampala à 3 heures du matin ; nous fuyions vite nous « mettre à l'abri » de peur qu'ils ne nous arrêtent, nous prennent tout notre argent ou encore nous torturent avant de nous jeter n'importe où. Puis, une fois ces derniers partis avec leurs victimes, nous

revenions sur la piste avec des chansons comme *Last Night, the DJ Saved my Life* [La nuit passée, le DJ m'a sauvé la vie, N.d.T.] – un succès sur lequel j'ai même gagné un concours de danse, en combinant des pas allant du « *break dance* » au reggae ! Le « *robot dance* » et le « *break dance* » que nous avons vus dans les vidéos d'« *Electric Bugaloo* » étaient des pas de danse que tout jeune de la ville se devait alors de maîtriser.

Cette forme de culture populaire préoccupait nombre de parents car, parmi les menaces qu'elle colportait, figuraient non seulement la folie des cultures que nous incarnions, mais aussi les régimes politiques brutaux auxquels nous les articulions. Ainsi, tout en portant une boucle d'oreille, tout en fumant un peu d'« herbe » de temps à autre, j'ai fait les débuts de ma scolarité dans un lycée de la ville, jusqu'à ce que ma mère, en relation avec un prêtre italien et en écho aux exclamations de nombreux parents – « Qu'est-il arrivé à nos adolescents ? » –, ne m'envoie dans une mission italienne en dehors de la ville. Pourtant, même cet éloignement n'a pas pu me soustraire aux flux musicaux internationaux. Bien que séparé de mes copains de quartier, j'ai poursuivi l'héritage. Après la sortie de *Thriller*, de Michael Jackson, je me suis procuré un tee-shirt avec un portrait de la star et j'ai coupé tous mes pantalons au-dessus de la cheville ; j'ai porté des chaussettes blanches et des chaussures noires, j'ai cherché une veste de cuir avec les manches retroussées jusqu'au coude pour imiter le chanteur et j'ai, bien sûr, appris à danser le pas de « *backslide* » et de « *moonlight* ». À l'école de la mission italienne, je me suis fait deux amis ; l'un est actuellement un banquier installé à Londres, l'autre est journaliste à Kampala. Nous nous sommes appelés « les systèmes », d'après les chanteurs célèbres de l'album « A. E. I. O. U. », et avons introduit à l'école un vocabulaire argotique, avec des mots tels que « *hi* », « *shit* », « *asshole* », « *fuck you* », entendus dans des films vidéo et des cassettes de musique.

Nous attendions les week-ends avec impatience pour organiser des concours de danse (interdits) dans les dortoirs, après l'extinction du générateur de l'école, à 22 heures. Un de nos amis, qui habitait près de l'école, « organisait », tandis que nous nous procurions un magnétophone et quelques cassettes de *break-dance*. Tous les participants devaient prêter serment de garder le secret et apporter un bol en plastique ainsi qu'une torche. Pendant que deux garçons dansaient le *break-dance* entre les lits, les autres s'asseyaient sur les lits superposés, plaçaient leur torche dans les bols de couleur, ce qui faisait office de lumières disco. Nous passions ainsi la nuit à danser jusqu'à ce que les piles de notre magnétophone soient épuisées. Telle fut la réalité fragmentée de ma rencontre avec la culture populaire.

Ces expériences ne reflètent sans doute pas celles de tous les jeunes Ougandais de cette époque. Ainsi, mes deux frères ont reçu des influences différentes.

L'un écoutait régulièrement le hit-parade du Top Forty Hits diffusé par la BBC et la Voix de l'Amérique, tandis que l'autre était fasciné par les langues étrangères comme le français, l'arabe, et par des sujets touchant à la religion. Toutefois, pour de nombreux jeunes urbains, cette rencontre avec la musique occidentale était inévitable. Dans la plupart des écoles avaient lieu alors ce qu'on appelait des « Trans-Day Discos ». Ceux-ci commençaient vers midi. Les garçons et les filles de l'école se ruaient vers les toilettes ou les salles de classe fermées, ôtaient leur uniforme et se paraient de leurs précieux atours, apportés clandestinement de chez eux dans un cartable. Le fête durait jusqu'à 18 heures. Ce sont là des pratiques qui ont toujours lieu aujourd'hui.

Quelle signification tout cela avait-il pour nous ? Dans ce style de vie, nous avons trouvé une niche bien à nous, qui nous conférait un statut et une identité parmi nos pairs. Nous transformions également les normes que la société avait créées pour nous, les jeunes, et, par là, donnions une autre signification aux genres musicaux véhiculés par les médias, lesquels devenaient les vecteurs mobilisateurs de notre conscience mondiale. Ceux-ci contribuaient également à la transition de l'enfance à l'âge adulte, à la formation de l'identité par l'apport d'un « surplus de raffinement ». La culture américaine signifiait pour nous que quelque chose bougeait dans ce monde, susceptible d'en créer un autre, ainsi que la possibilité de ressembler à « un Américain » chez nous.

Certes, il faut se garder de tout romantisme. Beaucoup de ces jeunes sont en effet partis à la dérive : certains sont aujourd'hui dépendants de la drogue, des adolescentes se sont retrouvées filles-mères, d'autres jeunes, des criminels endurcis, passant leur temps à entrer et sortir de prison, ou simplement des marginaux luttant pour joindre les deux bouts dans les rues de Kampala ; quelques-uns enfin mènent avec succès des carrières dans différents domaines. La complexité des images de la culture populaire et les possibilités qu'elles ouvrent pour les jeunes sont diverses. Dans les paragraphes qui précèdent, j'ai voulu montrer combien l'influence de la musique internationale sur la vie quotidienne des jeunes de Kampala était ambivalente et même, parfois, contradictoire. Dans les lignes qui suivent, je voudrais souligner l'importance qu'a eue la radio dans le développement de cette culture populaire transnationalisée<sup>8</sup>.

---

#### L'IMPACT DE LA RADIO EN OUGANDA

En Afrique, la radio a longtemps été considérée comme un moyen de communication intimement et historiquement lié aux hiérarchies bureaucratiques et à l'élite<sup>9</sup>. Dans la plupart des pays, en effet, la radio était généralement un médium tenu par l'État, et les consommateurs de programmes radiophoniques

avaient très peu leur mot à dire. Ainsi, dans l'Ouganda d'avant le milieu des années 80, il n'existait qu'une seule station de radio, contrôlée par le gouvernement. La radio officielle décidait quels types de messages et de musiques seraient diffusés. Dans bien des cas, la musique était politiquement correcte, qu'elle chante les louanges du dirigeant de l'époque ou qu'elle s'abstienne de menacer le *statu quo* culturel. Ceux qui voulaient écouter les derniers tubes devaient compter sur les cassettes piratées vendues dans la rue ou sur un enregistrement médiocre des émissions étrangères, tel le Top Forty Hits de la BBC.

En Ouganda, la radio a toujours représenté un bien d'une très grande valeur dans chaque foyer, dont elle valorisait par sa présence même le statut. Pour un jeune homme, la marque de fabrication de son poste, sa capacité de réception et les sons de basses qu'il peut produire sont autant d'indices essentiels de la modernité. Dans un foyer rural, les aînés n'allument la radio que pour écouter les avis personnels de décès d'amis ou de parents et pour entendre les nouvelles : il ne faut pas « gaspiller » les piles avec des programmes « inutiles ». Dans certaines régions, on peut voir des hommes se promener le soir leur radio à la main, recouverte d'une nappe pour en protéger le mécanisme électronique. La radio est la principale source d'information et de distraction dans les foyers ruraux et urbains. C'est une véritable icône de prospérité ; celui qui possède une radio acquiert l'identité d'une personne « informée », en un sens « transnationale ».

C'est dans ce contexte qu'est intervenue la libéralisation des ondes radio-phoniques. Radio Sanyu, la première station FM, ouverte en janvier 1994<sup>10</sup>, a fait ce que beaucoup de gens n'avaient jamais imaginé qu'une radio puisse faire : diffuser les derniers succès, réservés auparavant aux privilégiés qui pouvaient se payer des cassettes. Ses premières émissions ont été toutefois reçues avec beaucoup de scepticisme. Cette radio pourrait-elle continuer longtemps à diffuser les titres à la mode ? Les propriétaires de la radio avaient promis de passer les meilleurs tubes, d'utiliser la technologie la plus récente sur le marché... Bientôt, la presse fut pleine de lettres d'éloge pour la radio FM, qui « ne nous laissait pas tomber » et qui passait de la musique en stéréo<sup>11</sup>. Les jeunes avaient

---

8. Sur ce thème, voir M. Joseph, « Soul, transnationalism, and imagining the revolution : tanzanian ujamaa and the politics of enjoyment », in M. Guillory et R. C. Green (eds), *Soul, Black Power Politics and Pleasure*, New York, New York University Press, 1998.

9. Voir H. West et H. Fair, « Development communication and popular resistance in Africa : an examination of the struggle over tradition and modernity through media », *African Studies Review*, vol. 36, n° 1, 1993, pp. 91-144.

10. En fait, Radio Sanyu a commencé les essais de son matériel en décembre 1993 et a démarré les opérations en janvier 1994.

11. Les articles suivants donnent quelques indications sur les réactions des auditeurs à certaines de ces stations FM : *Weekly Topic*, 31 déc. 1995 ; *New Vision*, 27 fév. 1994.

maintenant une bonne raison de rester à la maison. Pour satisfaire les divers types d'auditeurs, les stations ont adopté différentes identités. Radio Sanyu, dont le siège se trouve à Kampala, s'est spécialisée dans la musique *hip hop*, le *rhythm and blues* et le *dance hall reggae* ; elle s'adresse plutôt à la jeunesse favorisée. Pendant les vacances scolaires, la radio diffuse un certain nombre de programmes au cours desquels les jeunes peuvent intervenir par téléphone. Une autre station, Capital Radio, s'est ouverte le 31 décembre 1993. Elle vise plus ou moins la même cible que Radio Sanyu, mais s'intéresse plus particulièrement à l'élite. La plupart de ses programmes sont en anglais et elle diffuse de la musique de variété. Elle essaie également d'aborder des questions d'ordre politique et propose une émission matinale très populaire dans la classe moyenne urbaine. Radio Buganda, quant à elle, est spécifiquement conçue pour un public ganda. Tous les programmes sont présentés en luganda et de nombreux débats abordent les questions de la renaissance culturelle, de la crise d'identité et des problèmes que rencontrent les jeunes et la nation dans une ère de modernisation. Située dans un des palais du roi du Buganda, cette station est notamment très populaire parmi les chauffeurs de taxi et les petits commerçants. Elle a également contribué à promouvoir une forme hybride de musique mêlant le folklore ganda à des chansons américaines, comme on le verra à propos du rap local. Il existe également d'autres radios dans les différentes régions du pays, s'adressant chacune au public de la province qu'elle couvre. Au total, une quinzaine de stations de radio FM différentes se sont créées en Ouganda au cours des six dernières années. Corrolairement, le marché des cassettes audio, qui a largement contribué à la commercialisation de la musique, s'est aujourd'hui effondré, limité principalement à la production de musique locale.

Cette libéralisation des médias a néanmoins ouvert un espace où l'industrie musicale trouve de nouvelles opportunités. Dans la mesure où les radios survivent grâce aux recettes des programmes novateurs, elles ont contribué à la promotion de musiques jouées par de jeunes Ougandais. Par exemple, les rappeurs locaux ont d'abord produit leur musique sur les radios locales avant de l'enregistrer sur des cassettes ou sur des disques compacts. La plupart des compositeurs et des chanteurs sont des disc-jockeys ou des acteurs de théâtre urbain. Les stations emploient effectivement de jeunes artistes et des acteurs de théâtre ; maîtrisant bien le langage « branché », ceux-ci animent les programmes de manière attractive. En retour, ils ont une chance de faire connaître leur musique et d'être présents sur les pistes de danse des discothèques.

Ainsi, il est clair que la radio a largement contribué à populariser et à « indigéniser » la musique mondiale dans l'Ouganda contemporain. Elle a offert aux jeunes l'opportunité d'exprimer leurs identités en tant que personnes

modernes et urbaines, à l'interface du local et du global. Actuellement, on constate effectivement que les jeunes Ougandais réinterprètent et réutilisent les genres musicaux afro-américains, jamaïcains et congolais dans des styles que l'on n'aurait jamais imaginés auparavant. Considérés comme « déracinés » par les adultes, les jeunes urbains explorent de nouvelles identités et recyclent d'anciens référents, en affichant des styles de vie qui s'inspirent à la fois des cultures locales et internationales, « traditionnelles » et modernes. En tant que « courtiers culturels », ils négocient ces divers courants culturels et mixent un cocktail d'idées et de valeurs qu'ils puisent dans un large éventail d'images, d'objets et de pratiques allant du folklore ougandais aux modes internationales. Dans la partie qui suit, je voudrais mettre en évidence certains aspects spécifiques de cette complexe articulation des répertoires locaux et transnationaux.

---

#### RAP LOCAL ET DISCOURS TRANSNATIONAUX

*Aie, aie, aie – gino miggo gyennyini*

*Bamusakata, Bamusakata, Bamusakata kiboko n'azimatira*

*Nabadde nkwegomba, naye, empisa zo maama, zakunemya*

*Nkugambye, yakuula bangi ebinyo n'abamatizza*

*N'asangayo sharp gwatasobola, nkugambye yamusakata kiboko n'azamatira*

*Yamusakata, yamusakata, namukuba kiboko n'akaaba.*

Aïe, aïe, aïe ! Ce sont de vraies cannes, ouais

Ils l'ont battue, battue, battue avec un bâton jusqu'à ce qu'elle le sente bien

Je t'admirais, mais, chérie, ta conduite m'humilie

Je vous le dis, elle a détrossé (ou édenté, N.d.A.) tant d'hommes

Et ils l'ont laissée faire

Jusqu'à ce qu'elle rencontre un type malin qu'elle n'a pas pu détrosser

Je vous le dis, il l'a battue avec un bâton

Jusqu'à ce qu'elle le sente, il l'a battue, il l'a battue avec un bâton et elle a crié.

*Bamusakata, « Ils l'ont battue »,  
par Da Hommies, Ouganda, 1995.*

Avez-vous déjà remarqué comment certains noms, mots ou expressions envahissent soudain la sphère publique<sup>12</sup> ? Qu'il s'agisse du jeu sur le nom d'un joueur de football, d'un calembour politique ou d'un potin international, la

---

12. Je suis redevable de certaines des idées qui suivent à mon collègue et ami David Mills de l'université de Londres (SOAS), avec qui j'ai débattu de ces thèmes au cours de son travail de terrain en Ouganda, en 1995.

plaisanterie est partout, et ceux qui ne la comprennent pas sont ridiculisés. En 1995, le mot qui captivait Kampala était le verbe luganda « *okusakata* », qui avait été popularisé par une chanson de rap. Lorsqu'il surgissait dans les conversations, dans les bus ou dans les bars, il déclenchait instantanément des rires sans fin, chaque contexte différent l'imprégnant de nouvelles significations sexuelles. Les femmes autant que les hommes jouaient avec l'idée et le mot pour tourner en dérision le type d'homme faible qui ne peut tenir tête à sa femme. Ce phénomène est sociologiquement intéressant. Auparavant, en effet, le mot *okusakata* pouvait être simplement traduit par « battre sans pitié<sup>13</sup> », mais maintenant le mot est plus difficile à cerner car il s'est enrichi d'autres connotations. Dans la chanson de rap qui l'a popularisé, ce mot était utilisé pour décrire un homme battant vicieusement une femme qui ne lui accordait pas les faveurs sexuelles qu'elle lui « devait », après qu'il lui eut acheté des boissons et des cadeaux. Désormais, en luganda, le mot associe directement la violence à la sexualité et réciproquement. La chanson a introduit en même temps une autre expression, « *okukula ebinyo* », que l'on peut traduire grossièrement par « arracher les dents » ou « édenté ». « Arracher les dents » est une expression locale utilisée dans le langage populaire de Kampala pour parler des filles qui sortent avec des hommes pour leur argent. Le fait d'inciter un homme à dépenser pour elle son argent est donc comparé à l'acte du dentiste extrayant des dents gâtées, acte douloureux s'il en est.

D'une certaine manière, cela rappelle la thèse d'Appadurai<sup>14</sup> à propos de la vie sociale des choses, celui-ci ayant développé une réflexion sur l'artificialité de la distinction entre les marchandises et les cadeaux. En utilisant ces termes connotés dans sa chanson, le rappeur s'attaquait à de fortes ambiguïtés sociales portant sur la « marchandisation » des rapports entre hommes et femmes. En un sens, il est socialement admis que l'homme qui sort une femme paye l'addition, et l'on trouve normal qu'il attende « quelque chose » en retour de sa générosité (en l'occurrence une faveur sexuelle). Mais l'on constate de plus en plus fréquemment que les filles ne veulent pas « payer en retour », du moins pas de la manière dont les hommes le souhaiteraient. En Ouganda comme ailleurs en Afrique, de nombreuses relations humaines sont médiatisées par l'argent et interprétées en termes monétaires. Mais le contrôle du numéraire définit-il la forme de la relation sociale ? De quelle manière l'amour modifie-t-il les conceptions courantes de la « marchandise » et de la relation « marchandisée<sup>15</sup> » ? Pouvons-nous alors parler de la matérialité des relations sociales et de la sociabilité des choses ? Voilà certaines des questions que cette chanson soulevait en mettant en évidence l'imbrication confuse des choses, des émotions et du pouvoir qui constitue l'expérience quotidienne des relations humaines. Par-delà le vocabulaire d'une chanson, il est également intéressant

d'examiner l'identité des personnes. Le nom du groupe, Da Hommies, est une expression populaire tirée du mot « *the hommies* » qui désigne « les garçons et les filles de la maison ». C'est le premier nom pris par le chanteur Daniel Kyeyune<sup>16</sup>, qui a ensuite changé de patronyme et pris celui de Ragga Dee en raison de son amour pour le *ragga* et le *dance hall reggae*. Considéré comme l'un des meilleurs rappers d'Ouganda, il doit sa popularité non pas au fait qu'il chante le rap en anglais, mais bien au contraire à sa façon d'accommoder le rap en langues vernaculaires. Ainsi, la chanson *Bamusakata* est bel et bien du rap « vernacularisé ». Un de ses morceaux a changé le visage de la musique rap en Ouganda ; il s'agit de la chanson de Peter Andre, *Mysterious Girl*, qu'il chante en luganda.

Nombre d'auteurs ont montré que la consommation de médias internationaux ne produisait pas forcément une aliénation culturelle des acteurs locaux, ceux-ci manifestant généralement leur « capacité d'agir » (*agency*) par la résistance, l'ironie, la sélectivité ou la réinterprétation des messages reçus<sup>17</sup>. En Ouganda comme ailleurs, on constate effectivement que la globalisation culturelle s'accompagne d'une « réinvention de la différence<sup>18</sup> ». Un article paru dans le journal *New Vision* le 31 mars 1996, ayant pour titre « *Da Hommies are Back* », en témoigne à sa façon.

« Da Hommies, qui doit sa célébrité à *Bamusakata*, et Rasta Rob, convie ses fans à un concert... Rasta Rob, plus connu sous le nom de Dr Kiddo à cause de son slogan actuel *Najja Najja ng'ekiddo* (Je suis venu, je suis venu comme la jacinthe d'eau) [...] est en train de conquérir la scène musicale avec la férocité d'une jacinthe d'eau... Parmi les chansons offertes figurent *Vaazi*, un hommage à l'homme ordinaire qui achète des habits à la fripe (*miwumba*) et paraît plus élégant que le gros bonnet aux habits neufs, importés et bien plus

13. Dans la chanson *Bamusakata*, la racine verbale *sakata* est précédée du sujet *ba* (ils) et du sujet *mu* (le, la), de telle sorte que le mot entier peut se traduire par « ils l'ont battue sans pitié ».

14. Voir A. Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in the Cultural Perspective*, New York, Cambridge University Press, 1986.

15. Voir R. Ssewakiryanga et D. Mills, « Vegetarianus economicus. The relationship of commodities masculinities and HIV transmission amongst young people in Uganda », contribution au 9<sup>e</sup> ICASA (International Conference on AIDS and STDs in Africa) à Kampala, 10-14 déc. 1995.

16. Voir *The Monitor Newspaper*, 16 mai 1997, p. 15, pour un portrait de ce chanteur. L'article a pour titre « *Bamusakata's Ragga Dee won't ride out of town* », en référence à sa déclaration selon laquelle il ne pense pas avoir à quitter l'Ouganda pour réussir en tant que chanteur. En Ouganda, cette déclaration est plutôt surprenante de la part d'un jeune homme appartenant au milieu de la musique populaire, où la conviction répandue est que les chanteurs ayant réussi, comme Charlie King en Suède ou Limit X à Londres, n'ont connu le succès qu'après être partis pour l'étranger.

17. Voir à nouveau les travaux d'Appadurai (notes 1 et 13), qui met en évidence un certain nombre de « disjonctions » qui modifient le sens des flux culturels traversant les frontières nationales.

18. Pour reprendre l'expression de J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

coûteux, *Omwami n'omukozi* (Mari et bonne) – l'homme qui part avec la jeune bonne –, *Oswadde* (Honte à vous), quant à elle, stigmatise l'époque moderne qui ne respecte pas les tabous culturels. Un jeune homme riche (Semakula) et une belle jeune femme (Namakula) ont des enfants, prospèrent puis décident de se marier et sont arrêtés dans leur projet au cours du *kwangula*<sup>19</sup> parce qu'ils appartiennent au même clan. »

Cet article fait allusion à un certain nombre de questions qui rendent la scène musicale ougandaise très intéressante. Comme l'a écrit K. Barber, l'art populaire est un genre parfois taxé de naïf, mais il aborde également des sujets qui préoccupent profondément les gens qui le consomment<sup>20</sup>. Il s'intéresse ici à des problèmes locaux tournant autour des vêtements de seconde main, des relations entre hommes et femmes dans l'espace domestique ou de certains enjeux culturels sensibles dans les centres urbains. Trois questions sociales, qui sont abordées dans ces chansons et constituent des sujets sensibles du débat quotidien. La chanson *Mivumba*, par exemple, réagit au débat sur la « fripe ». Certains affirment que la friperie tue l'industrie textile locale et que, en tant que jeune nation, l'Ouganda devrait chercher les moyens de protéger ses industries. D'autres estiment au contraire que la friperie a largement contribué à vêtir le pays au sortir d'une période de guerre, où aucune industrie ne fonctionnait, qu'un peuple aussi pauvre n'a pas les moyens de se payer des vêtements neufs... La plupart des jeunes qui veulent acheter des vêtements de stylistes ont effectivement recours aux marchés de la fripe. La chanson *Omwami n'omukozi* (le mari et la bonne) traite quant à elle des relations entre hommes et femmes, de la morale et du travail domestique. Elle met en scène une épouse très occupée par son travail, une bonne jeune et séduisante, un mari volage qui divorce de la première pour se remarier avec la seconde. Reflet des transformations sociales en cours dans les grandes agglomérations, elle s'inscrit à sa manière dans le débat sur les employés de maison. La chanson *Oswadde*, enfin, touche aussi aux évolutions de la morale. Elle raconte l'histoire d'un homme qui se marie avec une femme de son clan et n'en prend conscience qu'après qu'ils se sont préparés pour la cérémonie traditionnelle de présentation de l'homme à la famille de sa future épouse. Ce non-respect de l'exogamie, contre lequel s'élève la chanson, est couramment présenté comme l'une des conséquences de l'urbanisation, qui favorise les relations hors des règles traditionnelles. Mettant en scène la rupture d'un tabou social, cette chanson insiste donc sur les valeurs traditionnelles du mariage et sur les dangers qui menacent quand les traditions ne sont plus respectées.

Le succès de ce rap « néotraditionnel » témoigne de ce que les jeunes qui s'y adonnent ne font pas qu'interpréter une musique qui leur offre l'identité d'une jeunesse internationale ; ils tentent aussi de réagir aux complexités de la survie

en ville et se reconstruisent, à travers le rap, une capacité d'action. Cette musique populaire offre aux jeunes la possibilité de relire à leur façon les images culturelles mondiales qui leur sont transmises, mais elle contribue aussi à l'affirmation paradoxale d'une nouvelle morale, urbaine et locale, qui s'exprime dans un genre musical transnational.

---

**PERFECT GENERATION ET KAKOOKOLO**

*Kakookolo gwe Kakoolo*  
*Kakookolo kwata entogoli yo*  
*Ndetera maama ndetera*  
*Agenda no mulungi talaga*  
*Kimaama kinyabo kyo eno ngo yimba.*

Hé monstre, hé monstre  
Hé monstre, prends ta guitare  
Apporte-la moi, apporte-la moi  
Celui qui va avec la belle ne le dit pas  
Douce mama, douce femme, viens avec moi pendant que tu chantes.

*Kakookolo*, chanson numéro 1, 1993,  
avec Perfect Generation.

En 1993, une chanson a battu les records du hit parade local : *Kakookolo*. Il s'agit d'une chanson du folklore luganda interprétée sur une base rap. Tirée d'un conte de fées traditionnel du Buganda, elle est racontée aux enfants pour leur apprendre à faire attention aux étrangers. Ce conte met en scène une petite fille qui rencontre un monstre rusé jouant une belle musique sur sa guitare. Cette musique fascine la fillette. Captivée, elle ne peut s'empêcher d'écouter. À un moment, la bête lui laisse la guitare. La fillette, inquiète, veut rendre au monstre son instrument. Elle se met à chanter en lui tendant la guitare, mais le monstre s'éloigne toujours plus de la maison de la fillette en l'implorant de lui rendre sa guitare. L'histoire peut finir de deux façons selon que le narrateur veut lui donner une fin tragique ou comique : soit le monstre avale la fillette, soit celle-ci laisse tomber la guitare et s'enfuit.

La chanson a été produite par un jeune homme créatif nommé Ssematimba qui avait un studio connu sous le nom de Dungeon Studio. Chantant lui-même

---

19. Le *kwangula* est une cérémonie de la culture ganda au cours de laquelle l'homme se rend chez sa fiancée et se présente avant que le mariage ne soit béni par le clan de la femme et celui de l'homme.

20. K. Barber (ed.), *Reading in African Popular Culture*, op. cit., p. 2.

dans les langues locales, c'est l'un des grands promoteurs de la musique rap basée sur le folklore traditionnel. Étant aussi un disc-jockey de radio, il avait l'avantage de pouvoir diffuser sa musique sur les ondes. Il a commencé une carrière de chanteur et de producteur de musique, puis a rejoint l'une des principales stations, Capital Radio. Après l'avoir quittée, il est devenu administrateur délégué de Radio Buganda, qu'il a mise en place pour la monarchie du Buganda.

Le groupe Perfect Generation qui interprète cette chanson est composé de jeunes garçons d'une moyenne d'âge d'environ dix-huit ans. Ils ont commencé à jouer des chansons de rap en anglais, au lycée et dans certains des clubs les plus connus de Kampala, puis se sont séparés ; les principaux chanteurs sont partis pour les États-Unis. Le groupe avait l'habitude de chanter avec le soutien de bandes sonores classiques, mais, après le succès de *Kakookolo*, il a utilisé d'autres registres. *Kakookolo*, en effet, a marqué un tournant dans la chanson : de nombreux jeunes musiciens ont commencé à expérimenter de nouveaux styles, mixant des bandes sonores américaines avec des chansons et des rythmes du folklore ougandais. Après le succès de ce groupe, des garçons et des filles ougandais ont frénétiquement tenté de produire différents types de rap. Des noms tels que Shanks Vive D (qui fut un temps avec Yvonne Chaka Chaka, la star sud-africaine), Menton Summer, Emperor Orlando, Da Hommies, Rasta Rob MC (l'un des DJ les plus connus), Ragga D, Prim and Proppa (un groupe féminin) ont fait leur apparition sur la scène. Parmi ces jeunes gens, certains sont devenus célèbres et ont connu une réussite sociale et économique. Une réussite qui témoignait de l'affirmation et de la reconnaissance d'un nouveau style de vie et de musique, mettant en phase les évolutions nationales avec les transformations de la scène internationale.

Il faut effectivement situer ce moment dans le contexte de l'évolution plus générale des genres musicaux transnationaux. Au cours des années 80-90, un certain nombre de concerts de rock « humanitaires » se sont produits sur scène dans le monde entier. Ces concerts humanitaires – comme USA for Africa : We are the World (avec 37 artistes américains), Do they Know it's Christmas Time ? (en Grande-Bretagne, avec 37 artistes britanniques), Nelson Mandela Tributes au stade Wembley de Londres – ont ouvert de nouvelles possibilités, impensables auparavant, à la politique culturelle de la musique et du son<sup>21</sup>. Des chanteurs africains ont pu atteindre un public international, comme les chanteurs congolais Koffi Olomide, Pepe Kalle et feu Franco Makiedi, les Sud-Africains Lucky Dube et Chaka Chaka, le Sénégalais Youssou N'Dour et le Malien Salif Keita, parmi d'autres. Sur la scène locale, des jeunes ont eu la possibilité de s'affirmer auprès du public ougandais comme les Africains l'ont fait sur la scène mondiale. En effet, lorsque les chanteurs zaïrois ou sud-

africains venaient en Ouganda, ils avaient l'habitude de demander à un groupe local de jouer en première partie. Des promoteurs comme Ssematimba ont commencé à organiser des spectacles qui impliquaient nombre de jeunes artistes ougandais. Non seulement ces derniers ont pu ainsi faire connaître leur musique, mais ils ont pu améliorer leurs spectacles pour satisfaire les attentes d'un public désormais habitué à des concerts de niveau international. Notons par ailleurs – pour donner un autre indice des relations entre mondialisation et « marchandisation » des biens culturels – que la plupart de ces concerts, qui attiraient essentiellement des jeunes, avaient pour sponsors des multinationales comme Coca-Cola et Pepsi...

Par leurs emprunts aux répertoires locaux et internationaux, ces jeunes artistes ont bouleversé le monde de la musique rap et du *dance hall reggae* en Ouganda. Dans un certain sens, en intégrant à ces genres les registres locaux de l'ironie et de l'humour, le rap vernaculaire a redéfini la manière dont les flux culturels mondiaux sont reçus et réinterprétés ; il a contribué à l'affirmation d'identités et de styles de vie différents parmi la jeunesse ougandaise.

« **L**a culture populaire, écrivait Stuart Hall, commercialisée et stéréotypée comme elle l'est souvent, n'est pas du tout comme nous le pensons parfois, l'arène où nous trouvons qui nous sommes réellement, la vérité de nos expériences. C'est une arène qui est profondément mythique. C'est un théâtre de désirs populaires, un théâtre de fantaisies populaires. C'est l'endroit où nous sommes imaginés, l'endroit où nous sommes représentés, non seulement au public qui se trouve là qui ne reçoit pas le message, mais à nous-mêmes en premier lieu<sup>21</sup>. »

Des territoires de la culture populaire parcourus ici, il ressort notamment qu'il existe une multitude de manières, pour les jeunes Ougandais, de s'aménager leurs propres espaces d'autonomie. Les répertoires transnationaux, tels que la musique, constituent l'un de ces espaces qui permet à la jeunesse de réaliser ses rêves, de nourrir son imagination et de développer ses talents. Plusieurs lectures des flux culturels transnationaux sont possibles, le risque étant de conclure un peu vite à l'érosion et à l'effacement du local derrière le global. Aussi l'important est-il de se demander : au fond, où est-on susceptible de trouver un sens à l'articulation de ces deux termes *a priori* contradictoires ? On le trouvera dans les modalités de rencontre des diverses communautés locales

---

21. Voir The Black Public Sphere Collective, *The Black Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

22. S. Hall, « What is "Black" in Black Popular Culture ? », in G. Dent (ed.), *Black Popular Culture*, Seattle, Bay Press, 1992.

avec les répertoires populaires internationaux, dans la manière dont ces communautés résistent à ces mêmes répertoires et sont désormais « imaginées<sup>23</sup> ». En Ouganda, on a vu que les jeunes développaient leur imaginaire du quotidien par une hybridation et une « re-contextualisation » de la musique, des films et des médias. Dans le rap « vernacularisé », il semble bien qu'un « travail de l'imagination » soit à l'œuvre, qui génère du plaisir – et là où il y a du plaisir, on trouve la capacité d'agir. D'où il ressort que, pour les jeunes Ougandais, l'imaginaire n'est pas seulement une voie d'évasion, mais aussi un terreau de l'action<sup>24</sup>.

Richard Ssewakiryanga,

Centre for Basic Research, Kampala

Traduit de l'anglais par Anne Kraft et Richard Banégas

---

23. Pour reprendre la célèbre expression de Benedict Anderson, in *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1991.

24. Jeu de mots difficilement traduisible (N.d.T.): « imagination for young people in Uganda is not only an escape *route* but also a *root* for action ».