

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

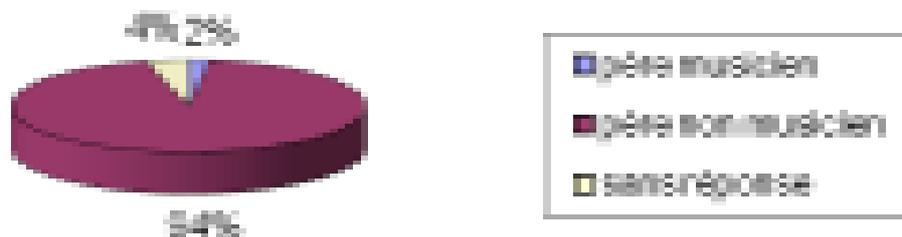
Ils interviennent à plusieurs niveaux. On peut les saisir à partir d'éléments comme la mobilité sociale, la décastification, le changement de mentalité, la mondialisation de la musique, les mutations dans la danse, les rivalités entre musiciens, etc.

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 *généél* [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 *gèer*, (caste supérieure) 22 pour cent de *gèwèl* (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 :

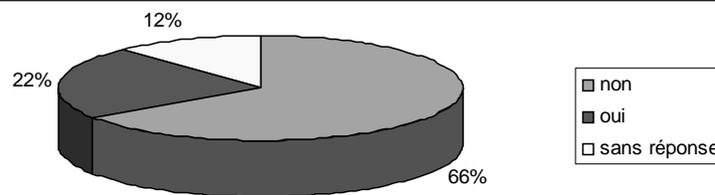
Les réalisations musicales qui pouvaient être polyrythmiques, riches de décalage et de syncope, doivent pour entrer dans le nouvel éden musical se plier à l'installation d'une pulsation binaire en continu. Aussi, Youssou Ndour en arrive-t-il à produire deux types de réalisations musicales, selon qu'il 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* 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 « *becco* » 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 » (*Nouvel 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- tremet 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



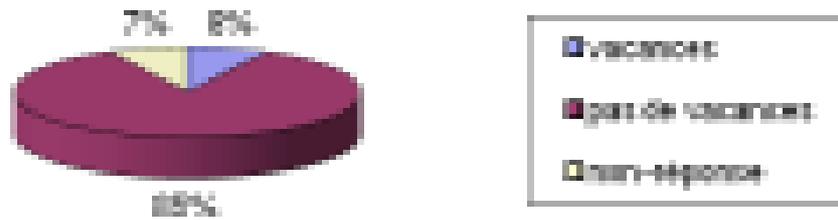
Source : enquête personnelle

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 tidjanes et 4% de layènes) ; 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). A 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.

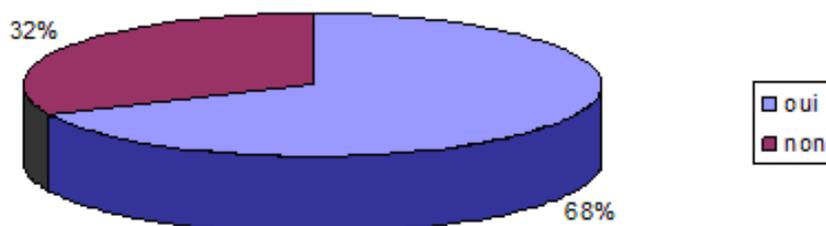
La consommation musicale

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'hérédité 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 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.

Quand 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 spépieux. 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 du 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/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 Ndong, 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.