

Virginia Coulon et Xavier Garnier (dir.)

Les littératures africaines

Textes et terrains



KARTHALA

Ce livre est un hommage à Alain Ricard dont les recherches, menées à la croisée de l'anthropologie culturelle, des sciences de la communication et de la littérature comparée, ont été d'un apport considérable pour une meilleure connaissance des dynamiques littéraires et artistiques sur le continent africain.

La prise en compte des pratiques textuelles en Afrique est indispensable pour comprendre le phénomène littéraire. La science des textes, telle qu'Alain Ricard l'a pratiquée, passe par un travail de terrain qui permet de prendre la mesure de la vie littéraire du continent et de l'impact des littératures sur les réalités sociales et humaines. C'est en particulier le sens du combat qu'il a engagé pour faire reconnaître les littératures en langues africaines.

En situant son travail à l'échelle du continent, Alain Ricard a attiré l'attention sur l'importance de la spatialité de l'Afrique. L'identification d'épicentres littéraires (Ibadan, Lomé...), d'axes de transferts culturels, de lieux de mémoire, etc., ouvre toute une géographie littéraire encore à mettre en œuvre.

La science des textes est également une science de l'homme pour Alain Ricard, qui a interrogé l'acte créateur à travers la figure d'écrivains singuliers comme Félix Couchoro, Wole Soyinka ou Ebrahim Hussein. Il a su montrer comment, en jouant avec de multiples contraintes, dans le cadre d'une littérature « hors champ », de nombreux auteurs africains ont trouvé les voies de la création, de façon souvent remarquablement inventive.

Lettres du Sud

Collection dirigée par Henry TOURNEUX

« Lettres du Sud »

La collection « Lettres du Sud », fondée à l'origine par Patrick Mérand et reprise par Henry Tournoux en 1986, rassemble des études de niveau universitaire consacrées aux littératures du Sud ou périphériques. Ces études peuvent porter sur un thème, un pays ou un ensemble géographique, un auteur (comme Ahmadou Kourouma, Maryse Condé, Mouloud Feraoun ou Mongo Beti...). Les études comparatives y sont également les bienvenues. Un volet de la collection est consacré à la création littéraire : quelques œuvres de fiction y ont été ponctuellement publiées, comme l'œuvre théâtrale d'Ina Césaire.

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Couverture : « L'ivrogne dans la brousse », Rosemary Karuga,
d'après Tutuola, papier collé. Collection particulière.

© Éditions KARTHALA, 2014
(Première édition papier, 2011)
ISBN : 978-2-8111-5040-2

Études rassemblées
par Virginia Coulon et Xavier Garnier

Les littératures africaines

Textes et terrains / *Textwork and Fieldwork*

Hommage à Alain Ricard

Introduction de János Riesz

Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris

INTRODUCTION

Textes et terrains

János RIESZ*

Le genre des *Mélanges*, *Festschrift* en allemand, n'a pas toujours très bonne réputation. On nous dit que les éditeurs ne l'aiment pas (pas plus que les actes d'un colloque) pour la raison que c'est souvent un pot-pourri, un mélange de n'importe quoi, où chacun met des textes qui n'ont pas trouvé preneurs ailleurs : fonds de tiroirs qui manqueraient souvent de cohérence et de consistance, écrits accumulés sans esprit critique et sans la discipline et le contrôle qu'exigent normalement l'admission à une publication qui se veut « sérieuse ». On nous raconte même des histoires de collègues qui auraient refusé d'accepter un tel honneur.

Ceux qui se sont attelés à la tâche de la préparation et de la publication du présent volume l'ont pensé autrement. Virginia Coulon, Xavier Garnier, moi-même, nous avons pensé que le genre des *Mélanges* est un genre qui fait honneur non seulement à celui qu'on veut honorer, mais aussi à ceux qui – comme dit la formule consacrée – *se donnent l'honneur* de contribuer à l'entreprise. À condition néanmoins qu'on respecte certaines règles, certaines exigences qui excluent les dangers évoqués, à savoir la facilité, l'incohérence, le manque de discipline et de rigueur (cela sonne très allemand, j'en conviens), et dont le résultat fasse non seulement honneur, mais aussi plaisir, suscite le respect et force l'admiration de la communauté scientifique dans sa grande majorité.

Il fallait donc définir un idéal du genre pour un volume de *Mélanges*, un *Festschrift*, et faire un effort pour orienter les futurs contributeurs dans

* Université de Bayreuth.

le sens de cet idéal. Quel est donc cet idéal, quelles sont les règles que nous avons cru devoir respecter pour réussir notre entreprise ?

Il fallait tout d'abord trouver une thématique qui soit à même d'exprimer le centre des activités du chercheur africaniste Alain Ricard et qui soit aussi au cœur, en quelque sorte, de sa pensée théorique et méthodologique. Cette thématique devait permettre en même temps aux futurs contributeurs de se rallier derrière cette bannière et d'exprimer leur rattachement à la personne et à l'œuvre d'Alain Ricard, tout en présentant un aspect significatif de leurs propres travaux. Vous allez dire que c'est la quadrature du cercle. Nous nous sommes dit que c'est un idéal et qu'il fallait essayer de lui rester fidèle. C'est donc dans cet esprit que nous avons formulé et envoyé aux intéressés un texte d'invitation à la collaboration au volume. Le titre proposé fut « Textes et Terrains d'Afrique » / « Textwork / Fieldwork in Africa » que nous avons expliqué ainsi :

L'évolution actuelle des recherches sur l'Afrique permet d'envisager de nouveaux types de rapprochements entre l'anthropologie et les études littéraires, qui prennent en compte le travail textuel dans une perspective à la fois philologique et anthropologique. Le travail d'Alain Ricard a cherché la rencontre entre les anthropologues qui s'intéressent à la question de la production de textes en Afrique et les chercheurs en littérature, philologues et comparatistes, qui travaillent à mettre en relation les œuvres et les territoires, dans une perspective naguère sociologique, aujourd'hui « géocritique ». Y a-t-il un sens à prendre en compte une territorialité des textes littéraires ? Comment articuler textes et terrains, écrits et lieux ? Théâtre et nationalisme ? Voyage et conversion ? Poétique et politique ? La pratique du terrain ouvre la perception des territoires à la complexité des réalités locales, moins envisagées comme « données » que comme expérience. La littérature, comprise comme une façon de lire et de recevoir les textes, n'est pas étrangère à cette expérience. C'est ce lien entre une expérience du terrain et une expérience des textes que nous nous sommes proposés de mieux cerner dans leurs multiples dimensions dans ce volume.

En réponse à notre invitation, nous avons reçu pas moins de trente contributions dont les auteurs figurent parmi les meilleurs spécialistes en littératures africaines. Ces trente contributions se répartissent sur quatre ensembles thématiques qui correspondent également à quatre domaines du travail d'Alain Ricard : (1) Le *Concert* et les arts de la performance ; (2) Des langues aux livres ; (3) Voyages et explorations ; (4) Terrains africains, horizons mondiaux. Les contributeurs viennent de France et

d'Afrique, d'autres pays de l'Europe et de l'Amérique du Nord et illustrent ainsi non seulement l'étendue des relations amicales et professionnelles d'Alain Ricard, mais en même temps la dynamique des échanges et le réseau de coopération internationale qu'il a su créer et nourrir avec son élan et sa créativité.

Les contributeurs ont tous, chacun à sa façon, fait leur la thématique de « Textes et Terrains d'Afrique » (qui est donc un « bon » titre, selon Adorno : « le microcosme de l'œuvre »). Ce qui nous a surpris c'est que tous, également, ont pu établir un lien direct avec la personne et l'œuvre d'Alain Ricard. Son nom est comme le centre de gravitation (ou de magnétisme ?) autour duquel tournent les contributions. Les rapports des contributeurs avec Alain Ricard et son œuvre, exprimés par la plupart dans les textes mêmes, se situent à plusieurs niveaux : ils vont d'une approche analogue, semblable ou parallèle (souvent par référence directe au modèle fourni par Alain) dans leur travail sur le terrain et sur les textes, via l'inspiration émanant des travaux d'Alain, à des relations plus personnelles, des biographies et des parcours qui doivent leur orientation et leur inspiration en bonne partie à la rencontre de leurs auteurs avec Alain Ricard. Permettez-moi de l'illustrer à partir des contributions.

Dans la première partie (huit contributions) sur le « *Concert-party* et les arts de la performance / Concert-Party and Performance Arts », il y a des contributions qui se situent dans la droite ligne des travaux d'Alain, datant des années 1970, sur les arts populaires du théâtre et du spectacle, ses effets libérateurs et émancipateurs, telle l'étude d'Omofolabo Ajayi-Soyinka : « Performing Liberation. Performing Identity : the Theatre of Ogunde 1944-1946 » ; ou bien les contributions de Sophie Moulard-Kouka et de Birgit Englert, la première traitant « Du *concert-party* au Rap – Quarante ans de pratiques performatives en Afrique subsaharienne » et l'autre présentant des « Réflexions sur les jeunes musiciens inconnus au sud de la Tanzanie ». Bernth Lindfors établit un parallèle historique entre les travaux d'Alain sur le théâtre et le rôle qu'a joué au XIX^e siècle le comédien africain-américain Ira Aldridge sur les scènes de l'Europe pour promouvoir une autre image des Noirs et leur apport à la vie culturelle. C. F. Swanepoel, à partir d'une recherche sur le terrain des Sesotho, présente les textes qui naissent autour des rites de passage des jeunes en les mettant dans leur contexte socioculturel. Trois des contributions de la première partie viennent d'auteurs dont la carrière fut étroitement liée à la rencontre ou à la collaboration avec Alain. C'est le cas de sa traductrice Naòmi Morgan, sud-africaine, qui nous parle du projet « Afri-Frans », né après la libération de l'Afrique du Sud du joug de l'apartheid, et les

nouveaux liens qui se sont tissés depuis entre l'Afrique du Sud, la France et les îles de l'océan Indien, notamment Madagascar. Des liens dans l'établissement desquels Alain Ricard a joué un rôle important par rapport aux échanges scientifiques entre les deux mondes. Et finalement il y a, dans cette première partie de notre volume, le témoignage direct de deux créateurs, deux auteurs togolais, qui doivent une impulsion importante à leur orientation professionnelle à un moment donné de leur carrière aux conseils et à l'inspiration immédiate d'Alain Ricard. Je parle de Sénouvo Zinsou et de Kangni Alemdjrodo. Le premier nous livre un beau morceau d'autobiographie qui ne concerne pas seulement ses débuts comme auteur, metteur en scène, comédien et directeur de la troupe nationale du Togo, mais va jusqu'aux années d'exil dans une petite ville allemande de la Haute Franconie, ville que Zinsou a immortalisée dans son roman *Le Médicament* sous le nom à peine reconnaissable de Bayerrode. Kangni Alemdjrodo, lui, nous présente un « Essai de traduction d'un "texte" de *Concert Party* », genre « découvert », peut-on dire, par Alain Ricard dans les années 1970, et que Kangni nous présente comme une leçon sur « l'oralité dans sa dimension urbaine et contemporaine ». Il s'agit d'une des rares versions écrites d'un genre qui semble, malheureusement, aujourd'hui en voie d'extinction.

Dans la deuxième partie de notre volume de *Mélanges* (qui présente également huit contributions), sous le titre « Des langues aux livres / From Language to Writing », nous assistons à un déplacement de la thématique de « Textes et Terrains » vers le terrain littéraire au sens étroit, le *champ littéraire* dans sa spatialité propre, son caractère systémique qui peut s'organiser selon les différents principes présentés dans les contributions de cette partie : suivant l'antithèse classique des « Anciens et des Modernes » dans la contribution de Jean Derive, la notion de « série » chez Bernard Mouralis, la « rencontre » des genres, leur complémentarité, mais aussi leur opposition, dans la littérature orale, chez Ursula Baumgardt, phénomène qu'on pourrait voir ensemble avec le texte de Mwatha Ngalasso sur la « littérarité et la modernité » des textes oraux, ce qui signifie aussi leur vitalité, leur transformation permanente. Les rapports complexes entre « langues et littératures » nous sont présentés sous l'angle de la *diglossie* (problématique qui a intéressé Alain depuis ses débuts) dans la contribution d'Anthère Nzabatsinda sur l'écrivain rwandais Alexis Kagame, la question étant : comment rester fidèle au terrain (terrain d'origine, au pays, *Heimat* en allemand) tout en s'exprimant dans la langue étrangère ? La nécessité de celle-ci, son caractère dirais-je « incontournable », devient clair à partir du bilan que nous présente

Nataša Raschi dans son analyse sur la presse au Bénin, où j'ai appris que dans ce petit pays de l'Afrique de l'Ouest les radios et la télévision émettent dans dix-huit langues nationales, tandis que la presse s'exprime seulement en langue française. Ce qui ne veut pas dire que la langue de la littérature naissante dans les pays anciennement colonisés soit nécessairement la langue de l'ancien colonisateur. L'exemple que nous présente Simon Amegbleame, sur le premier roman policier en éwé, paru en 1970, nous montre comment « l'effet roman » (titre d'un volume passionnant édité par Alain Ricard et Xavier Garnier) peut se produire aussi bien en langue africaine qu'en langue européenne, à savoir ses dimensions ludiques, de divertissement, mais aussi sa fonction de discours social, de réflexion et de méditation que la société tient sur elle même. Un bel exemple des rapports entre « textes et terrains » nous est présenté dans la contribution de Dominique Chancé qui décrit ses tentatives d'une traduction d'un roman de l'anglais de l'auteur yorouba nigérian Amos Tutuola, tentative qui se solde par un échec, mais qui donne la précieuse leçon (par rapport à la thématique du volume) qu'il est très difficile sinon impossible d'entrer dans le monde d'un auteur (de sa langue, son sociolecte et son idiolecte) sans une connaissance de son « terrain ».

La troisième partie sous le titre « Voyages, explorations / Travels, Explorations » nous présente sept contributions qui vont de la « quête de l'Afrique » au détour de la France, en passant par la ville de Cadix en Espagne (Lourdes Rubiales) et en finissant à Lacanau et dans les landes du Médoc, cette « Afrique de l'intérieur » (et de cœur, dirais-je) que nous présente Christian Coulon, objet d'une anthropologie imaginaire. Susanne Gehrmann fait le rapprochement entre *La Formule Bardey* d'Alain Ricard et les ouvrages de Manthia Diawara, d'origine malienne et guinéenne, vivant aux États-Unis, qui – comme d'autres auteurs africains vivant en Occident – s'exprime aussi à travers ce mélange de genres, entre le récit de voyage, l'autobiographie et les essais critiques et philosophiques. Flora Veit-Wild choisit le personnage de l'interprète dans les textes africains, personnage puissant à l'époque coloniale parce que médiateur de la communication entre le maître colonisateur et les colonisés. Alors que dans les siècles passés le genre dominant pour notre connaissance de l'Afrique fut le récit de voyage (« Voyages de découvertes » auxquels Alain a consacré une belle anthologie), aujourd'hui ce sont les auteurs africains mêmes qui non seulement ont renversé la direction de ces voyages, départ – volontaire ou involontaire – du pays vers les pays du Nord et de l'Ouest, mais qui souvent aussi font le retour au pays natal, avec tout ce que cela peut comporter de désillusion ou désenchantement,

de découragement et d'un nouveau départ. La question est toujours la même, celle que Phyllis Taoua dans sa contribution intitulée « La Formule Ricard » exprime ainsi : « How to talk about Africa in the West ? », question que Anny Wynchank analyse à partir du regard différent du voyageur blanc qu'était André Gide et *Le Regard du Roi* de Camara Laye (ou l'auteur qui se cache derrière lui), en partant des paysages symboliques de leurs textes. Et par rapport à laquelle Thorsten Schüller montre comment les jeunes auteurs de la « Postcolonie », malgré leurs efforts pour trouver leur place dans une « littérature monde », n'arrivent pas si facilement dans leurs œuvres à se libérer de leur terre d'origine, de leur terrain.

Enfin, la quatrième partie du volume, « Terrains africains, horizons mondiaux / African Fieldwork, Global Horizons », réunit sept contributions qui ouvrent l'horizon des lettres africaines vers la littérature mondiale, la *Weltliteratur*, son insertion comme *global player* dans cet univers mouvant et troublant, dominé non seulement par les gens de métier – professeurs, critiques et autres – mais aussi par les lois du marché et les conditions de production et de distribution de cette littérature. La contribution de Xavier Garnier au début de cette partie peut s'entendre comme servant de lien théorique avec les parties précédentes : « Texte / terrain : la littérature incarnée comme perspective critique » propose une réflexion sur la sociologie de la littérature (à partir de Robert Escarpit, le « maître » d'Alain Ricard à l'Université de Bordeaux) qui se situe, comme fait « sociétal » entre les textes d'un côté et les sociétés de l'autre, les deux domaines étant liés avant tout par les liens de la (ou « des ») langue(s). Véronique Porra introduit l'aspect de la réception (avec ses multiples facettes) et montre comment la nouvelle génération des auteurs de la « littérature-monde » et leurs prises de parole sont en fait fondamentalement marqués par tout l'héritage de l'histoire littéraire africaine de langue française. Pierre Halen et Alena Rettová affrontent des sujets qui vont à l'encontre d'un tabou qui semble dominer une grande partie de nos études dans le domaine africaniste, à savoir ce tabou dénoncé par Alain Ricard (dans *La Formule Bardey*) selon lequel « la littérature de l'Afrique ne saurait être lue avec la littérature sur l'Afrique », position à laquelle il oppose cette évidence : « la littérature est ce qui se lit et s'écrit ». Et la grande majorité des lecteurs ne se limitent nullement à l'un ou l'autre des deux champs. Pierre Halen montre l'intérêt d'un tel décroisement des lettres africaines à partir d'une comparaison entre la « figure salvatrice » de la Reine dans des romans de Henry Bauchau, Cheikh Hamidou Kane et

Jean-Marie Le Clézio, Alena Rettová en suivant les pistes des auteurs et philosophes de l'existentialisme dans la littérature swahili.

Anthony Mangeon fait le parallèle détaillé et plein de surprises entre le Noir américain Alain Locke (1885-1954) et Alain Ricard, le *bi-frons* (Janus Africanus). Tous les deux auraient réussi à « reconfigurer [l'africanisme] comme un champ dynamique, en accordant, d'une part, la priorité aux approches historiques et sociologiques du contact culturel et en privilégiant, d'autre part, l'étude des littératures ». Daniel Delas, à partir de l'exemple de la latinité ancienne, du poète portugais Pessoa et de la lingua franca parlée durant des siècles autour de la Méditerranée, défend l'idée – qui sûrement ne déplaira à Alain Ricard – de la « possibilité d'une *porosité générale* des langues coexistant sur un terrain donné », partant de l'expérience de nombreux écrivains qui « écoutent les parlures métissées, créolisées, pidginisées ». Pour terminer en beauté la quatrième partie se clôt avec la contribution de Virginia Coulon sur « LITAF : une base de données de littératures africaines au carrefour de tous les questionnements ». Nous apprenons ainsi la genèse parfois difficile (qui a toujours eu l'encouragement et le soutien indéfectible d'Alain Ricard) de cet instrument de la plus grande utilité qu'est la base de données LITAF (dont nous profitons tous), mais qui soulève également des questions de nature générale et qui vont au cœur même de nos recherches : qu'est-ce que la littérature africaine ? Qu'est-ce qu'un auteur africain ? Surtout qu'est-ce qu'un auteur africain à un moment où bon nombre d'auteurs d'origine africaine n'aiment plus ce qualificatif.

Évidemment, face à ce volume de *Mélanges*, la tendance du lecteur pourrait être de ne lire que de manière très sélective, l'un ou l'autre article ayant un rapport avec les curiosités et les domaines de recherche de chacun. Je vous assure pourtant, à partir de mon expérience personnelle, que le volume gagne à être lu intégralement. Il s'agit d'une sorte de panorama de notre discipline, la recherche sur les littératures africaines, dont la cohérence ne résulte pas seulement du « tropisme » ricardien de la plupart des contributions, mais aussi du fait que, d'un article à l'autre, se créent des liens (invisibles parfois, mais réels néanmoins) d'intertextualité et d'interdiscursivité qui font de cet ensemble de trente articles un hyper-texte presque panafricain et encyclopédique. Quand Alain a obtenu, il y a quelques années, le prestigieux prix de la recherche de la Fondation Alexander von Humboldt (un « petit prix Nobel » pour les littéraires, comme on dit), le jury de la Fondation a justifié son choix entre autres par l'étendue de ses recherches. Alain Ricard est le seul de notre génération qui a travaillé dans plusieurs zones du continent, à commencer par

l'Afrique de l'Ouest (Togo, Ghana, Nigeria), puis l'Afrique de l'Est (Kenya, Tanzanie, Ouganda), et enfin l'Afrique du Sud. Il s'est intéressé aux auteurs, à leurs textes comme à leurs terrains, à leur histoire et à leur environnement social et sociologique. Il s'est servi de plusieurs méthodes et disciplines pour mieux comprendre et augmenter notre savoir sur la littérature africaine : l'histoire des contacts entre l'Europe et l'Afrique, la sociologie de la littérature et la sociologie tout court, l'analyse des textes avec tous les instruments, depuis la vieille rhétorique et la philologie, l'analyse linguistique et sociolinguistique, la politique – non seulement des langues, toujours apprenant du nouveau, toujours élargissant le domaine de son savoir et de ses compétences. Ses publications appartiennent à tous les genres et s'appuient sur toutes les méthodes : l'anthologie commentée, études de genres et de contextes de production, monographies d'auteurs et mise en parallèle de plusieurs auteurs, théâtre et poésie, roman et écrits philosophiques et politiques, films et vidéos. À l'universalité de sa curiosité correspond l'étendue des méthodes et des présentations. Et c'est là peut-être la leçon la plus importante à tirer de l'œuvre d'Alain Ricard : ne pas s'enfermer dans un terrain trop étroit et dans une méthodologie trop fermée. *Vita brevis, ars longa.*

PREMIÈRE PARTIE

LE CONCERT ET LES ARTS DE LA PERFORMANCE
CONCERT-PARTY AND PERFORMANCE ARTS

1

Quand « se représenter » veut dire « exister » : du *concert party* au rap, quarante ans de pratiques performatives en Afrique subsaharienne

Sophie MOULARD-KOUKA*

Résumé : Le travail qu'Alain Ricard a entrepris dans les années 70 a contribué à voir émerger un champ de recherche aujourd'hui en plein essor : celui des cultures populaires et des pratiques performatives en Afrique subsaharienne. Il s'est intéressé notamment à leur aspect textuel, aux ressources langagières qu'elles mettent en œuvre, non seulement comme expression d'une poétique, mais aussi comme discours prononcé sur la société. Consécutivement à une réflexion sur la définition de ce champ et sur sa terminologie, je m'attacherai à montrer quel est l'intérêt de poursuivre dans cette voie. Les pratiques performatives sont le lieu d'une énonciation du politique et d'une mise en scène des rapports de pouvoir, qu'il est intéressant d'analyser dans les textes, dans la poïétique et dans la performance. Je présenterai enfin de manière ethnographique le cas du rap dakarois, sur lequel j'ai mené une longue enquête de terrain.

* ANR Textes et Terrains swahili – CNRS/Université de Bordeaux.

Introduction

Au cours des années 70, Alain Ricard a l'occasion d'observer un mode d'expression qui attire les spectateurs par milliers à Lomé comme à Lagos, et il se passionne pour cette forme de théâtre populaire, mieux connue sous le nom de « concert party ». Mettant en scène des situations du quotidien, les textes des représentations auxquelles il assiste prennent le plus souvent la forme de dialogues entre des personnages pris dans toutes sortes d'intrigues, jetés au cœur d'*imbroglio* dont ils ont du mal à se dépêtrer, pour le plus grand amusement du public. Car si ces pièces comportent un aspect moral, qui s'affirme souvent lors du dénouement¹, elles sont toujours teintées d'humour, variant du cocasse à l'acérbe. « Le concert est le genre de la parodie, déclare-t-il ; il n'est pas le genre de celui qui célèbre la hiérarchie, mais celui qui la moque² ». Il est une critique sociale dans laquelle chacun peut se reconnaître, ou reconnaître son prochain.

Par la suite, Alain Ricard abordera d'autres thématiques, parmi lesquelles les littératures africaines occuperont une place prépondérante, et se tournera vers d'autres régions du continent africain, l'aire swahiliphone notamment. Mais il n'a jamais cessé d'accorder une grande attention à l'évolution des pratiques performatives. Lors de la conférence AEGIS de Leiden en 2007, sa communication ne portait-elle pas sur ce même sujet, alors qu'il s'interrogeait sur « l'avenir du concert party³ » ? Par ailleurs, l'intérêt qu'il témoigne pour les travaux de Karin Barber, sur le théâtre nigérian⁴, ou ceux de Johannes Fabian⁵, au Zaïre, se traduit par diverses collaborations. En 1997, il signe *West African Popular Theatre*⁶ aux côtés de Karin Barber et John Collins ; quelques années plus tard, il proposera une suite au travail entrepris par Fabian à Lubumbashi, auprès de la troupe

-
1. Ainsi en est-il de l'exemple que donne Alain Ricard quand il présente la pièce *Francis le Parisien* : « Les Parisiens du concert. Discours métissé ou discours dominé ? », *Politique africaine*, n° 5, mars 1982, p. 43.
 2. *Ibid.*, p. 43.
 3. Ricard, Alain, « Popular Culture and Politics. Alternative Channels of Expression », Conférence AEGIS, ECAS de Leiden, panel 20, juillet 2007.
 4. Barber, Karin (éd.), *Yoruba Popular Theatre : Three Plays by the Oyin Adéjobi Company*, Atlanta GA, African Studies Association, 1994, 604 p.
 5. Fabian, Johannes, *Power and Performance. Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, 314 p.
 6. Barber, Karin et Ricard, Alain *et al.*, *West African Popular Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, 285 p.

du célèbre Mufwankolo. « Je ne mourrai pas sans cravate⁷ » est un entretien du comédien katangais, réalisé et mis en scène sous une forme dramaturgique et filmé par l'association des *Vicanos*. Autant de projets qui s'inscrivent dans la durée et qui suscitent chez lui un engouement jamais démenti. Mais l'attrait qu'il reconnaît à ces productions n'est pas seulement dû aux différentes formes de *littérarité* que les textes recèlent, à leur inventivité et à leur dialogisme, il y perçoit également « une conception du monde qui se dégage du débat verbal quotidien » : « Les comédiens sont les maîtres de cette mise en dialogue problématique de la vie qui est mise à distance, donc point de vue critique », remarque-t-il⁸, en montrant par là-même que l'enjeu qui réside dans l'analyse de ces formes d'expression n'est pas simplement d'ordre artistique, mais bien aussi social et politique.

En 1985, l'anthropologue David Coplan s'adressait à ses lecteurs en craignant qu'ils puissent se demander s'il était « opportun d'écrire un livre sur les arts du spectacle et les artistes africains des villes⁹ » dans le contexte de « conflit social violent » que connaissait alors l'Afrique du Sud, rongée par le régime d'apartheid. Pourtant, deux années de terrain passées à côtoyer les comédiens, les musiciens, les professionnels du spectacle et le public dans les quartiers noirs de Johannesburg ou de Pretoria l'ont profondément convaincu du contraire. Dans une société où les Noirs voyaient leurs droits bafoués et leur parole bâillonnée, Coplan rappelle que ces arts sont « la voix d'une communauté¹⁰ ». Selon lui, les « artistes ont insufflé à la lutte en faveur de l'autodétermination noire une vitalité culturelle qui lui était indispensable¹¹ ». D'où l'intérêt de considérer ces pratiques performatives non pas comme de simples productions artistiques, mais également d'en restituer les processus d'émergence et de création, d'énonciation et de représentation, dans le souci de mettre en lumière leur capacité à traduire l'expérience des individus dans la société, tout en se faisant l'écho de leurs revendications et de leurs émotions vécues, projetées ou même fantasmées.

Alain Ricard est parmi l'un des premiers à avoir mis en évidence la fertilité de cette démarche. Son travail pionnier a ouvert la voie à une

7. « Je ne mourrai pas sans cravate », *Archives of Popular Swahili*, vol. 6, n° 1, 16 décembre 2004 (<http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/vol6/mufwankolointro.html#introduction>).

8. Ricard, Alain, « L'art populaire de Mufwankolo », *Archives of Popular Swahili*, vol. 6, n° 1, 16 décembre 2004 (<http://www2.fmg.uva.nl/lpca/aps/vol6/mufwankolointro.html>).

9. Coplan, David, *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala /CREDU, 1992, 450 p. [1^{re} éd. Johannesburg, 1985], p. 7.

10. *Ibid.*, p. 8.

11. *Ibid.*, p. 7.

communauté de chercheurs qui travaillent aujourd'hui sur le sujet, et je souhaiterais ici montrer de manière personnelle comment s'est élaborée cette réflexion. Il est tout d'abord utile de revenir sur la définition de ce champ, pour ensuite s'intéresser à la nature des rapports qu'entretiennent les cultures populaires avec le politique en Afrique ; enfin, je présenterai quelques-uns des aspects de ma recherche sur le rap sénégalais, afin d'aborder de manière ethnographique certaines des questions propres à ce domaine d'études.

Cultures populaires et pratiques performatives en Afrique : définition d'un champ de recherches récent

Dès lors que l'on entreprend de délimiter un champ particulier, la tâche préliminaire est de s'accorder sur la terminologie à employer : ici, *arts du spectacle*, *arts vivants*, *arts de la scène*, ou encore *performance* et *pratiques performatives*. La première série de termes, très ancrée dans une historicité occidentale quelque peu exclusive, ne permet pas véritablement de désigner l'ensemble des pratiques à travers le monde, dans leur originalité et leur complexité. Aussi suis-je plutôt favorable à l'emploi des notions de *performance* ou de *pratiques performatives*, ici employées dans une acception empruntée aux anglophones (*to perform* : représenter). *Performance* apparaît alors comme étant un concept ouvert, dont la définition serait : la présentation ou la représentation par une ou plusieurs personnes d'une forme d'expression, le plus souvent artistique mais pas nécessairement, devant un public, restant à distance ou participant, dans un espace-temps défini.

En Afrique, les « arts performatifs » occupent une grande place dans la vie culturelle et sociale, certainement davantage que les autres pratiques artistiques. Ils sont aussi ceux qui sont les plus étudiés en sciences sociales, avec une prédilection assez marquée pour la musique, remarquent Karin Barber¹² et Johannes Fabian¹³. Mais cette notion est généralement associée à une autre, celle de « cultures populaires » (*Popular Culture*). À la fois plus large du point de vue des pratiques, et plus restrictif du fait de son qualificatif, le champ de recherche des cultures populaires s'est considéra-

12. Barber, Karin, *Readings in African Popular Culture*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press ; Oxford, James Currey, 1997, p. 1.

13. Fabian, Johannes, « Popular Culture in Africa : Findings and Conjectures », in Barber, Karin (éd.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press ; Oxford, James Currey, 1997, p. 18.

blement développé ces dernières décennies et s'avère désormais éminemment transdisciplinaire et international. Mais quels impératifs sous-tendent de façon plus ou moins explicite l'emploi de cette expression ?

L'introduction au volume de la revue *Stichproben* consacré au thème des « Popular Music and Politics in Africa¹⁴ » est l'occasion pour Birgit Englert de revenir sur les arguments les plus souvent invoqués pour qualifier une culture de « populaire ». Certaines acceptions, qui constituent surtout une tentative de délimitation du domaine, sont très larges, puisqu'elles s'intéressent également aux pratiques quotidiennes¹⁵, aux « façons de dire » et « façons de faire »¹⁶ ou encore aux mythes collectifs, parmi lesquels les rumeurs suscitent un intérêt constant¹⁷. D'autres sont plus étroites et ne retiennent que les pratiques artistiques conventionnelles¹⁸, mais elles n'en comportent pas moins une diversité de critères, chaque auteur mettant l'accent sur l'un ou plusieurs d'entre eux. En effet, tandis que certains assimilent celles-ci aux cultures de masse, d'autres les définissent comme étant des productions culturelles qui ne relèvent pas des élites (tant du point de vue des artistes que du public), mais davantage du peuple, d'autres surtout des jeunes, ou encore, prioritairement des citadins. Enfin, serait « populaire » ce qui aurait un impact reconnu sur une large partie de la population, en insistant sur la diffusion.

Pourtant, au regard des principaux travaux auxquels j'ai eu accès, mais également de mes propres recherches sur la musique rap à Dakar, ces critères ne permettent que partiellement de saisir la réalité et ne sont pas complètement exempts d'interprétations d'ordre idéologique ; la reconnaissance des cultures populaires en tant que catégorie esthétique n'est pas davantage satisfaisante. Cette expression peut ainsi prêter à de multiples interprétations, et j'ai choisi de l'utiliser dans le sens où David Coplan l'entend : est populaire ce qui

14. Englert, Birgit (éd.), « Popular Music and Politics in Africa », *Stichproben*, n° 14, 2008 : <http://www.univie.ac.at/ecco/stichproben/nr14.htm>

15. Voir Certeau Michel de, *L'invention du quotidien*, tome 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p. ; Agier, Michel et Ricard, Alain, *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*, Paris, ORSTOM, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997, 164 p.

16. Voir Verdier, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, 347 p.

17. Voir Musila, Grace, « Popular Culture and Politics. Alternative Channels of Expression », Conférence AEGIS, ECAS de Leiden, panel 20, juillet 2007.

18. Voir Englert, Birgit, « Popular Music and Politics in Africa. Some Introductory Reflexions », *Stichproben*, n° 14, 2008, p. 1-15.

est né de la communauté au service de laquelle il est, constituant organique indispensable à la vie et aux préoccupations des gens [...] qui le produisent et le soutiennent¹⁹.

Cette dernière définition ne peut certes prétendre à l'exhaustivité, mais elle se montre suffisante pour porter son attention sur les particularités de chacune des expressions culturelles observées, et à ne considérer celles-ci qu'à la lumière du contexte politique et social dans lequel elles sont ancrées.

Les cultures populaires évoluent ainsi dans une interaction permanente avec leur société d'origine : elle est leur berceau, l'une de leurs principales sources d'inspiration, et presque invariablement leur enjeu majeur. Seule la rencontre des deux permet d'opérer une fécondation qui revêt chaque fois des allures différentes, même s'il s'agit initialement d'une forme d'expression bien connue ailleurs, tels que peuvent l'être le jazz, le théâtre ou plus récemment le rap.

Leur étude convoque des compétences diverses, dans des disciplines aussi variées que l'anthropologie, l'analyse littéraire, les arts du spectacle ou les sciences politiques. L'histoire également ne peut être dissociée de ce champ de recherches, point sur lequel insistent la plupart des auteurs, que l'on pense à Coplan, Fabian, Askew ou à White²⁰, par exemple. En effet, seule une approche diachronique permet de comprendre les chemins qu'emprunte l'élaboration d'une culture particulière, d'en saisir les rouages et les intrications complexes. L'expérience des textes se mêle à l'expérience vécue des acteurs de ces musiques, danses ou dramaturgies.

Ainsi, l'anthropologue s'intéresse précisément à la façon dont les artistes transcrivent leur perception du réel, de leur quotidien mais aussi celui de ceux à qui ils s'adressent, hommes et femmes dont les parcours de vie sont si peu considérés par les différentes institutions incarnant le *pouvoir* et le *savoir*²¹ dans la société. Les rappeurs se présentent à ce titre comme la « voix des sans-voix », même si la plupart des autres artistes ne formulent pas cette vocation de façon aussi explicite. Ce témoignage du vécu est transmis à travers la musique, la performance, mais également et

19. Coplan, *op. cit.*, p. 15.

20. Voir Coplan, *op. cit.* ; Fabian, « Popular Culture in Africa », in Barber, *Readings...*, *op. cit.*, p. 18-28 ; Askew, Kelly, *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2002, 417 p. ; White, Bob W., *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham/Londres, Duke University Press, 2008, 300 p.

21. Les deux étant intrinsèquement liés, tel que l'a montré Michel Foucault, à travers une relation « savoir-pouvoir » (*Les Mots et les choses*, 1966 ; *L'Archéologie du savoir*, 1969).

peut-être avant tout à travers les textes. Le recueil de ces textes, leur traduction puis leur interprétation, toujours à la lumière d'une observation de terrain et d'un échange approfondi avec leurs auteurs, permettent de pénétrer dans un univers éminemment subjectif quoique porteur d'une pensée collective, à l'échelle d'une communauté dont la nature varie selon la culture à laquelle on s'intéresse.

Réflexions sur l'expression du politique et des rapports de pouvoir dans les cultures populaires

Ainsi, les paroles de chansons, les dialogues de théâtre, les inscriptions²² ou encore les créations poétiques sont énonciateurs d'une parole qui met en scène les rapports de pouvoir, quelle que soit leur forme. Le discours produit est inédit et retient d'autant plus notre attention que les élites sont détentrices d'une parole officielle souvent impérieuse, autoritaire, parfois exclusive. En effet, le discours est habituellement généré ou arbitré par le pouvoir, remarque Michel Foucault, régi par des normes éthiques auxquelles il est difficile de se soustraire :

Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité²³.

Les institutions mettent ainsi en œuvre des procédures de contrôle puissantes, afin que la parole ne puisse accéder à une quelconque émancipation : l'interdit, le monopole du « partage » entre la parole sensée et la folie²⁴, entre la vérité et la falsification, sont autant de mécanismes de coercition mis en place par les différents organes de pouvoir²⁵. Au cœur

22. Je pense en particulier aux graffitis, qui font partie intégrante de la culture hip-hop, mais également aux inscriptions et commentaires produits sur les murs ou les véhicules notamment. Shani Omari s'est, par exemple, intéressée aux devises et commentaires inscrits sur les *dala dala*, camionnettes servant de transports en commun à Dar es-Salaam.

23. Foucault, Michel, *L'Ordre du discours* (leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970), Paris, Gallimard, 1971, p. 11.

24. Foucault fait ici allusion à l'institution médicale, au psychiatre et au psychanalyste, détenteurs de ce partage entre raison et folie.

25. Foucault les range parmi « les procédures de contrôle externes ».

de cet arsenal, seule la figure du fou, emblématique d'une parole non policée, pourrait échapper à la censure, mais observe-t-il encore :

Tout cet immense discours du fou retournait au bruit ; et on ne lui donnait la parole que symboliquement, sur le théâtre où il s'avancait, désarmé et réconcilié, puisqu'il y jouait le rôle de la vérité au masque²⁶.

Pourtant, alors que Foucault ne conçoit le « fou/comédien » autrement que comme un personnage « désarmé et réconcilié », dont l'acte semble condamné à demeurer inoffensif et vain²⁷, j'objecterais que les artistes des cultures populaires auxquelles nous nous intéressons ici parviennent à faire émerger un espace de création propice à l'expression d'un discours non officiel, liminaire²⁸, et sinon systématiquement subversif, tout au moins original. Non pas que l'on puisse prétendre, en cédant à une certaine idéalisation, que celui-ci soit libéré de toute norme implicite ou clairement formulée, mais qu'il faille lui reconnaître sa part de complexité et d'autonomie. D'ailleurs, Foucault ne remarque-t-il pas lui-même que le discours est le lieu « de luttes, de victoires », autant que « de blessures, de dominations, [et] de servitudes »²⁹ ?

Il importe d'ailleurs de souligner que ces textes adoptent des registres et des styles très divers, parfois antagonistes, en fonction du contexte, de l'époque ou de la subjectivité de l'artiste. Il s'avère par conséquent vain de vouloir les appréhender dans leur globalité. Pourtant, tous semblent caractérisés par une forte dimension dialogique³⁰, et souvent une grande polysémie. Cette dernière ne se réduit pas à une simple posture esthétique ; elle intervient également comme une adaptation aux multiples interdits sociaux et à la censure politique qui viennent entraver le déferlement des mots dans les espaces publics ou les radios.

Mes enquêtes sur la musique rap à Dakar m'ont permis de recueillir une parole directe, virulente, qui ne craint ni la dénonciation ni même

26. Foucault, *op. cit.*, p. 14.

27. Cette citation n'est pas sans rappeler la tirade de Macbeth (Acte V, scène V) : « La vie n'est qu'une ombre qui marche ; un pauvre comédien qui s'agite et se pavane une heure sur scène et puis qu'on entend plus. C'est une histoire, racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie... rien ».

28. J'emploie ici « liminaire » dans le sens que propose Victor Turner dans Turner, Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 206 p. [1^{re} éd. Chicago, 1969]. Il s'agit d'une notion que j'ai développée dans ma thèse de doctorat (« “Sénégal Yewuleen !”. Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire », Université Bordeaux II, 2008, p. 106-108).

29. Foucault, *op. cit.*, p. 10.

30. Bakhtine, Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, présentée par Julia Kristeva, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, 349 p. [1^{re} éd. Moscou, 1963].

l'appel à la révolte. Mais dans d'autres contextes, elle prend des détours sinueux, en faisant usage de métaphores, d'allusions et de références masquées derrière une prudente neutralité. Les rapports de pouvoir transparaissent alors par le biais d'autres voies que celle de la confrontation frontale. C'est pour cette raison que Filip de Boeck préconise de ne pas se contenter d'analyser les pratiques culturelles à travers la grille de l'hégémonie et de la résistance, mais aussi celle de « l'adaptation, de l'accommodation et de la collaboration³¹ ». Des auteurs tels que Yacouba Konaté à propos du *zouglou* ivoirien³², Alice Bancet du *bongo flava* tanzanien³³ ou Bob White dans le cas de la rumba congolaise³⁴ s'accordent pour mettre en évidence ces stratégies de contournement récurrentes dans les modes d'énonciation des cultures populaires. Bob White, anthropologue américain dont l'observation du milieu de la musique populaire congolaise s'est accompagnée de la participation à la vie professionnelle d'un groupe de rumba, remarque avec de Boeck que les artistes peuvent même dans certains cas apporter leur soutien aux hommes de pouvoir, en exerçant une véritable fonction laudative³⁵. Son travail porte sur « la fin de règne » de Mobutu, dont l'obsession de renforcement du pouvoir personnel s'est volontiers appuyée sur les ressorts émotionnels et symboliques de la musique populaire. L'ancien président zaïrois souhaitait imposer un retour à l'*authenticité* et a décidé à ce titre de valoriser les cultures dites traditionnelles aussi bien que les cultures populaires qualifiées de *modernes* et *urbaines*, mais reconnues comme des productions nationales. Les musiciens participaient ainsi à la promotion d'une idéologie nationaliste et contribuaient à l'élaboration de ces « communautés imaginées » dont parle Benedict Anderson³⁶. C'est à cette notion que fait également référence Kelly Askew dans sa présentation des musiques swahili que sont le *taarab*, le *ngoma* ou le *dansi*, et qu'elle décrit comme

-
31. Boeck, Filip de, « Postcolonialism, Power and Identity. Local and Global Perspectives from Zaire », in Werbner, Richard (éd.), *Postcolonial Identities in Africa*, Londres, Zed Books, 1996, p. 94.
 32. Konate, Yacouba, « Génération zouglou », *Cahiers d'études africaines*, 168, vol. 42, n° 4, 2002, p. 777-796.
 33. Bancet, Alice, « Le hip-hop tanzanien ou la volonté de briser le mur du silence », *Africultures*, septembre, 2005 (<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4091>) et Bancet, Alice, « Formation of a Popular Music », in Njogu, Kimani et Maupéu, Hervé, *Songs and Politics in Eastern Africa*, Dar es-Salaam, Mkuki Na Nyota Publishers Ltd ; Nairobi, IFRA, 2007, p. 315-354.
 34. White, *op. cit.*
 35. L'activité des musiciens étant très peu lucrative, la plupart d'entre eux se sont tournés vers les élites politiques pour s'assurer une ascension sociale, en entretenant des relations clientélistes avec eux.
 36. Anderson, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, 212 p. [1^{re} éd. Londres, 1983].

autant de cultures politiques s'articulant autour de la construction du nationalisme tanzanien³⁷.

Ainsi, nous voyons que les pratiques performatives en Afrique subsaharienne sont caractérisées par une très grande diversité de formes et de discours, souvent déterminées par le contexte de leur production et de leur représentation. Mais toutes dessinent les contours d'une vision personnelle de la société en s'adressant au public le plus large. En revanche, certaines puisent dans le répertoire des musiques et des pratiques culturelles ancrées dans l'imaginaire communautaire, des traditions profanes et religieuses, tandis que d'autres ont choisi de s'approprier des formes exogènes plus contemporaines, venues d'outre-Atlantique, d'Europe ou d'ailleurs³⁸. Or, les tenants d'une authenticité culturelle souveraine jugent ces emprunts comme étant les stigmates d'une acculturation en œuvre dans l'Afrique postcoloniale. La première réaction des populations locales fut de se méfier de ces expressions nouvelles, non identifiables dans le paysage culturel dont elles étaient coutumières, et les universitaires les dédaignèrent pour leur caractère ni « wholly traditional », ni « fully elite » pour citer Karin Barber³⁹. Celle-ci regrette de voir ses homologues chercher à extraire le *traditionnel* dans le *moderne*, dans la seule optique de lui donner un semblant de légitimité. Ce regard occidental porté sur une Afrique dont on nie les dynamiques dissimule selon elle le dessein mal assumé d'une quête d'un *Autre* idéalisé et perdu.

Pourtant, l'influence grandissante et la pérennité de ces nouvelles formes de cultures populaires semblent être progressivement venues à bout des réticences les plus tenaces, confortées par l'intérêt que quelques auteurs précurseurs ont su leur accorder. David Coplan est l'un d'entre eux. Il insiste ainsi sur le fait que « les arts du spectacle de la ville représentent [...] non pas la désintégration, mais la création d'une culture⁴⁰ ».

L'engouement nouveau de la communauté des chercheurs pour le rap africain témoigne de cette reconnaissance : lorsque j'ai commencé mon terrain sur le rap sénégalais en 1999, personne, à l'exception de deux étudiants⁴¹, n'avait entrepris d'étude sur le sujet. Cependant, au cours des

37. Askew, *op. cit.*, p. 14.

38. Il est souvent fait référence aux musiques latines d'Amérique du Sud et des Caraïbes – la salsa, la rumba par exemple –, mais aussi plus récemment aux cultures indiennes, véhiculées à travers les films populaires notamment.

39. Barber, *Readings...*, *op. cit.*

40. Coplan, *op. cit.*, p. 11.

41. L'un de l'université Gaston Berger de Saint-Louis, Abdoulaye Niang, l'autre de Cheikh Anta Diop, Mamadou Dramé. Ce dernier participa par la suite à un groupe de recherches en ethno-linguistique (le GRAFEC) dédié au rap en Afrique, sous la direction de Michèle Auzanneau, alors maître de conférences à Paris V.

quatre années durant lesquelles je séjournais régulièrement dans le pays⁴², je constatais que des universitaires venus d'Europe ou des États-Unis commençaient à s'y intéresser. Depuis, la musique rap, et plus largement la culture hip-hop, sont considérées comme des cultures populaires à part entière et font l'objet de recherches dans l'ensemble des régions du continent africain.

À titre d'exemple, c'est sur le rap à Dakar⁴³ que je souhaiterais désormais porter mon attention. Sa présentation me permettra ainsi de revenir sur certains des aspects qui caractérisent les relations entre pratiques performatives et politique en Afrique. Ma description, ethnographique cette fois, portera également sur quelques-unes des spécificités de cette musique urbaine omniprésente dans la capitale sénégalaise.

Le rap sénégalais, ou l'expression d'un discours contestataire inédit

« Ces formes citadines modernes sont africaines parce que les Africains ont choisi de les jouer » affirme Coplan dans *In Township Tonight !*⁴⁴. Mais elles trouvent également leur légitimité dans le fait qu'elles sont issues des musiques noires américaines, dont la source est elle-même à chercher dans les racines africaines. Paul Gilroy parle d'elles comme de « bijoux rapportés de la servitude », dans le cadre de ce qu'il nomme l'*Atlantique Noir*⁴⁵. Toutefois, il est intéressant de noter avec Mamadou Diouf⁴⁶ que l'Afrique est exclue de la définition que Gilroy propose de cette notion. En effet, alors même que l'auteur évoque les exemples du jazz et du rap, le continent n'est étrangement pas considéré comme faisant partie de ce réseau de circulations culturelles et symboliques. C'est pourtant le sentiment de vivre sinon un destin similaire, tout au moins un ostracisme comparable à celui des Noirs de l'autre rive, qui motive l'adoption de la musique rap par ces jeunes citadins africains. Ils créent en dépit de toute considération d'authenticité ou d'invasion

42. Mon travail de terrain fut d'une durée de quatorze mois, répartis entre 1999 et fin 2002.

43. Le Sénégal se trouve être le premier pays en termes de production et de diffusion du rap en Afrique. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi la ville de Dakar pour mener mes enquêtes de terrain de doctorat.

44. Coplan, *op. cit.*, p. 10.

45. Gilroy, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Lille, Kargo ; Paris, Éclat, 2003, 333 p. [1^{re} éd. Cambridge, 1993].

46. Discussion lors de ma soutenance de thèse de doctorat à Bordeaux le 13 mai 2008.

culturelle, dans un même élan qui les incite à dire ce que leur inspire leur propre société, ainsi que la place qui leur y est réservée. Les rappeurs pratiquent l'*extraversion* (Bayart)⁴⁷, mais aussi l'*intraversion*, comme le remarque Jean-François Havard, qui prend le soin de « décrire les processus consistant à réévaluer des éléments culturels autochtones, supposés attester d'une tradition authentique, en les soumettant à des objectifs contemporains⁴⁸ ».

Au Sénégal, le contexte était peu favorable à l'épanouissement du rap, surtout à ses débuts. Traditionnellement, la parole y est attribuée selon des principes hiérarchiques et générationnels : elle est avant tout réservée aux anciens, les jeunes n'y ayant que rarement accès. Achille Mbembe⁴⁹ remarque que l'État en Afrique fait presque invariablement preuve de paternalisme, exigeant la soumission et l'allégeance de la part des jeunes. L'autorité à laquelle ils sont soumis au sein de la famille leur est également imposée au niveau de l'État.

Dans la mesure où le modèle de soumission des cadets aux aînés sociaux est lui-même décliné du modèle de soumission des enfants à leurs parents dans la structure familiale, il offre aux tenants du pouvoir les outils symboliques d'une stigmatisation de toute forme de contestation⁵⁰.

Mais les années 80 représentent un tournant dans le comportement des jeunes Sénégalais au sein de la sphère publique : la crise économique et financière, les politiques d'ajustement structurel et le mépris ressenti à leur endroit alors qu'Abdou Diouf n'hésite pas à les taxer de « jeunesse malsaine » seront les ferments de leur rébellion. En 1988, année qualifiée de « blanche », ils manifestent leur mécontentement, ce qui se traduit par des grèves, des manifestations et des émeutes. Il est ainsi révélateur que le rap fasse son apparition dans le paysage sénégalais au même moment, et qu'il acquière rapidement une dimension contestataire. Dès lors, la jeunesse locale exprime sa forte volonté de s'affirmer publiquement, en écho au désir d'émancipation dont elle témoigne dans le cadre de la famille. Ces « cadets sociaux » inventent une façon inédite de s'impliquer dans la vie de la *polis*, en faisant ouvertement le choix de n'exclure

47. Bayart, Jean-François, « L'Afrique dans le monde : une histoire d'extraversion », *Critique internationale*, n° 5, automne 1999, p. 97-120.

48. Havard, Jean-François, *Bul Faale ! Processus d'individualisation de la jeunesse et conditions d'émergence d'une génération politique au Sénégal*, thèse pour le doctorat de science politique, Université Lille 2, CERAPS, 2005, p. 283.

49. Mbembe, Achille, *Les Jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1985, 268 p.

50. Havard, Jean-François, *op. cit.*, p. 109.

personne : nulle nécessité d'être issu d'une caste de griots, d'une classe sociale particulière ni même d'être musicien pour s'improviser rappeur. Ceux-ci convertissent la situation de marginalité dans laquelle ils sont placés par leurs aînés en une situation de *liminarité* consciente et créative. En outre, alors que les journalistes se plaignent de l'exercice persistant d'une censure pesant sur leur profession, ces jeunes jouissent d'une assez grande liberté : les élites dirigeantes ne mesurent en effet que tardivement le pouvoir que les rappeurs détiennent pourtant déjà dans la « fabrique de l'opinion publique⁵¹ ». Ce n'est qu'au tournant de l'année 2000, à l'occasion des élections présidentielles, que les politiciens réalisent le poids du discours rap sur la conscience collective. Les jeunes ne sont désormais plus de simples « subalternes », mais de véritables acteurs de la vie sociale.

Cette évolution se produit simultanément avec la libéralisation des radios en 1994. Marie-Soleil Frère affirme qu'à cette époque, les médias contribuent « à définir les contours d'un nouvel espace public, à instaurer une tradition de contestation, à désacraliser l'autorité, à proposer de nouvelles modalités de participation aux citoyens⁵² ». Dès lors, on assiste à l'apparition de nombreuses radios privées et communautaires. Il est désormais possible d'échapper au contrôle de l'État et d'exprimer un dissentiment, voire une opposition radicale. Une grande place est faite à la musique rap sur les ondes : plusieurs fois par semaine, les artistes sont invités pour commenter l'actualité, aussi bien musicale que politique, sociale ou religieuse. Dans *Lu dëkk bi lacc*, le groupe *Sen Kumpë* chante :

Quant à vous, les stations radios et la presse écrite, on vous remercie beaucoup, vous nous avez aidé à réaliser cette prise de conscience, à nous révolter⁵³.

Par ailleurs, un milieu professionnel du rap émerge et s'organise progressivement, en proposant des alternatives aux rapports de pouvoir en vigueur au sein de la société sénégalaise. Celui-ci se distingue en cela qu'il offre d'autres moyens d'ascension sociale, en marge des modes de promotion des institutions économiques, politiques ou religieuses ; il se démarque aussi par son fonctionnement interne. De façon plus ou moins comparable à la *communitas* décrite par Turner dans le cadre des rituels

51. Chomsky, Noam *et al.*, *La Fabrique de l'opinion publique. La politique économique des médias américains*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003, 330 p.

52. Frère, Marie-Soleil, « Médias en mutation : de l'émancipation aux nouvelles contraintes », *Politique africaine*, n° 97, mars, 2005, p. 5.

53. Sen Kumpë, *Lu dëkk bi lacc*, cassette *Politichien*, Dakar, 2000. *Lu dëkk bi lacc* est une expression wolof que l'on pourrait traduire par « la demande du peuple ».

traditionnels⁵⁴, les rappeurs décident de vivre ensemble en promouvant des valeurs d'égalité et de solidarité. Turner explique toutefois que cet idéal n'a pas vocation à durer, et le milieu du rap n'échappe pas à la règle. Déjà vieux d'une vingtaine d'années, il rencontre des problèmes de conflits et de rivalités, mais force est de constater qu'il parvient jusqu'à présent à maintenir une certaine unité. La convivialité des relations que les rappeurs entretiennent généralement avec leur public vient également confirmer cette volonté d'ouverture.

Une analyse détaillée du discours dans les textes de rap met, enfin, en évidence l'expression de rapports de pouvoir polymorphes, que je vais tenter d'exposer ici brièvement. Tout d'abord, nous l'avons vu, le rap sénégalais permet l'expression d'une confrontation directe avec les différents organes de pouvoir : les élites et les partis politiques, les institutions économiques nationales ou internationales (FMI, OMC notamment)⁵⁵ mais aussi à certaines occasions avec les chefs religieux et les pratiques clientélistes des confréries.

En outre, leur discours s'adresse de façon récurrente à leur public, et ils dénoncent certains comportements dont ils déplorent la persistance au sein de la population locale : « 100 commentaires⁵⁶ » et « *Gel bu am djouromi gars*⁵⁷ » en sont deux exemples célèbres. Le premier est un long pamphlet qui énumère ce qui semble intolérable à ses deux auteurs : la superficialité ambiante, la vénalité des filles, les tendances libidineuses des hommes âgés, l'homosexualité, l'opportunisme des marabouts ; le deuxième est une satire qui condamne le *mbaraan*, une pratique qui consiste pour les filles à multiplier leurs relations avec des hommes, dans l'objectif de se faire entretenir. Les rappeurs n'hésitent par conséquent pas à se montrer virulents envers certaines pratiques sociales qu'ils estiment déviantes. Ils mettent régulièrement en scène les tensions qui peuvent exister entre aînés et cadets, hommes et femmes, nantis et déshérités⁵⁸. Le ton est généralement plus mesuré qu'il ne l'est lorsqu'ils s'adressent aux institutions ; en effet, ils ne semblent jamais perdre de vue qu'ils s'adressent à leurs pairs, et leur style est dans ce cas plus volontiers moralisateur ou fraternel.

54. Turner, *op. cit.*

55. Awadi s'est également manifesté contre les APE (« Accords de partenariat économique ») dans un texte intitulé « On ne signe pas ».

56. Iba (Rap'adio) et Maktar (WA BMG 44), « 100 commentaires », *cassette D-Kill-Rap*, Fitna Produktion, Dakar, 1999.

57. Sen Kumpë, *Gel bu am djouromi gars* (« La fille qui a cinq mecs »), Dakar, 2002.

58. Ils utilisent dans ce cas volontiers le style du *story telling*, qui consiste à raconter des histoires fictives mais réalistes, destinées à provoquer une identification dans le public.

Le choix des langues représente également un enjeu de pouvoir bien connu des ethnolinguistes. Alain Ricard l'avait déjà mis en évidence à propos du concert party à Lomé, en interprétant la diglossie comme l'expression de rapports de domination⁵⁹. Dans le cas du rap, le passage d'une langue à une autre est également significatif de ce que l'on veut mettre en valeur auprès des auditeurs : la modernité (l'anglais), le discours savant ou officiel (le français) ou encore la proximité avec la population, la tradition, l'évocation de thèmes ancrés dans le local (le wolof).

Enfin, le rap constitue un exemple particulièrement intéressant de passage incessant entre l'oral et l'écrit. Il joue avec chacun des registres existants, en créant un style éclectique et libre, débarrassé des contraintes formelles des cultures traditionnelles ou savantes. Les textes sont minutieusement composés à l'écrit, avant de s'échapper de leur structure et de prendre tout leur sens lors de leur performance orale. Les rappeurs oscillent de manière ludique entre l'argot, les jeux de mots, les proverbes, les entorses faites à la syntaxe, et l'adoption de styles littéraires destinée à montrer leur aisance avec la culture savante : les genres épistolaire, dramaturgique, romanesque servent de base à leurs textes, qu'ils agrémentent de nombreuses références historiques, religieuses ou philosophiques. À cet endroit également s'expriment des rapports de pouvoir : le système scolaire, considéré par Foucault comme le lieu d'appropriation des discours officiels ou académiques, est lui aussi un outil politique. Il exclut celui qui ne le possède pas. Or, les rappeurs montrent simultanément qu'ils détiennent ce savoir et qu'ils s'en détachent selon leur bon vouloir, en jouant avec l'alternance du formel et de l'informel, du *savant* et du *vulgaire*⁶⁰. Les pratiques du *sampling* et du collage musical viennent elles aussi renforcer cette sensation de liberté que l'on éprouve à l'écoute de cette musique sciemment « bricolée ». Tout, dans la musique, la forme et le contenu des textes, leur performance et d'une manière générale, l'occupation des espaces publics par les rappeurs, affirme la capacité d'émancipation de la musique rap au Sénégal.

59. Ricard, « Les Parisiens du concert [...] », *op. cit.*

60. William Labov fait remarquer que, dans le milieu qu'il étudie aux États-Unis, la variation stylistique des locuteurs appartenant à la *middle class* est plus extrême que celle des locuteurs appartenant à la *working class* : Labov, William, *Le parler ordinaire*, tome 1 : *La langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Paris, Minuit, 1978 [1^{re} éd. Philadelphia, 1972]. Cette remarque s'applique également aux rappeurs dakarois qui appartiennent le plus souvent à la classe moyenne ou, à défaut, à la catégorie la plus instruite des jeunes.

Conclusion

Pourtant, ce cas précis demeure une exception dans le paysage des cultures populaires africaines. L'immense majorité d'entre elles fait montre d'une plus grande retenue, soit par escapisme, soit qu'elle choisisse de cultiver une certaine ambiguïté par stratégie. Il est par conséquent nécessaire d'être attentif à tous les styles de discours, de chercher à y déceler ce qui est parfois soigneusement dissimulé, sans que cette tentative ne conduise à « sur-interpréter » le sens de ces textes. Le rôle du public est également déterminant dans ce jeu d'interprétations : une fois ces créations produites et représentées, celui-ci s'en accapare librement, parfois de façon inattendue. C'est alors au chercheur de savoir y prêter attention. En effet, le regard ethnographique porté sur la société, et corrélativement l'adoption d'une méthode ethnolinguistique pour l'analyse de ces productions textuelles se révèlent être les meilleures préventions contre tout risque de contresens ou d'abus d'interprétation.

Ainsi, ces pratiques ne peuvent être comprises qu'à la lumière de leur contexte d'émergence ; il serait vain de vouloir les considérer comme des isolats culturels. De surcroît, depuis quelques années, un phénomène nouveau est apparu auquel il s'avère désormais important de s'adapter : la diffusion virtuelle de ces cultures par le biais des nouvelles technologies. Tricia Rose ou Christian Béthune parlent d'« oralité seconde⁶¹ » pour évoquer la transformation des formes d'oralité une fois médiatisées et diffusées à grande échelle.

Pour l'anthropologue, le « terrain » est en train de se fractionner, de se démultiplier, et il lui faut non seulement s'attacher au local mais aussi à la dimension globale des communautés artistiques élargies et des réseaux diasporiques notamment. Les répercussions politiques en sont évidentes : ce public virtuel s'informe, participe. Comme le remarque Jean-François Bayart, « l'extériorité⁶² » jadis monopolisée par les élites fait désormais l'objet d'une appropriation populaire qui ouvre considérablement les perspectives de ce champ de recherche.

61. Voir Rose, Tricia, *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanovre/Londres, Wesleyan University Press, 1994, 237 p. ; Béthune, Christian, *Le Rap : une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1999, 245 p. ; et Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres/New York, Routledge, 2002, 204 p. [1^{re} éd. 1982].

62. Bayart, « L'Afrique dans le monde [...] », *op. cit.*, p. 98.

2

Le projet « Afri-Frans » : tissant des liens entre l’Afrique du Sud, la France et Madagascar

Naòmi MORGAN^{*}

Résumé : Depuis 1994, l’Afrique du Sud redécouvre les îles qui parsèment sa côte orientale, dont Madagascar, et s’ouvre à la découverte musicale à travers des traductions de chansons afrikaans en français. L’auteur de cet article et traductrice des chansons qui composent le projet « Afri-Frans », dont le CD sortira en France en 2010, se penche ici sur le processus traductologique en des termes pratiques. En vue de l’absence de bons dictionnaires bilingues afrikaans / français, elle propose l’adaptation d’idiomes afrikaans au français en guise de concession culturelle à l’auditeur français et francophone. L’explication des choix terminologiques vise à combler certaines lacunes dans le choix des outils disponibles au traducteur à l’intérieur du couple de langues afrikaans / français. Interprétées par la chanteuse Maude Myra, d’origine malgache, ces chansons constituent plus qu’un projet de traduction ; à travers « Afri-Frans », l’Afrique du Sud renoue avec son histoire.

^{*} Université du Free State, Bloemfontein, Afrique du Sud.

Eh bien, pour commencer, mes collègues, qui sont mes anciens étudiants pour la plupart, se disputeront ma place. Ensuite ils auront mauvaise conscience, et alors, en mon honneur, ils composeront un recueil de leurs propres essais sur John Donne. Le volume s'ouvrira sur une introduction chaleureuse énumérant mes qualités les plus attachantes. Une introduction brève, mais gentille (Margaret Edson, *Wit*)¹.

[Rabearivelo] est l'homme du va-et-vient entre le français et le malgache, alors qu'il ne quittera jamais son île (Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*)².

Il est opportun de commencer ce texte consacré à la traduction de chansons afrikaans en français par un hommage à Alain Ricard : dans un sens, nos rapports ont été caractérisés par une traduction perpétuelle. Sur le plan personnel d'abord (nous communiquons en français, qui n'est pas ma langue maternelle), sur le plan professionnel ensuite (j'ai eu le privilège de traduire deux de ses livres)³.

La traduction de *Littératures d'Afrique noire* m'a fait découvrir l'écrivain malgache Jean-Joseph Rabearivelo ; je crois bien que la traduction des 13 chansons afrikaans sorties en CD en mai 2009⁴ trouve son origine dans la lecture de la deuxième épigraphe citée ci-dessus, puisqu'elle communique l'idée de la traduction comme laissez-passer : transcripteur plutôt que traducteur, l'œuvre innovatrice de Rabearivelo a déplu aussi bien aux colons qu'aux nationalistes. Il n'irait jamais en France. Le choix de traduire en français des chansons afrikaans et de les faire interpréter par la chanteuse Maude Rakotondravohitra (nom de scène Maude Myra)⁵, née à Paris de père malgache et de mère martiniquaise, est

-
1. Edson, Margaret, *Wit*, New York, Faber & Faber, 1993, p. 31 (« Well, first my colleagues, most of whom are my former students, would scramble madly for my position. Then their consciences would flare up, so to honor my memory they would put together a collection of *their* essays about John Donne. The volume would begin with a warm introduction, capturing my most endearing qualities. It would be short. But sweet »). Toutes les traductions dans ce texte sont de Naömi Morgan.
 2. Ricard, Alain, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, Karthala, CNRS Éditions, 1995, p. 155.
 3. Ricard, Alain, *The Languages and Literatures of Africa*, Oxford, James Currey, 2004, 230 p. (traduction anglaise de *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*) et *Ébrahim Hussein : Swahili Theatre and Individualism*, Dar es-Salaam, Mkuki Na Nyota Publishers, 2000, 160 p. (traduction anglaise de *Ébrahim Hussein : Théâtre swahili et nationalisme tanzanien*).
 4. Myra, Maud, *Afri-Frans*, Odyssey Records, ODY 020, 2009.
 5. Un entretien avec Maud Myra sur le projet *Afri-Frans* est disponible sur le site web suivant : <http://www.youtube.com/watch?v=Irw9Eyr5DQY> ; voir aussi <http://www.afri-frans.co.za>

peut-être moins original, mais permettra d'organiser en 2010 un spectacle musical de grande envergure qui confirmera la redécouverte sud-africaine des îles (Maurice, la Réunion et Madagascar) qui parsèment sa côte orientale et qui ont joué un rôle important dans son histoire jusqu'au XIX^e siècle⁶. En mai 2010, avant la première Coupe du monde de football sur le continent africain, elle partagera la scène des plus grandes villes sud-africaines avec des chanteuses de langue afrikaans pour célébrer la proximité du continent des îles voisines. Elle interprétera quelques-unes des chansons phares du répertoire afrikaans, dont la traduction de *Mannetjies Roux* (*Tonton avait une ferme en Afrique*, désormais abrégé à *Tonton*), chanson considérée comme l'hymne national de la communauté afrikaner. *Tonton* contient tous les thèmes associés traditionnellement avec la culture afrikaner : le rugby et ses héros, la menace d'une sécheresse qui ruinerait la récolte, et la prière comme moyen de s'humilier devant Dieu et d'influer sur les conditions météorologiques.

Une simple chanson a parfois le pouvoir potentiel de remplacer un hymne national (tel la *Brabançonne* par *Le plat pays* de Jacques Brel). Depuis la sortie du disque *Afri-Frans* en mai 2009, *Tonton* éclipse toutes les autres chansons du CD et s'entend presque exclusivement dans les émissions radiophoniques. Les acquéreurs du CD sont Afrikaner à 90 % ; un pourcentage important avoue l'acheter pour leurs enfants qui, suite à l'exode des cerveaux, font partie de l'importante diaspora afrikaner aux États-Unis, en Nouvelle-Zélande, en Australie et en Grande-Bretagne. *Tonton* décrit une scène rurale sud-africaine par excellence, celle du Boer essayant contre vents et marées de survivre en Afrique. L'entendre en français rappelle aux émigrés afrikaner la patrie lointaine à travers une langue interposée (et donc plus supportable pour ceux souffrant du mal du pays), ainsi que le lien avec les terres ancestrales européennes disparu de l'Afrique du Sud arc-en-ciel en même temps que l'enseignement du français subventionné par l'État. Les auditeurs, qu'ils soient afrikaners, français ou francophones, ont l'impression de comprendre les références interculturelles, de faire un voyage dans l'espace et dans le temps. La traductrice (l'auteur de ce texte), elle, n'a eu égard qu'aux éventuels auditeurs français ou francophones, facilitant leur compréhension en insérant dans le texte cible des références intertextuelles dépaysantes pour l'auditeur afrikaner qui lira la retraduction afrikaans du texte français dans le livret. Rabearivelo et Couchoro, eux, partaient du principe que « La

6. Voir Morgan, Naòmi, « De l'île Robben à l'île Maurice. L'histoire de la fille d'Éva Krotoa dans deux romans historiques afrikaans », in Dodille, Norbert, *Idées et représentations coloniales dans l'Océan Indien*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2009, p. 267-281.

“langue étrangère cultivée” doit se plier au génie des “idiomes locaux” [...] ⁷ » ; dans le projet Afri-Frans, ce sont plutôt les idiomes locaux qui se sont adaptés au français. Ce processus traductologique sera commenté au fil des pages suivantes, qui mettra en exergue divers exemples de concessions culturelles et donneront un aperçu des options à l’intérieur du couple de langues afrikaans-français. La traductrice espère ainsi répondre à au moins une des exigences du traductologue, selon Eco :

[...] un traductologue devrait avoir eu, au moins une fois dans sa vie, l’expérience de traduire aussi bien que celle d’avoir été traduit (dans une langue qu’il connaît, évidemment, afin de travailler en étroite coopération avec son traducteur) ⁸.

La traduction interlinguistique de chansons pose un véritable défi ; le traducteur doit tenir compte non seulement du texte, mais aussi de la mélodie et de la synchronisation de notes et de syllabes accentuées. La traductrice ne pouvait compter sur la connaissance préalable de l’auditeur français du champ de références afrikaner à l’intérieur duquel se déroulent les chansons. Si le français moyen a certaines connaissances de l’histoire et de la politique sud-africaines, plusieurs chansons incluses dans cette collection se caractérisent par des images et des noms de lieux régionaux, surtout du Cap de l’Ouest. Ces aspects peu ou point connus devaient être présentés au public français par un équivalent :

[...] les plus graves erreurs de compréhension et de reproduction du sens d’un discours sont dues au fait de ne pas prendre en compte les contextes d’un texte. Mais il faut bien comprendre que les contextes influent sur tous les niveaux structuraux du texte : phonologique, lexical, grammatical et historique, y compris tout ce qui aboutit à la production du texte, la manière dont le texte a été interprété dans le passé, et les préoccupations évidentes de ceux qui demandent et qui commanditent la traduction ⁹.

7. Ricard, *Littératures d’Afrique noire*, op. cit., p. 156.

8. Eco, Umberto, *Experiences in Translation*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 5 (« [...] translation scholars should have had, at least once in their life, both the experience of translating and that of being translated (obviously into a language they know, so they can work in close cooperation with their translator). »). Concernant les questions de traduction, voir aussi : Eco, Umberto, *Mouse or Rat ? Translation as Negotiation*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2003, 200 p. ; Brower, Reuben A. (éd.), *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959, 309 p. ; Parks Tim, *Translating Style*, Londres, Cassell, 1998, 245 p.

9. Nida, Eugene A., « Préface », in Nida Eugene A., *Contexts in Translating*, Amsterdam, John Benjamins, 2001, 125 p. (« [...] failure to consider the contexts of

Le CD se compose d'une collection de chansons de genres, de compositeurs et de chanteurs divers. L'unité de ce CD (si unité il y a) réside dans la personnalité et la profession de Matthys Maree : compilateur, producteur, pianiste accompagnateur (de quelques-uns des chanteurs afrikaans contemporains les plus connus, tels que Matthys Roets, Herman van den Berg, Laurika Rauch et Anna Davel). La chanson la plus ancienne est le chant populaire *Al lê die berge nog so blou* (pour la traduction française des titres, voir plus loin) ; les autres chansons se situent entre 1977 (*Waterblommetjies* d'Anton Goosen) et 1992 (*Lisa se klavier* de Koos Kombuis). Inspiré par le concept de « World Music » et par le label Putumayo, les chansons ont été sélectionnées pour leur potentiel traductologique en une autre culture musicale (française). La collection se compose des chansons suivantes :

1. *Kinders van die wind* / *Enfants que vent emporte* (Koos du Plessis) ;
2. *Huisie by die see* / *Cabane dans l'orage* (F. A. Fagan / Laurinda Hofmeyr) ;
3. *(Stuur groete aan) Manneetjies Roux* / *Tonton avait une ferme en Afrique* (Christopher Torr) ;
4. *Lisa se klavier* / *Le piano de Lisa* (Koos Kombuis) ;
5. *Jantjie* / *Jeannot* (Anton Goosen) ;
6. *Waterblommetjies* / *Épis d'eau* (Anton Goosen) ;
7. *Ek verlang na jou* / *Chanson du vent* (J. de Wet / F. C. Hamman) ;
8. *Al lê die berge nog so blou* / *Au loin les collines ne changent guère* (chanson traditionnelle, version de Bosman de Kock)¹⁰ ;
9. *Op Blouberg se strand* / *Côté atlantique* (U. Juergens / T. Christen / Musikverlag Johann Michel / Christopher Torr) ;
10. *Gebed* / *Prière* (Koos du Plessis) ;
11. *Blou* / *Tout bleu* (André Swiegers) ;
12. *Klein Karoo* / *Bas Karoo*¹¹ (Sias Reynecke) ;
13. *Wie weet ?* / *Qui sait ?* (Koos du Plessis)¹².

a text is largely responsible for the most serious mistakes in comprehending and reproducing the meaning of a discourse. But contexts need to be understood as influencing all structural levels of a text : phonological, lexical, grammatical, and historical, including events leading up to the production of a text, the ways in which a text has been interpreted in the past, and the evident concerns of those requesting and paying for a translation »).

10. De Villiers, Dirkie (éd.), *Nuwe F.A.K.-sangbundel*, Kaapstad/Le Cap, Tafelberg Uitgewers, 1976, p. 499.
11. Le traducteur et auteur de guides touristiques Georges Lory (*L'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, 1998) utilise le qualificatif de *Petit Karoo*.
12. Désormais les chansons seront citées par leur titre français.

La sélection est donc subjective (influencée par la carrière de scène de l'accompagnateur), mais aussi représentative du répertoire de chansons afrikaans : chaque chanson est bien connue de l'auditeur afrikaaner ; quelques-unes de ces chansons (*Enfants que vent emporte*, *Le piano de Lisa* et *Tonton avait une ferme en Afrique*, pour ne citer que ces trois) peuvent être considérées comme des chansons culte. Une certaine familiarité avec ces textes en facilite la traduction :

Si l'auteur vous est connu, tant mieux : son univers artistique vous inspirera afin de recréer dans votre traduction l'atmosphère qui lui est caractéristique. De fait, un texte entretient toujours des liens plus ou moins étroits avec d'autres textes ou un genre et cela détermine ce que l'on dénomme « l'horizon d'attente » du lecteur, à savoir le type de personnages, de situations, de lieux etc. qu'il s'attend à trouver quand il aborde un texte inconnu¹³.

Qu'y a-t-il dans un nom ?

Cinq des titres (*Le piano de Lisa*, *Jeannot*, *Épis d'eau*, *Prière* et *Qui sait ?*) sont presque équivalents en afrikaans et en français. Les autres titres, huit en tout, ont dû être adaptés, entre autres par des références intertextuelles, afin d'initier le processus de décodage pour l'auditeur français au moyen d'un élément de reconnaissance.

Un calque de *Kinders van die Wind* (*Les enfants du vent*)¹⁴ se tient sur le plan grammatical, mais ne communique pas l'idée essentielle de la chanson (le caractère éphémère de l'homme et de ses entreprises à travers les siècles). Stabilité et sécurité ne sont qu'illusion. Cette idée fait écho aux cinq derniers vers de *La complainte de Rutebeuf*. Quand viennent le malheur et la pauvreté les amis du narrateur sont comme des feuilles mortes emportées par le vent :

13. Hiernard, Jean-Marc, *Les Règles d'or de la traduction : anglais-français / français-anglais*, Paris, Ellipses, 2003, p. 11.

14. L'Annexe contient les paroles afrikaans et français des chansons suivantes discutées au cours de l'article : *Kinders van die Wind* / *Enfants que vent emporte* ; *Huisie by die see* / *Cabane dans l'orage* ; *Mannetjies Roux* / *Tonton avait une ferme en Afrique* ; *Lisa se klavier* / *Le piano de Lisa* ; *Jantjie* / *Jeannot* ; *Waterblommetjies* / *Épis d'eau*.

Le vent me vient, le vent m'évente
 L'amour est morte
 Ce sont amis que vent emporte
 Et il ventait devant ma porte
 Les emporta¹⁵.

Un titre de chanson, souvent répété sur les ondes, peut en assurer le succès ; dans le cas d'une traduction, il importe surtout de choisir des termes qui contiennent un élément de déjà vu. Dans le cas de *Kinders van die wind*, le titre français est inspiré, d'une part, par le troisième vers de la citation ci-dessus (connu du lecteur français moyen grâce à l'inclusion du poème dans plusieurs histoires de la littérature française au programme scolaire)¹⁶ et, d'autre part, par la traduction française du roman (et du film) *Gone with the Wind* (*Autant en emporte le vent*). Le titre français, *Enfants que vent emporte*, se présente donc comme une variation sur un thème connu qui pourrait inciter à l'écoute.

La traduction littérale de *Huisie by die see* (« Maisonnette » / « Petite maison au bord de la mer ») pêche par excès de longueur et par son caractère insignifiant. Le texte source s'inspire de l'allégorie biblique dans l'évangile selon Saint Luc 6 : 47-49¹⁷ où les éléments naturels ont les premiers rôles. La juxtaposition du temps orageux et du calme domestique se résume en français par *Cabane dans l'orage*, grâce à sa qualité picturale et à sa référence intertextuelle à des paroles de chansons françaises traitant de cabanes de pêcheurs, comme celle de Francis Cabrel¹⁸.

Le titre de (*Stuur groete aan*) *Mannetjies Roux* (traduction littérale : « Meilleurs vœux à Mannetjies Roux ») a probablement posé le plus grand défi à la traductrice, en partie à cause du nom du joueur de rugby qui a légué son nom à la chanson. Autre pays du rugby, la France connaît la culture / le culte du rugby des Afrikaners, mais la génération actuelle de passionnés de ce sport ne connaissent probablement pas le nom de ce personnage mythique. L'utilisation du nom d'un personnage historique aurait également l'effet de dater la traduction. Le plus grand obstacle est la prononciation française de *Mannetjies*, un aspect qui a été pris en

15. Version en français moderne : <http://www.franceweb.fr/poesie/rutebeu1.htm> (consulté le 23 avril 2009).

16. Comme le célèbre Lagarde et Michard, *Le Moyen âge*, Paris, Bordas, 1963 (coll. « Texte et littérature »).

17. *La Bible*, traduction de Louis Segond, [S.l.], Les sociétés bibliques, 1964 (« Tout homme qui vient à moi, entend mes paroles et les met en pratique, je vous montrerai à qui il est semblable : il est semblable à un homme qui bâtit une maison. Il a creusé, fouillé profondément et posé le fondement sur le roc. [...] »).

18. Francis Cabrel, *Samedi soir sur la terre*, Éditions musicales Chandelle, COL 475949 2, 1994, page 3.

considération chaque fois qu'il s'agissait de maintenir ou non les noms de personnes et de lieux se trouvant dans le texte source. La décision a été prise de remplacer dans la langue cible tous les mots afrikaans « exotiques » par un équivalent ou par une paraphrase.

La suppression du nom propre a également fait disparaître le contexte du rugby, qui fait partie intégrante de la chanson et qui rappelle l'observation d'Eco : « Dans la traduction proprement dite il y a une loi implicite, c'est-à-dire l'obligation morale de respecter ce que l'auteur a écrit¹⁹ ». La chanson fait allusion à l'essai légendaire marqué par Mannoetjies Roux en 1962 contre l'équipe des « Lions » britanniques ; grâce à son accélération exceptionnelle il a laissé comme cloués sur place tous ses adversaires et même ses coéquipiers : « Son essai [...] fut si brillant qu'il n'a sa place que dans l'imagination des auteurs de romans pour jeunes garçons²⁰ ».

Dans la chanson, le souvenir de cet essai est la bouée de sauvetage à laquelle s'accroche l'oncle ; quand le ciel et le directeur de la banque restent sourds à ses prières, il se suicide. (Pour d'autres lecteurs-auditeurs, la chanson constitue une prise de position politique et se présente comme une métaphore de la crise existentialiste afrikaner au début des années 1990).

La traduction est souvent décrite comme l'art d'une perte de sens inévitable :

L'équilibre, plutôt que la fidélité, est l'acte central et moral de la traduction, l'acte qui permet de récupérer les pertes, de respecter une œuvre dans sa totalité, et de recréer une nouvelle œuvre indépendante²¹.

Le contexte du rugby a été remplacé par une référence intertextuelle à l'incipit de Karen Blixen, « *I had a farm in Africa [...]*²² » qui rappelle les circonstances difficiles des fermiers de certaines régions du continent. La chanson étant écrite depuis une perspective d'enfant, le terme enfantin *Tonton* a été combiné avec la citation de Blixen, mettant en exergue le milieu rural.

19. Eco, *Experiences...*, op. cit., p. 3 (« In translation proper there is an implicit law, that is, the ethical obligation to respect what the author has written »).

20. *Sy langafstand-drie was inderdaad so briljant dat dit slegs in die verbeelding van skrywers van seunsverhale tui shoort* (<http://www.oulitnet.co.za/sport/bliksem12.asp>).

21. Wechsler, Robert, *Performing without a Stage : the Art of Literary Translation*, New Haven, Catbird Press, 1998, p. 140 (« Balancing, rather than fidelity, is the central ethical act of translation, the act that allows for the redemption of losses, for respecting a work's integrity, for the recreation of another, freestanding work of art. Balancing is the way in which a translator meets his obligations »).

22. Blixen, Karen, *Out of Africa*, Londres, Penguin, 1988, p. 13 [1^{re} éd. anglaise 1937].

Quelques trouvailles traductologiques intertextuelles

La plupart des treize chansons contiennent des références intertextuelles dont certaines seront citées ici, comme le vers de *Enfants qu'emporte le vent* inspiré du film de Claude Sautet, *Les choses de la vie*, en guise d'équivalent aux vers :

Ek ken 'n ou ou liedjie	Elle vient de loin, la chanson
Van lewenswel en -wee	Sur toutes les choses de la vie

Le cinéma français a fourni plusieurs équivalents, trahissant d'une part l'intérêt de la traductrice et permettant d'autre part au cinéophile français d'identifier sans effort le contexte culturel équivalent dans la traduction. Dans tous les cas ces références sont compréhensibles au niveau sémantique. À titre d'exemple, la traduction, dans *Le piano de Lisa*, du vers : *Word Lisa elke boemelaar se droom* / « C'est Lisa le rêve de ceux sans toit ni loi » qui contient une référence au film d'Agnès Varda sur une jeune clocharde intitulé *Sans toit ni loi*²³. Nida définit ainsi une traduction réussie :

En tout premier lieu, ce que demande le client et ce dont il a besoin, c'est la précision. Si le texte traduit peut aussi se lire facilement, c'est en effet un atout, et si cela peut être approprié sur le plan culturel, la traduction est manifestement réussie²⁴.

Cette sélection de chansons représente l'essence musicale de la communauté afrikaner ; voilà pourquoi nous avons essayé de rester aussi fidèle que possible à leur signification et d'en exprimer clairement et simplement le thème ou le message dans la langue cible. Celles dont le lexique reflète l'esprit et la langue parlée d'une région donnée, comme *Jeannot* et *Épis d'eau* d'Anton Goosen, ont probablement posé le plus grand défi à la traductrice, parce que la culture qui y est mise en scène s'exporte difficilement au-delà des frontières du pays ou même de la région. Selon Landers :

23. Varda, Agnès, *Sans toit ni loi (Vagabond)*, Channel Four Films *et al.*, 1985.

24. Nida, *op. cit.*, p. 3 (« What clients need and generally demand is first and foremost accuracy. If a translated text can also be easy to read, this is indeed a plus factor, and if it can be culturally appropriate, the translation is obviously a success ».)

Sciemment ou inconsciemment, un être humain met des mots et des expressions, des constructions grammaticales et même des modèles d'intonation sur le même pied que des caractéristiques non-linguistiques de définition sociale, comme la classe et le statut sociaux et le niveau d'éducation.

[...] Ce que le lecteur perçoit inconsciemment comme la « justesse » d'une traduction dépend de plusieurs éléments, y compris le choix crucial du mot approprié sur le plan dénotatif et connotatif. Le registre joue un rôle important²⁵.

Les termes qui reflètent la langue parlée du Cap, comme *ghantang* (« amoureux »), *mammies* (« femmes »), *bredie* (« ragoût ») et *bergies* (clochards trouvant refuge sur les flancs de la montagne de la Table), nécessitent un équivalent français ; la mélodie et la teneur resteraient les mêmes, mais l'esprit de la chanson s'en perdrait nécessairement. Le registre et les variantes du langage standard sont parmi les éléments les plus difficiles à traduire ; les compromis linguistiques du traducteur ajoutent à sa réputation de traître. Dans la version française de *Jantjie* le contexte reste populaire (*Jantjie* devient « Jeannot »), le Cap occupe la place qui lui revient dans le refrain, et « Dixieland » se simplifie à « jazz ». Le contexte socio-économique de *Bo* et *Onder-Kaap* devient « le bas » et « le haut de la ville ». La qualité des chanteurs de rue est maintenue par l'utilisation de sons plats dans les syllabes prolongées (« veille », « toujours », « amour », « gars », « moi », « toi »), par des termes d'argot tels que « gars » et « filles » et par la suppression du pronom impersonnel « il » (« y a le Cap, y a toi »).

Dans *Épis d'eau* le vers *Jy maak my hart weer baie seer* (« Tu me fais de la peine au cœur », traduction littérale) a été traduit par la fameuse réplique de César dans *Marius* :

César : Oui, tu me fends le cœur. Pas vrai, Escartefigue ? Il nous fend le cœur²⁶.

-
25. Landers, Clifford E., *Literary Translation : a Practical Guide* [S.l.], Multilingual Matters Ltd, 2001, p. 59-60 et p. 61 (« Consciously and unconsciously, human beings equate words and expressions, grammatical constructions, even intonation patterns, with socially-defined non-linguistic characteristics such as class, status, and educational level. [...] What a reader unconsciously perceives as the "correctness" of a translation hinges on many elements, including the crucial choice of the appropriate word, both denotatively and connotatively. Register matters »).
26. Pagnol, Marcel, *Marius*, Paris, Fasquelle, 1962, p. 153 [1^{re} éd. 1931].

Grâce à une référence intertextuelle à la fameuse scène du jeu de cartes dans un café du vieux port de Marseille une ambiance populaire se crée et deux ports sont mis en relation. Dans la version française, le vers anticipe la suite de la strophe (le sort des êtres chers aux matelots, les dangers de la mer, l'espoir d'un retour sûr au port), qui ressemble *grosso modo* à la trilogie pagnolienne. L'agencement des rimes dans les trois derniers vers (« mer » / « guère » / « espère ») prépare le terrain du dernier vers (« ce Cap où l'on espère »), jeu de mots sur le « Cap de Bonne Espérance » et un cap dont les habitants espèrent le retour sûr des matelots.

Les trois vers de la deuxième strophe sont presque intraduisibles, combinant des termes malais (*ghantang*)²⁷, un afrikaans régional (*mammies*) et des mots anglais (*my dear*) ; l'esprit de ces vers se traduit par des termes d'un milieu français populaire (cf. les chansons d'Édith Piaf où figurent des références aux « gars » et aux « filles », dans des titres tels que *C'est un gars* et *À l'enseigne de la fille sans cœur*)²⁸.

D'autres exemples comprennent une variante du dicton de Descartes dans *Côté atlantique* (l'unique exemple de la traduction d'une adaptation, le texte source étant d'origine allemande) :

<i>Maar dis koel na die lang nag</i>	Il fait frais après la longue nuit
<i>En ons groet die dag</i>	Je respire, donc je suis ...

Le ton respectueux du refrain original est maintenu grâce à une autre variante qui s'inspire de la prière « Je vous salue Marie » (et dont les majuscules dans le texte en soulignent le caractère respectueux) :

<i>Goeiemôre my sonskyn</i>	Je te salue, Soleil
<i>Goeiemôre my kind</i>	Je te salue, Enfant

Les spécialistes de la traduction afrikaans / français y mettent souvent deux fois plus de temps, à cause de l'absence d'un bon dictionnaire desservant ces deux langues. Depuis 1950, le petit dictionnaire de Gonin n'a été complété que par le projet de dictionnaire bilingue afrikaans-français de l'Université de Pretoria (désormais réduit à un seul lexico-graphe, mais qui devrait voir le jour en 2010) et à un site web dont l'intérêt n'est que touristique²⁹.

27. Boshoff, S.P.E. et Nienaber, G.S.S, *Afrikaanse etimologie*, Pretoria, Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, 1967, p. 248.

28. *Édith Piaf*, Recording Arts, 5X010, 2006 : CD 4, page 15 ; CD 5, page 1.

29. Voir Strelén, B. et Gonin, H.L., *Woordeboek : Afrikaans-Frans, Frans-Afrikaans*, Pretoria, Van Schaik, 1950 et <http://www.freelang.com/enligne/afrikaans.php?lg=fr>

Ils se voient donc obligés de faire un détour par un dictionnaire ou par un CD néerlandais-français (inutile en ce qui concerne les régionalismes ; les traducteurs de langue maternelle afrikaans quinquagénaires sont les derniers à posséder une certaine facilité en néerlandais, des romans néerlandais ayant été mis au programme scolaire jusqu'à la fin des années 1970). Une autre possibilité serait de faire la traduction en deux temps à l'aide d'un dictionnaire afrikaans-anglais et anglais-français. L'absence de bons dictionnaires ralentit le processus de traduction et conduit à l'abandon de l'afrikaans et au choix du couple français-anglais par des étudiants et des traducteurs³⁰.

Le mot de la fin

Pour boucler la boucle, je reviens à l'épigraphe de Margaret Edson. Je voulais que ma contribution à ce recueil commémorant les travaux d'un chercheur de l'envergure d'Alain Ricard ne soit ni brève, ni gentille, mais admirative, et qu'elle me rappelle (ainsi qu'au destinataire de ce texte) les discussions sur l'importance de la littérature, de la traduction, des voyages et de la musique qui ont marqué (et qui marquent encore) notre amitié. Les références intertextuelles qui jalonnent les traductions françaises citées ci-dessus témoignent aussi du parcours de la traductrice : livres lus, films vus. Ainsi, ce que dit Alain Ricard à propos de la fiction vaut peut-être aussi, au moins en partie, pour la traduction « littéraire » :

[...] au-delà des langues du sol, multiples, au-delà du sable de Babel, il faut toujours inventer sa propre écriture, trouver sa propre voix, et faire entendre les multiples voix de la vie sociale³¹.

J'espère avoir bien appris la leçon : apprendre des langues et, en attendant, traduire, de manière créative :

Les traducteurs créatifs sont les meilleurs exemples de ce que la communication interlinguistique est avant tout une habileté particulière qui ne dépend pas nécessairement de longues années d'entraînement, même si cette habileté peut souvent être enrichie par l'étude des solutions trouvées

30. *Van Dale Groot Woordenboek Frans Nederlands / Nederlands Frans*, Versie 2.1, Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie, 2006.

31. Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 251.

aux mêmes problèmes par d'autres traducteurs. À bien des égards, la traduction créatrice ressemble à l'art des portraits peints et à une interprétation musicale et artistique³².

Le projet Afri-Frans a le mérite de combiner traduction, musique et invitation au voyage, non seulement pour la traductrice, mais aussi pour la chanteuse malgache Maude Rakotondravohitra qui, comme Ribearivelo, a voyagé entre deux continents, l'Europe et l'Afrique, grâce aux paroles des chansons :

Toucher une autre culture, voyager à travers les mots et la musique, connaître l'histoire des chansons ... Les paroles traduites du sud-africain³³ en français m'ont vraiment inspirée, parce que c'est vraiment différent, la manière dont les paroles ont été agencées, et cela m'a emmenée ailleurs, dans des lieux que j'ai créés et imaginés, parce que je ne suis jamais allée en Afrique du Sud. Il était facile de voyager, grâce à ces chansons³⁴.

-
32. Nida, *op. cit.*, p. 4 (« Such creative translators are the best examples of the fact that interlingual communication is essentially a special skill that does not necessarily depend on long years of training, although it can often be greatly enriched by studying how other translators have solved typical problems. In many respects creative translating is like portrait painting and artistic musical performance »).
33. De l'afrikaans (note de la traductrice).
34. « Touching another culture and also travelling through the words and the music, knowing the history of the songs ... The words translated from South African into French were really inspiring to me, because it's really different, the way words are put together, and it simply took me somewhere else, to places I created and imagined, because I've never been to South Africa. I was just travelling, thanks to these songs » (Maude Rakotondravohitra, extrait d'un entretien du 17 novembre 2009 : <http://www.afri-frans.co.za>).

ANNEXE

**Textes en afrikaans et en français des chansons concernées
par cette étude**

Paroles afrikaans (texte source)	Paroles françaises (texte cible)
01 Kinders van die wind Ek ken 'n ou ou liedjie Van lewenswel en –wee Van lank-vergane skepe in Die kelders van die see Die woorde is vergete En tog, die deuntjie draal Soos vaag-bekende grepies in 'n baie ou verhaal Koor Van swerwers sonder rigting Van soekers wat nooit vind En eindelik was almal maar Net kinders van die wind Gesigte, drome, name Is deur die wind verwaai En waarheen daardie woorde is Sou net 'n kind kon raai Koor Van swerwers sonder rigting Van soekers wat nooit vind En eindelik was almal maar Net kinders van die wind	01 Enfants que vent emporte Elle vient de loin, la chanson Sur toutes les choses de la vie Histoires d'épaves qui sombrent vers Le ventre plein de la mer Oubliées, toutes les paroles Mais l'air s'entend encore Il nous rappelle les jours d'antan Il y a dix ou dix mille ans Refrain Vagabonds sans étoile Quêteurs sans espoir Enfin jusqu'à la fin des temps Enfants qu'emporte le vent Leurs visages, noms et rêves Tournoient aux quatre vents Paroles qu'oublie la nuit des temps Que deviennent les enfants Refrain Vagabonds sans étoile Quêteurs sans espoir Enfin jusqu'à la fin des temps Enfants qu'emporte le vent

02 Huisie by die see

Ek het 'n huisie by die see, dis nag
 Ek hoor aaneen, aaneen, die golwe slaan
 Teenaan die rots waarop my huisie staan
 Met al die oseaan se woeste krag

Ek hoor die winde huil, 'n kreun, 'n klag
 Soos van verlore siele in hul nood
 Al dwalend, klagend, wat in graf en dood
 Geen rus kon vind nie, maar nog soek en smag

My vuurtjie brand, my kersie gee sy lig
 Ek hoor dan maar die storm daarbuite
 Ek hoor hoe ruk die winde aan my ruite
 Hier binne is dit veilig, warm en dig.

Ek het 'n huisie by die see, dis nag
 Ek hoor aaneen, aaneen, die golwe slaan
 Teenaan die rots waarop my huisie staan
 Met al die oseaan se woeste krag

Ek hoor die winde huil, 'n kreun, 'n klag
 Soos van verlore siele in hul nood
 Al dwalend, klagend, wat in graf en dood
 Geen rus kon vind nie, maar nog soek en smag

Kom nag, kom weer en wind, kom oseaan
 Dit is 'n rots waarop my huisie staan

Kom nag, kom weer en wind, kom oseaan
 Dit is 'n rots waarop my huisie staan

03 Mannetjies Roux

My oom se motor is 'n ou masjien
 Hy maak dit vol met dieselen
 En hy sing in die strate as hy ons kom sien
 My ook is oud en ek is skaars dertien

My oom drink koffie en my tannie tee
 Ek vra oor die reën en hy sê ja-nee
 En hy drink soet koffie met sy een oog toe
 En hy praat weer oor die drie van Mannetjies
 Roux

02 Cabane dans l'orage

Dans ma cabane sur l'océan, nuit noire
 Les lames se brisent de toutes parts
 Contre le rocher où elle monte la garde
 Et toute la force de notre océan

Le vent se plaint, soupire, lamente le sort
 Des âmes perdues, appels venant des morts
 Errant toujours, en vain cherchant le repos
 La tombe, la mort, qui fut vrai, qui est faux

Le feu crépite, la chandelle nous éclaire
 Dehors s'entendent les mugissements de l'orage
 Les carreaux tremblent, la tempête s'enrage
 Dedans en sûreté, au sec et au chaud !

Dans ma cabane sur l'océan, nuit noire
 Les lames se brisent de toutes parts
 Contre le rocher où elle monte la garde
 Et toute la force de notre océan

Le vent se plaint, soupire, lamente le sort
 Des âmes perdues, appels venant des morts
 Errant toujours, en vain cherchant le repos
 La tombe, la mort, qui fut vrai, qui est faux

Viens, nuit ! Intempéries, vent, océan
 C'est une cabane encore debout longtemps !

Viens, nuit ! Intempéries, vent, océan
 C'est une cabane encore debout longtemps !

03 Tonton avait une ferme en Afrique

Tonton, son auto n'est qu'un vieux moteur
 Qui s'entend de loin quand il vient à l'heure
 Il chantonne sur la route quand il vient en visite
 Lui vieux et moi jeune, mais je me rattrape vite

Tonton boit du café et sa femme du thé
 Il scrute bien le ciel, on ne sait jamais
 Et sirote son café un œil bien fermé
 Pour mieux rêver de tous ceux qui sont
 acclamés

Koor

O stuur ons net so 'n bietjie reën
 My oom het 'n tenk vol dieselen
 En seën my pa en seën my ma
 En my oom op sy plaas in Afrika

Maar my oom het gesukkel op die plaas
 Want die son was te warm en die reën te skaars
 En die man van die bank het net sy kop geskud

Want my oom, ja my oom was te diep in die
 skuld

My oom se motor is 'n ou masjien
 Hy maak dit vol met dieselen
 En hy ry na die lande in die oggendou
 Die lande vaal en sy oë grou

Koor

En as jy in die oggend in die lande stap
 Hoor jy nog sy motor met sy klak-klak-klak
 Maar my oom, ja my oom se oë's nou albei toe

In sy brief stuur hy groete aan Mannetjies
 Roux

Koor**04 Lisa se klavier**

Ek het 'n vriendin
 Ver by die blou see
 Teen die hang van Tafelberg
 As die son sak
 Speel sy die mooiste melodieë

Haar vingers ken die pad
 Opgesluit in wit en swart
 Die klavier se grootste vreugde
 Hartseer en verlange
 Verstaan die hart se diepste smart

Refrain

Envoie-nous juste un peu de pluie
 Le plein, Tonton l'a déjà fait
 Bénis ma mère
 Bénis mon père et
 Et bénis notre ferme en bas du continent

Mais Tonton sur sa ferme voyait venir la fin
 Sans merci, le soleil, et sans suite la pluie
 Et puis l'homme de la banque qui ne dira plus
 'oui'

Juste des dettes qui l'accablent et ses rêves en
 fuite

Tonton, son auto n'est qu'un vieux moteur
 Qui s'entend de loin quand il vient à l'heure
 Quand le soleil se lève sa décision est prise
 Dans ses champs sans couleur que voient ses
 yeux tout gris

Refrain

Et si le matin vous traversez les champs
 Le bruit de son moteur s'entend dans le vent
 Mais Tonton il garde désormais les yeux
 fermés
 Pour mieux rêver de tous ceux qui sont
 acclamés

Refrain**04 Le piano de Lisa**

J'ai une amie qui habite au bout d'un
 continent, au bord de l'océan
 Au pied de la montagne de la Table millénaire
 Quand s'éteint le soleil, elle commence à jouer
 les mélodies les plus belles

Ses doigts connaissent les touches : chemin en
 noir et blanc
 Tristesse ou joie, ou nostalgie sans fin
 Elle comprend toutes les souffrances de nos
 cœurs

Koor

Ja, die hele wêreld word stil
 En luister in die donker uur
 Na die naggeluide van Lisa se klavier

Lisa kan nie ophou as sy eers begin het nie
 Sy laat my nooit huis toe loop
 Of afskeid neem
 Voor my laaste sigaret nie

Ek staan op haar balkon
 En drink haar appelkoostee
 En kyk na Kaapstad in die nag
 Die liggies en die swart, swart see

Koor

En onder op die sypaadjie
 Sien ek die bergie en sy maat
 Gaan staan en opkyk
 Ver na bo vanuit die vullis van Oranjestraat

Hulle ken al lank die klanke
 Wat uit haar woonstel stroom
 Lank na twaalf, met die deure oop
 Al moan die bure ook al hoe
 Word Lisa elke boemelaar se droom

Koor**05 Jantjie**

Jantjie kom huis toe
 Katryntjie wag op jou
 Jantjie kom huis toe
 Die Kaap is leeg sonder jou

My ghangtang van die onder-Kaap
 As die mammies op hul hakke loop
 Wie kan dit dan hou my dear wie kan dit dan
 hou

Neem my hand en vat my saam
 Na die Dixieland vanaand
 Jantjie van die onder-Kaap

Refrain

Le silence s'installe sur la ville, qui tend
 l'oreille au coin des rues
 Où sonnent les nocturnes du piano de Lisa

Quand elle commence à jouer, Lisa ne sait plus
 s'arrêter
 La nuit pour elle ne finit jamais, alors on ne
 part pas tant qu'il reste une cigarette

Je bois une tisane à l'abricot, assise sur son
 balcon
 Et à mes pieds le Cap la nuit, mer noire,
 partout des lumières

Refrain

Et dans la rue en bas, clochards et amis pour la
 vie
 Ne bougent plus, lèvent la tête, les pieds dans
 les saletés de la rue

Ils connaissent bien les notes qui s'envolent de
 chez elle
 Au petit matin, les portes ouvertes, les voisins
 râlant de plus belle
 C'est Lisa le rêve de ceux sans toit ni loi

Refrain**05 Jeannot**

Jeannot, tu rentres ?
 Catherine, elle, veille toujours
 Jeannot, tu rentres ?
 Au Cap, sans toi, sans amour

'Mon amoureux du bas de la ville
 Quand les filles se font belles pour leur gars
 Comment tenir, Jeannot, pourquoi elles et pas
 moi ?

Prends ma main et emmène-moi
 Au pays du jazz ce soir
 Jeannot, y a le Cap, y a toi
 Jeannot, y a le Cap, y a toi'

06 Waterblommetjies**Koor**

Waterblommetjies in die Boland
 Waterblommetjies in die Kaap
 Maak die bredie net soos in die wynland
 En sê jy's baie lief vir my
 Voor jy gaan slaap

Daardie wind waai weer by my voordeur in
 Hy maak my hart weer lekker sing
 Dis gaaf om die Kaap weer dag te sê
 Ek vat jou saam na die koringland
 Wie ry saam as my hart so brand dis lekker om
 die Boland lief te hê

Koor

Van Hunks het weer sy pyp gestop
 Tafelberg se hoed is op
 En die bergies begin al huis se kant toe staan
 Groenpunttoring knip sy oog
 Die suidoos maak so 'n wye boog
 En die Waalpad help jou as jy huis toe gaan

Koor

O Kaap, o Kaap, o mooiste Kaap
 Jy maak my hart weer baie seer
 Jou minnaars kom altyd terug na jou
 Selfs wanneer die bote op die see uitvaar
 Gelaai met snoek, vaar hulle nie ver uit nie
 En kom terug na hierdie Kaap waar 'n mens
 hoop

06 Épis d'eau**Refrain**

Épis d'eau, en saison, à la carte
 Épis d'eau, à l'étouffée, au Cap
 Ragoûts, vins de terroir, fruits en tarte
 Avant que tu t'endormes ...
 Serre-moi très fort !

Le vent, l'ami, entre sans frapper
 Mon cœur n'arrête plus de chanter
 Le Cap, je te salue, le cœur léger
 Viens avec moi, aux champs de blé
 Oui, venez tous, vous comprendrez,
 Mon cœur, au pays des vins je t'ai voué

Refrain

La Table a mis sa couverture
 Selon des légendes qui perdurent
 Et sur ses pentes, les clochards cherchent abri
 Le bon vieux phare cligne de l'œil
 Sud-est, le vent qui sème les feuilles
 Des routes connues te ramènent chez toi

Refrain

Le Cap, le Cap, le plus beau Cap
 Fends-moi le cœur à chaque fois
 Tes amoureux reviennent toujours vers toi
 Même si les bateaux partent en mer
 Chargés de brochet, ils ne s'éloignent guère
 Et reviennent vers ce Cap où l'on espère

3

Ira Aldridge's Aaron

Bernth LINDFORS*

Abstract : Alain Ricard's innovative scholarly work in black theatre has had an impact similar to that of the pioneering performances of Ira Aldridge, an African American actor in Europe in the nineteenth century. Both succeeded in helping others to understand and appreciate the cultural achievements of black people. Aldridge's revival of Shakespeare's *Titus Andronicus* serves as a case in point.

Alain Ricard has long been interested in sociocultural and political dimensions of black theatre. He has written penetrating studies, not only of the plays of Wole Soyinka, LeRoi Jones, and Ebrahim Hussein, but also of the performances of popular concert party troupes in Togo, examining how these dramatists, operating in dissimilar national environments, managed to communicate strong messages to their respective audiences. Ricard explored these written and oral texts on their own terrain, linking them to dramatic traditions both at home and abroad.

A similar kind of pioneering interpretive intervention was performed in the nineteenth century, not by a scholar but by a theatrical practitioner. Ira Aldridge (1807-1867), an African American actor, spent his entire

* University of Texas, Austin.

professional career in Europe, first in the British Isles (1825-1852) and later largely on the Continent (1852-1867), where he enacted a variety of racial roles in melodramas, farces, and a selection of classic tragedies such as *Othello* and *Oroonoko*¹. Billing himself as the « African Roscius », he pretended to have been born and bred in Senegal, the son of a Christian Fulani prince. His entire career was thus meant to demonstrate that black people were capable of the highest cultural and intellectual achievement. He was a living argument for the abolition of slavery. Unlike Ricard's artists, however, his message was directed not at his own countrymen but at Europeans, none of whom had ever seen a black man on the professional stage. And to communicate effectively, he had to use their tools, their dramas, not his own.

To expand and vary his repertoire, Aldridge in mid-career began to experiment with playing white roles. By the time he started touring the Continent, he was principally a Shakespearean actor, performing as Shylock, Macbeth, Richard III, and eventually King Lear. However, it was his revival and revision of *Titus Andronicus* in Britain that I wish to concentrate on here, for this gave him the opportunity to play another important black role, that of Aaron the Moor. This was a character he had never attempted before, possibly because Aaron was so repulsive a villain that it would have been demeaning to represent him on the stage. True, Aldridge had played many other vengeful black characters, but each of them had a discernable motive for behaving badly. They were malefactors for a reason, but Aaron was so morally depraved that he committed crimes for their own sake, reveling in the harm he inflicted on others. At the end of the play he confessed his numerous misdeeds, boasting that

I have done a thousand dreadful things
As willingly as one would kill a fly,
And nothing grieves me heartily indeed
But that I cannot do ten thousand more...

If one good deed in all my life I did
I do repent it from my very soul².

-
1. For information on Aldridge's life and career, see Marshall, Herbert and Stock, Mildred, *Ira Aldridge : The Negro Tragedian*, London, Rockliff, 1958, and Lindfors, Bernth (ed.), *Ira Aldridge : The African Roscius*, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2007.
 2. Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Jonathan Bate (ed.), London/New York, Routledge, 1995, p. 251 (Act 5, Scene 2, lines 141-144); p. 276-277 (Act 5, Scene 3, lines 188-189).