



HAL
open science

L'émergence d'une scène musicale à N'Djaména : identification des acteurs et des territoires

Jean-Pierre Kila Roskem

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Kila Roskem. L'émergence d'une scène musicale à N'Djaména : identification des acteurs et des territoires. Sciences de l'information et de la communication. Université d'Avignon, 2014. Français. NNT : 2014AVIG1135 . tel-01124362

HAL Id: tel-01124362

<https://theses.hal.science/tel-01124362>

Submitted on 6 Mar 2015

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

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

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

École Doctorale Culture et Patrimoine

(ED n° 537)

Centre Norbert Elias, Equipe Culture et Communication

(UMR n°8562)

Jean-Pierre Kila Roskem

L'émergence d'une scène musicale à N'Djaména.

Identification des acteurs et des territoires

Thèse de doctorat en
Sciences de l'Information et de la Communication
dirigée par

Monsieur Emmanuel ETHIS, Professeur
Madame Marie-Hélène POGGI, Maître de Conférences

soutenue le 26 mai 2014 à l'Université d'Avignon

Jury composé de :

M. Emmanuel ETHIS (Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)
Mme Michèle GELLEREAU (Professeure émérite, Université de Lille 3)
M. Frédéric GIMELLO-MESPLOMB (Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)
M. Jean-Marc LEVERATTO (Professeur, Université de Lorraine)
M. Emmanuel PEDLER (Directeur d'Etudes, E.H.E.S.S.)
Mme Marie-Hélène POGGI (Maître de conférences, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)
M. Yves WINKIN (Professeur, E.N.S. Lyon)

L'émergence d'une scène musicale à N'Djaména : Identification des acteurs et des territoires

Résumé

La musique occupe une place importante dans les pratiques culturelles des Tchadiens et plus particulièrement des habitants de N'Djaména. Elle s'exprime sous des formes variées : festivals, concerts, caravanes de musiciens à travers les grandes artères de la ville et s'inscrit dans des lieux divers : bars, centres culturels, points de vente, espaces publics. Elle est aussi médiatisée par de nombreuses émissions de radio et de télévision.

Notre recherche vise à comprendre les modalités et les implications de cette inscription de la musique dans une ville africaine dont l'image a toujours été liée aux affrontements armés dont elle a été le théâtre. Construite principalement à partir des données ethnographiques, cette thèse a donc pour objet de rendre compte de la dynamique de formation d'une scène musicale à N'Djaména.

Elle analyse les logiques d'intervention des acteurs publics et privés, ainsi que la portée de leurs actions respectives dans le développement du monde de la musique.

En outre, l'étude des différentes formes d'inscription sociale de la musique, notamment les événements scéniques a permis d'interroger la notion de recomposition de la ville par les activités musicales en termes d'infrastructures mais aussi en termes de pratiques des lieux urbains par le public. L'un des axes majeurs de cette thèse concerne les formes de sociabilité et les phénomènes d'appartenance liés au mode de vie urbain et observés au sein des clubs d'amateurs de musique.

Enfin, l'analyse des pratiques musicales et des attachements du public à la musique a permis de mettre en lumière à la fois l'importance de la musique comme vecteur de la cohésion nationale et la constitution de critères de hiérarchisation collectivement partagés qui attestent de l'existence d'une forme spécifique de « légitimité » culturelle ».

Mots clés

Tchad – N'Djaména – musique – Etat – scène musicale – territoire – pratiques culturelles – événement culturel – politique culturelle – amateur – sociabilité – médias – acteurs culturels

The emergent musical scene in N'Djamena: identifying players and places.

Abstract

Music is one of the major components of cultural practices in Chad, especially for the inhabitants of N'Djaména. It assumes a variety of forms: festivals, concerts, musical parades across the main streets of the city, and takes place in a variety of venues: bars, cultural centres, retail outlets, squares and public spaces. It also receives media coverage through many radio and TV programmes.

The present research aims to understand the modalities and implications of the impact music leaves on an African town whose image has always been associated with armed conflict.

The intention of this thesis, largely based on ethnographical data, is to give an account of the dynamics at work in the emergent musical scene in N'Djaména. It proposes a twofold analysis: firstly, of the logic behind public and private intervention and secondly, of the scope of their respective actions in the evolution of the field of music.

Our examination of the different ways music leaves its mark on society, particularly through live performances, has also led us to question the idea that the town is being restructured by music, not only in terms of specific venues but also in terms of how the general public uses urban places.

One of the main axes of the present thesis concerns the emergence of new forms of sociability and new social groups originating in the urban lifestyle, as they can be observed in the music lovers' clubs.

Lastly, our analysis of the public's various musical practices and forms of attachment to music has highlighted the importance of the latter as a vector of national cohesion; it has also revealed how shared criteria of hierarchisation have emerged, thus testifying to the construction of a specific form of cultural legitimacy.

Key words

Chad – N'Djaména – music – Government – musical scene – territory – cultural practices – cultural event – cultural policy – amateur – sociability – media – cultural actors.

Remerciements

L'aboutissement d'une thèse, surtout pour un chercheur tchadien qui travaille pendant huit mois par an dans des conditions matérielles difficiles, ne peut être le fruit d'un travail individuel ; c'est pourquoi je tiens à adresser mes remerciements à toutes celles et à tous ceux qui y ont contribué à divers titres.

Je remercie tout d'abord Emmanuel ETHIS, mon directeur de recherche qui, en dépit de ses multiples charges de Président de l'Université, a accepté de prendre la direction de cette thèse. Ses conseils et ses orientations de recherche m'ont permis de mener mon travail à son terme.

Je tiens à associer à ces remerciements Marie-Hélène Poggi qui a accepté la codirection de ce travail et qui s'est impliquée de bout en bout dans cette tâche en me prodiguant conseils et suggestions, notamment en matière de sociologie urbaine. Sa disponibilité tout au long de cette recherche et ses encouragements m'ont conforté dans ma détermination d'aller au bout de cette aventure.

Je remercie le Service de Coopération et d'Action Culturelle (SCAC) de l'Ambassade de France au Tchad ainsi que les responsables de Campus France pour le soutien qu'ils m'ont apporté tout au long de la gestation de cette thèse. Grâce à leur appui financier et logistique, ils ont rendu possibles et fructueux mes séjours de recherche à l'Université d'Avignon.

J'adresse aussi mes remerciements aux plus hautes autorités tchadiennes, notamment au Professeur Djarangar Djita qui m'a fait confiance et a proposé ma candidature à la bourse du Gouvernement Français qui m'a permis de réaliser cette thèse.

Je remercie les membres du jury qui, en dépit de leurs nombreuses responsabilités, ont accordé de l'intérêt à ce travail de recherche et ont accepté de l'évaluer.

Je suis reconnaissant au personnel administratif de l'Université d'Avignon pour son accueil bienveillant, tout particulièrement à Martine Boulangé qui a su, avec chaleur et efficacité, régler tous les problèmes administratifs liés à la conduite de cette thèse.

J'adresse mes vifs remerciements à Claude Lacotte qui a été l'un des instigateurs de cette thèse et qui en a suivi la progression à tous les stades de son élaboration. Dans le même esprit, je témoigne ma reconnaissance à Jacqueline Lacotte qui a accepté le dur exercice de la lecture critique de ce manuscrit. A tous les deux, je veux dire ma profonde gratitude pour l'attention bienveillante qu'ils m'ont manifestée durant tous mes séjours en France et pour leur constante proximité.

Je ne saurais terminer ce propos sans faire mention de la contribution importante de celles et ceux qui m'ont fait confiance en acceptant de répondre à mes questions lors de l'enquête de

terrain. Ce sont les responsables des services publics, des institutions de coopération, des sociétés commerciales, des organisations non gouvernementales et confessionnelles, les gérants des studios de production et des lieux d'écoute musicale, les musiciens, les entrepreneurs de spectacles, les médias et les amateurs de la musique. Parmi eux, je souhaiterais distinguer particulièrement Mbang Bousso et Nguinambaye Ndoua qui m'ont fait bénéficier de leur longue expérience du milieu artistique.

A tous j'exprime ici ma reconnaissance et j'affirme une fois encore que sans eux ce travail n'aurait pas vu le jour.

*A mon épouse Lydia,
à mon fils Emmanuel,
à ma fille Elia,
à mes parents et amis.*

Table des matières

INTRODUCTION.....	10
PARTIE I : LE CADRE THEORIQUE ET SPATIAL DE L’ETUDE.....	20
CHAPITRE 1 : LE CADRE SPATIAL DE L’ETUDE : LA VILLE DE N’DJAMENA	21
1.1 QUELQUES ELEMENTS DE COMPREHENSION DE LA VILLE AFRICAINE	22
1.1.1 LA VILLE AFRICAINE : UNE CREATION DE LA COLONISATION ET DU DEVELOPPEMENT DES ECHANGES COMMERCIAUX	22
1.1.2 LA VILLE AFRICAINE CONTEMPORAINE.....	23
1.2 LA VILLE DE N’DJAMENA	25
1.2.1 LE CADRE HISTORICO-POLITIQUE	25
1.2.2 LE CONTEXTE SOCIOCULTUREL	30
1.2.3 LA VIE ECONOMIQUE	38
1.3.4 L’ENVIRONNEMENT ECOLOGIQUE : LES CONDITIONS CLIMATIQUES COMME STIMULATIONS ET CONTRAINTES DES PRATIQUES CULTURELLES	38
UNE VILLE AFRICAINE AUX SPECIFICITES PROPRES	41
CHAPITRE 2 : LE CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE	42
2.1 QUELQUES REFERENCES DE BASE	42
2.1.1 LES PRATIQUES PROFESSIONNELLES MUSICIENNES	42
2.1.2 LES PRATIQUES COLLECTIVES DES AMATEURS	44
2.1.3 L’INSCRIPTION TERRITORIALE DE LA MUSIQUE.....	46
2.2 LA METHODOLOGIE DE RECHERCHE.....	50
2.2.1 LA NECESSITE DE MOBILISER UNE METHODOLOGIE PLURIELLE.....	50
2.2.2 LES METHODES DE RECUEIL DES DONNEES	51
2.2.3 L’ANALYSE DES DONNEES	72
UNE METHODOLOGIE HYBRIDE	79
PARTIE II : LES ACTEURS DU MONDE DE LA MUSIQUE A N’DJAMENA	81
CHAPITRE 3 : L’ETAT EN TANT QU’ORGANISATEUR DE LA VIE CULTURELLE	82
3.1 LA NOTION DE POLITIQUE CULTURELLE	82
3.2 LE CADRE ORGANISATIONNEL D’ANIMATION DE LA VIE CULTURELLE : DES CARENCES A TOUS LES NIVEAUX.....	86
3.2.1 LA DIRECTION DE LA DANSE, DE LA MUSIQUE ET DE L’ART CONTEMPORAIN.....	86
3.2.2 LES MAISONS DE QUARTIER (MDQ)	98
3.3 LE CADRE JURIDIQUE : ENTRE VIDE JURIDIQUE ET DEFAUT D’APPLICATION DES TEXTES.....	103
3.3.1 APERÇU DES TEXTES REGLEMENTAIRES EN MATIERE CULTURELLE.....	103
3.3.2 LE BUREAU TCHADIEN DU DROIT D’AUTEUR.....	106
3.4 LE FINANCEMENT PUBLIC DE LA CULTURE : DUALITE DES SOURCES ET ABSENCE DE LOGIQUES INSTITUTIONNELLES	113
UNE PRESENCE PEU VISIBLE DE L’ACTION PUBLIQUE SUR LE TERRAIN	115

CHAPITRE 4 : LA DYNAMIQUE DES ACTEURS NON ETATIQUES	117
4.1 LES INSTITUTIONS DE COOPERATION	117
4.1.1 L'INSTITUT FRANÇAIS DU TCHAD : UN APPUI A LA PROFESSIONNALISATION	117
4.1.2 L'IFT ET LA VISIBILITE DES ARTISTES	122
4.2 LES ORGANISATIONS CONFESIONNELLES : LE CENTRE DES JEUNES DON BOSCO COMME INSTANCE DE PREPROFESSIONNALISATION	126
4.2.1 UN LIEU DE LOISIRS ET DE BRASSAGE DES JEUNES	127
4.2.2 LA « RONDE DES ARTISTES » : UN CADRE D'AUTOFORMATION.....	128
4.3 LES ORGANISATIONS NON GOUVERNEMENTALES : LA MUSIQUE AU SERVICE DES CAUSES SOCIALES	130
4.3.1 MISER SUR LES ARTISTES POUR PASSER LE MESSAGE.....	130
4.3.2 LA FIERTE D'ETRE AMBASSADEUR	131
4.4 LES ASSOCIATIONS PROFESSIONNELLES : LA DEFENSE DES INTERETS DES ARTISTES MISE A L'EPREUVE	132
4.4.1 UNE CREATION EXCEPTIONNELLE	132
4.4.2 UNE EFFICACITE LIMITEE.....	133
4.5 LES PARTIS POLITIQUES : LA MOBILISATION DES ARTISTES POUR LA CONQUETE DE L'ELECTORAT	134
4.6 LES MEDIAS	136
4.6.1 LA PRESSE CULTURELLE	137
4.6.2 LA RADIOTELEVISION	145
4.7 LES PROMOTEURS INDEPENDANTS : ENTRE PASSION PERSONNELLE ET QUETE DE RECONNAISSANCE SOCIALE.....	152
4.7.1 ACCOMPAGNER LES ARTISTES	153
4.7.2 PROMOTEURS : EFFET DE MODE OU MAUVAISE FOI ?	155
4.8 LES SOCIETES COMMERCIALES : MECENAT ET SPONSORING	157
4.8.1 DES PROMOTIONS COMMERCIALES AU MECENAT CULTUREL	157
4.8.2 LE PARRAINAGE DES EVENEMENTS ET LA PRODUCTION DES ARTISTES.....	160
4.9 LES PROFESSIONNELS DU DISQUE	162
4.9.1 LES STUDIOS D'ENREGISTREMENT : DES LOGIQUES PLUS SOCIALES QU'ECONOMIQUES	162
4.9.2 LES DISCOTHEQUES : AGENTS DE DISTRIBUTION ET FOYERS DU PIRATAGE.....	167
LES LOGIQUES COMPLEXES DES ACTEURS NON ETATIQUES.....	172

CHAPITRE 5 : LES MUSICIENS A N'DJAMENA 174

5.1 QUELQUES ELEMENTS CARACTERISTIQUES	174
5.1.1 LA SCENE MUSICALE : UNE DISCRIMINATION PAR LE GENRE	174
5.1.2 LE NIVEAU D'INSTRUCTION	177
5.1.3 UNE INEGALE REPARTITION GEOGRAPHIQUE DES MUSICIENS.....	178
5.1.4 L'ORGANISATION DES FORMATIONS MUSICALES : LE GROUPE ET L'INDIVIDU	179
5.2 LES INSTANCES FAVORISANT L'ACCES A LA MUSIQUE	182
5.2.1 LA FAMILLE : TREMLIN OU FREIN AU CHOIX D'UNE CARRIERE MUSICALE	182
5.2.2 UNE PLURALITE DE SITUATIONS DE FORMATION ET D'APPRENTISSAGE	184
5.2.3 L'EGLISE : L'INSTANCE LEGITIME D'ACCES A LA MUSIQUE	186
5.2.4 L'INFLUENCE DES « MODELES »	187
5.2.5 L'EPOQUE DES « GROUPES CHOCS ».....	190
5.3 LES STRATEGIES DE DEVELOPPEMENT DE LA CARRIERE MUSICALE.....	191
5.3.1 LES MODALITES DE CONSTRUCTION DE LA NOTORIETE	191
5.3.2 DEMULTIPLIER LES ACTIVITES POUR ENTRETENIR LA CARRIERE AU QUOTIDIEN.....	196
5.4 LES MUSICIENS ET LEUR REGARD SUR LA VIE URBAINE.....	198
5.4.1 LA FEMME	199
5.4.2 LA COHESION NATIONALE.....	202
5.4.3 L'EXODE RURAL ET L'INSECURITE	203

5.4.4 LES ENFANTS.....	205
5.4.5 LA CORRUPTION ET LE CHOMAGE	206
LES FONDEMENTS DE L'IDENTITE MUSICALE.....	208

PARTIE III : LES INSCRIPTIONS SPATIALE ET SOCIALE DE LA MUSIQUE 210

CHAPITRE 6 : LES EVENEMENTS MUSICAUX ET LES LIEUX D'ECOUTE A N'DJAMENA 211

6.1 LES EVENEMENTS MUSICAUX A N'DJAMENA.....	211
6.1.1 LES EVENEMENTS ESSENTIELLEMENT MUSICAUX	215
6.1.2 LES EVENEMENTS MUSICAUX MIXTES	220
6.2 LES LIEUX D'ECOUTE MUSICALE	224
6.2.1 BREF APERÇU DE QUELQUES QUARTIERS EQUIPES DE LIEUX D'ECOUTE	225
6.2.2 ETUDE COMPARATIVE DES LIEUX D'ECOUTE MUSICALE	228
LA VILLE RECOMPOSEE PAR LA MUSIQUE : FORMES ET LIMITES DU PHENOMENE.....	260

CHAPITRE 7 : DE LA MUSIQUE AUX GROUPES DE SOCIABILITE A N'DJAMENA 262

7.1 LA NOTION DE SOCIABILITE.....	262
7.2 BREF RAPPEL DU CONTEXTE D'EMERGENCE DES CLUBS ET ASSOCIATIONS AU TCHAD.....	263
7.3 LES PRINCIPALES RAISONS LIEES A LA CREATION DES CLUBS D'AMATEURS	264
7.3.1 OPTIMISER LES OCCASIONS DE RENCONTRES ENTRE JEUNES	264
7.3.2 LE SOUHAIT D'ETRE A LA MODE	265
7.4 L'ORGANISATION INTERNE ET LES PRINCIPES DE FONCTIONNEMENT	267
7.4.1 DES FORMES D'ADHESION MAL DEFINIES	267
7.4.2 LES ACTIVITES DES CLUBS.....	269
7.4.3 LA REUNION, UNE OCCASION PROPICE A L'OBSERVATION DES INTERACTIONS	271
7.4.4 DES PRINCIPES DE VIE SPECIFIQUES	277
7.4.5 UN DYNAMISME REMARQUABLE EN MATIERE DE MOBILISATION FINANCIERE	283
DES SOLIDARITES CONTRASTEES.....	286

CHAPITRE 8 : LES PRATIQUES MUSICALES DES AMATEURS A N'DJAMENA 287

8.1 LES COMPORTEMENTS DES AMATEURS FACE A LA MUSIQUE	287
8.1.1 SOCIOGRAMME N°1 : <i>AW, LA STAR D'ATRONE</i>	288
8.1.2 SOCIOGRAMME N°2 : <i>MAR DIT « LE SLASH »</i>	289
8.1.3 SOCIOGRAMME N°3 : <i>MONSIEUR CCF</i>	291
8.1.4 SOCIOGRAMME N°4 : <i>DIAZOS LE COLLECTIONNEUR</i>	292
8.1.5 SOCIOGRAMME N°5 : <i>LE « MICHAEL JACKSON » D'AMTOUKOUIN</i>	294
8.1.6 SOCIOGRAMME N°6 : <i>LA FAMILLE AJRA POUR « REDRESSER LE PAYS »</i>	295
8.1.7 SOCIOGRAMME N°7 : <i>BYK, UN AUDITEUR PAS COMME LES AUTRES</i>	296
8.1.8 SOCIOGRAMME N°8 : <i>AGC TIRAILLEE ENTRE GOSPEL ET MUSIQUE MONDAINE</i>	297
8.1.9 SOCIOGRAMME N°9 : <i>« CHARI JAZZ, C'EST TOUTE MON ENFANCE »</i>	299
8.1.10 SOCIOGRAMME N°10 : <i>« MOI JE N'AIME PAS AVOIR DES COIFFES BIZARRES ET DES OREILLES PERCEES... »</i>	300
8.2 L'ANALYSE DES PRATIQUES MUSICALES AMATEURS	301
8.2.1 DES PRATIQUES QUI REVELENT UN BROUILLAGE DES CATEGORIES DES « MONDES DE L'ART »	301
8.2.2 L'ACCES A LA MUSIQUE FACILITE PAR PLUSIEURS MEDIATIONS	303
8.2.3 DES FONDEMENTS D'ATTACHEMENT VARIES	318
COMPRENDRE LES PRATIQUES ET ATTACHEMENTS DES AMATEURS.....	326

CONCLUSION	328
BIBLIOGRAPHIE.....	335
A. OUVRAGES	335
B. PARTIES D'OUVRAGE ET ARTICLES DE PERIODIQUES.....	340
C. ARTICLES DE PRESSE.....	347
D. RAPPORTS ET TEXTES OFFICIELS	348

Introduction

« Que ce soit au niveau de la Maison de la Culture Baba Moustapha ou ailleurs au Tchad ou encore à travers le monde, la musique est au top. L'art roi, c'est la musique. Ici quand il s'agit de la musique, il y a toujours plein de monde. Viennent seulement après le théâtre et la danse ».

Cette déclaration du Directeur de la Maison de la Culture de N'Djaména ne fait que confirmer le constat que tout citoyen peut faire de manière empirique dans une ville qui a plutôt la réputation, à en croire les médias internationaux, d'être le terrain d'affrontements armés et de nombreuses incursions rebelles.

En effet, comme sans doute dans de nombreuses villes africaines, la musique à N'Djaména jouit d'une visibilité sociale manifeste. Le nombre¹ de plus en plus important de formations musicales qui font parler d'elles et qui animent quotidiennement la scène ndjaménoise, ainsi que la circulation des albums, toutes tendances confondues, confirment bien cette suprématie de la musique dans le paysage culturel et dans le choix des loisirs. Nous pouvons ainsi affirmer avec Puig que la musique et notamment les groupes musicaux contribuent *« au chant de la ville comme à la vie sociale des citadins »* (2010 : 39).

Ces propos qui concernent les musiciens de noces au Caire en Egypte, peuvent aussi s'appliquer à notre contexte, N'Djaména. Cette omniprésence de la musique qui se trouve accentuée par l'émergence du phénomène du « Gospel »² est tellement palpable que l'on pourrait encore affirmer avec Borras que :

« Les sons et les acteurs qui les produisent peuvent dans certaines circonstances dessiner la ville autant que le tracé des rues, bref, l'immatériel, l'impalpable sonore projette un sens dans l'environnement urbain. » (2010 :

1)

¹ En 2011, le Bureau Tchadien du Droit d'Auteur enregistrait 67 adhérents. Un an plus tard en 2012, il en comptait 192, donnant ainsi une évolution qui passe du simple au triple.

² La musique religieuse sort de son lieu traditionnel, l'Eglise, pour se retrouver sur la scène publique. En outre, la création des radios évangéliques, renforce l'essor de cette tendance.

Nous faisons l'hypothèse que les différentes manifestations de l'activité musicale s'inscrivent dans la ville de N'Djaména où elles créent de nouveaux espaces physiques et des formes de sociabilité originales. C'est donc la dimension culturelle de cette inscription qui nous intéresse ici et en particulier la tension dialectique entre la dimension urbaine qui la caractérise et l'ensemble des forces qui sous-tendent une société traditionnelle.

Pour permettre au lecteur d'appréhender une réalité dont il est sans doute peu familier, nous nous proposons d'évoquer quelques situations. Bien entendu, nous nous limitons à celles qui sont les plus visibles et qui ont d'ailleurs contribué à aiguïser notre attention et à renforcer notre intérêt pour cet objet social.

Aujourd'hui, l'un des premiers constats majeurs qu'un observateur ordinaire pourrait faire en découvrant N'Djaména, c'est le nombre impressionnant des bars qui jalonnent les grandes artères de la ville et qui sont toujours archicombles. Ils diffusent la musique à des volumes inconsiderés durant de longues heures. Cette cacophonie est particulièrement sensible le week-end et à l'occasion des grandes fêtes, des « paris-ventes »³ et des « bringues »⁴, offrant ainsi des espaces et des moments où différentes catégories sociales, différents groupes ethniques ou générationnels sont susceptibles de se côtoyer.

Un autre constat mérite d'être souligné : la mobilisation populaire de plus en plus importante que la Fête de la musique engendre. Au cours des trois dernières années, on a pu voir ce jour-là des groupes de musiciens modernes se produire aux côtés des groupes de danse folkloriques et on a pu mesurer l'intérêt de la population pour cette manifestation à travers l'augmentation régulière des lieux de concerts. Par exemple de 11 lieux en 2011, le nombre est passé à 14 pendant l'édition de 2012⁵.

Au quotidien, on assiste à des concerts publics commandités par plusieurs catégories d'acteurs : il peut s'agir d'entreprises pour la promotion de leurs services et produits, d'organisations non gouvernementales dans le cadre des campagnes de mobilisation sociale autour des questions de santé publique ou encore de partis politiques pour l'animation des meetings à l'occasion des événements politiques, notamment lors des échéances électorales.

Un autre phénomène concerne les formes d'inscription de la musique dans la vie sociale : il s'agit de l'affirmation progressive des femmes dans l'expression artistique. Elle est manifeste à

³ Activité de commercialisation d'alcool, parfois accompagnée de restauration, organisée généralement par des femmes (mais aussi des hommes depuis peu), à laquelle on invite les amis et parents, qui paient leurs consommations à un prix plus élevé que d'ordinaire. Nous allons y revenir dans les prochains chapitres.

⁴ Activités de loisirs, surtout pendant les vacances scolaires.

⁵ Information disponible sur le site de l'Institut Français du Tchad : www.institut-francais-tchad.org

travers deux faits significatifs : l'attribution du prix Découverte RFI 2007 à la musicienne Mounira Mitchala, qui a eu un écho important au plan régional et international et la tenue du Festival International de la Femme Artiste au Tchad (FIFART) à N'Djaména en 2008 qui a regroupé les femmes artistes de l'Afrique centrale. Dans ce dernier exemple, la ville de N'Djaména a marqué une forme de rupture en donnant, de manière certes ponctuelle mais fortement symbolique, un statut privilégié à la femme que lui déniaient les valeurs de la société traditionnelle.

Enfin, le nombre croissant des émissions musicales à la télévision et à la radio et la vague des clubs d'auditeurs ou des jeunes qui s'organisent en petits groupes de musiciens de quartier ainsi que la création des studios d'enregistrement sont des signes qui doivent inciter à porter attention au phénomène musical et aux modalités de sa présence dans la vie de la cité.

Toutes ces manifestations dont la liste est loin d'être exhaustive rendent bien compte de l'inscription de la musique dans la ville de N'Djaména et méritent d'être étudiées comme un phénomène culturel aux dimensions à la fois sociologiques et anthropologiques. Cette démarche passe par un questionnement que nous énonçons de la manière suivante :

Par quels phénomènes la musique se manifeste-t-elle dans la ville et comment s'inscrit-elle dans les loisirs des publics? Sur quels critères peut-on fonder une typologie des lieux d'écoute de la musique ? Quelles formes de sociabilité ces lieux produisent-ils si l'on se réfère à cette typologie ? Que représente la musique pour les organisations qui y recourent comme outil stratégique ? Quels modes de collaboration s'instaurent entre les musiciens et ces institutions ou organisations qui font appel à leurs services ? Quel sens prend l'organisation d'un événement populaire comme un festival de musique dans une ville comme N'Djaména ? Existe-il une forme de régulation institutionnelle du monde de la musique et, plus précisément, quelle est la place de l'Etat dans les divers dispositifs qui le structurent ?

Il s'agissait ainsi pour nous, à partir de ce contexte à la fois mouvant et complexe de nous interroger d'une part sur les modalités de l'inscription de la musique dans un contexte urbain africain et d'autre part sur les implications de cette inscription d'un point de vue culturel et social.

Les modalités d'inscription peuvent prendre plusieurs formes dont les plus manifestes et permanentes sont les représentations scéniques, la diffusion des émissions audiovisuelles, les activités des acteurs institutionnels ou encore des pratiques variées développées par des amateurs ou groupes d'amateurs.

Quant aux effets que peuvent engendrer ces différentes formes d'inscription, ce sont notamment les recompositions de l'espace géographique qui relèvent soit de l'ordre matériel en termes d'attractivité des lieux et de mobilité des personnes, soit de l'ordre relationnel en termes de développement de nouveaux réseaux de sociabilités.

Etudier la musique à N'Djaména revient donc à analyser le fonctionnement d'un système au sein duquel plusieurs catégories d'acteurs interagissent.

Au départ de cette recherche, nous avons formulé trois hypothèses concernant ce système que nous énonçons dans les lignes suivantes :

La première est que chaque catégorie d'acteurs qui forment à N'Djaména ce que Becker⁶ appelle « le monde de la musique » a ses logiques d'action propres et ses représentations renvoyant à la fois à des enjeux politiques, économiques, identitaires, esthétiques et autres qu'il faut explorer dans leurs singularités et dans leurs interactions. Dans la littérature, on trouve, pour la notion de représentations sociales, plusieurs définitions proposées par de nombreux chercheurs comme Moscovici (1961), Roussiau et Bonardi (2001), Doise (1985), Moliner *et al.* (2002). Notre intention n'est pas de revenir sur toutes ces définitions, mais de préciser celle qui nous paraît la plus appropriée pour notre recherche. Ainsi, nous avons retenu sur ce point la définition de Doise :

« Les représentations sociales sont des principes générateurs de prises de position, liées à des insertions spécifiques dans un ensemble de rapports sociaux et organisant les processus symboliques intervenant dans ces rapports. » (1985 : 245)

Pour lui, les opinions diverses constituant une représentation renvoient à des « principes organisateurs » communs qui peuvent se comprendre comme des thèmes ou des « points de référence partagés » à partir desquels les groupes prennent position. Cette définition est appropriée pour étudier les catégories constituées et chercher à identifier les points de référence partagés par l'ensemble des acteurs, indépendamment de leur spécificité.

Par ailleurs, la vie quotidienne à N'Djaména est ponctuée par des événements musicaux *stricto sensu* ou par des événements qui ont une dimension sociale forte et pour lesquels la musique apparaît comme un stimulant nécessaire. Sur ce point, notre hypothèse est que la musique, à travers ses différentes modalités de diffusion et d'écoute comme les spectacles scéniques et les

⁶ BECKER Howard. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 2006, p 58.

émissions radiotélévisées, recompose la ville tant du point de vue matériel, en termes de mise en relation des quartiers, que du point de vue social, en termes d'intensité des activités humaines et des relations qui se tissent.

Enfin, l'existence, à travers des quartiers de N'Djaména, de regroupements de jeunes autour de la musique est un fait palpable. Notre hypothèse est que ces regroupements d'« amateurs de musique » participent de la production de modes de vies fondés sur des nouvelles formes de sociabilité plus proches de la ville - par opposition au village - c'est-à-dire de styles de vie qui transcendent des clivages géographiques, ethniques, confessionnels et de genre. Nous empruntons ainsi le concept d'« amateurs de musique » à Hennion, Maisonneuve et Gomart (2000) qui en donnent une définition plus large. Pour eux, c'est l'ensemble des « *usagers de la musique* » avec des pratiques de la musique différenciées comprenant le jeu, la fréquentation d'un groupe, l'assistance au concert ou l'écoute de disques et de la radio, et non plus seulement des pratiques liées aux instrumentistes amateurs. En clair pour eux, une pratique donnée n'a pas plus de valeur qu'une autre (2000 : 51). Dans notre contexte, nous nous sommes surtout intéressé à des sujets qui, individuellement ou en groupe, ont des pratiques particulièrement actives et qui, non seulement permettent d'explorer ce concept d'*amateur*, mais représentent pour nous l'une des caractéristiques de ce monde de la musique qui est notre objet d'étude.

Plus concrètement, notre objectif, en conduisant cette recherche, est de trois ordres :

- D'abord nous chercherons à comprendre le sens de l'engagement de chaque catégorie d'acteurs dans la musique, ce qui nous amènera à explorer les univers des représentations des différentes catégories d'acteurs impliqués ; cette exploration nous conduira à mettre en rapport ces engagements avec le contexte urbain dans lequel ils s'inscrivent.
- Ensuite, en nous intéressant aux différentes modalités d'inscription quotidienne de la musique dans l'espace urbain à N'Djaména, nous nous attacherons non seulement à montrer ces pratiques dans la ville à travers la recomposition des espaces qu'elles engendrent, mais aussi à rendre compte de la mixité des comportements sociaux qui y sont attachés.
- Enfin, pour mieux encore saisir le phénomène de l'inscription sociale de la musique, nous chercherons à analyser les types de dispositifs organisationnels à travers lesquels

la musique peut être considérée comme élément favorisant de nouvelles manières de vivre ensemble dans l'espace urbain, tout en appréciant les limites du phénomène.

Il nous semble important de préciser que, dans le cadre de notre recherche, nous nous sommes posé des limites lorsque nous avons délimité les contours du monde de la musique à N'Djaména.

La première précision est que nous avons privilégié les musiciens qui s'expriment en français, la première langue officielle du Tchad. Cela ne signifie pas que nous nous sommes intéressé aux musiciens qui ne chantent qu'en français. Bien au contraire, ces derniers chantent aussi bien en arabe tchadien, qui est d'ailleurs la langue dominante à N'Djaména, que dans leur dialecte. Notre choix est lié au souci de rendre dynamique l'entretien grâce aux possibilités de relances instantanées que cette communication directe favorise. Ceci n'aurait pu être le cas en arabe, langue que nous ne maîtrisons pas et qui aurait nécessité un protocole lourd (interprète ou traducteur). Ce choix est également justifié par la proportion relativement faible de musiciens qui ne maîtrisent pas suffisamment le français pour participer à un entretien. C'est pourquoi nous avons adopté le français comme langue de travail sans avoir à craindre de distorsions majeures dans les données obtenues.

L'autre remarque est que nous ne nous sommes pas intéressé à toutes les formes de musiques. Nous avons ainsi exclu tout d'abord la musique folklorique traditionnelle à l'état pur telle qu'elle est pratiquée dans les villages, même si elle est présente sous des formes travaillées dans les compositions que nous appelons ici, par facilité et par convention, la musique « moderne ». Ensuite, nous avons écarté la musique religieuse, notamment le gospel. Même si c'est aujourd'hui un phénomène réel qui mérite d'être pris en compte au regard de la multiplication des médias confessionnels, de son influence évidente dans le développement de la trajectoire musicienne ou de la formation du goût des publics, nous ne l'avons pas prise en compte en tant que genre spécifique en estimant que cet aspect pourrait constituer un travail de recherche à part entière. Autrement dit, nous n'avons pas abordé le gospel du point de vue de la production ou de l'offre, mais il nous intéresse en tant qu'élément déterminant des trajectoires musiciennes, du développement des goûts ou encore comme dispositif d'emprunt auquel a recours la musique dite « mondaine⁷ ».

En définitive, nous pouvons dire que nous nous intéressons à la musique la plus représentative de la scène publique n'djaménoise autour de laquelle se rencontrent l'ensemble des Tchadiens,

⁷ Ce qualificatif est souvent employé par divers acteurs pour définir tout ce qui n'appartient pas au domaine religieux.

contrairement à la musique religieuse qui est intentionnellement orientée vers une catégorie de publics.

L'une des raisons qui nous ont poussé à conduire ce travail est sans doute le peu d'intérêt scientifique dont ce domaine a fait l'objet jusqu'ici. En effet au Tchad en particulier et même en Afrique, rares sont les travaux universitaires qui portent sur le « monde de la musique » tel que nous l'envisageons. Dans ceux qui existent, l'accent est mis plus volontiers sur les aspects de l'offre et sur les modalités de la production musicale, alors que le pan de la réception qui étudie la place de la musique dans les loisirs et dans la vie des Africains à travers une démarche ethnographique est souvent négligé. En cela, les chercheurs ne font que refléter le peu d'intérêt des médias pour ce domaine, au moins en ce qui concerne le Tchad. En effet, la presse tchadienne qui aurait vocation à être la source de traitement des sujets culturels est pour l'essentiel une presse généraliste qui se focalise sur l'information politique et ne parle de la culture que par défaut.

Le second point que nous tenons à souligner est qu'en abordant un tel travail dans le domaine musical, nous contribuons à faire connaître une autre dimension du Tchad. Interroger la vie quotidienne des Tchadiens à travers le prisme de la musique permet de relativiser l'image médiatique d'insécurité et de violence militaire toujours associée – sans doute à juste titre – au Tchad. En d'autres termes, il s'agit pour nous de recourir à la musique comme l'un des indicateurs socioculturels qui peuvent permettre de faire une lecture des mutations de la vie urbaine à N'Djaména par delà les stéréotypes.

Pour appréhender notre objet de recherche, nous avons choisi de subdiviser notre travail en trois parties ; leur volume inégal ne reflète à nos yeux aucune hiérarchie dans l'importance des sujets traités : il s'agit d'un découpage dont l'objet est d'offrir au lecteur une grille de lecture plus simple de notre démarche.

La première partie présente le cadre spatial de l'étude, puis le substrat théorique de la recherche. Il s'agit en un mot, dans un premier chapitre, de justifier le choix de N'Djaména comme terrain d'enquête par rapport aux fondements mêmes du concept d'urbanité, mais aussi par rapport aux autres villes du pays qui ne présentent pas, comme la capitale, tous les critères habituellement retenus pour définir une ville selon les approches de différents chercheurs. Cette démarche nous a naturellement amené à prendre en compte la dimension spécifiquement

africaine de l'urbanité. Nous nous sommes donc intéressé aux aspects historico-politiques, socioculturels et économiques dans la mesure où ils pouvaient constituer des éléments orientant l'inscription de la musique dans ce cadre urbain.

A la compréhension du cadre spatial fait suite l'étude du cadre théorique et des sources documentaires qui constitue l'objet du second chapitre. En effet, en l'absence totale de sources locales fiables et en raison de la rareté des recherches africaines sur le sujet, nous avons eu recours à des publications et revues, majoritairement européennes, souvent françaises, où nous avons pu trouver des travaux comparables qui nous ont fourni les concepts et outils qui nous étaient nécessaires pour l'analyse de notre objet, même s'il a souvent été nécessaire d'en relativiser les conclusions et d'en évaluer la pertinence par rapport à notre contexte.

Au cours de cette démarche, nous avons orienté notre analyse de la littérature suivant trois axes correspondant à ceux autour desquels nos développements ultérieurs se construisent. Ce sont notamment les pratiques professionnelles musicales, les conduites collectives des amateurs et les inscriptions territoriales et sociales de la musique. Il nous semble que ces axes thématiques rendent compte avec assez de fidélité des différentes facettes du phénomène musical à N'Djaména et permettent d'en proposer une grille de lecture. C'est donc à partir de ce même cadre que nous avons organisé le recueil, puis l'exploitation des données de terrain obtenues par entretien ou observation. Un examen critique de cette approche méthodologique et de ses limites clôt le chapitre.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes focalisé sur les différentes catégories d'acteurs de la production et de la diffusion. C'est l'objet du chapitre trois qui interroge de prime abord le rôle de l'Etat. Nous avons cherché d'abord à saisir le rôle de l'Etat à travers l'analyse du cadre organisationnel général de l'animation de la vie culturelle, tant au niveau central qu'au niveau périphérique dans le cadre de la décentralisation. Ensuite, puisqu'il existe des textes, des lois et institutions qui régissent la vie culturelle et artistique, il nous a semblé utile de mettre au jour le cadre juridique existant. En dernier ressort, nous avons centré notre propos sur les modalités d'accès au financement par l'Etat de la culture.

L'Etat n'étant pas le seul acteur en matière de soutien à la culture, nous avons étudié spécifiquement, dans un chapitre séparé, le quatrième, la catégorie composite des acteurs que nous appelons « non étatiques » dont le rôle s'articule à celui de l'Etat et parfois même s'y substitue. Près d'une dizaine de sous-catégories de ces acteurs identifiés sont étudiées dans

leurs spécificités ainsi que leurs logiques d'intervention en matière artistique. L'objet de ce chapitre est de parvenir à montrer la spécificité de chaque catégorie d'acteurs et la nature des interactions qui se construisent entre eux. Comme le dit justement Becker :

« *Les systèmes sociaux producteurs d'art se maintiennent de façons très diverses* ». (2006 : 32)

Cette partie de notre travail vise *in fine* à rendre compte du fonctionnement de ce système social et de l'articulation de ses diverses composantes.

Après avoir présenté le contexte dans lequel la création artistique se déploie, c'est le monde de la création lui-même que nous avons interrogé. Le cinquième chapitre est consacré à l'étude des musiciens. Nous avons cherché à appréhender ce que signifie « être musicien » dans une ville comme N'Djaména. Cela nous a amené notamment à identifier les éléments de leur identité musicale, à appréhender leur trajectoire et à explorer l'univers de leurs représentations à travers le repérage des thèmes récurrents de quelques compositions.

Reste, pour compléter cette étude, le pan important de la réception et des pratiques qui fait l'objet de la troisième et dernière partie de notre thèse. Celle-ci est subdivisée en trois chapitres, élaborés en grande partie sur la base des données ethnographiques.

Ainsi, le sixième chapitre questionne la musique en tant que phénomène intégré aux activités sociales des N'djamenois et s'interroge sur la place des lieux d'écoute dans la ville. Cette réflexion nous a ainsi amené à dresser une typologie des événements musicaux et à explorer leur mode de fonctionnement intrinsèque, ceci afin de construire une analyse comparative des lieux d'écoute musicale. Nous montrons que les lieux ont des statuts très différents qui orientent la conduite des individus qui les fréquentent. Cette analyse est destinée à permettre d'éclairer la notion de recomposition sociale et territoriale que nous avons évoquée dans l'une des hypothèses énoncées ci-dessus.

Le septième chapitre, quant à lui, explore les formes de sociabilité que la musique engendre. En portant notre regard sur deux clubs de jeunes amateurs, nous montrons, à partir de leur organisation et de leurs principes de fonctionnement internes, que la musique sert de tremplin pour développer de nouvelles formes de rapport aux autres. L'analyse de ces regroupements et de leur fonctionnement vise aussi, plus largement, à tenter de comprendre les liens qui existent entre ces formes de sociabilité musicale et quelques aspects qui relèvent des mutations actuelles

de la vie urbaine.

Le dernier chapitre tente de mettre en lumière la diversité des pratiques musicales des publics. Afin d'amener le lecteur à apprécier cette diversité, nous avons choisi d'élaborer quelques sociogrammes qui construisent des portraits des amateurs en mettant au jour la nature spécifique et l'éventail des pratiques et des attachements. C'est un exercice d'écriture que nous avons retenu pour traiter les données de l'observation et de l'entretien, car il nous a semblé que cet outil était particulièrement approprié pour éclairer la notion de réseau relationnel sous-jacent dans les pratiques culturelles. Cela servait notre propos dans la mesure où nous étudions le monde de la musique à N'Djaména dans une perspective systémique, comme le produit d'interactions multiples au sein d'un réseau d'acteurs.

L'analyse des pratiques musicales développée dans le dernier volet de ce chapitre dégage quelques axes qui permettent de mieux appréhender non seulement les pratiques musicales des amateurs à N'Djaména dans leur ensemble, mais aussi la place de la musique comme loisir⁸ dans la vie des citoyens. La nature des pratiques et des attachements des amateurs amène à se demander dans quelle mesure elle peut servir de grille à la lecture de la vie urbaine et de ses mutations.

⁸ Nous l'entendons dans le sens large de toute activité réalisée hors du temps contraint.

Partie I : Le cadre théorique et spatial de l'étude

Chapitre 1 : Le cadre spatial de l'étude : la ville de N'Djaména

Notre recherche a pour cadre un milieu physique bien délimité, en l'occurrence la ville de N'Djaména. L'objectif de ce chapitre est de présenter au lecteur ce cadre qui sert de support aux pratiques culturelles que nous étudions. Il s'agit de montrer que le choix de la ville de N'Djaména comme terrain d'étude est lié à plusieurs facteurs spécifiques qui définissent son *urbanité*⁹ (Poggi et Barilero, 1990 : 5), comparativement à d'autres villes du Tchad. Nous souhaitons donc mettre en évidence les différents éléments caractéristiques de ce terrain, qui orientent les pratiques musicales aussi bien en termes de facilitation que de contraintes.

Dans cette perspective, nous analyserons tour à tour, les différentes dimensions de ce contexte : historique, politique, économique et socioculturelle. Pour ce faire, nous avons choisi de placer d'emblée notre regard sur la dimension africaine du phénomène urbain. Même si nous empruntons à l'occasion aux travaux de l'Ecole de Chicago, notamment ceux de Simmel (1903) qui montrent comment le mode de vie urbain se décline à travers une multiplicité de groupes d'appartenance, ou encore ceux de Wirth (1938) qui décrivent le citadin comme un individu « *pris dans un système complexe de rôles et d'allégeances multiples* »¹⁰, il nous a semblé que la ville africaine, dans les rapports qu'elle établit entre un ordre spatial et une réalité sociale avait une spécificité qui nous invitait à concentrer notre attention sur les recherches directement liées à ce type de territoire.

De plus, de nombreux travaux fondateurs de sociologie urbaine qui ont débouché sur la théorisation de la ville concernant les villes occidentales de pays développés, ce qui nous aurait amené à relativiser leur pertinence et à nous écarter de notre préoccupation principale. Très concrètement, nous nous posons la question de savoir ce que l'on entend par « habiter la ville » dans le contexte africain, notamment par rapport à l'idée de « vivre au village » et en quoi les différentes manières de « faire avec » la ville, pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, trouvent une manifestation dans les pratiques culturelles des habitants.

⁹ L'*urbanité*, selon ces chercheurs, se définit à la fois par la forme du lieu et par la manière dont les interactions qui s'y engagent s'inscrivent dans l'espace et y acquièrent de la civilité. La *civilité*, quant à elle, renvoie aux relations de co-présence des sujets sociaux qui, s'ils partagent à un moment donné un même espace, restent cependant dans une situation de « méconnaissance » réciproque.

¹⁰ Traduction française in GRAFMEYER Yves et JOSEPH Isaac (1984). *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*.

1.1 Quelques éléments de compréhension de la ville africaine

On peut d'abord rappeler, avec Annie-Claude Labrecque (2010), que l'étude du phénomène urbain africain est beaucoup plus le fait des chercheurs étrangers venant d'Europe, ou du moins de l'extérieur du continent africain. Le peu de recherches « indigènes » en études urbaines s'explique, selon elle, par la réalité urbaine paradoxale du continent africain, à la fois le plus rural avec un taux d'urbanisation environnant les 35%, mais qui s'urbanise rapidement. En quatre décennies, la population des villes africaines a été multipliée par 12.

Parmi les principaux travaux de recherche portant sur les villes africaines, nous pouvons retenir que ces entités sont étudiées essentiellement suivant deux axes : le premier porte un regard rétrospectif et correspond aux travaux sur la ville dite coloniale ; le second concerne les recherches relativement récentes sur la ville africaine contemporaine. Nous tenterons de rappeler dans les développements suivants, quelques travaux réalisés sur la ville africaine au regard de ces deux logiques, dans la mesure où ils autorisent des lectures possibles de notre terrain de recherche.

1.1.1 La ville africaine : une création de la colonisation et du développement des échanges commerciaux

Il est rare de parler des villes africaines sans faire référence à la période coloniale, à partir de laquelle bon nombre de villes ont d'ailleurs été fondées. Ainsi, contrairement au contexte européen, la ville était le lieu par excellence du commandement administratif et militaire. Comme telle, la création de la ville était une volonté exogène et c'est sans doute dans ce contexte que se justifie la formule de Dresch (1948) pour qui la ville africaine est « *une création des Blancs peuplée par les Noirs* ».

C'est cette ambiguïté des relations sociales que Balandier tente, de son côté, de mettre en avant dans l'un des ouvrages¹¹ pionniers dans ce domaine. Il affirme que malgré les relations de travail et l'organisation administrative, les rapports entre les villes noires et la ville blanche sont quasi inexistantes et que les problèmes psycho-sociaux des unes ne sont pas ceux de l'autre. Quant à Sinou¹² qui inscrit sa recherche dans une perspective historique, il s'attache à rappeler

¹¹ BALANDIER (Georges), 1985, *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, Presses de Sciences Po Références, 316 p.

¹² SINOÛ (Alain), « Les moments fondateurs de quelques villes coloniales » in *Cahiers d'études africaines*. Vol. 21 n°81-83, 1981, p 375-388.

les moments fondateurs de quelques villes coloniales, notamment en s'intéressant aux passages des comptoirs aux villes. Ainsi, pour lui, l'urbanisation d'une partie non négligeable des villes africaines (l'Afrique septentrionale, méditerranéenne ou sahélienne) s'explique par le développement des échanges commerciaux, notamment dans les cités arabo-musulmanes comme Le Caire, Marrakech, Djenné, Tombouctou ou Kano.

1.1.2 La ville africaine contemporaine

Si certains chercheurs ont développé un regard strictement historique sur la ville africaine en focalisant leur attention sur le passé colonial, d'autres, au contraire, s'emploient à montrer des réalités différentes qui fondent, selon eux, le caractère urbain de la ville africaine d'aujourd'hui. C'est notamment la thèse développée par Djouda Feudjio¹³ qui oppose une vision catastrophiste, alarmiste de la ville africaine coloniale à une vision positive et valorisante qui considère les villes africaines comme de véritables « laboratoires » des dynamiques urbaines. A partir des observations directes réalisées dans sept villes de l'Afrique subsaharienne (Douala, Yaoundé, Libreville, Brazzaville, Dakar, Abidjan et Nairobi), il en vient à montrer qu'une urbanité africaine se construit et s'invente au quotidien sous la grande impulsion individuelle et/ou collective de ses acteurs. Il tente de montrer que l'Afrique urbaine n'est pas seulement un espace de violence, d'insécurité, de pauvreté et de crises. Elle est aussi le lieu de multiples métissages, de construction de réseaux sociaux et économiques, de « nouvelles cultures urbaines », de « solidarités innovantes » et de « synchrétismes créateurs ». Il montre l'évolution de ces villes notamment à travers les transformations quotidiennes de l'aménagement paysager, la vitalité accrue des espaces publics comme espaces de sociabilité et l'émergence des « mototaxis » qui rendent dynamique le secteur de transport urbain.

Ce regard est également partagé par Piermay (2002) qui s'est attaché lui aussi à montrer la manière dont l'invention se construit dans la ville subsaharienne. Il note que cette invention prend la forme de réponses sociales et crée de « possibles catalyseurs du changement urbain¹⁴ ». Elle est la résultante des situations d'impasses et de blocages au sein de la société. En s'appuyant sur des exemples d'initiatives émanant d'acteurs privés dans quelques villes d'Afrique centrale et de l'Ouest, il montre la « domestication de la ville » opérée par ces acteurs.

¹³ DJOUDA FEUDJIO Yves Bertrand. Comprendre autrement la ville africaine. *N-Aerus XI, Urban Knowledge in cities of the South*. Université de Yaoundé I, (publication non datée).

¹⁴ PIERMAY (Jean-Luc), « L'invention de la ville en Afrique sud-saharienne » in *Historiens et Géographes* n°379, 2002, p 59-65.

Dans la même logique que le précédent, Houssay-Holzschuch (1997) s'attarde sur la dynamique des relations sociales dans les townships, dans son étude de la ville du Cap. Il porte son attention sur l'existence de ce qu'il nomme les « cercles d'épargne » qui constituent des foyers de solidarité et qui font vivre les « camps de squatters », les townships. Il montre par ailleurs leur importance dans la vie urbaine sud-africaine à travers le réseau étendu de leurs membres et leur grande capacité de mobilisation de fonds. On retrouve par ailleurs cette pratique dans de nombreuses villes de l'Afrique centrale ou de l'Ouest aujourd'hui, sous la dénomination de « tontine ».

Kouakou N'guessan (2000) évoque l'influence de la mondialisation dans le développement des villes africaines et rappelle qu'on ne peut pas parler de sociologie urbaine africaine sans situer le phénomène urbain à ses origines comme phénomène historique. Ainsi, les ères pré-coloniale, coloniale mais aussi post-coloniale contribuent à façonner l'urbanisation avec des paramètres renouvelés (2000 : 175). En évoquant cette influence de la mondialisation, il souligne que les citoyens africains sont à la recherche permanente de nouveaux repères d'équilibre. Dans cette quête,

« le plus grand nombre d'entre eux ne trouve que des métaphores : bidonvilles surmontés d'antennes paraboliques inopérantes faute d'abonnements renouvelés, téléphones mobiles, gadgets et jouets d'adultes, symboles d'honorabilité artificielle. » (2000 : 178)

C'est sans doute ce qui a amené Chenal, Pedrazzini et Kaufmann (2009) à proposer une théorie « alter-moderne » de la ville africaine. Pour eux, l'alter-modernité ne doit pas être uniquement le fruit de métissages entre un modèle blanc et colonial et des pratiques noires et indigènes, mais le résultat d'un autre « chemin », vernaculaire peut-être, définissant ses propres règles.

Tous ces chercheurs, à des titres divers, apportent des réponses à notre questionnement sur les rapports complexes entre l'organisation spatiale du tissu urbain tel qu'il se construit - ou se déconstruit - en Afrique et les productions culturelles qui s'y développent, mais c'est sans doute Agier dans *L'invention de la ville* qui pose à nos yeux l'analyse la plus féconde, dans la mesure où il s'intéresse à la fois aux modes d'occupation des territoires et aux nouveaux types de relations qui naissent au sein de ces mosaïques urbaines, en particulier à leurs marges. Sa vision des phénomènes d'urbanisation informels, des types de ségrégation sociale ou ethniques qui se jouent au sein de la ville, qu'elle soit africaine ou sud-américaine, la relation complexe qu'il analyse entre ces réalités physiques et les types de sociabilité qu'elles génèrent nous offrent un

cadre de réflexion précieux, une grille de lecture stimulante.

1.2 La ville de N'Djaména

L'analyse de la ville de N'Djaména, notre terrain d'étude, se fera en tenant compte de différents contextes :

- Le contexte historico-politique aide à faire une lecture des circonstances qui ont présidé à la naissance de la ville et ont orienté son développement. Celui-ci est étroitement lié aux événements politiques majeurs qui se sont succédé et qui ont eu des conséquences profondes, à la fois en termes d'ethnisation de l'espace urbain et de distribution des activités culturelles et artistiques qui y prennent naissance.
- L'étude du contexte socioculturel et plus particulièrement des caractéristiques démographiques et des modes de sociabilité permettra de mettre en perspective la vitalité des pratiques liées à la musique.
- L'analyse du contexte économique quant à elle, en termes d'accroissement du niveau de formation et de pouvoir d'achat d'une fraction de la population, mais aussi de processus d'exclusion, voire de stigmatisation de certains groupes sociaux, nous invite à interroger les rapports qui se construisent entre ces phénomènes et la vie culturelle en milieu urbain.
- Enfin une analyse de l'environnement physique permet de se demander dans quelle mesure les éléments écologiques orientent les pratiques culturelles à N'Djaména.

1.2.1 Le cadre historico-politique

Pour comprendre ce cadre, nous porterons d'abord notre regard sur le contexte colonial, puis nous interrogerons la gestion politique et administrative actuelle.

1.2.1.1 La ville centenaire

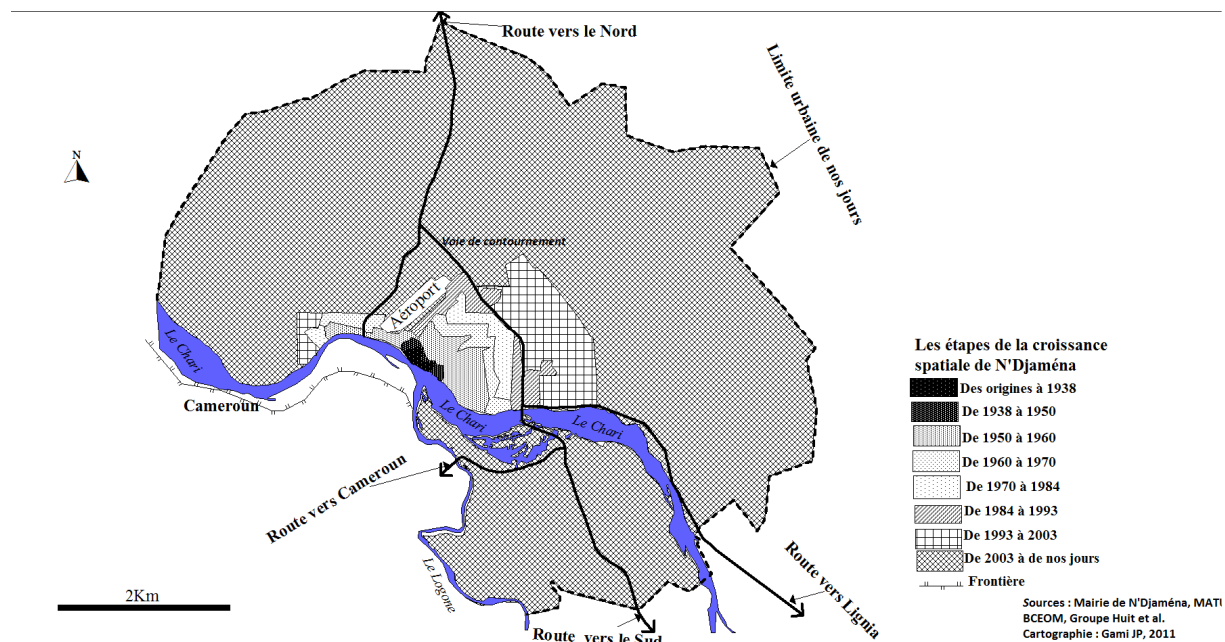
Le contexte historique de la création de la ville de N'Djaména ressemble à celui des autres villes africaines et ne peut être détaché de la période des grandes conquêtes du continent par les Européens. Comme le dit justement Michel Agier : « *La ville africaine a été un des cadres*

privilégiés de la situation coloniale » (1999: 82). Et N'Djaména, comme nous le verrons, ne fait pas exception à cette règle et en porte encore la marque dans la structuration de l'espace urbain.

N'Djaména, comme d'autres capitales d'Afrique de l'Ouest, est d'abord un poste militaire fondé en 1900 sur la rive droite du Chari sous le nom de Fort Lamy. A cette époque, c'était un bourg long de 1,6 km sur 600 m de large et pendant près de deux décennies, il a été un poste de contrôle qui permettait à la force française de mener ses opérations sur l'ensemble du territoire désormais conquis.

N'Djaména est aujourd'hui une ville centenaire d'environ 1 million d'habitants, elle a été le théâtre privilégié de tous les événements majeurs qui ont marqué le pays et, à ce titre, a acquis un statut symbolique qui justifie notre intérêt. Mais surtout, elle n'est pas seulement la plus grande ville du pays : on pourrait dire que, par certains critères, elle est la seule ville du Tchad, la seule entité urbaine qui, ne serait-ce que par sa taille, rend « *impossible la complétude de la ville en tant que lieu d'échanges, de contacts ou coutures entre les espaces et les circulations des habitants* » (Agier 1999 : 7). Elle est à la fois cet espace fragmenté, mosaïque, qui semble faire obstacle à la circulation des hommes et à des formes établies de sociabilité, une non ville en quelque sorte, mais elle suscite aussi des stratégies de contournement et fait naître de nouvelles appartenances territoriales qui trouvent leur expression dans des pratiques et des créations culturelles.

Figure 1 : Les phases d'évolution spatiale de la ville de N'Djaména des origines à 2013



1.2.1.2 La création de la ville coloniale : l'une des causes historiques de la distribution inégale des équipements culturels

La ville de N'Djaména n'a pas échappé à la règle coloniale qui séparait les quartiers dits « indigènes », habités par les autochtones, de ceux dits « européens », encore appelés la « ville européenne ». Pour marquer la différence entre les territoires, les autochtones sont déplacés *manu militari* dans les zones marécageuses insalubres. Les noms de ces anciens quartiers sont d'ailleurs évocateurs et rappellent le contexte de leur existence. Ils traduisent les différentes épreuves auxquels ils ont fait face. A titre d'exemple, Bololo en langue Kanouri signifie « marécage » ; Gardolé, de l'arabe « garou dolé » signifie : « obligés de nous installer là » ; Ambassatna : « nous sommes contents » ou encore Ridina en arabe : « nous l'acceptons ». Ainsi N'Djaména, comme la plupart des villes coloniales, s'est structurée sur cette politique d'éviction, de « déguerpissement » comme on dit en Afrique, qui n'a d'ailleurs pas cessé avec les indépendances et qui a abouti à la fois à une stigmatisation de certains territoires mais aussi, par voie de conséquence, à l'affirmation d'une identité forte, fréquemment fondée sur des valeurs ethniques chez les « déguerpis » rassemblés sur ces nouveaux territoires.

Cette distribution spatiale permettait de faire une lecture de la ville de Fort-Lamy fondée sur une base raciale. On distinguait d'un côté la ville européenne peuplée par la communauté blanche et, de l'autre, les quartiers africains. La ville européenne, qui présentait des signes de la modernité avec la délimitation des zones industrielle, résidentielle, administrative et militaire et la concentration des équipements urbains, s'est étendue entre le fleuve Chari et le Canal Saint Martin. A l'inverse, les quartiers africains peuplés, hétérogènes, insalubres étaient caractérisés par des occupations anarchiques.

*« Ce sont des « zones marginales où la présence de la puissance publique est faible et où les gens sont bien obligés d'inventer eux-mêmes leur existence. »
(2009 : 25)*

Cette affirmation d'Agier développée dans ses recherches sur le quartier de Liberdade à Salvador, colle à la réalité de ces quartiers africains qui sont dépourvus d'équipements urbains dignes de ce nom.

Même si la situation actuelle ne reproduit pas aussi nettement le contexte colonial, on peut remarquer que cette distribution inégale des équipements demeure perceptible encore aujourd'hui : on trouve une concentration de ces équipements en centre-ville¹⁵ alors que les

¹⁵ Il est important de relever que les limites de ce que nous appelons « centre-ville » ne sont pas les mêmes

nouveaux quartiers en sont dépourvus. A titre d'exemple concernant ce qui fut la « ville européenne », nous citerons entre autres, le cinéma Le Normandie, l'IFT ou la Maison de la Culture Baba Moustapha. Dans le contexte actuel d'extension de la ville sous l'effet de la pression démographique et de l'urbanisation, cette situation engendre une contrainte permanente en termes de mobilité des habitants des quartiers périphériques vers le centre-ville, contrainte qui se manifeste aussi bien pour les déplacements quotidiens subis entre le lieu de travail et le lieu de résidence que pour les déplacements choisis qui seraient liés à une pratique culturelle. A l'inverse, cette fragmentation de l'espace crée des territoires identitaires qui, malgré leur dénuement en termes d'équipements, suscitent des formes de sociabilité urbaine qu'il serait abusif de prendre pour une simple reproduction de celles qui ont cours dans la société villageoise traditionnelle.

1.2.1.3 Le contexte politico-administratif de la ville de N'Djaména

Nous étudierons ce contexte en ayant un regard à la fois rétrospectif et contemporain. Cela nous amènera à rappeler d'abord l'impact, surtout sur le plan culturel et artistique, des décennies d'instabilité qu'a connues le Tchad, puis à évoquer les quelques progrès que l'on peut constater dans le contexte actuel.

a) Une longue période d'instabilité politique

Du point de vue politico-administratif, c'est en 1919 que Fort-Lamy sera érigé en commune, ce qui lui permet de passer de l'administration militaire à l'administration civile pour devenir en 1956 une commune de plein exercice.

Tombalbaye, devenu premier Président du Tchad indépendant le 11 août 1960, va changer en 1973 le nom de Fort-Lamy, qui deviendra « N'Djaména »¹⁶ et ce dans le cadre de sa fameuse révolution culturelle fondée sur l'authenticité ou le retour aux racines africaines, qui lui a été inspirée par son homologue Mobutu du Zaïre. Selon Mahamoudou, l'une des expressions sociales de l'authenticité consistait, au cours d'une cérémonie pleine de mysticisme, à faire jurer fidélité et loyauté à l'égard du Président par tous les intellectuels, les décideurs et les élites à même d'être gagnés un jour par des velléités putschistes (2000 : 60). Cette obsession de l'authenticité n'a pas disparu ; nous en retrouvons trace dans les attachements musicaux des

que pendant la période coloniale et se sont déplacées vers les quartiers jadis populaires comme Ambassatna, Moursal.

¹⁶ Le terme vient de l'arabe tchadien et signifie « arbre de paix et de repos ».

publics comme dans les formes d'engagement des créateurs.

Le contexte politique est alors caractérisé par son instabilité. En effet, dès les premières années de l'indépendance, des rébellions armées, la guerre civile de 1979 ainsi que les coups d'Etat qui se sont succédé ont déstabilisé l'ensemble des institutions de la République. Cette situation n'a guère évolué, même pendant l'ère dite démocratique à partir de 1990. Les tentatives d'incursion des rebelles, en 2006 puis en 2008, dans la capitale, en sont une parfaite illustration.

Parmi les conséquences principales directes de l'instabilité politique, nous pouvons relever la destruction des équipements culturels, notamment des salles de cinéma dont une seule a été restaurée en 2011 à l'occasion de la fête du cinquantenaire de l'indépendance du Tchad (Ndiltah, 2013 : 94-122). En outre, la période du règne de l'ancien président de la République Hissein Habré a été l'un des moments les plus difficiles de l'histoire du Tchad, avec l'arrestation massive des hommes de culture qui étaient assimilés aux opposants du pouvoir dictatorial de l'époque. Cette conjonction de destruction physique des infrastructures, de répression culturelle et d'insécurité latente a fortement marqué la ville ; elle a favorisé le repli des quartiers sur eux-mêmes et a sans doute des conséquences sur la vie culturelle à l'échelle de la ville.

b) N'Djaména : un lieu propice à l'observation des actions publiques

Néanmoins, depuis 2008, on peut constater quelques évolutions dans le contexte politique : globalement, le pays connaît une certaine accalmie. On en voit la preuve dans la mise en application de certaines lois, comme celle relative à la décentralisation qui a débouché sur la transformation des arrondissements en communes et sur la tenue des élections communales en 2012. Le mérite de ce choix politique est, en particulier sur le plan culturel et artistique, de rapprocher l'offre de la population. Ainsi la création d'équipements comme les Maisons de Quartiers¹⁷ demeure l'une des expériences phares de cette nouvelle option politique.

En outre, la concentration à N'Djaména de l'ensemble des institutions de la République et notamment du ministère de la Culture positionne cette ville comme le cadre privilégié d'une étude portant sur ce secteur, comparativement à d'autres villes du Tchad. Il est évident aussi que c'est dans cette ville que les actions du gouvernement sont le plus visibles. Cette visibilité est rendue plus forte encore grâce à l'écho généré par les médias. A N'Djaména, ce qui n'est pas le cas dans les autres villes de province, ces médias, notamment la radio et la télévision,

¹⁷ Nous parlerons dans les détails, des Maisons de Quartiers dans le chapitre 3.

fonctionnent à la fois comme amplificateurs et comme générateurs de la vie culturelle. C'est aussi en cela que N'Djaména peut être considérée comme la seule ville du Tchad au sens plein du terme et que nous l'avons choisie comme support de notre étude.

Enfin grâce aux réinvestissements des revenus pétroliers, N'Djaména compte parmi les villes en plein développement. Dans leurs efforts quotidiens pour moderniser la ville, les autorités ont la grande ambition de faire de la ville de N'Djaména « la vitrine de l'Afrique centrale » et à ce titre ont développé ces dernières années de grands chantiers de construction d'infrastructures. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer, entre autres, la rénovation de la salle du cinéma Le Normandie, la construction de la nouvelle université de Toukra ou encore l'aménagement de certains espaces emblématiques comme la Place de la Nation, qui sert aussi de cadre à l'organisation des événements artistiques ou à des sorties qui illustrent le développement des loisirs. Ces chantiers donnent à lire le projet politique qui sous-tend cet aménagement du territoire à travers les choix qui sont faits et les difficultés de leur mise en œuvre. Dans le domaine culturel et artistique, NDjaména offre donc à l'observateur un espace privilégié qui n'a aucun équivalent dans l'ensemble du pays.

1.2.2 Le contexte socioculturel

Trois points nous paraissent mériter une considération particulière dans ce domaine. Il s'agit d'abord du caractère cosmopolite de la ville qui se manifeste par l'hétérogénéité de sa composition ethnique, de la distribution spatiale de ces populations et du dynamisme artistique de la ville à travers la diversité des événements qui s'y déroulent.

1.2.2.1 N'Djaména, ville carrefour

A l'instar des villes capitales, N'Djaména est composée d'une population particulièrement hétérogène. A l'origine terre Kotoko, elle a connu des migrations successives des ethnies diverses, notamment des Arabes dans le cadre de leurs transactions commerciales. Aujourd'hui encore, la ville confirme cette caractéristique en raison du phénomène croissant de l'exode rural et de l'extension des quartiers.

En effet, en dépit des créations récentes des institutions de formation supérieure dans les provinces afin de créer un processus de rééquilibrage, les flux de migration des jeunes

scolarisés vers la capitale demeurent toujours importants¹⁸. Une autre catégorie de migrants est constituée par l'ensemble des demandeurs d'emploi. Selon une logique bien connue des chercheurs qui ont étudié le développement des villes africaines, ces néo-ruraux démunis sont relégués à la périphérie de la ville et, comme le dit Agier :

« Au bout du compte il y a l'exclusion et le cantonnement de ceux à qui on attribue des identités génériques de pauvres, d'indiens, de noirs, d'arabes, d'immigrés, de déplacés, de marginaux. » (1999 : 59)

Il est donc facile de concentrer sur eux tous les constituants de l'altérité et nous tenterons d'observer la manière dont, au plan des pratiques culturelles, particulièrement dans le domaine musical, ils manifestent ou non une forme de singularité.

On peut parler de carrefour au sens où, sur le territoire de N'Djaména, l'ensemble des ethnies du Tchad se trouvent représentées. Contrairement à d'autres régions du pays, caractérisées par une certaine homogénéité ethnique et culturelle, N'Djaména présente une diversité culturelle qui est précisément un des éléments qui lui donnent le statut de ville. En nous appuyant sur la monographie de la ville de N'Djaména issue des données du recensement général de la population de 1993, nous notons sept groupes ethniques qui ont été définis sur la base « linguistique » et selon les « us et coutumes ». Afin de donner au lecteur une idée de cette diversité, nous présentons quelques détails dans le tableau ci-dessous :

Tableau 1 : Les principaux groupes ethniques rencontrés à N'Djaména (source : Monographie de la population de la ville de N'Djaména, 1993)¹⁹

	Groupe	Ethnie	Proportion
1.	Arabe : au moins 15 ethnies	Babalia, Béni-said, Ghawalmé, Béni-hassan, Hassa'oné, Hamat, Hammadié, Missérié hummour, Missérié Zourouk, Ouled Sliman, Rachid, Salamat, Toundjour, tribus arabes de l'est et autres ethnies arabes	15,1%
2.	Fitri-Batha : au moins 5 ethnies	Médégo, Boulala, Kouka, Mesmédjé et Massalit	10,4%

¹⁸ Nous ne pouvons donner des chiffres, faute de statistiques officielles. Néanmoins, il faut relever que la création des instituts universitaires dans les provinces, comme c'est le cas de bien d'autres projets, est une décision politique à but électoraliste. La plupart de ces institutions ne sont pas dotées des moyens nécessaires pour être véritablement opérationnelles. Parmi les problèmes récurrents que rencontrent ces établissements figure l'absence de formateurs et de locaux propres.

¹⁹ Ces données sont à relativiser dans la mesure où elles reflètent la réalité d'une ville qui a entre-temps beaucoup évolué. Nous les avons citées à défaut d'une monographie de la ville actualisée, fondée sur le recensement de 2009. Cette situation est révélatrice des difficultés auxquelles le chercheur est en permanence confronté lorsqu'il travaille sur le contexte tchadien.

3.	Gorane : au moins 5 ethnies	Bilia, Zaghawa, Bideyrat, Daza et les Téda	8,9%
4.	Hadjarai : une ethnie	Hadjarai	9,2%
5.	Kanembou-Bornou : au moins 3 ethnies	Kanembou, Bornouans et Boudouma	10,4%
6.	Ouadaï : au moins 5 ethnies	Maba, Bakhat, Karanga, Massalit et les Aboucharib	5,3%
7.	Sara : au moins 12 ethnies	Ngambaye, Gor, Bédjonde, Goulaye, Mbaye, Sara Madjingaye, Noi, Sara Kaba, Ngam, Mboum et les Dayes	20,5%

A cela, s'ajoutent les « autres groupes ethniques » qui relèvent des catégories que nous pouvons qualifier d'« inclassables » (17%). Il y a enfin la population d'origine étrangère (2%) dont la taille doit certainement augmenter aujourd'hui grâce à l'ouverture du pays à la coopération internationale (en raison de l'implantation des ONG et des missions diplomatiques), aux récentes crises humanitaires à l'Est ou à l'exploitation du pétrole.

Néanmoins ce caractère cosmopolite de la ville va de pair avec une fracture qui traverse la vie sociale, fracture qui se manifeste à travers la configuration ethnique des quartiers.

1.2.2.2 Une configuration ethnique des quartiers révélant une diversité de modes de vie

Dans son article intitulé « N'Djaména : inégalité spatiale ou ethnicisation ? » publié dans les colonnes du journal *Le Temps* n°680 du 05 au 11 janvier 2011, Nadmian Ndadoum, géographe-aménagiste, met en perspective la lecture sommaire du clivage ethnico-géographique qui caractérise la ville contemporaine de N'Djaména. Le fameux concept « Nord-Sud » qui a émergé avec la guerre civile de 1979 et qui a fait l'objet de plusieurs colloques et de publications²⁰, est bien perceptible dans la configuration physique de la ville, mais aussi dans les pratiques sociales des citoyens. Notre objectif n'est pas de revenir sur le déroulement du conflit « Nord-Sud », toutefois il nous semble utile d'évoquer rapidement les raisons essentielles qui ont déterminé le regroupement sur la base ethnique, regroupement qui perdure

²⁰ Nous pensons aux rencontres historiques qu'ont été la Conférence Nationale Souveraine tenue en 1993 et le Colloque organisé sous l'initiative du Centre Al Mouna en 1996, qui ont regroupé toutes les sensibilités. Le colloque a débouché sur la publication d'un ouvrage : *Conflit Nord-Sud : Mythes ou réalité ?*, Editions Al Mouna, 1996. Pour mieux comprendre cette problématique « Nord-Sud », on peut se référer à l'ouvrage de Beyem Roné : *Tchad : l'ambivalence culturelle et l'intégration nationale*, L'Harmattan, 2000.

encore aujourd'hui et dont nous aurons à examiner s'il oriente des pratiques culturelles qui nous intéressent. Disons d'emblée que l'un des éléments déclencheurs du conflit a été la conduite des leaders politiques qui se sont appuyés sur des considérations religieuses, claniques et régionalistes comme option de gouvernance. Cela n'a fait que creuser le fossé entre les communautés ethniques et a nourri des haines dont la forme aboutie a été la guerre civile de 1979, aux conséquences atroces. Depuis lors, la confiance rompue ne s'est pas rétablie et, pour des raisons de sécurité, une ligne de démarcation géographique s'est instaurée : les populations originaires du Nord choisissent de s'installer dans la partie nord et celles du Sud, dans le bloc sud.

Plus concrètement, le bloc « Nord » est composé des ressortissants des régions du grand Nord du Tchad et du centre que sont BET, Kanem, Lac, Chari Baguirmi, Guera, Batha, Ouaddaï, Biltine et Salamat. Même s'il subsiste des différences internes et des identités culturelles spécifiques, la caractéristique principale du groupe Nord est l'islam qui constitue le dénominateur commun. Dans ce territoire musulman qui se distingue par la densité des mosquées et des activités commerciales (restaurants, grillade²¹, quincailleries, établissements de commerce général), nous remarquons que le loisir principal de la population, et notamment des plus jeunes, est le sport de rue et plus précisément le football. Les activités commerciales se déroulant dans la journée, on remarque la vitalité de ces quartiers pendant ces heures ouvrables. A l'inverse, les nuits sont calmes en dehors du muezzin qui appelle, à des heures précises, les fidèles à la prière : rues désertes, boutiques fermées.

Quant au bloc « Sud », il est composé des ressortissants issus de toute la zone méridionale du pays. Ces habitants du Sud sont soit des chrétiens, soit des animistes. On note cependant la présence de musulmans (notamment l'ethnie ouaddaïenne) qui sont locataires et propriétaires de boutiques. Contrairement à la partie nord, en plus des lieux de culte visibles un peu partout, il faut noter, en termes d'activités commerciales, les bars, alimentations, hôtels et auberges. Les bars et alimentations qui sont implantés côte à côte et qui jalonnent la quasi totalité des principales artères de la ville, figurent parmi les lieux de sortie privilégiés des N'Djaménois. Cela apparaît clairement lorsqu'on observe leur fréquentation et l'animation musicale qui y règne tous les soirs, surtout le week-end. A l'occasion des événements comme les parives,²² qui sont récurrents pendant toute la saison sèche, ou lors des fêtes de fin d'année ou

²¹ Ce sont les étals des rôtisseries populaires installées au bord des routes.

²² Activité commerciale fondée sur l'alcool, parfois accompagnée de restauration, organisée généralement dans les bars, à laquelle on invite les amis et parents. Nous analysons ce phénomène dans le chapitre 6 consacré

des fins de mois (les fonctionnaires touchent leur salaire entre le 25 et 30), ces établissements fonctionnent comme de véritables lieux de polarisation de la musique. A l'intense trafic diurne des quartiers du Nord, s'oppose l'ambiance nocturne « chaude » le long des axes éclairés du Sud où la bière coule à flots.

Malgré cette opposition des cultures et des pratiques que nous avons signalée, on note cependant que les nombreux établissements de consommation d'alcool que sont les bars constituent des points de rencontre des citoyens et des communautés ; ils offrent ainsi une mixité intéressante pour notre étude.

Figure 2 : Les 2 blocs et les zones de concentration des activités diurnes/nocturnes



1.3.2.3 Une vie culturelle et artistique vivifiante...

La vie culturelle et artistique doit une partie de sa dynamique à la création des nombreuses institutions éducatives et culturelles dont la ville s'est dotée au cours de ces dernières années, ainsi qu'à la vitalité des événements artistiques qui se renouvellent tous les ans. Parmi les infrastructures de création récente figurent la Bibliothèque Nationale et le nouveau siège du Musée National. A cela s'ajoute l'implantation des établissements confessionnels comme le centre Al Mouna ou celle des institutions de la coopération internationale à travers l'IFT dont le rôle et la spécificité seront évoqués dans un prochain chapitre.

Pour ce qui est de la vie artistique et littéraire, on constate que l'audience des écrivains, des

aux événements culturels.

plasticiens, des chorégraphes, des réalisateurs de films et des musiciens s'élargit au quotidien et s'étend au-delà des frontières nationales. Dans le domaine littéraire, plusieurs faits illustrent cette vitalité. Nous pouvons citer, au-delà des œuvres de romanciers et dramaturges chevronnés comme Joseph Brahim Seid, Noël Nétonon, Nimrod, Koulsy Lamko, Maoundoé Naïdoubà, des initiatives d'amateurs comme le « Salon des Belles Lettres²³ », la mise en place de la revue « Malt²⁴ » ou encore la création de l'« Adelit²⁵ » qui sont nées de la passion de l'écriture. C'est également le cas de la tenue, depuis 2003, du festival Fest'Africa qui est la grand'messe des écrivains noirs. Ce développement de la littérature est à rapprocher de la création de quelques maisons d'édition, même si l'on peut encore déplorer leur insuffisance et la médiocrité de certaines d'entre elles.

L'expression musicale, quant à elle, qui constitue l'objet de notre travail, se manifeste à travers plusieurs éléments caractéristiques. Ce sont notamment le développement des groupes musicaux, la création des studios d'enregistrement, la multiplication des espaces de représentation, ainsi que le nombre de plus en plus élevé d'événements comme les festivals.

En matière chorégraphique, il faut insister sur les ballets²⁶ qui ont été de longue date les seuls groupes jouissant d'une visibilité au plan national et international, notamment au festival de la Francophonie au Canada en 1975, celui des Arts Nègres à Lagos au Nigéria en 1976 ou encore le festival d'été à Voiron en France en 1990. Aujourd'hui, le paysage chorégraphique évolue avec la création de quelques groupes de danse contemporaine. De création récente²⁷, ce style moderne suscite peu l'engouement des publics qui le découvrent progressivement. A N'Djaména, seul l'IFT promeut cette nouvelle chorégraphie.

Ce qui frappe dans ce panorama, si l'on fait exception de la chorégraphie traditionnelle, c'est le caractère récent de ces initiatives. A la différence d'autres capitales africaines, N'Djaména n'a pas une longue et forte tradition du spectacle vivant, en particulier dans le domaine musical. Le monde de la musique n'y est pas structuré de longue date ; dans une large mesure, on pourrait dire qu'il est en train de se constituer à partir d'arbitrages complexes entre les valeurs de la société traditionnelle et celles qui sont empruntées à un modèle occidentalisé. Comme nous

²³ Un atelier d'écriture tenu en 1996 sous l'initiative de Koulsy Lamko. L'objectif principal en était la production et l'édition afin de faire connaître les auteurs.

²⁴ Une revue créée en 1997 par de jeunes écrivains qui se veut un magazine de créations et de critiques littéraires.

²⁵ L'Association des Amis de la Littérature au Tchad est créée par un groupe d'amis décidés à contribuer à la diffusion de la littérature. Elle a ainsi initié de nombreux ateliers d'art graphique, de théâtre et de littérature. Elle a publié une anthologie de la poésie tchadienne et a participé à plusieurs éditions de la Semaine de la francophonie.

²⁶ En plus du Ballet national, on note de nombreuses initiatives privées provenant de particuliers.

²⁷ La compagnie de danse contemporaine « Les jeunes tréteaux » fait partie des premiers groupes ; elle a été créée en 1996 par Hyacinthe Abdoulaye Tobio.

pourrons le constater, le professionnalisme incertain des acteurs, la nature informelle des modes de collaboration ou le pilotage hésitant ou peu cohérent des structures de tutelle témoignent de ce déficit historique imputable pour partie aux conflits internes qui ont déchiré le pays.

1.2.2.4 ... mais qui demeure tributaire de l'insécurité

L'insécurité est l'un des éléments récurrents évoqués dans l'étude des villes aujourd'hui, en particulier dans les pays en voie de développement. La ville de N'Djaména n'est pas en reste dans ce domaine. Contrairement à d'autres pays où les données statistiques officielles sont disponibles en permanence et opposables aux discours, au Tchad ce qui s'offre au chercheur qui s'intéresse au phénomène de l'insécurité, c'est seulement la somme des discours qu'il a pu recueillir. Il est donc utile de signaler que cette séquence se fonde surtout sur le discours rapporté, soit du public, soit des associations, soit encore des médias. C'est précisément le cas de la publication du rapport d'enquête sur les tendances de la criminalité diligenté par l'Association Tchadienne des Criminologues Sans Frontières en 2012. Sur la base des informations de la période de 2010 à 2011 recueillies auprès des services de la police et des unités de la gendarmerie dans les 10 arrondissements de la ville, une typologie d'infractions a été établie : atteintes aux biens et aux personnes, homicides, infractions relatives aux drogues. Sur une base comparative, le rapport a établi une nette évolution des infractions avec des taux élevés pour les quartiers périphériques. L'une des causes de cet état de choses est le défaut d'infrastructure, notamment le manque d'éclairage public dans ces quartiers. De plus, à cause des coûts bas des loyers, ces quartiers abritent, en majorité, des populations issues de l'exode rural, peu policées et en manque de repères.

Plus concrètement, pour la ville de N'Djaména, parmi les facteurs d'insécurité figurent l'extension de la ville et l'accroissement démographique. Avec le développement récent des infrastructures, la capitale, symbole d'un mode de vie urbain, attire de plus en plus des jeunes des provinces en quête d'emploi. L'accentuation des tensions économiques (notamment la cherté de vie) et sociales (précarité et taux de chômage élevé) comptent parmi les éléments qui exacerbent l'insécurité...et le sentiment d'insécurité, car c'est à travers le « discours insécuritaire » que se construisent dans l'imaginaire citadin ces « aires naturelles », pour reprendre la terminologie de l'Ecole de Chicago, dont l'aboutissement est la représentation de l'espace urbain comme « *une mosaïque d'éthos urbains distincts* » (Agier, 1999 : 64). Cette insécurité est ainsi évoquée par un nombre important de sujets interrogés comme l'une des

causes de la non fréquentation des concerts. On constate sans surprise que c'est surtout chez les jeunes filles que cet argument est affirmé avec force.

L'insécurité oriente les conduites des publics de plusieurs façons. Ainsi, si les jeunes garçons affirment qu'il leur arrive très souvent d'aller au concert seuls, ce n'est pas le cas chez les filles qui ont toujours besoin de la compagnie soit d'amis, soit de parents. L'une d'entre elles dit par exemple : « *Il ne m'est jamais arrivé d'aller au concert seule* ». ²⁸

Cette réticence ne repose pas sur un fantasme : en effet, il n'est pas rare que les filles soient victimes de viol lors des événements musicaux, en particulier les festivals.

Par ailleurs, pour celles qui réussissent à organiser des sorties, l'on se rend compte que contrairement aux garçons qui peuvent assister à l'événement jusqu'à la fin, les filles, quant à elles, ne s'accordent qu'un temps limité et quittent le concert quelle que soit la qualité de la prestation :

« Moi, si je mets une heure, c'est déjà trop pour moi pour n'importe quel concert parce qu'au-delà, c'est fatigant pour moi et aussi le problème de la sécurité et de la loi de la maison qui est stricte et qui empêche de rester longtemps en dehors de la maison ». ²⁹

En dehors de l'insécurité qui est encore mentionnée, deux nouveaux éléments importants méritent d'être signalés dans la réaction citée. D'abord, ce sujet met en avant l'idée que la participation à un concert exige des aptitudes ou une disponibilité d'esprit pour en profiter pleinement. C'est le sens qu'il faut accorder à « c'est fatigant pour moi ». Cela nous renvoie à l'absence de culture musicale qui prévaut assez généralement, surtout parmi le public féminin qui a peu d'occasions de se constituer cette culture. Ensuite il y a le contrôle familial qui apparaît ici comme un autre obstacle. Si une telle attitude des parents peut être interprétée, d'une manière générale, comme un souci de protéger leur progéniture de l'insécurité, on peut avancer une explication sociologique lorsqu'il s'agit des filles. Le contrôle familial montre que la femme continue toujours de souffrir d'un statut qui la confine à l'univers domestique. Si les jeunes filles aujourd'hui ont tendance, sous l'effet de la modernité urbaine, à aspirer à la liberté, elles sont toujours confrontées à la résistance des parents qui perçoivent les sorties, et à plus forte raison les sorties nocturnes, comme des situations pouvant conduire à la prostitution.

²⁸ Entretien n° 2 - P/dsab-fn, 1^{er} février 2012

²⁹ Entretien n° 2 - P/dsab-fn, 1^{er} février 2012

Cette peur peut sembler déraisonnable à un lecteur européen. Elle s'explique par le nombre important et la forte visibilité des prostituées dans la ville, ce qui accentue les restrictions imposées aux jeunes filles par leurs parents.

1.2.3 La vie économique

Le contexte de paix relative qui s'est installé progressivement depuis 2008, le développement de quelques infrastructures et l'amélioration du cadre administratif lié à la création d'entreprises ont favorisé le développement de la vie économique. Celle-ci est largement orientée vers l'activité tertiaire et le commerce est prépondérant à la fois dans sa dimension formelle et informelle, comme dans toutes les villes africaines.

L'économie formelle est contrôlée par quelques firmes comme la Compagnie Sucrière du Tchad, les entreprises liées au pétrole et au BTP, les compagnies de téléphonie mobile, les compagnies aériennes et quelques établissements hôteliers. Les grosses sociétés sont pour la plupart des filiales de groupes internationaux. Leur développement a donné naissance à une catégorie de cadres à fort pouvoir d'achat (comparativement au reste de la population) qui ont, en matière culturelle, des attentes nouvelles.

Quant au commerce informel, foisonnant et dynamique, il regroupe les micro-commerçants ou marchands ambulants revendant des produits divers de consommation immédiate et des objets d'artisanat. Parmi les activités les plus visibles de ce secteur depuis quelques années, nous pouvons noter le développement des motos taxis appelés «clando» qui constituent une évolution dans le transport urbain et permettent la mobilité des citoyens à des coûts supportables. Les sorties culturelles trouvent là un facteur favorable à leur développement.

Depuis 2003, le dynamisme de l'activité économique a été largement stimulé par l'exploitation du pétrole. Les retombées de cette exploitation sont perceptibles à travers l'augmentation substantielle du pouvoir d'achat d'une fraction de la population citadine, dont la proportion est impossible à mesurer en l'absence d'études socio-économiques. Cette tendance se perçoit dans le développement significatif des loisirs quotidiens à N'Djaména.

1.3.4 L'environnement écologique : les conditions climatiques comme stimulations et contraintes des pratiques culturelles

N'Djaména est caractérisée par un climat de type sahélien. Aussi, pendant une grande partie de

l'année, soit les mois d'octobre à avril, le vent chaud et sec, l'harmattan, souffle sans cesse et maintient la ville dans une épaisse enveloppe de poussière. Quant aux précipitations qui commencent en mai et se poursuivent jusqu'à octobre avec un pic en août, elles engendrent chaque année des inondations d'une bonne partie de la ville. Ces inondations fréquentes limitent grandement la mobilité des citoyens en rendant impraticables les rues qui demeurent encore dans leur majorité non bitumées. Il faut pour cela noter que la ville de N'Djaména qui dispose de 138 km de routes bitumées est de loin la ville la plus urbanisée du pays si on la compare à Abéché (9 km), Sarh (12 km) et Doba (12 km)³⁰. Comme nous le verrons, l'implantation de lieux culturels à proximité immédiate d'une route bitumée constitue un facteur attractif non négligeable et garantit son accessibilité à des publics dépassant les limites du quartier.

Dans les entretiens que nous avons conduits aussi bien auprès des responsables d'équipements culturels que des publics, les intempéries causées par la poussière ou la pluie pendant une période non négligeable de l'année ont des conséquences négatives sur les pratiques culturelles. L'Institut Français ferme pendant tout le mois d'août, les responsables de la Maison de Quartier de Chagoua et du Centre des Jeunes Don Bosco appellent ce temps d'activité réduite la « période morte ».

Pour les publics, les éléments climatiques ont une action ambivalente. D'une part ils apparaissent clairement comme l'une des causes de non fréquentation des salles de concert, comme on peut le noter dans ce propos :

*« Si c'est la saison pluvieuse, je préfère que le concert ait lieu dans la salle grande du Ministère des Affaires Etrangères ou dans une église. Les lieux n'ont pas le même confort. A Festafrica par exemple, c'est un lieu public non clôturé et on reçoit de l'air de tous côtés, la poussière, nous avons un climat trop compliqué. Au CCF, même si c'est bien clôturé, on reçoit aussi de la poussière parce que ce n'est pas tout couvert. Ce qui fait qu'au mois de février avec le brouillard, c'est difficile. Par contre au Ministère des affaires étrangères, on ne ressent rien ».*³¹

Comme nous pouvons le voir, parler d'intempéries revient forcément à établir une sorte de hiérarchisation du point de vue de la fonctionnalité des salles. Ainsi, la salle de l'Institut Français qui a été perçue de tout temps comme la plus prestigieuse à N'Djaména, celle qui

³⁰ Ministère des Infrastructures, « Réseau de transports en République du Tchad », 2011, N'Djaména, p.20

³¹ Entretien n° 2 - P/dsab-fn, 1^{er} février 2012.

accueille un public choisi, est ici reléguée au second rang si l'on tient compte des conditions climatiques dans les pratiques culturelles des publics.

Cependant, ces conditions climatiques peuvent aussi avoir l'effet inverse, en particulier pour ce qui concerne les températures. N'Djaména est l'une des villes les plus chaudes du monde avec des températures qui peuvent atteindre plus de 45°C surtout entre avril et mai. Contrairement à la poussière et à la pluie qui se présentent comme des obstacles aux sorties, la forte chaleur, elle, peut curieusement être considérée comme l'un des éléments stimulant leur développement :

*« La fourchette des recettes de concerts varie. Au minimum on a entre 150.000 frs et 200.000 frs et le plafond peut aller à 500.000 frs. Il y a des périodes où les concerts rapportent beaucoup par exemple quand il y a chaleur, parce que nous arrosons donc il fait humide ici le soir ».*³²

C'est pendant les mois chauds, qui sont d'ailleurs les plus nombreux dans l'année (8 sur 12), que les salles de spectacles et les bars sont les plus fréquentés. Les bars qui se trouvent en bordure de la voie bitumée dégagent une senteur agréable le soir après arrosage des espaces pendant ces moments caniculaires et attirent beaucoup de N'Djaménois. L'influence des conditions climatiques sur les pratiques culturelles a retenu également l'attention de Ndiltah lorsqu'il s'interroge sur les motivations qui poussent les spectateurs à fréquenter les ciné-clubs :

« au point qu'on peut se demander si la fréquentation des ciné-clubs, à côté d'un goût pour le cinéma, n'est pas parfois – peut-être surtout – motivée par le désir d'échapper à des logements surchauffés, à l'instar de ces spectateurs qui, sous d'autres climats, recherchent les salles de cinéma climatisées par temps de canicule. » (2013 : 308)

Sur ce point, pour ce qui concerne les pratiques, musique et cinéma se rejoignent et obéissent aux mêmes contraintes.

³² Entretien n° 1 - A/sc-soub, réalisé le 28 février 2011.

Une ville africaine aux spécificités propres

Cette étude synthétique de la ville de N'Djaména a permis de comprendre à la fois sa spécificité et ce qu'elle partage avec la plupart des villes africaines, notamment la dimension historique liée à la colonisation, qui a largement déterminé sa structure originelle et influe encore aujourd'hui sur ses logiques de développement. C'est ce qu'on peut observer, en particulier du point de vue de la répartition des équipements culturels, en dépit des démarches volontaristes mises en place par les autorités tchadiennes pour amorcer un rééquilibrage en faveur des quartiers nouveaux, nés de l'afflux de populations rurales attirées par le mirage de l'urbanité.

Comme d'autres capitales africaines, N'Djaména a subi les conséquences de l'instabilité politique et des violences qu'elle a pu engendrer, mais dans le contexte tchadien ces violences ont été particulièrement traumatisantes et, plus que dans d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest, ont affecté les équipements culturels, précipité l'exil des artistes et surtout déchiré le tissu social. Elles ont aussi généré une division rigide de la ville sur des bases ethniques qui constitue encore aujourd'hui un des facteurs significatifs de la vie culturelle locale.

Cette division a fait naître ce qu'Agier appelle des « lieux proches », auxquels le citoyen s'identifie le plus spontanément, ces

« espaces de recouvrement presque parfait entre un cadre physique et un sentiment d'appartenance à une collectivité, aussi minime soit-elle, de laquelle il tire sa première forme d'identité face aux autres plus éloignées. »
(1999 : 33)

A travers les pratiques culturelles que nous avons pu identifier, nous nous interrogerons sur la force de ces appartenances territoriales, sur leur caractère privilégié et sur la manière dont elles s'articulent avec une pratique de l'espace public de la ville globale.

Depuis 2008, alors qu'une certaine stabilité s'installe et que l'Etat commence à mettre en place une politique de construction d'infrastructures culturelles, la mémoire de ces déchirements internes reste douloureuse ; elle s'exprime, comme nous le verrons plus loin, à travers l'engagement de nombreux artistes dont les chansons reprennent de manière récurrente les thèmes de la cohabitation pacifique, de l'unité nationale ou de l'insécurité.

Chapitre 2 : Le cadre théorique et méthodologique de la recherche

Notre objectif dans ce chapitre est double : d'abord rappeler quelques travaux de chercheurs qui constituent pour nous une base théorique et un éclairage sur notre objet, puis montrer l'approche méthodologique qui nous a permis de mener ce travail à terme.

2.1 Quelques références de base

Parler de musique en contexte urbain recouvre un champ vaste et complexe, tant sont nombreuses les possibilités d'entrées comme en témoigne la richesse des travaux des chercheurs. Nous avons voulu appréhender notre objet selon trois axes qui nous semblent rendre compte des principaux aspects selon lesquels la musique se manifeste dans cette ville. Ces axes correspondent à plusieurs travaux de recherche conduits dans d'autres contextes et qui peuvent ainsi nous fournir un espace de comparaison avec le terrain qui est le nôtre. Ce sont plus précisément les pratiques professionnelles des musiciens, les pratiques collectives des « amateurs » et l'inscription territoriale de la musique.

2.1.1 Les pratiques professionnelles musicales

Les travaux portant sur les pratiques professionnelles musicales sont nombreux. Nous ne retenons que quelques références de chercheurs dont les travaux d'enquête ont porté sur des groupes et qui ont pour objet d'étude soit la hiérarchisation des relations sociales au sein du groupe (Lehmann, 2005), soit le rapport à l'instrument vu sous l'angle du genre (Ravet, 2003) soit encore les formes d'insertion professionnelle des musiciens (Coulangeon, 2004)

Perrenoud, dans son ouvrage *Les musicos* (2007), interroge la tension professionnel/amateur, présente les différentes étapes de la vie musicale qui consistent à : s'approprier, répéter, jouer, enregistrer, tourner et durer. Ces étapes ne sont pas forcément présentes dans la vie de chaque « musicos » qui se différencie du simple musicien par son « engagement dans la vie musicale ». En effet, si un musicien peut faire de la musique à côté d'une autre activité, monter un groupe et faire des petits concerts, un « musicos » quant à lui « *ne fait que ça* » et consacre sa vie entièrement à la pratique musicale. En dressant un portrait assez complet du « musicos » dans une approche ethnographique, Perrenoud remet en cause les catégories habituellement

connues de professionnels et amateurs, en le situant entre les deux extrêmes. En considérant leurs pratiques dans une logique marchande d'une part et la nature informelle de leur rémunération par leurs employeurs de l'autre, il montre à la fois la complexité du statut des musicos et propose une nouvelle voie pour interroger les pratiques musicales. Si le travail de Perrenoud a été l'aboutissement d'un séjour long d'au moins sept ans au sein des groupes musicaux, c'est moins la méthodologie qu'il a suivie que sa remise en cause des catégories traditionnelles, notamment son travail sur cette catégorie de « musicos », qui nous intéresse pour interroger la question de la professionnalisation dans notre contexte où le statut de l'artiste a un contour très flou. Dans un secteur dominé par le caractère informel et aléatoire des contrats et des rémunérations, les critères communément acceptés de la professionnalité et la frontière avec l'univers des simples amateurs doivent faire l'objet d'une remise en cause et le travail de Perrenoud nous y invite.

La problématique de la précarité professionnelle est au centre de la réflexion de Puig qui étudie la musique dans le contexte urbain du Caire en Egypte. Dans une démarche ethnographique, privilégiant l'observation d'un espace de vie sociale : le « Farah » (mariage en arabe) ainsi que le récit des musiciens, il tente de mettre au jour la décadence de la tradition face au mouvement irréversible de la modernité. A l'image symbolique du déclin de l'Avenue Mohamed Ali sous la pression des mutations urbaines, et notamment de l'émergence de la nouvelle ville marquée par l'invention des lieux d'expression culturelle, les musiciens de « shari » (Puig, 2010 : 85) sont tenus à l'écart des lieux conventionnels de production et sont victimes d'une stigmatisation sociale. Dès lors, pour réussir dans la carrière, ces musiciens doivent développer des compétences qui leur permettent de passer de la « société de proximité » aux lieux « prestigieux et légitimes ».

Dans cette perspective de tension entre tradition et modernité, Madjdouli examine, dans sa thèse sur les musiciens gnawa au Maroc, la manière dont une « *musique dite traditionnelle prend des formes différentes selon les espaces et les contextes dans lesquels elle évolue* ». (2007 : 9). En s'intéressant de manière ethnographique aux modalités de son déplacement d'un espace rituel vers un environnement « profane », elle démontre que même si les compétences artistiques et professionnelles de ces musiciens se sont développées à la faveur du contact avec les salles de spectacles et des voyages, ils ne peuvent et ils ne veulent pas s'affranchir de l'univers traditionnel auquel ils sont naturellement liés.

Ces deux travaux nous intéressent à plus d'un titre : d'abord par la proximité des terrains de recherche qui sont africains. D'autre part, ils posent le problème de la survivance et des

mutations des formes traditionnelles de la musique en milieu urbain. Enfin ils nous éclairent sur la hiérarchisation des artistes par rapport aux lieux de production et peuvent nous aider à comprendre ce qui fonde la légitimité des lieux culturels et des genres musicaux dans le contexte qui est le nôtre et où la notion de culture « légitime » n'a pas forcément la même signification qu'en France.

De leur côté, Prévost-Thomas et Ravet (2007) tentent de présenter les recherches sociologiques sur l'engagement des femmes dans la musique. Au travers des thématiques portant sur la création musicale au féminin, la condition des musiciennes et la voix des femmes, elles ont su montrer l'influence à tous les niveaux des enjeux symboliques du genre comme catégorie. Parmi les thèses qu'elles proposent, l'on peut noter que les femmes compositrices sont victimes des pesanteurs socioculturelles résumées sous les termes d' « hypothèse naturelle » et « hypothèque culturelle ». L' « hypothèse naturelle » renvoie à l'idée qui réduit la femme au rôle de procréation et présuppose un manque de disposition à la création artistique. L' « hypothèque culturelle », quant à elle, se réfère à l'ensemble des difficultés auxquelles les compositrices font face tout au long du développement de leur carrière. Le faible engagement des femmes dans la musique est également souligné par les travaux d'enquête ethnographique de Diyongo (2010 : 139) sur la musique populaire à Kinshasa, où il explique cet état de chose par le jugement négatif de la société congolaise qui associe la pratique musicale féminine à la prostitution. Cette posture se traduit par un important écart entre la place des hommes et des femmes musiciens dans la musique dite profane, alors que dans la musique religieuse où cette sanction sociale est quasi inexistante, il existe une tendance à l'équilibre entre les deux sexes. L'intérêt de ces travaux, pour ce qui nous concerne, c'est qu'ils posent la question du genre dans le domaine musical, question qui se pose évidemment à nous de manière frontale dans la société tchadienne. Ils permettent d'éclairer la manière dont les femmes musiciennes développent leur carrière dans un contexte où les pesanteurs socioculturelles sont persistantes, ils explorent leurs stratégies de contournement et la fonction que jouent les pratiques de la société urbaine dans leur émergence.

2.1.2 Les pratiques collectives des amateurs

A côté des travaux sur les pratiques professionnelles musiciennes, on trouve de nombreuses études concernant l'autre versant : celui des publics. Parmi cette abondante littérature, nous retenons Ferrand (2009) qui tente de comprendre la construction de la culture rock et sa perpétuation à travers des situations festives. En optant pour une approche empirique et en se

servant du cadre d'analyse des interactions de Goffman (1973), elle observe les concerts qui sont la forme emblématique de l'expression de la « socialité rock ». Elle appréhende ainsi le concert dans toutes ses dimensions : le cadre avec les lumières et les écrans géants, les différents moments depuis l'entrée jusqu'aux temps forts des interactions entre le public et l'artiste. En saisissant le concert comme le moment central pour le public, le rendez-vous du « partage », « du plaisir d'être », « de vivre à fond », elle parvient à la notion de « concert réussi » à travers les codes propres partagés entre les amateurs. L'idée de fusion, qui est centrale dans l'étude de Ferrand, revient aussi dans l'analyse de la fête techno faite par Hampartzoumian qui, parlant de la « communion » souligne que

« le participant n'est plus une identité sans corps mais un corps sans identité, il est un corps dansant dans une masse de corps dansant. » (2004 : 67)

L'individu se confond avec le collectif et baigne dans l'anonymat le plus total. Nous empruntons à ces chercheurs les notions essentielles de « concerts réussis » ou de « communion », respectivement utilisées dans la musique rock et techno pour décrire et comprendre l'effervescence des concerts dans notre contexte. Ce qui nous intéresse ici c'est la manière dont se construit la convergence entre la prestation d'un artiste et les attentes d'un public, la nature et l'articulation des éléments qui y contribuent.

Dans le même ordre d'idées, Sohier (2006 : 36) se propose d'approfondir la connaissance de ce qu'elle nomme les « consomm-acteurs » des concerts rock où elle parle des spectateurs qui deviennent des co-producteurs de la manifestation musicale. Elle catégorise les motivations à l'origine de l'engagement du public qui se répartissent de la manière suivante : la recherche d'une expérience inoubliable, le partage de valeurs communes et la fierté d'appartenir à une tribu. Enfin, étudiant les rapports des publics à la musique dans le lieu de concert, ce que Léard appelle « relation esthétique³³ », elle en vient à dresser une typologie des spectateurs : elle distingue les « connaisseurs » qui ont des goûts très pointus et qui s'intéressent uniquement à la qualité de l'œuvre ; les « adeptes » qui sont identifiables par leur propension à intervenir dans le cours du concert de quelque manière que ce soit, se positionnant plus sur l'artiste que sur sa musique ; les « découvreurs » qui se caractérisent par la quête de toutes formes de nouveautés ;

³³ Franck Léard définit cette notion comme « l'ensemble des modalités rendant compte de la réception musicale pouvant se traduire par des gestes, des attitudes, des postures corporelles ou des comportements en corrélation avec un contexte mettant l'ensemble de ces éléments en interaction ». (2004 : 168)

et les « festifs » pour qui le concert est une pratique équivalente à toute forme de distractions et de loisirs.

Cette typologie est très éloignée de celle élaborée par Léard dans la synthèse qu'il présente, appuyée sur une observation réalisée dans un night-club. Cela s'explique par les cadres d'écoute différents que sont la salle de concert et le night-club. Si le premier lieu est considéré comme un lieu dédié à la musique où « *des musiciens professionnels formés dans ce but jouent pour des personnes qui ont choisi d'être là et qui se posent dès lors comme public* », le second constitue en revanche un cadre où la musique joue « *une fonction décorative qui participe à la construction d'une convivialité* ». Léard introduit ainsi la notion du « public » identifiable par le vif intérêt qu'il porte à l'œuvre musicale et qu'il distingue d'un « non-public » caractérisé par son indifférence à l'œuvre. En faisant ressortir quatre profils des clubbeurs : « les piliers de bars », « les danseurs », « les danseurs impliqués » et « les regardeurs », il souligne bien le caractère intentionnel qui fait le public.

Dans la mesure où nous avons le souci de privilégier l'observation comme moyen d'approche de notre terrain, ces réflexions sur les catégories des publics et sur le cadre d'écoute sont pour nous riches d'enseignements, non pas en tant que référence en matière de catégorisation des publics - pour intéressantes qu'elles soient, ces catégories ne sont pas directement transférables à notre terrain -, mais pour comprendre les influences du cadre physique sur la conduite des publics dans un lieu musical.

2.1.3 L'inscription territoriale de la musique

La relation entre musique et territoire fait l'objet d'une production abondante dans plusieurs disciplines, notamment chez les géographes, les historiens, les anthropologues et les sociologues.

Mendjeli et Raibaud (2009) s'intéressent ainsi à la manière dont les initiatives socioculturelles dans les banlieues peuvent « recréer du lien social » et « désenclaver les quartiers d'exil ». En portant leur regard sur quelques acteurs de promotion des musiques du monde et sur le fonctionnement d'un espace de discussion « arbre à palabres », ils ont pu montrer que les manifestations promues par ces dispositifs associatifs contribuent à construire une identité

ethnique durable dans les banlieues en ce sens que « *les cultures proposées sont intégrationnistes puisqu'elles imposent une modernité artistique qui tend à nier les pays et cultures d'origine* » (2009 : 85).

Les quartiers « stigmatisés » ont aussi retenu l'attention de Lafargue de Grangeneuve (2002), qui étudie les logiques des autorités politiques relatives à l'implantation des équipements culturels dans les quartiers périphériques. A partir de deux exemples pris dans les villes de Bordeaux et Marseille, respectivement pour les cultures du monde et le hip-hop, il montre d'une part la prédominance de l'idéologie « républicaine », à laquelle se réfère la « démocratisation culturelle » qui prône l'accès de tous à la culture, et de l'autre la logique d'image des municipalités qui vise à transformer le « stigmate en emblème ». Contrairement à la France où l'Etat est omniprésent grâce à une politique culturelle active et où la notion de stigmatisation de certains groupes ethniques ou religieux est forte, le contexte tchadien montre plutôt une défaillance de l'action publique en matière culturelle, ce qui favorise une forte présence des acteurs privés et confessionnels. Néanmoins, la question de « création du lien social » qui pourrait avoir un autre sens dans notre contexte, nous intéresse pour interroger les actions de ces catégories d'acteurs à travers leur choix d'implanter des équipements socioculturels dans des quartiers populaires. L'autre question que soulèvent ces travaux par rapport à N'Djaména, où le phénomène d'ethnisation des territoires est central, concerne la revendication d'une identité territoriale à travers la musique.

Dans une autre perspective, Brennetot (2004) construit une réflexion sur les festivals (non pas uniquement musicaux) en France, en tant que nouvelle forme de loisirs des sociétés contemporaines. Il met en exergue l'ancrage territorial de ces pratiques qui sont perçues à la fois comme des supports identitaires parce qu'elles font se rencontrer différentes cultures, comme vecteurs de développement à travers la création d'emplois, mais aussi comme moyens pour les villes d'améliorer leur image et d'augmenter leur notoriété. Sur le même thème, Barthou *et al.* (2007), dans leur article collectif, orientent plutôt leur recherche sur les pratiques des acteurs institutionnels liés à l'organisation des festivals. Leur étude qui porte sur six grands festivals en France se penche sur les jeux de pouvoir des acteurs impliqués. Ils sont parvenus, à l'issue de leur analyse, à mettre au jour des contradictions, notamment entre les institutions municipales et les organisateurs du point de vue des temporalités et des spatialités. Si les municipalités affichent leurs intentions de profiter aussi longtemps que possible des retombées

festivales, les structures organisatrices, quant à elles, fonctionnent sur la logique des temps forts et sur une courte période.

Si les réflexions de ces chercheurs sur l'organisation des festivals affichent clairement l'existence de « jeux de pouvoirs » entre les acteurs de toutes catégories et notamment l'influence de l'Etat, dans le contexte qui est le nôtre où l'action publique est souvent défaillante, nous n'en sommes pas moins face à des enjeux, même s'ils sont d'un autre ordre et trouvent d'autres formes d'expression. Nous trouvons donc dans ces travaux à la fois un cadre méthodologique et un espace de comparaison.

Martin (1999) montre, à travers les représentations carnavalesques et des parades de rue au Cap en Afrique du Sud, l'expression du caractère éminemment politique de la lutte des « coloured », les métis, pour la reconquête de « leur » ville. La notion de « reconquête » de la ville par les citoyens nous paraît essentielle non pas à travers des carnavaux qui ne font pas partie des habitudes à N'Djaména, mais bien plutôt pour étudier certains « événements » tels que la fête de la musique à travers la « prise de possession » de certains lieux ordinairement inaccessibles ou encore l'anniversaire de la mort de Bob Marley le 11 mai, où des comportements transgressifs à travers la consommation des substances toxiques laissent à voir une autre façon de pratiquer la ville.

Olivier (2004), qui choisit d'étudier la manière dont la musique traduit l'organisation territoriale de la ville de Djenné au Mali, montre qu'au-delà du territoire urbain, la musique participe des relations entre la ville et son arrière-pays, par l'intermédiaire des quartiers, liés chacun à un village. Pour rendre compte des relations sociales et économiques qui se nouent entre les citoyens qui vivent *en* ville et les musiciens qui vivent *de* la ville, elle décrit l'organisation d'un rituel annuel « Battue-au-Lièvre » (*tabay-hoo*). Si la fête permet aux quartiers d'avoir de nouveaux visages lus à travers une certaine rivalité entre eux, d'un point de vue musical, ce rituel donne à la ville le pouvoir d'une certaine domination sur les zones rurales :

« En puisant une partie de ses ressources dans les villages alentour, la ville fait montre de sa capacité à attirer des musiciens à elle ».

L'intérêt de cette réflexion, qui montre la place importante que prend en ville la présence du monde rural, nous aidera d'une certaine manière à appréhender les représentations liées aux

relations ville/campagne. Ces dernières se manifestent dans les formes d'attachement au monde traditionnel, fortement présentes dans les discours de la quasi-totalité des acteurs interrogés dans le cadre de notre étude.

Raffin, dans un travail d'observation publié en 2012 et réalisé dans les villes de Poitiers et Genève, analyse les actions collectives culturelles à partir des « amateurs³⁴ » de la musique rock pour la période allant de 1980 à aujourd'hui. Il montre ainsi la manière dont ces derniers s'érigent en acteurs « aménageurs » de leurs villes respectives, de par leurs initiatives de création des lieux culturels, en l'occurrence l'Usine à Genève et le Confort Moderne à Poitiers. Afin de comprendre les raisons de l'engagement des amateurs dans l'action collective qui se développe autour d'associations, il utilise plusieurs registres. L'un des premiers est la dimension festive qu'il saisit dans les récits de ces amateurs³⁵. Il affirme que la musique génère l'ambiance, permet la danse et fonde des modes de sociabilité spécifiques dans la salle et ses alentours (cafés, bars, cours, espaces connexes). Ensuite, l'adhésion à l'action collective apparaît comme élément de « construction de soi » pour la plupart de ces jeunes en début de vie adulte et une réponse au « mal être » familial ou social. Il souligne en outre que par rapport à leur ancrage physique, les deux lieux sont non seulement perçus comme un moyen de positionnement territorial, mais aussi comme un pôle de la « centralité » des acteurs culturels musicaux et d'autres formes d'art.

Cette notion de centralité des lieux culturels était déjà fortement présente dans les réflexions de Colomer (2006), pour qui l'implantation des lieux culturels fait se déplacer les artistes qui s'installent durablement autour des équipements et participe à la vie économique locale en favorisant des activités marchandes. Malgré les différences de contexte économique et surtout social, ces travaux de Raffin et de Colomer s'inscrivent dans la problématique qui est la nôtre. Nous verrons que certains amateurs, sans prétendre à un statut « d'aménageurs », se constituent en organisateurs d'événements musicaux et investissent des territoires. Quant au concept de « centralité », il retient également notre attention et peut se révéler utile pour analyser les potentialités des lieux musicaux à générer des formes diverses de sociabilité.

³⁴ Raffin emploie ce terme pour désigner les publics auditeurs au double statut d'auditeur et de « protagoniste organisateur » (2012 : 62).

³⁵ Il définit ainsi le moment collectif d'animation et de convivialité durant lequel les conventions sociales s'estompent, se brouillent, évoluent. Il s'agit d'une définition de la fête comme expérience qui permet de « violer, de transgresser le cadre général de notre vie », « dialectique qui s'instaure entre une remise en question continue et la trame de la vie collective », qui « puise dans la découverte de la vocation de la nature une force qui l'oblige à embrasser de nouvelles régions d'une expérience limitée par la culture ».

L'ensemble des travaux que nous venons de présenter dessine à grands traits le cadre théorique et les principaux concepts que nous avons fait travailler dans l'étude de notre objet. Il nous faut maintenant rendre compte de l'approche méthodologique qui nous a permis d'appréhender le terrain et de conduire cette recherche.

2.2 La méthodologie de recherche

2.2.1 La nécessité de mobiliser une méthodologie plurielle

Plusieurs approches méthodologiques ont été mobilisées pour aborder les différents aspects qu'implique le traitement de notre problématique.

Ainsi, pour appréhender les représentations des acteurs de la musique, nous nous sommes appuyé sur l'approche communicationnelle qui nous a fourni des outils d'analyse de contenu des discours issus de plusieurs types de sources : entretiens réalisés auprès des différentes catégories d'acteurs, supports de presse et audiovisuels ainsi que quelques documents de communication institutionnelle (dépliants, brochures, affiches). Et comme la musique s'inscrit dans des cadres physiques, elle nous permet également de procéder à l'analyse sémiotique de ces lieux.

En nous inspirant du cadre théorique fourni par Becker, nous avons aussi étudié le monde de la musique à N'Djaména à travers les représentations sociales de tous les acteurs. Selon Becker :

« L'art est le produit d'une action collective, de la coopération de nombreux agents dans le cadre d'activités variées sans lesquelles des œuvres particulières ne pourraient voir le jour ou continuer d'exister. Ces agents coopèrent grâce à des présupposés communs, les conventions, qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés. Lorsque de telles coopérations ont lieu de manière répétée et même habituelle entre les mêmes individus, ou des individus suffisamment semblables pour être considérés comme identiques, on peut parler de l'existence d'un monde de l'art ». (1999 : 99)

Un monde de l'art est ainsi compris comme un « réseau de chaînes de coopération » qui relie les participants selon un ordre établi. Il est fait des « conventions » qui facilitent l'activité collective. Ainsi, pour ce qui nous concerne, il existe à N'Djaména plusieurs types d'acteurs qui apportent leur contribution à ce « monde » soit en favorisant la production, soit en assurant

la diffusion, soit encore en manifestant leur attachement à l'œuvre en question. Ces personnes vont non seulement mettre en œuvre leur savoir-faire mais vont également développer des discours, des points de vue sur l'œuvre. C'est l'interaction entre ces participants qui engendre un sentiment commun de la valeur qu'ils produisent collectivement.

Nous utilisons ainsi la « théorie des mondes » pour analyser les différents modes d'interaction entre les protagonistes du monde de l'art et rendre compte des spécificités institutionnelles, sociales et culturelles de leur fonctionnement.

En outre, afin de montrer les manières dont la musique recompose l'espace et est vécue par les publics dans les lieux musicaux, nous avons mobilisé l'approche ethnographique pour l'observation des comportements dans ces lieux musicaux. Nous nous sommes inspiré pour cela, comme cadre d'observation et d'analyse, des travaux de Goffman sur les rites d'interaction et sur la « mise en scène » de la vie quotidienne. En effet Goffman nous fournit les outils pour lire dans les événements musicaux les éléments nécessaires à la compréhension de la vie sociale, à travers les manifestations de l'« expression corporelle » des personnes, la diversité des « marqueurs » qui régulent les rapports des uns aux autres. En nous servant des cadres de référence de Goffman sur les relations en public et les rites d'interaction, nous avons pu mettre au jour les manières dont la ville et les lieux musicaux sont pratiqués et mis en scène.

2.2.2 Les méthodes de recueil des données

Pour recueillir des informations, nous avons adopté plusieurs méthodes. C'est le lieu de les identifier en soulignant leurs avantages, mais aussi leurs limites. Cette section présente les opérations successives auxquelles nous avons eu recours pour collecter les données. Nous présentons la manière dont nous avons conduit notre recherche documentaire et les difficultés liées à la conduite de cette première opération. Ensuite nous montrerons, dans le détail, les choix que nous avons faits pour mener l'enquête de terrain.

2.2.2.1 La recherche documentaire

Notre recherche documentaire a comporté deux aspects. Le premier a concerné l'exploration de la documentation que nous appelons « théorique », qui nous a permis de fixer notre cadre conceptuel. Nous nous sommes ainsi appuyé sur quelques ouvrages fondamentaux qui ont orienté notre démarche et dont nous avons rendu compte dans la première partie de ce chapitre.

En nous intéressant à la dimension sociale de la musique et en ne la considérant pas seulement comme une production esthétique, notre recherche s'inscrit forcément à la fois dans une perspective anthropologique, sociologique et communicationnelle. Au-delà de ces ouvrages qui nous ont fourni des concepts clés pour comprendre la musique dans sa dimension sociale, nous avons également eu recours à des documents méthodologiques, notamment ceux relatifs aux travaux ethnographiques.

Le second aspect de notre recherche documentaire a concerné l'exploitation de la documentation sur la musique au Tchad et précisément à N'Djaména. C'est à ce niveau que nous avons été confronté à des difficultés non négligeables liées à l'indisponibilité des données factuelles, notamment quantitatives et c'est ce qui a justifié en grande partie d'ailleurs le recours par défaut à la production de données empiriques fondées sur l'estimation ou le recoupement de sources orales.

En effet, à ce jour, il n'y a pas au Tchad d'études spécialisées sur la musique. Contrairement au contexte européen et plus spécifiquement français où, de manière systématique dans les services spécialisés comme les directions ministérielles ou régionales de la culture, il existe une documentation sur les dispositifs et l'évolution des activités culturelles, en Afrique plus généralement et au Tchad en particulier, il y a une absence notoire de productions et d'archives sur lesquelles nous pourrions valablement nous appuyer pour mener notre recherche. Plusieurs raisons peuvent être évoquées pour justifier cet état de choses, mais la raison principale, qui est d'ailleurs avancée par la plupart des responsables institutionnels, est l'instabilité politique permanente et les guerres successives qui ont fait partir en fumée les rares archives existantes. Aujourd'hui, il n'existe pas de données quantitatives sur l'offre musicale. Les statistiques, s'il en existe, ne correspondent généralement pas à la réalité, soit parce qu'elles ne sont pas mises à jour, soit parce qu'elles diffèrent d'une institution à l'autre. Un exemple suffira pour étayer cette affirmation : les chiffres concernant le nombre de musiciens à N'Djaména ne sont pas les mêmes selon le BUTDRA³⁶ et la Direction de la musique et moins encore selon l'ASSOMUT³⁷. Il n'existe aucune documentation sur les équipements culturels et leur répartition dans la ville, ni sur les jauges de leurs salles ou le taux de leur fréquentation ; il n'existe pas davantage d'études sur les publics qui les fréquentent. Nous avons dû faire face à l'indisponibilité des renseignements sur la billetterie, à l'absence de documents financiers sur

³⁶ Bureau Tchadien du Droit d'Auteur.

³⁷ Association des Musiciens Tchadiens.

les ventes des supports musicaux à cause de la généralisation de la pratique du piratage, mais aussi à l'absence de toute mesure de popularité et d'étude d'audience concernant les médias.

Au-delà de ces considérations, il y a une contrainte majeure qui relève de l'accès à certains documents institutionnels. Il existe, en matière culturelle beaucoup de textes juridiques : les lois, décrets et arrêtés ministériels. En outre, des rapports des départements de la culture ainsi que des budgets sont régulièrement produits, mais ces documents ne sont pas toujours accessibles et consultables par un chercheur. Si nous sommes arrivés, par des moyens parfois non officiels, à obtenir certains documents, d'autres par contre, comme les données sur le budget de la culture, ne nous ont pas été communiqués.

De ce fait, ce sont surtout les articles de la presse nationale qui ont constitué pour nous les traces de l'existant. Là encore, il faut relativiser la qualité des sources. En effet, même si la presse est disponible, il faut dire que la quasi-totalité des journaux sont des organes d'information générale beaucoup plus focalisés sur le traitement d'informations politiques ; ils ne parlent de la culture que par défaut. Il existe bien une presse qui se présente comme culturelle comme *Carrefour* ou *Dakoua*, mais la plupart des articles produits se limitent aux strictes informations liées à des événements musicaux, sous forme de comptes rendus ou d'interviews. A l'exception de *Tchad et Culture* et de *Carrefour*, rares sont les journaux qui produisent de temps à autre des articles critiques sur l'art au Tchad.

Enfin à l'inverse des musiques congolaise, malienne ou ivoirienne qui bénéficient d'une large couverture dans les médias spécialisés, en particulier en France, la musique tchadienne est peu connue et ce silence s'ajoute, pour le chercheur, à ceux qui viennent d'être évoqués.

Dans un tel contexte, où il est difficile de réunir des données construites pour soutenir les hypothèses et où l'on est confronté à toutes sortes de contraintes d'accès à l'information essentielle, nous avons été amenés à adopter une démarche qui consiste d'abord à produire de l'information et à la traiter ensuite. Conscient des exigences que nécessite la conduite d'une démarche quantitative, nous avons opté pour une approche qualitative de notre terrain de recherche. En effet, nous considérons que l'analyse qualitative est ici pertinente dans la mesure où, même si elle ne peut prétendre à la quantification ou à la pondération des comportements, elle postule que si un type de comportement est observé et récurrent, c'est qu'il existe dans la société et mérite d'être analysé. Aussi, dans le souci de pallier autant que faire se peut la carence des données quantitatives, avons-nous opté pour des entretiens semi directifs, alternant parfois questions ouvertes et questions fermées.

2.2.2.2 Les données de terrain

Le recueil des données de terrain s'est fait en 3 temps, à savoir la cartographie des lieux musicaux, les entretiens avec les différentes catégories d'acteurs et les séances d'observation des événements musicaux *in situ*.

a) Identification et localisation des lieux de musique à N'Djaména

Faute de pouvoir obtenir, auprès des services techniques de la mairie de N'Djaména, des informations institutionnelles actualisées et en l'absence d'une cartographie des lieux culturels et artistiques, nous avons procédé, avec l'aide de nos informateurs dans chaque arrondissement de la ville, au repérage grâce à un GPS des lieux de musique. Ce travail d'identification que nous avons réalisé pendant la période exploratoire de notre recherche a débouché sur l'élaboration d'une carte des lieux de musique à N'Djaména. Nous détaillerons dans les pages qui suivent les critères qui ont présidé à nos choix dans l'élaboration de ce document.

L'objectif était de faire voir, à travers l'espace urbain, la répartition des lieux considérés comme des hauts-lieux de la musique et de donner à notre lecteur un premier aperçu de l'ampleur du phénomène musical et de son insertion dans la ville. Cette identification nous a amené à établir une typologie des lieux musicaux. Elle comprend d'abord les lieux de création que sont les studios d'enregistrement et les lieux de répétition. Nous en avons repéré cinq parmi les plus connus. Cela exclut la catégorie des home studios qui sont nombreux et dont les propriétaires refusent de se déclarer, au risque de se voir obligés de payer des taxes municipales. Cette remarque peut paraître anecdotique. Elle est au contraire tout à fait emblématique des difficultés que nous avons rencontrées sur le terrain. En effet, le statut de chercheur n'entre pas vraiment dans les catégories mentales des acteurs économiques ou même institutionnels qui ont bien voulu nous recevoir. Une démarche qui cherche à identifier les structures, à cerner leurs activités en vue d'en mesurer le volume se heurte le plus souvent au silence ou à la dissimulation.

Le deuxième type de lieux est constitué par les lieux de diffusion. Il s'agit essentiellement de l'ensemble des médias audiovisuels et des discothèques. Les discothèques à N'Djaména sont des lieux de distribution de supports de musique (cassettes, cd et mp3). C'est également dans ces lieux que se pratique à grande échelle le piratage des œuvres musicales. Il peut paraître

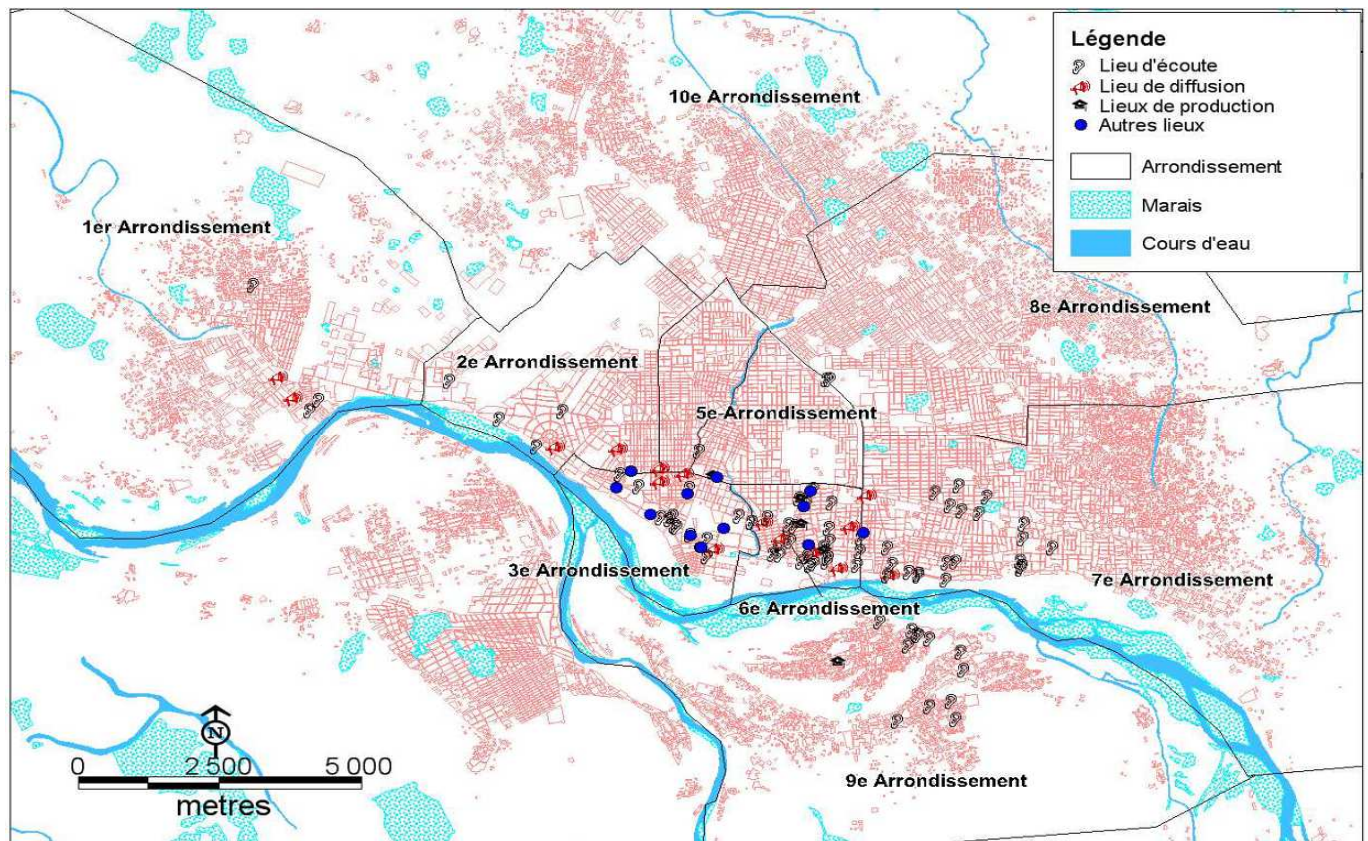
surprenant d'établir une cartographie des médias audiovisuels, qui ne se définissent pas par leur implantation mais par leur couverture géographique. Dans le cas présent, cette démarche est pertinente parce que les locaux de la radio sont des lieux de sociabilité où se rencontrent les amateurs de la musique. C'est l'exemple de Radio Harmonie FM où les membres du club Guest Star tiennent leurs réunions hebdomadaires ou encore organisent la fête anniversaire du club. Les lieux de diffusion les plus connus sont au nombre de 15.

Un autre type de lieux, les lieux d'écoute, est constitué de tous les centres culturels disposant d'au moins une salle de spectacle, les maisons de quartiers, les bars, les boîtes de nuit, certains hôtels et les espaces publics. Ce sont des lieux qui servent de points de référence pour les citadins au niveau du quartier et de toute la ville, parce qu'ils constituent des pôles d'animation ou d'attraction urbaine. Ce sont au moins 70 lieux qui ont été ainsi identifiés.

Enfin la quatrième catégorie est celle des lieux qui relèvent du domaine culturel, mais qui ne sont pas essentiellement dédiés à la musique. Il s'agit des bibliothèques et des maisons de médias. La prise en compte des bibliothèques dans cette liste est justifiée par le simple fait qu'elles servent non seulement de lieux de prêts de supports audiovisuels, mais surtout de cadres où les artistes tiennent leurs conférences de presse, à l'occasion du lancement de leurs albums par exemple.

L'intérêt de ce travail préliminaire, était surtout de permettre d'observer le contraste entre la concentration spatiale des lieux de musique et les contraintes en termes de mobilité géographique que pourrait engendrer leur fréquentation dans l'espace urbain. Sur la carte (**fig.3**), on observe que certains arrondissements sont mieux pourvus que d'autres. Ces éléments d'observation sont à corrélérer avec les caractéristiques ethniques de la population de certains quartiers et avec les milieux d'origine des musiciens eux-mêmes.

Figure 3 : Carte de la répartition des lieux musicaux



b) Les entretiens et leur conduite

Le guide d'entretien

Pour explorer les représentations de la musique à N'Djaména, nous avons rencontré 64 personnes que nous considérons comme acteurs du « monde de la musique ». Suivant le découpage création/production, diffusion et réception, nous avons identifié les acteurs par catégorie. Ainsi, la catégorie des artistes concerne l'ensemble des musiciens, celle des acteurs d'appui regroupe les institutions publiques, les sociétés commerciales, les organisations non gouvernementales, les médias, les studios d'enregistrement, les discothèques et les promoteurs indépendants. Enfin la troisième catégorie est composée des publics.

La préoccupation qui nous a guidé dans l'élaboration des guides d'entretien a été de tenter de faire émerger, à travers les discours des différents acteurs, les éléments qui pouvaient éclairer ou justifier leurs actions ou encore leur attachement à la musique.

Pour la catégorie des musiciens, il importait d'appréhender la complexité des diverses trajectoires musicales. Nous avons ainsi orienté notre guide d'entretien sur un certain nombre d'indicateurs sur lesquels nous nous sommes appuyé pour analyser ces discours.

Nous avons défini cinq variables pour comprendre les trajectoires, l'identité et les représentations que les musiciens se font de leurs pratiques :

- ***Les éléments d'identification*** : Les éléments d'identification sont importants en ce sens qu'ils déterminent le premier niveau d'analyse, en fournissant des éléments comparatifs pour comprendre le contexte général à partir d'un certain nombre de variables : l'âge, le niveau d'instruction, le lieu de résidence, l'ancienneté dans la carrière musicale, la nature d'organisation (solo ou groupe) et l'activité professionnelle parallèle lorsqu'elle existe.
- ***Les instances favorisant l'intégration*** : En adaptant la grille d'analyse de Raphaële Vançon (2011 : 43) dans son étude de la construction de la trajectoire des musiciens à Nice et dans la Principauté de Monaco, nous avons cherché à savoir, à travers le récit des musiciens, quelle était l'influence de la famille ou d'éléments extérieurs dans les différentes phases du développement de leur carrière, les modes d'accès à la musique et les modes d'apprentissage qui se sont offerts à eux ou dont ils se sont saisis.
- ***Les motivations sous-tendant leur choix pour la carrière musicale*** : Nous considérons que l'engagement dans l'art, dans une perspective de carrière professionnelle durable, est un acte déterminant et complexe. Pour en appréhender les motivations, il convient d'être attentif, chez les musiciens, aux éléments du discours qui expriment les formes d'intérêt ou d'attachement à la musique, le choix des styles ou des genres, de la langue ou encore des thèmes de leurs chansons.
- ***Les stratégies pour se maintenir durablement dans la profession*** : La construction d'une carrière artistique durable nécessite, pour les artistes, de disposer de quelques dispositions, stratégies et compétences pour maîtriser les « conventions³⁸ », pour reprendre le terme de

³⁸ En présentant le monde l'art comme un réseau de chaînes de coopération qui relie les participants selon un ordre établi, Becker situe l'importance des conventions qui facilitent l'activité collective et permettent des économies de temps, d'énergie et d'autres ressources.

Becker (1988 : 58), qui ont cours dans le « monde de la musique » à N'Djaména et marquer ainsi la ville à leur façon. Pour interroger leur trajectoire musicienne, il est important pour nous de faire s'exprimer les enquêtés sur leurs démarches de construction de la notoriété, sur la maîtrise de leur carrière et sur les moyens qu'ils mettent en œuvre pour faire face aux défis inhérents au milieu artistique.

- **La vision de la carrière artistique :** La pertinence de cet indicateur réside dans le fait qu'un engagement, de quelque nature qu'il soit, est sous-tendu par une vision, déclarée ou non. En demandant aux interviewés de parler de leurs projets ou de commenter le choix de tel ou tel pseudonyme sous lequel ils sont plus connus dans la ville que sous l'identité figurant à l'état civil officiel, nous pouvons également saisir leurs représentations.

Quant à la catégorie des acteurs d'appui, tout en intégrant leur caractère hétérogène en termes de diversité des domaines d'activités, nous avons orienté la construction de nos guides en nous focalisant essentiellement sur deux axes :

- La place occupée par la musique au sein de l'institution ou de la structure commerciale ;
- La nature des actions mises en œuvre ou promues et les motivations qui les sous-tendent.

Enfin, pour ce qui relève des publics, nous avons cherché à interroger les différentes formes de rapports qu'ils entretiennent avec la musique. Suivant en cela Emmanuel Ethis lorsqu'il affirme : « *la place de la culture, tout comme la place qu'occupent dans nos vies les objets de culture, ne se décrète pas : elle se découvre* » (2004 : 26), nous nous sommes intéressé tant aux raisons d'aimer qu'aux manières de faire de tous les jours des publics. En étudiant ainsi sous ces différents angles les pratiques et comportements des publics, nous rejoignons également Hennion pour qui ce n'est pas tout à fait le goût qui doit intéresser le chercheur, mais « *l'acte de goûter, les gestes qui le permettent, les savoir-faire qui l'accompagnent, les petits ajustements en continu qui l'aménagent et favorisent sa félicité* » (2004 : 4).

Pour tenter d'avoir une vue la plus large possible des différentes formes d'attachements, nous avons eu besoin non seulement de réaliser des entretiens avec les publics, mais aussi de recourir à des observations des pratiques *in situ*. Nous allons revenir dans les prochains paragraphes sur l'observation utilisée comme l'un des outils de recueil de données. En effet, comme l'a affirmé Dalbavie :

« *Les outils méthodologiques comme l'entretien permettent d'embrayer un*

discours sur les pratiques culturelles. Mais il n'en va pas aussi facilement avec la chanson, en particulier lorsque l'on interroge des amateurs non experts. (...). Ces catégories d'amateurs n'ont pas nécessairement l'habitude de mettre en mots cet attachement. » (2008 : 268)

Lorsqu'il ne s'agit pas de ceux qu'elle nomme « amateurs experts », il est toujours difficile d'obtenir des réponses assez élaborées de la part des interviewés. Cette difficulté devient considérable lorsqu'il s'agit d'une population en majorité analphabète, peu scolarisée ou n'ayant pas comme langue maternelle le français, comme c'est le cas à N'Djaména, notre terrain d'étude.

L'orientation que nous avons donnée à notre guide d'entretien était centrée sur quelques axes :

- ***Eléments d'identification*** : Le choix d'un certain nombre de variables comme l'âge, le sexe, le niveau d'instruction et le lieu de résidence est important, particulièrement dans le contexte socio-culturel d'une ville africaine, en ce sens qu'elles permettent de comprendre et d'expliquer les rapports différenciés des amateurs à la musique.
- ***Les formes de pratiques musicales collectives et leurs modalités d'accès*** : Hennion, en parlant de la pratique passionnelle, affirme que la musique

« s'est imbriquée avec de nombreux autres éléments très variés au niveau de leur origine ou de leur production. Fêtes, danses, vêtements, excitants, jeux de relations sociales et sexuelles sont des dispositifs du plaisir collectif et individuel qui définissent les conditions du goût musical et ne peuvent être dissociés de la musique elle-même » (2000 : 255).

Il s'agit non seulement d'identifier, à travers leurs discours et leurs gestes, les différentes manières de prendre part aux pratiques collectives musicales des publics, mais aussi d'analyser les motivations sous-tendant leurs attachements à la musique.

- ***L'apprentissage de sociabilité*** : Partant de la définition d'Agulhon qui définit la sociabilité comme « l'aptitude générale d'une population à vivre intensément les relations publiques » (Goerg, 2009 : 253), nous entendons ici explorer la dimension de la vie collective des publics qui se sont constitués en tant que groupes autour de la musique. Les questions ont pour but de faire émerger du discours des sujets interrogés des éléments liés à leur origine

géographique, ethnique et même confessionnelle, les motivations d'appartenance au groupe, les principes de vie internes et leurs manières de participer à la vie du groupe.

Les conditions liées à la conduite des entretiens

Afin de permettre au lecteur d'appréhender à la fois le processus et l'environnement dans lequel nous avons mené notre enquête de terrain, il y a lieu d'apporter ici quelques précisions.

Nous devons rendre compte du processus qui nous a guidé dans le choix des personnes interviewées. Pour la catégorie des acteurs d'appui, nous avons pu les interroger de manière relativement exhaustive parce que leur nombre est limité et leur identification facile. C'est notamment le cas des sous-catégories comme les studios d'enregistrement, les centres culturels, les institutions publiques et de coopération. Dans certaines sous-catégories où les acteurs sont nombreux, nous avons opté pour les plus représentatifs en termes de visibilité. C'est le cas des entreprises commerciales, des médias, des promoteurs indépendants.

Il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit des musiciens et des publics. Au-delà du fait que nous-même sommes témoin de la scène musicale ndjaménoise, ce qui nous donne déjà une certaine connaissance des musiciens et de leur popularité, les informations que nous avons recoupées à travers les entretiens réalisés avec les acteurs d'appui nous ont permis d'établir une liste de 21 musiciens ou groupes qui sont les plus connus de la scène musicale ndjaménoise. Nous n'avons pas pu les rencontrer tous faute de disponibilité, mais nous avons réussi à en interroger 13. Nous insistons sur le fait que les recoupements entre les discours ont été finalement pour nous un indicateur de représentativité, là où les informations quantitatives traditionnelles manquaient.

Quant aux publics, leur sélection s'est faite à partir de trois situations différentes. La première catégorie est constituée par ceux que nous avons interrogés à l'occasion d'événements comme les concerts et autres représentations dans les espaces publics, les bars et les centres culturels. Si pour certains, nous avons pu nous entretenir avec eux sur le lieu même de l'événement, pour la majorité d'entre eux, à cause du bruit et de l'agitation du concert et des circonstances atmosphériques qui se présentaient comme un obstacle à l'entretien, nous avons pris des rendez-vous et les entretiens se sont passés soit plus tard au même endroit, soit dans un autre lieu. Les entretiens tenus à leur domicile sont plus longs et plus riches parce que les conditions étaient plus favorables à une expression libérée et détendue.

La deuxième situation concerne les publics dont nous avons découvert l'existence et les noms à travers les émissions radiotélévisées. En effet au cours de leur animation, dans certains cas, les animateurs des émissions musicales font des dédicaces aux auditeurs dits fidèles. La fidélité de ces derniers à l'émission musicale se manifeste par une présence récurrente et quasi permanente à chaque émission. Dans d'autres, les animateurs offrent l'antenne aux auditeurs qui, sous des pseudonymes dans la plupart des cas, communiquent entre eux. C'est donc à ces différentes occasions que nous avons repéré la deuxième catégorie de nos publics.

La dernière situation est celle des regroupements de jeunes autour de la musique. Ce sont en l'occurrence des clubs ou des collectifs qui existent dans les quartiers de la ville de N'Djaména. Nous en avons identifié deux et nous nous sommes entretenu avec quelques membres, soit individuellement, soit collectivement. En outre, afin de comprendre leur fonctionnement, nous avons réalisé deux séances d'observation participante au cours de leur réunion.

Au total pour ce qui concerne les publics, nous avons pu nous entretenir avec 24 personnes dont 6 filles. Cette disproportion constatée entre la participation des garçons et des filles à nos entretiens est un indicateur qui révèle le problème de la présence des femmes sur la scène publique, soumise encore à des pesanteurs socioculturelles. En effet, aujourd'hui encore, beaucoup de familles urbaines gardent un lien fort avec le village et agissent suivant le cadre de référence traditionnel selon lequel la présence d'une femme dans les lieux publics est considérée comme un signe d'immoralité. Ainsi, pour éviter cette condamnation sociale, beaucoup de filles se retirent chez elles et se voient ainsi privées des pratiques culturelles collectives. En outre, pour la plupart des situations comme les concerts qui débutent dans la soirée pour finir à des heures tardives, les filles préfèrent rester à la maison à cause de l'insécurité et plus précisément du viol dont elles sont fréquemment victimes. D'ailleurs, la plupart des filles que nous avons interrogées nous ont affirmé que l'insécurité était l'une des causes de leur absence des lieux de concert.

En identifiant ainsi les publics à travers les différentes situations qui révèlent les modes d'inscription sociale de la musique, cette méthode nous a permis de rencontrer ceux pour qui la musique est un loisir familial et ainsi d'arriver à obtenir une variété à la fois de publics et de modes d'attachement. En nous présentant à eux comme un étudiant s'intéressant à leurs pratiques, nous avons perçu un intérêt spontané de leur part et avons été accepté assez rapidement.

Cependant, nous pouvons reprocher à cette méthode de sous-représenter d'autres publics qui ne font pas partie de ces trois situations et dont les pratiques pourraient être intéressantes pour

nous. C'est par exemple toute la catégorie des publics ayant des pratiques exclusivement individuelles, qui écoutent la musique soit à domicile soit au moyen de leur téléphone, sans nécessairement avoir des pratiques collectives. Tout en étant conscient que toutes les catégories des publics ne sont pas représentées, ce qui constitue une limite à ce travail, nous justifions notre posture par le fait que nous nous sommes focalisé sur la dimension sociale de la musique, et donc que nous nous sommes intéressé aux terrains de pratiques exclusivement collectives.

La conduite des entretiens

La période de notre enquête de terrain s'est étalée de février à juillet 2012. Elle a été précédée d'une exploration du terrain en 2011, pendant laquelle nous avons testé l'opérationnalité de notre guide auprès des acteurs. Cela nous a permis d'en mesurer les limites, mais surtout nous a aidé à formuler nos hypothèses de recherche. Si la période d'enquête a été longue, cela se justifie par de multiples contingences.

Ainsi, le taux des reports de rendez-vous a été élevé, soit pour des cas d'indisponibilité rencontrés chez la plupart des responsables des institutions, soit par refus de répondre au téléphone pour une bonne partie des musiciens et des publics. Il s'agit clairement de conduites de méfiance chez les responsables, de conduites de fuite ou d'évitement chez des populations intimidées ou mal à l'aise, pour des raisons culturelles ou linguistiques, face à la situation d'entretien. Il est utile de remarquer que cette situation n'est pas spécifique à notre type de recherche, mais que c'est le lot de tout chercheur en sciences sociales au Tchad³⁹. L'une des raisons évidentes se trouve dans une certaine incapacité à répondre aux questions, en raison du faible niveau d'instruction de nombreux interviewés, ce qui est le cas d'une large fraction de la population. Plusieurs sources émanant d'institutions comme l'UNESCO⁴⁰, que nous avons recoupées, montrent des statistiques faibles, inférieures à 15%, pour ce qui est de la population alphabétisée. Ainsi dans un contexte comme celui du Tchad où la culture de la recherche est quasiment inexistante, il n'est pas étonnant d'être confronté à de telles difficultés. Pour justifier cet état de choses, il faut aussi tenir compte de la dimension historique : la période de dictature implacable de l'ancien Président de la République, Hissein Habré⁴¹, a été caractérisée par un

³⁹ Nous renvoyons le lecteur à la thèse de Patrick Ndiltah sur le cinéma tchadien ; l'auteur a été confronté aux mêmes difficultés de terrain (2013 : 17-33).

⁴⁰ Makhoumy fall, « Qui et où sont les analphabètes? Afrique sub-saharienne francophone », *Rapport*, 2005, 22 p.

⁴¹ Hissein Habré fut le Président de la République du Tchad de juin 1982 au 1^{er} décembre 1990, soit huit ans de règne. Aujourd'hui résidant à Dakar, il est poursuivi pour les crimes commis sur environ 40 000 personnes sous

climat social de méfiance et de résignation de la population. Durant cette période, donner de l'information à un inconnu, c'était potentiellement se mettre en danger, parfois en danger de mort. Enfin, le faible taux de représentation des femmes dans l'échantillon constitue à lui seul, comme nous l'avons dit plus haut, un signal de la persistance des pesanteurs socioculturelles, même en milieu urbain dans ce domaine et ce déséquilibre de l'échantillon reflète en définitive le déséquilibre qui existe dans les pratiques culturelles elles-mêmes.

Sur le terrain, en plus des recadrages permanents pour adapter le contenu de notre guide, nous avons été confronté à quelques contraintes diverses liées globalement à la communication. Cela nous amené à opter pour deux stratégies que nous décrivons ci-dessous :

Faire écouter des extraits musicaux pour faciliter l'expression

Afin de surmonter la timidité des enquêtés et de les faire s'exprimer le plus spontanément possible sur leur attachement en évitant au maximum toute introduction inductive de notre part, nous avons sélectionné des échantillons musicaux de quelques musiciens ou groupes musicaux que nous leur avons fait écouter. Les extraits retenus ont une certaine popularité, mais surtout nous les avons choisis parce que chacun des musiciens ou des groupes musicaux marque à sa façon la ville. Les morceaux recouvrent tous les rythmes écoutés à N'Djaména à savoir : le rap (international), le soukous et la rumba (africain) et tradi-moderne (local). L'échantillon musical portait sur les cinq musiciens et groupes suivants :

1. ***Mounira Mitchala*** : Prix découverte RFI 2007, elle a acquis une notoriété non seulement nationale mais internationale. Elle se présente comme une artiste ouverte sur le monde. Elle présente également la figure de la femme émancipée, affranchie des pesanteurs socioculturelles que le milieu urbain favorise.
2. ***Talino Manu*** : Musicien décédé en 2009, il est considéré non seulement comme l'un des grands artistes pour la qualité de ses compositions, mais aussi le symbole de la réconciliation des Tchadiens. Il a ainsi été immortalisé à travers la création du centre culturel dénommé "Espace Talino Manu", une forme de patrimonialisation musicale.

son règne. A cause de sa redoutable police secrète dénommée DDS (Direction de la Documentation et de la Sécurité), le droit à l'expression était strictement contrôlé et réprimandé.

3. ***Sultan*** : Il se présente comme un artiste engagé depuis la sortie de son album « *Enfant soldat* » dans lequel il fustige les politiques. Cet album a été censuré pour un temps sur les ondes radiophoniques.

4. ***Chari Jazz*** : L'un des tout premiers orchestres tchadiens qui survit encore aujourd'hui. Il fait figure de pionnier dans le domaine de la musique urbaine qui a accompagné l'urbanisation de la ville depuis l'indépendance et est considéré comme le groupe musical appartenant à la génération "lamyfortaine"⁴², (qui couvre toute la période de l'Indépendance à la guerre civile de 1979). Cette présence urbaine se traduit également par son ancrage géographique dans la ville à travers son propre lieu de concert où il se produit toutes les semaines (vendredi, samedi, dimanche).

5. ***Soubyanna Music*** : Groupe musical sans doute le mieux organisé, non seulement à cause des instruments de musique dont il dispose mais aussi à cause de son ancrage géographique à travers son lieu de production de concert, "Royaume de Soubyanna", tous les week-ends (samedi et dimanche).

Les extraits ont été mis en série à raison de 10 à 15 secondes par échantillon. Ils ont été présentés après un temps d'entretien. Ce choix de faire passer les échantillons après un temps d'entretien est justifié par le fait que nous avons considéré ces échantillons comme un moyen et non une fin. Ce qui veut dire que nous n'étions pas obligé d'y avoir recours systématiquement. L'intérêt de la méthode était de susciter une parole « im-médiate » sans le filtre du langage qui est, nous l'avons vu, un obstacle permanent à l'expression en raison des faibles compétences linguistiques. L'audition des échantillons avait pour but de provoquer des commentaires spontanés. Comme les extraits musicaux sont connus des publics, généralement pendant cette séquence d'écoute, plusieurs signes verbaux ou non verbaux dénotant de l'intérêt ou du désintérêt étaient perceptibles : chanter avec le musicien pendant que le morceau se déroule ou à défaut, hocher la tête, rire ou encore froncer les sourcils. Il y en avait d'autres qui réagissaient instantanément à l'écoute de tel ou tel extrait. En bref, cette stratégie a permis d'établir une relation et de délier les langues. Les commentaires foisonnaient parce que les interviewés en

⁴² Fort-Lamy fut le nom de la capitale du Tchad à l'indépendance et c'est en 1973 que la capitale sera rebaptisée N'Djaména. Les « Lamyfortains », comme se nomment les citoyens appartenant à cette époque, s'identifient aujourd'hui à cette musique.

venaient à établir des comparaisons avec d'autres références au-delà du Tchad et nous entraînaient ainsi dans les sillons de leurs expériences musicales.

Nous n'avons pas systématiquement utilisé ce support à la communication et à la verbalisation des attachements car certains interviewés, d'entrée de jeu, annonçaient leur goût parfois exclusif pour un certain type de musique, notamment étrangère. C'est le cas d'une proportion non négligeable des jeunes qui interprètent la musique américaine ou française dans le club Guest Star ou dans l'émission télévisée *Espace Jeunes*. C'est le cas aussi du collectif des jeunes rappeurs d'Abéna qui s'identifient par leur style musical. Devant ces situations, il nous a paru préférable de nous focaliser sur les objets de leur attachement révélés pour en comprendre les modalités et la formation.

En définitive, au vu des résultats obtenus, l'échantillon que nous avons pu mobiliser nous a révélé que la plupart des sujets interrogés étaient des amateurs au sens de Hennion, en ce sens qu'ils développent des pratiques musicales à une certaine échelle allant de l'écoute à la pratique d'instruments.

Le réajustement permanent du chercheur

Comme de nombreux chercheurs, nous avons été confronté aux problèmes inhérents à l'enquête de terrain. Comme Le Guern (2002) dans son enquête sur les pratiques des fans de la série *Le Prisonnier*, Péquignot (2001) dans l'enquête sur les romans sentimentaux, Pasquier à l'occasion d'une recherche sur la réception des séries collège ou encore Majdouli évoquant les problèmes à se faire accepter comme femme marocaine étudiant en Europe dans un milieu attaché à la tradition (2007 : 343), nous avons nous aussi rencontré des difficultés spécifiques. Mais devant ces situations auxquelles il est difficile d'échapper, nous faisons nôtre le point de vue de Kaufmann :

« La retenue de l'enquêteur déclenche une attitude spécifique chez la personne interrogée, qui évite de trop s'engager : à la personnalisation des questions fait écho la non-personnalisation des réponses » (1996 : 17).

Ainsi, nous avons dû faire face à différents types de situations et de réactions.

L'un des premiers obstacles que nous avons rencontrés était le rapport enseignant/enseigné qu'il fallait surmonter. Au Tchad, comme un peu partout en Afrique, mais contrairement à l'Europe où l'enseignant est quelqu'un d'accessible en tout temps et sans

protocole social établi, il y a comme un mythe autour de l'enseignant qui fait qu'il existe une certaine distance entre celui-ci et son élève ou son étudiant. Cette image héritée des temps coloniaux persiste encore aujourd'hui. Pour beaucoup de jeunes, souvent des élèves ou étudiants, la tendance au vouvoiement qui accentue la distance est quasi spontanée. C'est pourquoi dans une démarche empathique, nous prenons le temps de briser ces barrières permanentes en insistant par exemple sur la nécessité de se tutoyer ou en mettant en confiance l'interlocuteur. Ce n'est pas une tâche facile. Il s'agit notamment de les persuader que leurs propos ne sont pas évalués, qu'il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses et que même les associations les plus inattendues ont leur valeur aux yeux du chercheur.

Pour ce qui concerne les musiciens, il a fallu lever un certain malentendu. En effet, s'il existe une difficulté à laquelle la plupart des musiciens tchadiens sont confrontés, c'est bien celle de trouver des producteurs. Beaucoup de musiciens que nous avons rencontrés ont été enchantés non pas d'avoir été choisis parmi d'autres comme sujets d'enquête, mais parce que nous avons été perçu, soit comme un bailleur, soit comme un musicologue, soit comme un expert en montage de projets culturels, soit encore comme un journaliste, sans doute à cause du dictaphone. Nous avons donc été accablé de sollicitations de plusieurs ordres comme la demande de financement d'album, la correction et la mise en forme des compositions, la demande de mise en relation avec des distributeurs étrangers, preuve que la représentation du statut de chercheur est pour le moins incertaine, même chez les musiciens.

Nous sommes conscient que les perceptions de ces diverses situations de communication peuvent induire des distorsions et amener les interviewés à des déclarations exagérées : soit ils se mettent en valeur, soit ils se placent dans une position de demandeur, ce qui pourrait avoir pour conséquence de nous faire passer à côté de véritables informations et surtout d'empêcher une expression sincère et dénuée de calcul. Ainsi, même si, au cours de l'entretien, nous n'avons cessé d'intervenir pour réorienter les interviewés, nous avons très vite compris que l'entame de notre entretien était essentielle et qu'il fallait la soigner en fournissant des éléments essentiels à la compréhension de notre travail de recherche, même si cet exposé liminaire ne faisait pas sens chez tous les sujets interrogés.

Les entretiens ont été menés dans différents lieux comme il apparaît dans le tableau synoptique (**Tableau 2**). Si, pour la plupart des acteurs d'appui, nous avons été reçu dans les bureaux attachés à leur fonction, pour les musiciens et les publics, il n'y a pas eu de cadre unique. Ainsi, c'est soit à domicile, soit dans les lieux de concert, soit à l'université, soit dans les locaux des stations de radio, soit encore dans des espaces publics comme le marché que nous avons

conduit les entretiens. Nous avons eu le souci de varier, autant que faire se peut, ou d'élargir notre échantillon en interrogeant une population hétérogène. Cela concerne aussi bien les musiciens que les publics. Ainsi les éléments de cette hétérogénéité portent essentiellement sur les variables âge, niveau d'instruction, profession ou encore le quartier de résidence.

b) Les séances d'observation

Nous partons du principe énoncé par Laplantine sur l'importance de l'observation :

« Les anthropologues estiment que la connaissance des êtres humains ne peut être menée à la manière du botaniste examinant la fougère ou du zoologue observant le crustacé, mais en communiquant avec eux et en partageant leur existence d'une manière durable ». (1996 : 20)

Il ne s'agit pas pour nous de nous transformer en musicien, mais le fait de prendre part à ces ambiances de concerts à plusieurs reprises ou de participer aux réunions des clubs était la voie essentielle pour accéder à cette connaissance dont parle Laplantine, même si, à l'évidence, nous ne pouvons prétendre avoir partagé « leur existence d'une manière durable ».

Pour interroger les autres aspects de notre problématique liés notamment aux nouvelles sociabilités et à la nature des pratiques de l'espace urbain que la musique favorise, nous avons réalisé plusieurs observations dans huit lieux, présentant chacun une identité propre.

L'élaboration de la grille d'observation

Nous devons préciser que l'observation a été pour nous le premier moyen de contact avec notre terrain. C'est grâce à l'observation spontanée et intuitive que nous avons pu nous rendre compte de cette présence vivace de la musique dans le quotidien de la vie des citoyens, que nous cherchons aujourd'hui à comprendre de manière plus construite. Aussi est-il utile de rappeler que les premières séances qui se sont réalisées sans aucune orientation préalable précise nous ont donné l'avantage de formuler les premières hypothèses et nous ont aidé à enrichir notre grille pour les observations suivantes.

En nous référant au guide de Beaud et Weber (2010) comme outil méthodologique de l'enquête ethnographique, nous avons élaboré une grille d'observation. Il s'agit d'observations totales intégrant aussi bien le cadre physique que les formes d'interaction sociale. Les lieux observés

ne présentent pas tous le même cadre physique et pour permettre de comprendre les pratiques qui s’y déroulent, nous avons choisi le cadre physique comme axe d’observation à part entière afin d’en faire l’analyse sémiotique. Ainsi, la grille d’observation se présente comme suit :

Tableau 2: Grille d'observation

Axes/niveau d'observation	Catégories	Quelques indicateurs
1. Cadre physique	Configuration de l’espace et organisation du lieu	<ul style="list-style-type: none"> • Localisation des différents compartiments du lieu ; • Qualité de la salle : fermée ou à ciel ouvert • Scène (podium et son éclairage) • Sièges : nature et disposition ; situation de ce qu’ils permettent, encouragent ou interdisent
	Eléments esthétiques	<ul style="list-style-type: none"> • Présence ou non de décorations et leur nature ; leur valeur sémiotique
	Sécurité/conditions d’accès	<ul style="list-style-type: none"> • Présence ou non de policier ou vigile • Conditions d’entrée : entrée payante/gratuite ; fouillée/libre
2. Cadre social : ambiance du lieu	Chronologie du déroulement de l’événement	<ul style="list-style-type: none"> • Différents temps forts de l’événement et attitudes correspondantes du public, notamment à travers les paroles prononcées et la communication non verbale
	Services proposés dans le lieu	<ul style="list-style-type: none"> • Nature des activités qui accompagnent l’événement (boisson, cigarettes, cuisine, auberge, petits commerces...) ;
	Appropriation de l’espace par le public	<ul style="list-style-type: none"> • Déplacements des personnes (nature, fréquence) et personnes immobiles (à quelle place et quoi faire?) • Catégories sociales représentées pour le public ; • Nature des interactions : conflit, coopération ou autres.

La conduite des observations

En faisant l’hypothèse que les lieux influencent ou orientent les comportements ou les attitudes de ceux qui les pratiquent, nous avons opéré des choix en fonction des caractéristiques intrinsèques à chaque lieu :

- **Espace Fest’Africa** : Cet espace public qui est aujourd’hui dénommé Fest’Africa doit son nom au grand festival culturel et littéraire organisé en 2003 et dénommé *Fest’Africa sous les étoiles*, qui a regroupé plus d’une centaine d’écrivains et d’artistes africains. Cet espace, jadis anonyme, est devenu aujourd’hui le lieu de référence urbaine lorsqu’il s’agit de l’organisation des événements grand public : festivals et concerts. Situé au quartier Moursal, entre le Lycée du Sacré Cœur et le Building, l’Espace Fest Africa est bordé par l’Avenue Mobutu et s’étend sur une superficie de plus de 3500 m². C’est un lieu de haute sociabilité en ce sens qu’en dehors des événements essentiellement musicaux, il sert également de lieu de projection des films dans le cadre des campagnes de mobilisation de masse, ou à l’occasion des grands événements sportifs comme la Coupe d’Afrique des Nations, où des écrans géants sont installés pour la population.

- **Le bar Boukarou** : Situé en plein cœur du quartier Moursal, non loin de l’Avenue Kondol, il n’est pas facilement identifiable, à cause de l’absence de toute indication et d’orientation et surtout à cause du type de construction qui ressemble plus à une habitation personnelle qu’à un bar dancing. Le seul indicateur qui montre que c’est un lieu de musique est l’ambiance musicale qu’il diffuse tous les soirs à partir de 18h jusqu’à minuit et ce, du lundi au dimanche. La particularité de ce lieu est qu’il est jumelé à une auberge ; ce qui occasionne une forte fréquentation de ce lieu est sans doute la pratique de la prostitution à visage découvert qui s’y développe.

- **Le Royaume culturel de Soubyanna** : Le Royaume culturel de Soubyanna est aujourd’hui considéré comme un bar parce qu’il s’y vend de l’alcool, mais sa particularité vient du fait que ce lieu est une création d’un groupe musical, Soubyanna Musique. Si aujourd’hui le Royaume culturel de Soubyanna peut être identifié comme un bar et donc un lieu de loisir, le projet des créateurs est d’en faire un lieu culturel, d’où la dénomination « Royaume culturel de Soubyanna ». C’est une appellation assez surprenante pour un public peu familiarisé avec l’Afrique mais qui, dans le contexte n’djaménois ne paraît pas déplacée. Si nous avons choisi ce lieu, c’est qu’il est l’un des rares lieux de musique où se joue sur toute l’année, les samedis et dimanches, de la musique live.

- **Le Temple de Chari Jazz** : C’est un lieu loué par le groupe Chari Jazz, le premier orchestre tchadien à N’Djaména, où se produit ce groupe. La particularité de ce lieu tient à la

catégorie du public qui le fréquente : ce public, par sa tranche d'âge, appartient en majorité, à la période de Fort-Lamy.

- ***L'Institut Français du Tchad*** : L'Institut Français, autrefois appelé Centre culturel français est, comme son nom l'indique, le lieu de la promotion de la culture française. Mais compte tenu du rôle qu'a joué et continue à jouer ce centre dans la promotion de la culture tchadienne, soit en offrant un espace d'expression aux artistes musiciens tchadiens, soit en mettant à la disposition des élèves et étudiants l'une des grandes bibliothèques du Tchad, il nous intéresse particulièrement. Là, se rencontre la culture urbaine au sens du métissage et du brassage des publics de différentes origines (nationaux et autres nationalités) qui se côtoient et se croisent et c'est en cela que ce lieu est important pour nous en termes d'observation. Toutefois, il faut relativiser l'importance de ce brassage et ne pas perdre de vue que ce lieu est, à N'Djaména, le symbole de la culture légitime, non pas seulement à cause du tarif d'entrée qui constitue une contrainte économique pour certaines catégories de la population, mais beaucoup plus en raison du caractère sélectif des artistes qui s'y présentent, ce qui constitue également une barrière culturelle. Enfin, au-delà même de toute notion de programmation ou de tarification, le « Centre Culturel Français », comme on continue souvent de l'appeler, conserve, en dépit de l'évolution de sa politique culturelle, un peu de l'aura acquise au temps de la période coloniale et qui s'accompagnait d'une ségrégation sociale assumée.

- ***La Maison de Quartier de Chagoua*** : Construite en 2009 par l'AFD⁴³ en partenariat avec la Mairie, la Maison de Quartier de Chagoua apparaît comme un projet pilote appelé à se développer dans d'autres quartiers de la ville dans les années à venir, en cas de résultats positifs. L'objectif ayant conduit à la création de cette maison, selon le responsable actuel⁴⁴, vient du fait qu'il existe dans les quartiers périphériques un nombre important de jeunes talentueux éprouvant des difficultés pour s'exprimer. En dehors du centre Don Bosco, ces jeunes issus des nouveaux quartiers périphériques n'ont aucun autre lieu d'expression. La Maison apparaît comme le lieu emblématique du développement des « cultures urbaines » où se manifestent des styles d'expressions revendicatifs et critiques à l'endroit des pouvoirs publics, en particulier le hip hop. Ceci est confirmé par la présence sur la scène publique du Collectif des Jeunes Rappeurs d'Abéna que ce lieu a contribué à créer par l'organisation

⁴³ Agence Française de Développement.

⁴⁴ M. Abdelkader Hamid dans l'entretien réalisé le 21 février 2012.

périodique des compétitions hip hop. L'observation des murs couverts de tags et le constat fait de la prédominance des groupes de hip hop par rapport à d'autres styles dans la programmation mensuelle confirment cette orientation.

- ***Le Centre Don Bosco*** : le centre Don Bosco est une création d'une congrégation religieuse, les Salésiens, qui a un statut juridique d'association à but non lucratif. Créé en 1999, le centre Don Bosco était jusqu'en 2009 l'unique lieu d'expression des jeunes issus des quartiers périphériques. Aujourd'hui, même si la Maison du Quartier de Chagoua lui prend une partie de son public, il reste toujours un centre de référence des jeunes à cause des activités culturelles, mais aussi sportives et de formation en informatique qu'il propose. En outre, le centre a la réputation d'être le seul lieu à abriter chaque année une activité culturelle importante qui fédère les jeunes des différents établissements scolaires secondaires de la ville, dénommée ACARSIE⁴⁵ et dans laquelle la musique tient une grande place. Son choix s'imposait pour illustrer la place des mouvements religieux dans la constitution d'une culture musicale urbaine.
- ***L'Espace Talino Manu de Moursal*** : De création récente en 2011, ce lieu a été baptisé du nom de Talino Manu, l'un des grands artistes musiciens tchadiens, décédé en 2009, reconnu pour son talent artistique, mais aussi pour avoir contribué significativement à la paix retrouvée à travers ses chansons. La particularité du lieu réside dans son pouvoir de faire cohabiter la culture traditionnelle avec la culture moderne. Cela transparaît par exemple dans les deux dernières éditions de la Fête de la Musique, où les groupes musicaux modernes et ceux issus du folklore ont été programmés.

Nous avons observé ces différents lieux à plusieurs moments de la journée selon les événements qui s'y passent, mais dans la plupart des cas, les observations sont menées le soir à partir de 18 heures lorsque ces lieux manifestent leur vitalité sociale. Lors de nos premières observations, alors que nous nous exerçons à cette pratique mais qu'il nous était difficile de mémoriser le maximum d'informations pour les restituer plus tard, le même incident s'est répété et nous tenons à en faire mention ici, tant il illustre l'incompréhension et la méfiance que peut susciter la posture du chercheur. Comme nous étions muni d'un carnet pour noter nos observations, nous avons fait l'objet d'interpellations soit par les vigiles, soit par les

⁴⁵ Activités Culturelles, Artistiques et Sportives Inter Etablissements.

propriétaires des bars, ce qui nous a coûté de longs moments d'explication. Ainsi pour éviter ces désagréments, nous n'avons pas eu d'autre moyen que de nous rendre sur le terrain et de mémoriser les signes, mouvements, attitudes, propos tenus, ce qui nous obligeait à nous rendre dans un lieu au moins deux fois.

2.2.3 L'analyse des données

Nous avons procédé à l'analyse des données après avoir retranscrit l'intégralité de nos entretiens et formalisé quelques observations. Il est utile de signaler que comme ces entretiens n'étaient pas destinés à une exploitation linguistique ni à une observation des faits de langue, nous avons choisi comme principe la lisibilité. C'est ainsi que nous avons introduit une ponctuation lorsque cela semblait indispensable à la compréhension du discours.

Deux opérations majeures ont caractérisé cette étape de travail : la codification des entretiens et l'analyse de contenu des documents.

2.2.3.1 La codification des entretiens pour une exploitation efficace

L'opération de codification apparaît comme la première étape de traitement des données recueillies et répond fondamentalement à deux objectifs essentiels : d'abord classer les entretiens en vue de leur exploitation rapide et ensuite, pour ce qui concerne les citations de nos interviewés, respecter le principe de l'anonymat, indispensable dans tout travail universitaire, particulièrement dans ce contexte où des appréciations sur la politique ou la vie de la cité doivent rester confidentielles et ne pas porter préjudice à leurs auteurs.

Tableau 3: Tableau des entretiens répartis par catégorie d'acteurs

1. Musiciens

<i>N°</i>	<i>Code</i>	<i>Durée</i>	<i>Date</i>	<i>Lieu</i>	<i>Groupe/ solo</i>	<i>Nb albums</i>	<i>Age</i>	<i>Sexe</i>	<i>Niv. instruction</i>	<i>Profession déclarée</i>	<i>Quartier</i>
1.	A/sc-soub	1h28	28.02.2011	Royaume Soubyanna	Soubyanna Musique	02	NC	M	Maîtrise	Musicien Enseignant	Moursal
2.	A/nmd	1h02	19.07.2011	Cyber café	Solo	06	47	M	NC	Musicien	Sigueté
3.	A/rsk	1h40	23.07.2011	A son domicile	Solo	01	23	M	Terminale	Musicien	Moursal
4.	A/nmjpb	46mn	08.01.2012	Espace Talino Manu	Orchestre national	00	NC	M	NC	Musicien	Moursal
5.	A/als	1h59	10.01.2012	A son domicile	Solo	02	NC	F	NC	Musicienne Hôtesse de l'air	Chagoua

6.	A/dgs	50mn	15.01.2012	Institut français	Solo	02	NC	M	Baccalauréat	Musicien	Moursal
7.	A/gdr	46mn	24.01.2012	Institut français	Solo	00	41	M	Baccalauréat	Musicien	Paris Congo
8.	A/svcsv	38mn	27.01.2012	Espace Talino Manu	Solo	03	29	M	Licence	Musicien Peintre	Walia
9.	A/dlc	50mn	06.03.2012	Institut français	Solo	01	28	M	7 ^e an. médecine	Musicien Etudiant	Chagoua
10.	A/dnd	55mn	10.03.2012	Univ. de N'Djaména	Solo	01	39	M	Master	Musicien Enseignant	Abena
11.	A/an	1h32	16.03.2012	A son domicile	Chari Jazz	NC	56	M	Primaire	Musicien Gardien	Sabangali
12.	A/aan	54mn	20.03.2012	Univ. de N'Djaména	Shila Shila	01	NC	M	Baccalauréat	Musicien	Moursal
13.	A/mkam	51mn	30.03.2012	Bureau	Solo	02	NC	F	Bac+2	Musicienne Administrative	Gassi

2. Acteurs d'appui

N°	Code	Durée	Date	Lieu de l'entretien	Institution	Qualité de l'interviewé
1.	AA/ip/butdra	48mn	21.01.2011	Bureau	BUTDRA	Directeur
2.	AA/ip-cc/mcbm	38mn	1 ^{er} .02.2011	Bureau	Maison de la Culture Baba Moustapha	Directeur
3.	AA/sp-cc/cjdb	52mn	03.02.2011	Bureau	Centre des Jeunes Don Bosco	Secrétaire Général
4.	AA/ii/ift	58mn	08.02.2011	Bureau	Institut français du Tchad	Animateur culturel
5.	AA/sp-pi/nmm	55mn	12.02.2011	IFT	Promoteur indépendant	Directeur
6.	AA/ip/butdra	1h03	09.01.2012	Bureau	BUTDRA	Chargé de documentation et de répartition
7.	AA/sp-pi/nrm	43mn	25.01.2012	Espace Talino Manu	Promoteur indépendant	Journaliste culturel
8.	AA/sp-as/rjact	35mn	27.01.2012	Siège L'Observateur	Réseau des Journalistes et Animateurs culturels tchadiens	Secrétaire Général
9.	AA/sp-m/harm	21mn	28.01.2012	Siège radio Harmonie	Radio Harmonie	Animateur de l'émission <i>Guest Star</i>
10.	AA/ip/dmdac	47mn	12.02.2012	Bureau	Direction de musique, de la danse et de l'art contemporain	Directeur
11.	AA/sp-disc/hd	31mn	21.02.2012	Siège du studio	Studio Hadre Dounia	Responsable
12.	AA/ip-cc/mqc	39mn	21.02.2012	Bureau	Maison de Quartier de Chagoua	Responsable
13.	AA/sp-disc/appat	33min	22.02.2012	Institut national de la jeunesse et des sports	Association pour la Promotion et la Production des Œuvres des Artistes Tchadiens	Trésorier Général
14.	AA/sp-sc/tg	33min	22.02.2012	Bureau	Tigo	Directeur Marketing et Communication
15.	AA/sp-pi/bm	23min	23.02.2012	Bureau	Promoteur indépendant	Notaire

16.	AA/sp-disc/dq	32min	25.02.2012	Siège du studio	Studio D&G	Responsable
17.	AA/sp-m/lib	1h52	28.02.2012	Siège Radio	Radio Fm Liberté	Animateur de l'émission Hip Hop Show Time
18.	AA/sp-m/tc	42mn	29.02.2012	Bureau	Tchad et Culture	Rédacteur en chef
19.	AA/sp-m/dk	42mn	29.02.2012	Siège du journal	Journal Dakouna	Directeur de publication
20.	AA/sp-as/assomut	1h02	10.03.2012	A son domicile	Association des musiciens tchadiens	Secrétaire Général
21.	AA/ip-m/onrtv	1h08	13.03.2012	A son domicile	Office National de Radio et Télévision	Animateur de l'émission Discothèque et Nouveautés
22.	AA/sp-disc/ssrp	36mn	19.03.2011	Siège du studio	Studio Sono Ramsès Production	Responsable
23.	AA/sp-disc/3xl	44mn	29.03.2012	Siège du studio	Discothèque 3XL	Responsable
24.	AA/sp-m/caref	40mn	05.04.2012	Bureau	Centre Al Mouna	Journaliste au Journal Carrefour
25.	AA/sp-sc/airt	43mn	27.04.2012	Bureau	Airtel	Responsable marketing et communication
26.	AA/ip-m/esp.jeunes	59mn	10.05.2012	IFT	Office national de Radio et Télévision	Animateur de l'émission EspaceJeunes
27.	AA/ii/mnm	52mn	20.05.2012	Bureau	Malaria No More	Assistant au programme et chargé de la communication

3. Publics

N°	Code	Durée	Date	Lieu	Age	Sexe	Niv. instruction	Profession	Quartier
1.	P/dbd	1h05	13.03.2011	Espace Talino Manu	NC	M	Etudes supérieures	Commercial	Moursal
2.	P/dsab-fn	48mn	01.02.2012	Université de N'Djaména	25	F	1 ^{re} année universitaire	Etudiante	Dembé
3.	P/an	26mn	03.02.2012	Université de N'Djaména	20	M	1 ^{re} année universitaire	Etudiant	Atrone
4.	P/anj	34mn	05.02.2012	Radio Harmonie FM	19	M	Etudes techniques	Etudiant	Atrone
5.	P/zs	26mn	06.02.2012	Radio Harmonie	19	F	Terminale	Elève	Moursal
6.	P/ndp	23mn	12.02.2012	Université de N'Djaména	21	M	1 ^{re} année universitaire	Etudiant	Farcha
7.	P/bb	47mn	12.02.2012	Université de N'Djaména	21	M	Terminale	Elève	Moursal
8.	P/mr	33mn	13.02.2012	Université de N'Djaména	23	M	Terminal	Elève	Paris-Congo
9.	P/agc	1h05	30.05.2012	A son domicile	NC	F	Terminale	Elève	Abéna
10.	P/dpj	42mn	09.06.2012	Radio Harmonie FM	25	M	Secondaire	Elève	Amtoukouin
11.	P/scy	34mn	09.06.2012	A son domicile	20	F	1 ^{re} année études supérieures	Etudiante	Chagoua
12.	P/rg	47mn	06.07.2012	Université de N'Djaména	24	F	2 ^e année universitaire	Etudiante	Abéna
13.	P/ajra	1h16	08.07.2012	Maison de Quartier de Chagoua	NC	M	NC	Elèves	Abéna

14.	P/cgs	13mn	14.07.2012	Radio Harmonie	NC	NC	NC	NC	NC
15.	P/pb	40mn	15.07.2012	Radio Harmonie	19	M	Secondaire	Elève	Gassi
16.	P/ddd	1h14	17.07.2012	A son domicile	60	M	Etudes supérieures	Administrateur	Moursal
17.	P/dr	16mn	28.07.2012	Maison de Quartier Chagoua	NC	M	Etudes secondaires	Peintre	Dembé
18.	P/byk	33mn	28.07.2012	Stationnement de taxi	42	M	Etudes primaires	Taximan	NC
19.	P/nm	45mn	29.07.2012	Institut national de Jeunesse et Sports	53	M	Etudes supérieures	Enseignant	NC
20.	P/nj	19mn	30.07.2012	Institut national de Jeunesse et Sports	NC	M	Etudes supérieures	Enseignant	Boutalbagar
21	P/gr	26mn	1 ^{er} .08.2012	Institut national de Jeunesse et Sports	NC	M	Etudes supérieures	Enseignant	Atrone
22	P/dd	51mn	06.08.2012	A son bureau au Gouvernorat	NC	M	Etudes supérieures	Administrateur	NC
23	P/bsb	34 mn	10.05.2013	ONRTV Radio	NC	M	NC	Administrateur	NC

2.2.3.2 Le traitement des données recueillies

En nous appuyant sur le matériau constitué par les entretiens, les comptes rendus d'observation, les articles de presse et quelques documents institutionnels, nous avons effectué le travail d'analyse de données.

Pour ce faire, nous avons eu recours à des ouvrages méthodologiques, notamment celui de Miles et Huberman (2003), qui fournit des principes d'analyse des données qualitatives et celui de Maingueneau (1998). Ce dernier développe le cadre permettant de relever les éléments en fonction desquels se construit le sens d'un discours. Le contexte situationnel qui fait partie de ces éléments retenus par l'auteur nous intéresse particulièrement pour étudier les différentes instances et la visée communicative des acteurs interrogés. Ainsi, à partir des données retranscrites, nous avons mis en place une démarche comportant deux étapes successives qui nous ont permis de procéder à leur analyse. Elles sont présentées succinctement dans les lignes qui suivent.

a) *La construction des sociogrammes*

La notion de sociogramme est utilisée à l'origine, à partir de travaux en sociométrie, par le psychiatre romain Jacob Levi Moreno vers 1933 pour mettre en évidence ce qui se passe au sein d'un groupe de sujets. Il peut être ainsi défini :

« [une] représentation graphique servant à mettre en évidence et à analyser les liens d'une personne avec sa famille ou son entourage ou de visualiser les liens de la famille ou de certains de ses membres avec les structures extérieures de santé, d'éducation, de loisirs, de travail, avec un cercle d'amis ou appartenant à la famille élargie » (Phaneuf, 2006 : 1).

Le sociogramme, dans ce contexte, est utile pour montrer la dynamique d'ensemble qui se développe dans le groupe d'appartenance du sujet observé, qu'il s'agisse de sa famille immédiate ou d'autres personnes de son entourage. L'utilisation du sociogramme s'est étendue très vite à d'autres disciplines, notamment la sociologie urbaine américaine avec les travaux de Whyte (1995 : 105-126), qui y a recours pour décrire les formes de sociabilité d'un quartier à partir des interactions sociales.

Il est utile de faire remarquer que l'emploi du sociogramme dans notre contexte s'éloigne sensiblement du modèle canonique de Moreno au sens strict des diagrammes ; il est plus proche de l'utilisation sociologique, entendue dans le sens de « portraits », qu'en font Emmanuel Ethis (2008), Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas (*in* Ethis, 2002) dans leurs publications consacrées aux publics des festivals. Présentés comme des « *balises interprétatives du terrain* » (Ethis, 2011 : 71), ce sont des portraits qui sont construits à partir des entretiens réalisés auprès des publics et des observations conduites sur le terrain.

Le recours aux sociogrammes ainsi définis vise à surmonter un écueil important que nous avons déjà relevé et que nous rappelons ici. Quoiqu'urbain, notre terrain d'étude, N'Djaména, se situe dans un pays où le taux d'analphabétisme demeure encore l'un des plus élevés. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que la mise en mots, par les sujets rencontrés, de leurs attachements à la musique relève d'une entreprise assez complexe, à cause d'une barrière à la fois linguistique et culturelle qui fait obstacle à la verbalisation des affects. C'est pourquoi le recours aux sociogrammes comme moyen de présentation nous permet d'une part de remédier à cette limite et d'autre part, d'accéder par d'autres chemins au sens que les sujets donnent à leurs choix ou à leurs attachements. A ce titre, les sociogrammes servent de lieu approprié de restitution et de contextualisation des situations des entretiens. Ils offrent des possibilités d'utilisation raisonnée de nombreux éléments qui relèvent de l'expression non verbale et qui se donnent à voir lors des entretiens avec les sujets. En effet, l'écriture des sociogrammes a l'avantage certain de mettre en relation des détails et des éléments ordinairement éloignés pour les intégrer dans une construction d'ensemble.

En outre, cet effort de construction de sens est, selon nous, déterminant pour apprécier le degré

de sincérité des enquêtés et la cohérence de leurs discours. C'est aussi un moyen de mettre en relation ce discours avec des éléments de présentation qui parfois le renforcent ou l'éclairent, mais qui peuvent le contredire. Enfin nous estimons que grâce à l'effort de contextualisation de l'entretien, cet exercice vise à permettre au lecteur de devenir témoin des différentes situations d'enquête.

Cette opération d'écriture constitue donc un premier niveau d'interprétation des données issues du terrain, qui a l'avantage de nous faire voir « *émerger des hypothèses* » (Ethis, 2011 : 81). Dans cette perspective, les portraits proposés, bien que caractérisés par leur singularité, mettent au jour quelques axes d'analyse qui permettent d'appréhender un tant soit peu l'univers de la réception musicale à N'Djaména.

b) La construction d'un format de présentation des données

Suivant les découpages des catégories que nous avons adoptées au début de notre recherche - musiciens, acteurs d'appui et publics -, nous avons élaboré, pour chaque catégorie, un tableau qui nous a permis d'entrer les données significatives⁴⁶. Nous avons conçu nos tableaux en utilisant les variables sur lesquelles nous nous étions appuyé pour construire nos guides d'entretien comme grille de lecture des données recueillies. Notre première tâche a été d'extraire les citations, issues de chaque entretien, pouvant être des indicateurs pour éclairer et illustrer les variables ainsi définies. Toutefois, nous ne nous sommes pas contenté de ces variables définies *a priori*, nous avons aussi intégré celles qui nous ont été suggérées par le contenu des entretiens, ce qui, de ce point de vue, a enrichi notre grille d'analyse. Afin de rendre pratique l'exploitation des tableaux pour l'étape suivante, nous avons opté pour le logiciel Excel, adapté pour les opérations de tri.

c) La démarche d'analyse

La procédure d'analyse a consisté, dans un premier temps, à dégager les « patterns » ou les « thèmes » selon Miles et Huberman (2003 : 133). L'étude des citations nous a permis de faire apparaître ce que ces auteurs appellent les « codes thématiques » qui ne sont rien d'autre que des thèmes ou des « explications » sous-tendant les propos des sujets. Ainsi à partir des occurrences des thèmes et dans une démarche de comparaison en faisant des allers-retours constants entre les discours, nous avons procédé à la vérification de nos hypothèses, que nous rappelons ici :

⁴⁶ Il s'agit des tableaux présentés ci-dessus p.72 et suivantes.

- Les acteurs formant le monde de la musique à N'Djaména ont des représentations renvoyant à la fois à des enjeux politiques, économiques, identitaires, esthétiques et autres, qu'il faut faire émerger et analyser.
- Les regroupements d'amateurs de musique participent de la production de modes de vie fondés sur des nouvelles formes de sociabilité transcendant souvent des clivages ethniques, confessionnels, géographiques.
- La musique, à travers ses différentes modalités de diffusion et d'écoute que sont les spectacles scéniques de toute nature et les émissions radiotélévisées qui rythment au quotidien la vie urbaine, recompose la ville et met au jour les manières dont celle-ci est pratiquée et vécue.

Une méthodologie hybride

Au terme de la présentation de ce chapitre consacré au cadre théorique et à la posture méthodologique que nous avons adoptée, il nous a paru utile de rappeler un certain nombre de paramètres qui ont guidé nos choix et d'en évoquer d'autres qui, sur le terrain, nous ont empêché de suivre certains chemins que nous aurions aimé emprunter

D'abord nous souhaitons justifier le choix d'une approche qualitative pour l'ensemble de notre travail, et en particulier pour ce qui concerne les publics, de préférence à une approche quantitative. Nous avons renoncé à une étude quantitative et à un traitement statistique des données concernant les publics, alors que cette dernière aurait été intéressante pour un pays comme le nôtre. En effet, cette thèse y constitue un premier travail universitaire sur l'étude des publics de la musique et ses conclusions auraient pu fournir un outil de pilotage aux décideurs. Nous y avons renoncé pour deux raisons essentielles. D'une part cette démarche aurait nécessité la prise en compte d'un échantillon important pour être significative et des traitements assez lourds, ce qui était difficile dans les conditions de notre recherche et aurait demandé des moyens humains dont nous ne disposions pas. D'autre part, étant donné les contraintes déjà évoquées liées à la verbalisation des attachements - or c'est ce que nous cherchions à faire émerger - la méthode d'enquête par questionnaire aurait sans doute produit des résultats décevants. Il ne s'agit donc pas d'un choix par défaut.

Nous avons eu recours à d'autres modes d'exploration pour donner à nos conclusions une forme de validité scientifique en dépit de l'absence de données quantitatives, d'où la forme hybride de notre démarche. Ainsi l'entretien et l'observation directe ont été mobilisés comme outils principaux de recueil des données, mais pour ce qui concerne l'entretien semi-directif, nous avons été contraints de nous écarter de son usage habituel. En effet, nous aurions souhaité que ces entretiens puissent servir uniquement à faire s'exprimer les sujets sur leurs attachements ou sur les formes d'inscription de leurs pratiques dans la vie sociale, mais en l'absence de données factuelles, nous avons été bien obligé de consacrer une partie des questions au recueil des données que nous ne pouvions réunir à partir d'autres sources.

Le caractère hybride de notre démarche méthodologique apparaît aussi dans la phase de traitement des données recueillies où nous avons été amené parfois à prendre des libertés avec l'usage canonique de quelques outils. Ainsi le sociogramme comme forme d'écriture prenant pour matériaux des données de l'entretien et de l'observation est utilisé dans notre travail dans le sens de « portait » pour illustrer la diversité des pratiques et des attachements des amateurs à

la musique, étant entendu que ces quelques sociogrammes ne sauraient avoir la prétention de construire une typologie complète des personnages qui peuplent l'univers de la musique à N'Djaména. Si nous insistons sur ce caractère hybride de l'usage que nous faisons de l'outil, c'est qu'il interroge le statut même du sociogramme, lequel relève à la fois ici de l'information primaire (entretien ou observation) dont il est issu et de l'analyse par les effets d'écriture qui s'y déploient. Le recours au style narratif ou journalistique, qui induit en quelque sorte une rupture dans le discours scientifique propre à la thèse, donne à cette autre forme de discours un statut intermédiaire et pose la question de sa légitimité.

A la réflexion, la légitimité de ce type d'écrit dans notre thèse est à apprécier en fonction de l'objectif poursuivi et de la spécificité de notre terrain d'étude. Cette « galerie de portraits » de personnages inclassables donne à voir, plus qu'une longue analyse, le caractère labile des critères habituellement utilisés par les chercheurs occidentaux et les limites de leur opérabilité dans un contexte africain comme le nôtre. Cette question des catégories et de leur transfert à l'étude d'une ville africaine a d'ailleurs été un problème récurrent qui dépasse le seul domaine des outils d'analyse. La typologie des acteurs culturels que nous tentons de dresser dans le chapitre suivant en est une autre illustration.

Partie II : Les acteurs du monde de la musique à
N'Djaména

Chapitre 3 : L'Etat en tant qu'organisateur de la vie culturelle

Etudier la musique à N'Djaména comme un « monde » au sens de Becker, c'est d'abord analyser le réseau de coopération qui existe entre tous les participants à la production et à la distribution de l'art. L'Etat est partie prenante de cette chaîne de coopération avec un statut particulier et c'est à ce titre que nous nous y intéressons en premier lieu :

« Dès lors que l'Etat possède le privilège exclusif de faire les lois à l'intérieur de son territoire, il joue fatalement un certain rôle dans la réalisation des œuvres de l'art. Chaque fois que l'Etat n'utilise pas les moyens de contrôle que ce privilège exclusif met à sa disposition, il s'agit aussi d'une forme d'intervention, qui a son importance » (2008 : 178).

Ce chapitre a donc pour objet d'interroger le contexte institutionnel en nous focalisant sur les modes d'intervention de l'Etat dans le domaine de la musique. Cela nous amènera à définir la notion de politique culturelle, puis à évaluer le rôle de l'Etat selon trois axes : l'organisation de la vie culturelle, le cadre juridique et le financement de la culture. Nous avons retenu ces trois axes non seulement parce qu'ils constituent, au Tchad comme ailleurs, les piliers d'une politique culturelle, mais parce qu'ils définissent les fondements, les modalités et les limites de l'action publique.

3.1 La notion de politique culturelle

Lorsqu'on évoque aujourd'hui, dans un contexte français, un engagement volontariste des pouvoirs publics visant à développer la culture, il s'agit d'une évidence. Conduire une politique culturelle, cet « *instrument utilisé par un pouvoir public pour valoriser et pour protéger les traits distinctifs d'une société, donc ses droits fondamentaux, ses systèmes de valeurs, ses traditions et ses croyances*⁴⁷ », fait partie des missions de l'Etat ; les divergences ne portent que sur les contenus, pas sur le principe. Or, si l'on se réfère à la définition de la « politique culturelle » qui est retenue par l'UNESCO : « *ensemble des usages et de l'action ou absence d'action pratiqués consciemment et délibérément, dans une société, destinés à satisfaire certains besoins culturels par l'utilisation optimale de toutes les ressources matérielles et*

⁴⁷ François Colbert, « Eléments d'une politique culturelle » : <http://www.gestiondesarts.com/index.php?id=437>, (non daté), p. 4.

*humaines se trouvant à la disposition de cette société à un moment donné*⁴⁸ », on remarque que cette définition ne présuppose pas l'existence d'une politique culturelle comme allant de soi ; elle inclut la possibilité d'un choix délibéré de la puissance publique d'être absente de ce champ d'action. Autrement dit, le fait qu'un gouvernement choisisse l'absence d'intervention dans ce domaine relève bien d'un choix politique assumé.

S'il fait le choix d'intervenir, l'Etat, dans le cadre de la politique culturelle, peut jouer plusieurs rôles. Entre autres, il intervient en tant que législateur et garant des lois et règlements qui concernent ce secteur. Il est également financeur de projets et organisateur de la vie culturelle nationale à travers l'aménagement culturel du territoire ; en bref, il est *a minima* garant d'un contexte favorable au développement de la culture. Au-delà, par le choix des projets qu'il finance et des hommes qu'il choisit pour les mettre en œuvre, il influe de manière plus ou moins importante sur la création artistique au niveau national, voire régional par la déconcentration.

Comment l'Etat tchadien, à travers ses institutions et les missions qui leur sont attribuées, joue-t-il son rôle en matière culturelle ? Une partie de la réponse a une dimension diachronique. En effet, l'idée de politique culturelle au Tchad est indissociable de l'évolution de l'Etat qui s'organise autour des trois temps forts qui ont marqué son histoire.

Le premier est celui de l'indépendance en 1960. La préoccupation des dirigeants, comme d'ailleurs de la plupart des pays africains ayant accédé à la souveraineté nationale, était la quête de l'identité, l'affirmation du peuple à assumer pleinement son avenir. La culture était à l'époque assimilée à l'éducation. Il fallait former de nombreux cadres pour assurer le développement économique et social. Cette période était également connue, sous le premier Président François Tombalbaye, sous le nom de « révolution culturelle⁴⁹ » ou de « retour aux sources ». La promotion de l'art, et notamment de la musique, était beaucoup plus l'œuvre du Président de la République que des institutions en charge de la culture. C'est ainsi qu'en 1969 le Président envoya l'un des premiers groupes musicaux, « Chari Jazz », au Zaïre, devenu aujourd'hui République Démocratique du Congo, pour y bénéficier d'une formation musicale.

⁴⁸ *Idem*, p 4.

⁴⁹ La révolution culturelle était basée sur le maître-mot de « l'authenticité » qui prônait le « retour aux sources » par la restauration des rites d'initiation, le *yondo*, qui, dans les populations du Sud, prépare les jeunes gens d'une même génération à la vie sociale. L'initiation était une obligation pour tous les Tchadiens, de tous les âges, de toutes les religions et de toutes les ethnies. C'est à cette période que le Président a décidé de changer le nom de la capitale Fort-Lamy pour N'Djaména et son prénom François en Ngarta. Il en fut ainsi pour tous les fonctionnaires de l'Etat qui devaient se débarrasser de leurs prénoms occidentaux. Dans le même esprit, les rues qui portaient des noms liés à la colonisation étaient débaptisées pour leur donner des noms tchadiens ou africains.

Grâce à l'intérêt que lui portait le Président Tombalbaye, le groupe « Chari Jazz » était alors considéré comme l'orchestre national et était mobilisé systématiquement dans tous les événements officiels et ceux du parti MNRCS⁵⁰. L'instrumentalisation de la musique sera également la caractéristique du régime unique de Hissein Habré de 1982 à 1990 sous le parti UNIR⁵¹. Tout au long de cette période, tous les groupes musicaux s'étaient transformés en groupes d'animation politique appelés « groupes chocs⁵² » au service de la personnalité du Président de la République. Ce contexte rappelle celui de Sekou Touré en Guinée, sous la toute première République, qui a utilisé la musique pour contrôler les esprits et la diffusion de l'idéologie révolutionnaire⁵³. La conversion était totale et les musiciens acquis à la cause du parti, comme en témoignent les propos de cet artiste :

*« Là où il y a des festivités de l'UNIR, là où le Président de la République se déplace, le groupe choc est présent pour animer. Donc dans les banquets, à l'aéroport pour accueillir un hôte, dans toutes les occasions officielles, nous étions toujours là. Nous étions comme des griots (rire). Les compositions émanent des hauts responsables. Ils écrivent et on n'a pas le droit de modifier quoi que ce soit. Hissein Habré, c'était le père suprême. Même dans le groupe, on ne se faisait pas confiance. Tous les groupes étaient convertis en groupes chocs ».*⁵⁴

Cette privation de liberté a dissous l'identité de l'artiste, le transformant en griot⁵⁵ réduit à chanter les hauts faits du Président de la République.

Même si les caractéristiques du régime politique ont changé, l'évocation de cette période met en lumière un phénomène profond qui n'a pas disparu : l'idée d'une politique culturelle issue d'un débat démocratique et mise en place par une administration centrale est assez étrangère à la société tchadienne. Un volontarisme politique ponctuel peut se manifester à propos d'un

⁵⁰ Mouvement National pour la Révolution Culturelle et Sociale.

⁵¹ Union Nationale pour l'Indépendance et la Révolution.

⁵² Sur le modèle de Mobutu au Zaïre, Hissein Habré a fait créer dans toutes les régions du pays ces groupes pour animer les meetings politiques du parti. Les jeunes y étaient enrôlés et toute opposition était perçue comme outrage au Président et sanctionnée.

⁵³ Op. cit. p 24.

⁵⁴ Entretien n° 11 - A/an, réalisé le 16 mars 2012.

⁵⁵ En Afrique et plus particulièrement dans les villages, le griot a, de tout temps, été l'un des personnages les plus importants en raison de son statut de dépositaire de la mémoire familiale ou de la communauté et de son rôle de courroie de transmission de la tradition ancestrale, d'une génération à l'autre. Mais au fil des années et dans le contexte urbain, l'emploi de ce mot prend un sens péjoratif, celui du louangeur. Le chanteur malien Yacouba dit Jimmy, parlant du contexte de crise de son pays, relève : « le griot est devenu celui qui ment ; c'est lui qui chante les louanges de celui qui vole » (Source : Emission *L'Afrique enchantée* sur France Inter du 13 octobre 2013).

projet, mais il est le fait du chef de l'Etat qui décide souverainement et attache la réalisation du projet à sa personne⁵⁶.

Le deuxième temps est marqué par la tenue de la Conférence Souveraine en 1993, qui correspond à l'ère du multipartisme prôné par le Président Nationale Idriss Deby Itno, qui a pris le pouvoir le 1^{er} décembre 1990. Cette conférence a recommandé l'élaboration d'une politique culturelle en bonne et due forme. Cette recommandation trouvera un écho avec les Assises des Etats Généraux de l'Education nationale en 1994. Le document issu des réflexions de cette instance met en avant la question de la préservation de la diversité culturelle, mais restera à l'état de projet (*Carrefour* n° 62, 2010 : 5). Là encore, nous pointons une caractéristique profonde du fonctionnement politique tchadien : par souci d'adopter une vision largement inspirée de la France et de s'inscrire dans une perspective de modernité, le pouvoir tchadien pose un certain nombre de principes qui correspondent sans doute à une aspiration véritable, mais dont le processus d'appropriation est encore en construction.

Enfin le troisième moment correspond à la tenue du séminaire organisé à l'initiative du Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports en 2007, qui a défini les contours d'une politique culturelle après les échecs antérieurs. L'une des recommandations phare de ce séminaire a porté sur la nécessité de créer un ministère autonome ayant la haute main sur les affaires culturelles et artistiques⁵⁷. Cette recommandation a été concrétisée le 17 août 2011 par le décret n° 875 portant création du Ministère de la Culture. Sa mission est ainsi définie :

« œuvrer pour insérer la culture tchadienne au cœur de tout programme de développement, de toute action politique, sociale et économique et ce, avec la collaboration des communautés locales, des partenaires extérieurs et des acteurs culturels publics et privés ».

L'une des actions de ce ministère est l'élaboration du document dit « Cadre de la politique de développement culturel et artistique au Tchad » en 2011. Ce document d'une dizaine de pages porte sur six points et définit des axes stratégiques prioritaires. Parmi ces derniers au nombre de neuf, cinq sont susceptibles de concerner la musique :

- Organisation et gestion culturelle et artistique ;
- Education et formation culturelle et artistique ;

⁵⁶ Lors de l'inauguration du cinéma « Le Normandie » après sa rénovation, une banderole déployée sur la façade remerciait le Président de la République pour son rôle décisif dans la mise en œuvre du projet.

⁵⁷ Entretien n° 10 - AA/ip/dmdac, le 12 février 2012.

- Production et promotion culturelles et artistiques ;
- Réglementation et législation culturelle et artistique ;
- Financement du développement culturel et artistique.

Comme on le voit, ces missions définissent de manière large et ambitieuse le cadre de l'action publique en matière de gestion de la culture. Dans les pages qui suivent, nous tenterons d'apprécier l'écart entre ces principes et leur mise en œuvre à travers trois domaines : le cadre organisationnel d'animation de la vie culturelle, le cadre juridique et le financement des actions musicales.

3.2 Le cadre organisationnel d'animation de la vie culturelle : des carences à tous les niveaux

Afin d'apprécier le rôle que jouent les institutions dans le fonctionnement du « monde de la musique », nous avons voulu interroger le cadre organisationnel mis en place par l'Etat pour gérer la vie culturelle et artistique au quotidien. Nous nous efforcerons de dégager les différents niveaux de responsabilité, tant au sein de la direction chargée de mettre en œuvre les orientations du Ministère sur le terrain qu'à l'échelle des structures municipales.

3.2.1 La Direction de la Danse, de la Musique et de l'Art Contemporain

La Direction de la Danse, de Musique et de l'Art Contemporain est créée en 2011. Sa mission, telle qu'elle est définie par le décret n°1098, comporte cinq volets :

- encourager et promouvoir toute activité culturelle ;
- apporter des appuis techniques aux organisations artistiques et associations culturelles dans l'élaboration et la mise en œuvre de leurs programmes d'activités, en matière de danse, de musique et d'art contemporain ;
- identifier, recenser et classer les danses nationales en tant que richesses culturelles ;
- élaborer et préparer les actes législatifs ou réglementaires nécessaires au développement et à la promotion des activités de la danse, de la musique et de l'art contemporain ;

- organiser et appuyer les manifestations culturelles en lien avec la danse, la musique et l'art contemporain.

En plus des points énoncés ci-dessus, le Directeur, au cours de l'entretien qu'il nous a accordé, en ajoute quelques autres : il insiste notamment sur l'étude et le suivi des activités culturelles et artistiques sur l'ensemble du territoire national, mais aussi sur le développement et l'animation des activités artistiques musicales en milieu scolaire, universitaire et au sein des collectivités territoriales.

Comme on le voit, les compétences de cette direction sont étendues. D'après les textes, les responsabilités sont bien définies et clairement identifiables ; toutefois, sur le terrain, le constat des artistes et des autres acteurs est nettement plus réservé ; il pointe des insuffisances notoires qui traduisent l'absence de ligne directrice en matière culturelle.

3.2.1.1 La divergence d'intérêts entre les responsables institutionnels et les artistes

Les responsables du Ministère reconnaissent que la plupart des actions se limitent à de simples décisions administratives, comme cela a été le cas pour la création de l'orchestre national, du ballet national, du théâtre national ; c'est ce qu'affirment très haut les artistes :

*« Le ministère n'existe que pour la délivrance des autorisations »
(Dionmayel, 2009 : 9)*

Cette mise en cause du rôle du ministère et de son efficacité est partagée par une grande partie des acteurs et notamment par les musiciens que nous avons interrogés ; elle traduit plus profondément une défiance du monde artistique vis-à-vis d'une autorité de tutelle jugée incompétente.

« On a employé des gens pour combler un vide et créer un ministère qui n'arrange pas les artistes. Ceux-là contribuent à enfoncer davantage les artistes et ils sont là à nous dire qu'on ne sait pas s'organiser. Selon moi, le Ministère de la Culture est un grand ministère qui mérite d'être dirigé par des gens compétents. Les gens sont juste là pour se préoccuper de l'argent. Je vous dis que depuis que je suis dans l'orchestre, je n'ai jamais vu le budget ;

*pourtant j'apprends qu'il y a de l'argent ».*⁵⁸

Cette déclaration fait plus précisément porter la critique sur le caractère opaque de la gestion et le déficit d'information. Elle traduit bien la frustration des artistes et le sentiment qu'ils ont d'être réduits au rang de faire-valoir. Ce constat d'inefficacité prévaut malheureusement dans la quasi-totalité des services de l'administration publique, dans la mesure où de nombreux postes peuvent faire l'objet de nominations politiques ou être attribués en privilégiant les considérations amicales ou familiales plutôt que la compétence. En cela le Tchad ne fait que refléter une tendance lourde de l'administration africaine, tiraillée entre le sens du bien public et les exigences fortes du népotisme perçu comme un quasi devoir pour qui détient une once de pouvoir. Ce que révèlent ces critiques, c'est précisément un changement de mentalité par rapport à cette tradition. Les artistes qui, pour certains, ont voyagé et ont connu d'autres modes de fonctionnement de la puissance publique à l'étranger, ne sont plus prêts à accepter cet état de fait.

Au-delà des problèmes de compétence, on notera qu'il subsiste, au sein de l'administration et du pouvoir, une forte influence d'une représentation sociale dévaluée de l'artiste. Ceci peut aussi expliquer l'incompréhension des pouvoirs publics vis-à-vis de tout ce qui touche à la gestion des affaires culturelles et l'amertume des artistes qui en résulte :

*« Pour un Tchadien aujourd'hui, faire la musique, c'est s'amuser. Dans ces conditions, comment allez-vous donner de l'argent à celui qui s'amuse, qui danse pour son plaisir ? C'est ça le véritable problème. Et j'ai croisé, paix à son âme, un haut cadre du Tchad, mort dans un accident d'avion, qui me disait ceci : « Eh D. ! Votre histoire-là, il n'y a que les Blancs qui comprennent. Nous là, on ne comprend pas ! »⁵⁹ Vous voyez là où il y a le danger ? C'est un intellectuel qui a même travaillé pour le pétrole du Tchad. Les gens ne connaissent pas l'intérêt de la culture. Tu ne peux pas demander à quelqu'un de mettre son argent dans ce que lui-même ne connaît pas ».*⁶⁰

Cette affirmation montre que les déclarations d'intention ne sont pas suivies d'effet ; c'est qu'elles ne sont pas soutenues par des convictions. La promotion de la musique et de l'art en

⁵⁸ Entretien n° 4 - A/nmjp-oc, réalisé le 08 janvier 2012.

⁵⁹ C'est nous qui soulignons.

⁶⁰ Entretien n° 3 - A/nmd-m, réalisé le 19 juillet 2011.

général apparaît comme faisant partie des préoccupations lointaines caractéristiques des pays développés : « *il n'y a que les Blancs qui comprennent* ». Tout est dit en quelques mots. Les autorités publiques se comportent comme si elles développaient le secteur de l'art et de la culture sous la contrainte. Autrement dit, même s'il existe une politique culturelle affichée au Tchad, c'est, pour les autorités, une manière de se « dédouaner » face à l'insistance des artistes et des bailleurs de fonds européens, plutôt qu'une initiative émanant d'une volonté profonde⁶¹. L'illustration de cette indifférence vis-à-vis de la culture peut également se lire dans les noms des avenues baptisées par les autorités : rares sont celles qui portent le nom d'un intellectuel ou d'un artiste ; la plupart portent le nom des généraux de l'armée tchadienne, ce dont la presse nationale s'est fait largement l'écho.

Le constat global que nous venons de dresser montre que l'action de l'Etat dans le domaine culturel repose sur une contradiction profonde entre les faits et le discours. Pour illustrer cette situation, nous avons choisi d'étudier deux exemples emblématiques de cet écart manifeste. L'un concerne une structure musicale, l'Orchestre National, l'autre un lieu piloté par l'Etat et dédié entre autres à la musique, la Maison de la Culture Baba Moustapha. C'est à travers l'analyse du fonctionnement de ces deux structures que nous allons tenter d'illustrer les incohérences de la politique culturelle de l'Etat tchadien.

3.2.1.2 Un Orchestre National dépourvu de moyens d'expression

Créé en 2007 et rattaché à la Direction de la Musique avec autonomie de gestion, l'Orchestre national se voit investi d'une fonction de représentation nationale, car il est censé assurer la visibilité de l'identité tchadienne à travers la création de ses œuvres. En outre, selon les propos du Directeur de la musique, la création de l'Orchestre National vient en quelque sorte inaugurer une nouvelle ère pour la musique tchadienne :

« La plupart des artistes au Tchad sont amateurs. Il n'y a pas beaucoup d'artistes qui savent lire le solfège même au sein de l'orchestre. C'est pour donner de l'importance à la musique et à la conservation de notre patrimoine

⁶¹ D'ailleurs le document « Stratégie de la Croissance et de Réduction de la Pauvreté », élaboré en 2003 puis revu en 2008, n'a pas pris en compte le développement culturel et artistique parmi les axes stratégiques prioritaires au même titre que la défense et la sécurité, le développement rural, l'éducation nationale ou encore les infrastructures routières. *Document de Stratégie de Croissance et de Réduction de la Pauvreté*, 2008 www.imf.org/external/french/pubs/ft/scr/2010/cr10230f.pdf

national que le gouvernement a pensé, à travers le Ministère de la Culture, créer l'Orchestre National. »⁶²

La création d'un tel ensemble répond donc au souci des autorités publiques de sortir la musique de l'amateurisme dont elle souffre et de faire de cet ensemble un modèle de structure professionnelle. Notons aussi la vocation patrimoniale assignée à l'orchestre, signe d'une préoccupation récurrente du pouvoir politique. Ainsi considéré comme groupe musical type, l'Orchestre National se voit naturellement investi, du moins dans le discours, du privilège d'assurer l'animation des événements officiels de portée nationale où le Président de la République et les membres du gouvernement sont présents.

Nous sommes là face à un cas typique d'affirmation volontariste, d'ambition clairement affichée. L'ennui est que cette volonté est restée au stade des principes et ne s'est jamais vraiment concrétisée. A peine créé, l'Orchestre a vu apparaître des problèmes de fonctionnement et, six ans après sa création, cet orchestre existe surtout comme institution symbolique et peine à s'inscrire dans la réalité. L'une des défaillances réside dans le recrutement des musiciens, dont l'ensemble est issu des groupes musicaux de N'Djaména. En choisissant d'adopter une telle démarche de cooptation des meilleurs éléments des groupes existants, les autorités ont fait preuve d'une certaine légèreté, comme si le seul acte d'affectation des musiciens suffisait à faire exister une structure nouvelle. Par exemple, l'un des problèmes non résolus à ce jour est celui du statut des musiciens au sein de l'orchestre. Peuvent-ils être considérés comme des fonctionnaires du Ministère de la Culture ou ne sont-ils sollicités que pour des prestations ponctuelles ? Les propos d'un responsable montrent l'ambiguïté du statut de ces artistes et interrogent le bien-fondé de la création d'un tel groupe musical :

« Depuis que je suis nommé Directeur de l'Orchestre en 2007 par arrêté ministériel, je n'ai jamais été rémunéré. Je ne sais pas pourquoi. Mon dossier introduit à la fonction publique a été égaré plusieurs fois et c'est ce qui fait que jusque-là, je n'ai pas eu de salaire. C'est aussi le cas de tous les éléments que je gère ; personne n'est pris en charge. C'est grâce aux cachets reçus des prestations lors des soirées officielles que nous essayons de subvenir aux besoins. Et les cérémonies officielles, ce n'est pas tous les jours.... Pour le reste du temps, il y a quelques éléments qui sont également dans d'autres

⁶² Entretien n° 10 - AA/ip/dmdac, 12 février 2012.

*groupes de base. Ceux-là repartent dans leurs groupes. Mais d'autres comme moi-même, quand il n'y a pas de soirées officielles, je ne fais rien ».*⁶³

Ainsi la fonction du groupe se réduit à la programmation des cérémonies officielles. En outre cette absence d'activité à plein temps se double d'un manque d'instruments propres au groupe. Cela fait que pour l'organisation des concerts ou pour leurs séances de répétition, les responsables de l'orchestre louent des instruments auprès d'autres groupes musicaux mieux pourvus.

En donnant à cet ensemble une autonomie de gestion sans le doter d'un budget pris sur les deniers publics et sans garantir aux musiciens un statut, le Ministère crée de fait la situation d'échec que connaît l'orchestre. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de constater l'absence de motivation et de qualité musicale de cette formation et de voir que, dans la plupart des événements officiels, l'Orchestre national se voit paradoxalement écarté au profit d'autres groupes musicaux privés plus structurés et de meilleur niveau.

3.2.1.3 La Maison de la Culture Baba Moustapha : une forme de décentralisation culturelle ?

Perçues comme le fruit de l'effort de décentralisation et de démocratisation culturelles, les Maisons de la Culture, sur l'ensemble du territoire français, étaient censées, grâce à leur polyvalence, abriter tous les arts et accueillir les activités culturelles de toute une région. Il s'agissait alors de transférer une compétence qui relevait de l'Etat vers des structures plus proches des citoyens et d'affirmer le droit, pour le plus grand nombre d'individus, de rencontrer les œuvres de la culture universelle. A leur naissance, ces Maisons de la Culture se définissent comme des centres de création et de diffusion des œuvres de haut niveau et deviennent ainsi des lieux par excellence de formation du public qui les fréquente.

On peut dire qu'en créant la Maison de la Culture Baba Moustapha, le Tchad, dans un autre contexte, a cherché, de la même manière, à se doter d'un outil de mise en œuvre d'une politique culturelle fondée sur des principes assez semblables, ce qui est d'autant moins surprenant que la France a continué d'imprimer sa vision sur son ancienne colonie à travers les accords de coopération culturelle qui se sont mis en place après l'indépendance...A ceci près que la politique culturelle que cet outil est censé servir n'a qu'une existence toute théorique.

⁶³ Entretien n° 4 - A/nmjp-oc, réalisé le 08 janvier 2012.

Avant de devenir la Maison de la Culture Baba Moustapha ⁶⁴ (MCBM) l'établissement a été connu sous diverses appellations : Maison de la Culture, Maison des Jeunes, Centre Culturel Tchadien. Comme toute Maison des Jeunes, son rôle était d'offrir aux jeunes un cadre d'épanouissement et de loisirs éducatifs à travers des installations diverses : salles de jeux, de cours, de réunions, de spectacles, de sports. Néanmoins, depuis sa création, cette maison a été confrontée à de nombreuses difficultés (transfert de locaux, dissémination de services) dans son fonctionnement et, par voie de conséquence, dans l'accomplissement de sa mission que l'on peut qualifier, pour simplifier, de socio-culturelle.

Le processus qui a conduit à la réhabilitation de la MCBM fait suite aux sollicitations du gouvernement tchadien, en 2000,⁶⁵ à l'endroit des partenaires au développement, en vue de l'aider à faire jouer à la Maison de la Culture son rôle d'acteur culturel privilégié dans une ville comme N'Djaména. Le projet de réhabilitation qui a démarré en 2006 dépassait même le territoire de la capitale et concernait quatre Maisons de la Culture ⁶⁶ : N'Djaména, Moundou, Sarh et Abéché. Il a été financé par la Coopération française et l'Union Européenne⁶⁷. L'objectif était ainsi défini :

« Faire de la Maison de la Culture Baba Moustapha de N'Djaména un centre de référence, un lieu de communication et de partage de connaissances, une institution polyvalente susceptible d'ouvrir des possibilités pour le Tchad d'entrer dans l'ère des technologies culturelles. Loin d'en faire un foyer de réinsertion sociale, la Maison de la culture constituera un espace d'expression pour l'élite tchadienne ». (Laoro, 2010 : 24)

Ces deux phrases résument bien la mission confiée à la MCBM, comme aux Maisons des autres villes puisqu'elles doivent fonctionner en réseau. Cela implique que la MCBM soit désormais non seulement le lieu où l'offre culturelle est la plus complète, mais aussi le lieu où il existe une vitalité, une intensité des activités culturelles et artistiques qui se distingue de ce qu'on peut trouver ailleurs. En un mot, il s'agissait de créer un pôle d' « excellence culturelle ». Le projet implique également que la MCBM soit un facteur de promotion sociale, de brassage culturel,

⁶⁴ Baba Moustapha est l'un des premiers dramaturges tchadiens.

⁶⁵ Laoro Gondjé, « Maisons de la Culture : Des potentialités mal exploitées », *Tchad et Culture* n°285, 2010, p.24.

⁶⁶ L'intitulé exact du projet est : « Animation aux missions d'animation et de formation des Maisons de la culture de N'Djaména, Moundou, Sarh et Abéché ».

⁶⁷ La réhabilitation concerne la construction et des aménagements, mais aussi l'achat des équipements scéniques, informatiques et le mobilier. Ils ont été financés par les deux institutions respectivement à hauteur de 750.000 euros et 396 millions de Fcfa (source : *Bulletin Echos de la Cellule Action-FED* n°3, juillet 2008).

donc un lieu de convergence grâce à une offre de services de haut niveau, mais aussi qu'elle soit un lieu de convivialité. Enfin et surtout, cette mission place la MCBM en rupture avec sa vocation de « *foyer de réinsertion sociale* » pour la positionner comme un instrument de promotion de la culture « légitime » et un lieu de formation intellectuelle.

La MCBM a été ainsi dotée des équipements qui permettent de faire fonctionner la salle de spectacle d'une capacité de 450 places dont 350 assises, l'une des plus grandes jauges de la ville. La maison dispose également d'autres salles toutes équipées comme celles des expositions, des conférences et le cybercafé, ainsi que d'une bibliothèque. Les équipements de la MCBM concernent aussi la production, avec le studio d'enregistrement qui constitue une réponse à l'un des grands problèmes auxquels les artistes tchadiens sont confrontés : le manque de plateaux techniques de qualité.

Cette brève présentation suffit pour donner un aperçu général de la nouvelle orientation dans laquelle s'inscrit la MCBM et des potentialités non négligeables en termes d'équipements dont elle dispose pour remplir sa mission. En un mot, nous pourrions dire familièrement que l'outil a été livré « clefs en main » à l'Etat tchadien. Là encore, nous trouvons l'affichage d'une volonté politique de principe, mais cette fois, à la différence de l'Orchestre National, cette volonté a été servie par un soutien financier, logistique et technique des partenaires européens.

Environ 6 ans après sa création, il faut maintenant se poser la question : quelle place la MCBM occupe-t-elle dans la vie culturelle et musicale à N'Djaména ? Pouvons-nous dire qu'elle remplit la mission qui lui a été assignée ? La réponse est non, et ce pour plusieurs raisons. Nous nous contentons de relever ici celles qui nous semblent les plus emblématiques.

a) La vie artistique au ralenti

L'article de la revue *Tchad et Culture* n°285 de mars 2010 intitulé « *Maisons de la culture : des potentialités mal exploitées* » est révélateur de la situation chaotique de cette institution dont l'objectif était d'être un haut lieu de la culture à l'échelle de la ville de N'Djaména. L'atonie de la vie artistique que l'on peut constater aujourd'hui s'explique de plusieurs manières.

Le système de management actuel se caractérise par une absence totale d'initiative et un manque de capacité à proposer une offre culturelle attractive. Disposer de locaux et d'équipements est certes indispensable, mais le plus important et qui fait défaut en ce moment, c'est une équipe compétente capable de donner à la MCBM une impulsion et de lui faire jouer le rôle qui devrait être le sien. Les responsables de l'établissement comptent sur les subventions

du Ministère de la Culture qui ne sont pas versées⁶⁸ et trouvent dans cette carence de l'Etat une justification à leur immobilisme. Des voix s'élèvent pour mettre un terme à cet état de choses et exhorter l'équipe dirigeante à rechercher des financements. Ainsi, Greta Rodriguez, ancienne conseillère technique, préconise de créer « *un mois de la Chine à la Maison de la Culture où l'on présentera les recettes culinaires chinoises, le cinéma, les arts plastiques et les auteurs chinois au public, [qui] sera financé avec plaisir par ce grand pays d'Orient* ». (Op. cit. : 25)

On peut discuter de la pertinence de l'exemple, mais ce qui est sûr, c'est que la MCBM ne disposant d'aucun moyen financier propre pour financer ses activités, elle ne peut subsister sans construire des partenariats avec d'autres institutions. L'Institut français, confronté à des contraintes budgétaires qui, certes, ne sont pas de la même ampleur, a su privilégier la voie du partenariat :

*« Depuis 2 ans avec l'arrivée de Jean-Marie Haye, l'actuel Directeur, nous arrivons à développer des coopérations. Par exemple, nous faisons des expositions avec l'ambassade des USA, d'Allemagne. Donc il y a une ouverture ».*⁶⁹

C'est cette ouverture qui fait défaut à la MCBM : il n'existe donc aucune réflexion profonde visant à proposer une programmation plus attrayante pour permettre à l'établissement de remplir sa mission. Ainsi le système de gestion a engendré une méfiance généralisée de la part des artistes, qui préfèrent évoluer dans d'autres lieux comme l'Institut français où ils se sentent plus épanouis. L'aveu du Directeur témoigne de la profondeur de la crise actuelle :

*« A l'attention des artistes, on dispose d'un studio pour les enregistrements d'albums. Malheureusement, il ne fonctionne pas à plein temps en dépit de toute la publicité faite autour et des prix promotionnels. Les gens sont toujours méfiants et je crois qu'il faut du temps. On se fait toujours des préjugés ».*⁷⁰

Une grande incompréhension semble régner entre la MCBM et les artistes et cette déclaration permet de mesurer la profondeur de cette fracture qui existe entre la direction de

⁶⁸ Selon le Directeur de la MCBM, l'Etat est censé accorder une subvention annuelle à l'institution mais depuis 2007 et jusqu'à aujourd'hui, aucun fonds n'a été mis à disposition. Par conséquent, le budget de 180 millions de Fcfa qu'exige le fonctionnement de la Maison à plein régime n'est exploité qu'à 30% (source : *Tchad et Culture* n°285 : 24).

⁶⁹ Entretien n° 4 - AA/ic/ift, 08 février 2011.

⁷⁰ Entretien n° 2 - AA/ip/mcbm, réalisé le 1^{er} février 2011.

l'établissement et ceux qui devraient être ses interlocuteurs privilégiés. Elle montre également que les attentes des uns et des autres ne sont pas prises en compte par les autorités de tutelle ; il existe bien un fossé entre les préoccupations du Ministère de la Culture et celles des artistes. Personne ne semble avoir pris la mesure de la difficulté de faire fonctionner l'établissement selon un modèle économique viable, de réconcilier des logiques difficilement conciliables : celle d'un ministère qui voudrait que la structure s'auto-finance et celle d'une structure qui ne parvient pas à construire une offre attractive qui réponde aux attentes des artistes.

Cependant, d'après les entretiens que nous avons eus avec le responsable de la MCBM, nous avons compris qu'il ne partageait pas cette lecture de la crise. Selon lui, c'est la rupture de l'édition des programmes mensuels qui en est la cause principale. En effet, il est utile de rappeler que pendant les premières années, grâce à la subvention de l'Union Européenne⁷¹, la MCBM produisait des programmes mensuels ou bimensuels, à l'exemple de l'Institut Français, mais cette initiative a été interrompue depuis la fin de la subvention du bailleur. N'ayant plus les moyens d'imprimer des programmes, le Directeur préconise la stratégie du mailing pour communiquer :

« Mailing ça veut dire qu'il faut recueillir les adresses, beaucoup d'adresses soit du côté des diplomates, des ambassades, des entreprises, en tout cas toutes les couches sociales, trouver beaucoup d'adresses mail et puis commencer par envoyer, dispatcher ce programme-là par voie de mail. Mais à vrai dire, on ne l'a pas fait de manière effective. Nous nous sommes dit que maintenant, pour que les choses se fassent de manière correcte, il faut commencer avec la nouvelle année là, 2012 et c'est maintenant que nous nous proposons avec le comité de gestion de nous mettre sérieusement à faire ce travail à partir de début février ou mars 2012 »⁷².

Ce qui est incompréhensible, c'est que le Directeur s'interroge moins sur la qualité du contenu de l'offre qu'il peut proposer que sur la nécessité de communiquer à tout prix. Ajoutons que cette proposition insistante⁷³ de recourir au mailing comme outil de communication, dans un pays où le réseau internet est notoirement défaillant et le taux d'équipement dérisoire, a quelque chose d'assez surprenant.

Outre ce problème, une autre cause du dysfonctionnement de l'établissement est ce que nous

⁷¹ La MCBM tirait à 1200 exemplaires.

⁷² Entretien réalisé le 16 janvier 2012 par Patrick Ndiltah dans le cadre de sa thèse de doctorat (Ndiltah, 2013).

⁷³ Le Directeur est revenu sur ce projet dans deux entretiens réalisés avec des personnes différentes.

appelons « l'esprit fonctionnaire » des agents, fondé davantage sur la préoccupation de gagner leur salaire que sur le souci d'accomplir le travail attaché à ce salaire. Le Directeur lui-même y fait allusion dans le cadre des projections de films qu'il a dû suspendre :

« Quand vous pensez que ce que vous faites, vous ne le faites que pour gagner votre salaire, ça ne marche pas. Puisque ce sont des fonctionnaires de l'Etat qui sont affectés ici et quand les gens ne prennent pas les choses à cœur, quel que soit le degré de votre suivi, il y a toujours des choses qui passent sans que vous ne vous rendiez compte. C'est pourquoi j'ai décidé d'arrêter mais cette fois-ci on va reprendre mais avec un suivi très très serré ». (Op. cit., 2012)

Cette affirmation est assez symptomatique des problèmes que l'on rencontre dans la quasi-totalité des services de l'administration publique au Tchad, caractérisée par une passivité notoire dans la gestion quotidienne des affaires et l'absence de préoccupation en termes de résultat à atteindre.

La MCBM n'est donc pas en mesure d'offrir les activités artistiques intéressantes qui devaient attirer et fidéliser le public dans la durée. La réponse du public est tout à fait logique : la fréquentation de la MCBM devient occasionnelle ; elle fluctue au gré des événements extérieurs auxquels elle sert de cadre.

b) La Maison réduite aux fêtes anniversaires

En dehors des grands événements musicaux annuels comme le festival N'Djam hip hop en février et la Fête de la Musique en juin, qui se déroulent également dans les principaux lieux culturels de la ville, ce sont les activités festives organisées à l'initiative des jeunes qui donnent sens aujourd'hui à l'existence de la MCBM.

Comme le reconnaît le Directeur, parmi les activités les plus fréquentes figurent les fêtes de fin d'année et les anniversaires que les élèves organisent pendant les vacances scolaires :

« La musique revient dans la semaine avec des playbacks que les jeunes organisent souvent. Dans la semaine, on peut avoir 2 à 3 playbacks. En plus, quand c'est eux qui organisent, cela nous arrange parce que ça fait entrer des recettes. Nous optons de plus en plus pour des co-organisations de spectacles

parce que les coûts sont réduits ». ⁷⁴

Ce propos traduit l'ampleur des difficultés financières auxquelles la MCBM se trouve confrontée. En permettant ainsi, pour des raisons budgétaires, l'organisation de ce type de manifestations, on fait jouer à la MCBM une fonction d'organisme socio-culturel qui n'aurait pas dû être la sienne si l'on se réfère à la politique ambitieuse définie par son cahier des charges d'origine. Cette sous-exploitation de la MCBM, ainsi que le détournement de son objectif premier, s'étendent à l'ensemble des Maisons de la culture mises en réseau et ont souvent été critiqués par la presse. Ils signalent une fois encore les défaillances de l'Etat en matière culturelle. La Maison de Moundou en est une illustration parfaite lorsqu'elle utilise ses bâtiments et ses installations pour l'organisation des cérémonies de mariage. Ainsi, en l'absence de planification d'événements ou de manifestations artistiques dignes de ce nom dont la MCBM devrait être le promoteur, ce sont des activités d'appoint comme les services de cafeteria ou les séances de pratique des arts martiaux qui constituent les moteurs d'animation et qui permettent de maintenir aujourd'hui la présence humaine dans ses murs. En fonctionnant ainsi, la MCBM n'est guère différente d'une maison des jeunes, c'est dire le chemin parcouru depuis sa création.

Au terme de notre analyse qui met en évidence les faiblesses de l'Etat à travers les deux institutions que sont l'Orchestre national et la MCBM, nous sommes en mesure de dégager quelques traits marquants. D'abord les deux institutions que nous avons étudiées ont été créées par l'Etat pour être des leviers de sa politique culturelle. Même s'il faut rappeler que les processus de création de ces institutions et leur fonctionnement ne sont pas les mêmes, le constat d'échec est semblable : il est dû aux mêmes causes et produit les mêmes effets. Tout comme l'Orchestre national est délaissé au profit des formations musicales privées mieux organisées pour assurer les animations officielles, la MCBM est désertée par les artistes au profit d'autres équipements plus performants. On voit par là qu'en matière de politique culturelle, l'Etat affiche des déclarations d'intention, organise des « coups » ponctuels, mais est clairement dépourvu de volonté profonde.

Dans le secteur public, à côté de l'Etat absent ou trop souvent défaillant, figurent également les collectivités territoriales dont le rôle est loin d'être négligeable. Pour en rendre compte, nous avons choisi d'étudier un autre type d'équipement dépendant de la municipalité de

⁷⁴

Entretien n° 2 - AA/ip/mcbm, réalisé le 1er février 2011.

N'Djaména : il s'agit des Maisons de Quartier.

3.2.2 Les Maisons de Quartier (MDQ)

La dénomination « Maison de Quartier » ou « Maison pour tous » en France désigne une structure ouverte à tous les citoyens où bénévoles et professionnels développent des activités d'animation à la fois artistiques et sportives ; en bref des loisirs pour répondre aux besoins des familles et des différentes populations toutes générations confondues. Fonctionnant sous un statut associatif, ces établissements favorisent l'accès aux activités et services qu'elles proposent en pratiquant des prix abordables, ou même la gratuité des services. Elles fonctionnent donc comme lieu de mixité et d'intégration sociale à l'échelle du quartier. La maison de quartier reçoit, pour son fonctionnement et pour le développement de ses activités, le soutien financier des partenaires et notamment de la municipalité. Dans le cadre de la restructuration des associations socioculturelles, ce concept « Maison de Quartier » tend à remplacer les « Centres Sociaux » et les « Maisons des Jeunes et de la Culture ».

Le concept a été, là aussi, emprunté par le Tchad à la France et transposé dans un contexte socialement et culturellement différent. A ce jour, il existe dans la ville de N'Djaména quatre Maisons de Quartier dans trois arrondissements : à Chagoua et Dembé dans le 7^e arrondissement, à N'Djari dans le 8^e arrondissement et Walia dans le 9^e arrondissement. L'objet de notre analyse est de voir si elles peuvent être considérées comme des outils d'une politique culturelle, en particulier à travers leur mode de fonctionnement et l'offre qu'elles déploient en direction du public.

3.2.2.1 Une création de la municipalité et de l'Agence Française de Développement

Tout a commencé en 2004 suite à une mission d'ingénierie socioculturelle réalisée dans les quartiers périphériques en vue de la construction des infrastructures publiques et commanditée par la Mairie de N'Djaména en partenariat avec l'AFD. Le rapport recommande entre autres la mise en place d'un projet de réinsertion sociale dans lesdits quartiers. C'est ainsi qu'avec l'approbation du Ministère de la Jeunesse, de la Culture et des Sports et de la Mairie de N'Djaména, l'AFD consent à financer la construction des Maisons de Quartier de Chagoua et de Dembé qui seront opérationnelles à partir de 2009. Celles de Ndjari et Walia, respectivement dans les 8^e et 9^e arrondissements, seront fonctionnelles elles aussi trois ans plus tard.

Actuellement toutes les MDQ n'ont pas la même vitalité : certaines ont eu des problèmes de gestion ayant même entraîné la suspension de leurs activités pendant un certain temps, d'autres n'ont qu'un faible rayonnement, sans doute en raison de leur création récente. Seule la MDQ de Chagoua a un rayonnement certain au-delà même du quartier et c'est elle que nous avons choisi d'analyser.

En créant ces structures, les responsables étatiques et municipaux voulaient donner à ces lieux la fonction d'impulser des activités d'éducation socioculturelle et de permettre l'expression des jeunes talents⁷⁵. Cette mission est précisée par le gérant de la Maison de Quartier de Chagoua :

*« Il existe dans les quartiers périphériques un nombre important de jeunes talentueux mais qui ont des difficultés pour s'exprimer. En dehors du centre Don Bosco, ils n'ont pas d'autres espaces pour s'exprimer ; la Maison de Culture Baba Moustapha est loin ; au CCF, ce n'est pas tout le monde qui y a accès ».*⁷⁶

Nous pouvons retenir de ces propos que l'idée de créer des MDQ s'inscrit dans une logique de décentralisation culturelle à l'échelle du quartier. Lieux d'expression pour des artistes en herbe, les MDQ apparaissent à la fois comme un outil de formation pour ces derniers et, pour les jeunes, un moyen de les soustraire à la délinquance potentielle de la rue⁷⁷. Dans un contexte marqué par une absence totale d'institutions de formation musicale, le fait qu'une grande partie des artistes professionnels que nous avons interrogés fassent référence à ce type de structures⁷⁸ comme le premier lieu d'apprentissage dans la construction de leur carrière, le prouve à l'évidence. En outre, ces artistes professionnels acceptent volontiers de venir s'y produire pour faire profiter de leur expérience les jeunes et les adultes « exclus » des lieux « légitimes » de spectacle, ce qui témoigne du rôle formateur que jouent ces établissements.

Par ailleurs, les MDQ doivent devenir des pôles d'attraction au niveau du quartier et, plus largement, de l'arrondissement dont elles font partie. C'est certainement ce souci qui a amené les responsables à implanter ces équipements dans les endroits symboliques du quartier. En effet, les MDQ sont considérées comme l'une des réalisations du projet municipal financé par

⁷⁵ Saleh Tchéré, 2011, « Projet Service de base et environnement urbain à N'Djaména : Accès à l'eau potable », Mairie de N'Djaména, 20 p.

⁷⁶ Entretien n° 12 - AA/ip/mqc, 21 février 2012.

⁷⁷ L'arrondissement dont fait partie la MDQ de Chagoua est le plus peuplé des 10 qui composent la ville de N'Djaména ; il représente à lui seul 23% de la population. (Source : Recensement général de la population de 2009)

⁷⁸ Ils citent soit des centres religieux comme le Centre Don Bosco, que nous étudions au chapitre suivant, soit des MDQ. Les deux types de structures assument de fait les mêmes fonctions.

l'AFD, intitulé « Services de base et environnement urbain à N'Djaména ». Les MDQ sont ainsi construites à côté de ces lieux qu'on appelle « Place à vivre ». La « place à vivre » est un lieu construit autour d'un château d'eau qui est un besoin réel des quartiers périphériques. Elle est composée de plusieurs salles mises en location, d'un bloc de latrines, d'une salle de réunion et de bancs publics. Ce sont des véritables lieux de mixité sociale où se mêlent des activités commerciales (coiffure, couture, petits restaurants), administratives (siège des associations, des organes de presse) et de loisirs (jeux de scrabble ou de damier). L'articulation de l'ensemble de ces équipements constitue un véritable pôle d'animation. Si nous avons souhaité analyser longuement le cas de cet établissement c'est qu'il constitue un exemple emblématique d'une intégration réussie de la culture dans un plan d'aménagement urbain qui prend en compte les sociabilités liées à un territoire et à ses spécificités identitaires.

La gestion des MDQ fait l'objet d'un contrat entre la Mairie de N'Djaména et les associations de quartier, ce qui, pour les autorités, constitue une preuve de la responsabilisation des agents locaux dans le développement de leur quartier. La sélection est faite à l'issue d'un processus qui met en concurrence les associations qui doivent soumettre chacune un dossier faisant apparaître leur plan de gestion. L'association retenue gère la MDQ et est tenue de déposer trimestriellement à la mairie⁷⁹ les rapports d'activités.

3.2.2.2 Une forte « centralité » locale, mais de réelles difficultés de fonctionnement

Raffin qui étudie les actions collectives des amateurs de musique rock dans les villes de Poitiers et Genève, à travers le marquage de la ville par les équipements culturels, parle de la « centralité » dans le sens où ces lieux favorisent le développement des actions culturelles collectives dans d'autres domaines que la musique⁸⁰. Il faut bien préciser que par le terme « centralité », on veut dire ici que la musique contribue à une forme de cristallisation des autres formes artistiques autour d'elle. Ce terme n'est donc pas à confondre avec la centralité géographique au sens où on oppose le centre-ville à la périphérie. Nous empruntons cette notion à Raffin pour parler de l'attractivité des MDQ à travers la multiplicité des activités qu'elles accueillent ou qu'elles développent.

Les propos du responsable de Chagoua montrent cette polyvalence des MDQ :

« La maison de quartier de Chagoua a plusieurs activités, entre autres les

⁷⁹ Le service concerné à la mairie est le Service d'Appui aux Projets d'Aménagement des Quartiers (SAPAQ).

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 69.

spectacles de musique, de danse, des représentations théâtrales, les soirées culturelles pendant les vacances, des séances de répétition de mannequinat, l'espace sert aussi à des séances d'entraînement de Taekwondo. Il y a certains artistes qui sollicitent la maison pour s'entraîner. S'ils ont des créations, c'est ici qu'ils viennent répéter. En dehors de ça, il y a également certaines ONG comme OXFAM, CELIAF⁸¹ qui ont l'habitude d'utiliser l'espace pour former les relais communautaires. Enfin la maison sert à certaines rencontres entre l'administration qui est représentée par les arrondissements et les chefs de carrés. C'est un repère pour eux. Et parfois, s'il y a la visite d'une personnalité, l'arrondissement nous écrit pour la recevoir chez nous ».⁸²

Comme c'est le cas pour tout lieu accueillant les jeunes, les activités artistiques arrivent en tête dans la programmation mensuelle, mais au-delà des activités artistiques, on voit que les MDQ montrent leur utilité grâce à l'usage de leur espace par d'autres acteurs professionnels qui en font la demande. C'est bien cette identité multiple qui les distingue des autres structures et explique leur vitalité.

Mais si les MDQ sont devenues des moteurs d'animation socioculturelle des quartiers, elles sont aussi confrontées à des problèmes de tous ordres qui compromettent leur fonctionnement et ne leur permettent pas de jouer valablement leur rôle. Parmi ces problèmes, figure la faible capacité de mobilisation de financement dont elles disposent pour assurer leur fonctionnement et développer leurs activités. Cette révélation du responsable de la MDQ de Chagoua est évocatrice de la précarité financière à laquelle son institution est confrontée :

« Les artistes tchadiens n'ont pas de moyens pour organiser un spectacle. C'est ce qui fait que les artistes sollicitent la maison de quartier de Chagoua parce qu'on a adopté une stratégie avec les artistes en mettant la salle avec tous les matériels de sonorisation et nos techniciens moyennant une somme de 50.000F. Donc tout ce qu'on demande, c'est juste l'argent du carburant pour le groupe électrogène. A la fin de la soirée, s'il y a un peu d'entrées, il nous paie notre part, dans le cas échéant, c'est la chose culturelle, on continue (rire). De 2009 à la fin 2011, on a comptabilisé 27 spectacles qu'on a laissés

⁸¹ Centre d'Information et de Liaison des Activités Féminines.

⁸² Entretien n° 12 - AA/ip/mqc, réalisé le 21 février 2012.

gratuits ». ⁸³

La notion de gratuité dont parle ce gestionnaire est un point important qui demande un commentaire et qui reviendra d'ailleurs tout au long de ce travail. Dans le contexte français, cette notion est comprise comme un élément de démocratisation culturelle avec l'expérience du « premier dimanche du mois au musée du Louvre ». Si la gratuité en matière culturelle apparaît comme une exception ailleurs, au Tchad la gratuité ou la quasi gratuité est un phénomène permanent, observé dans les pratiques culturelles : les entrées de spectacles, de films dans les ciné-clubs⁸⁴ ou encore les entrées des stades. Au-delà de la pauvreté qui peut expliquer de toute évidence cet état de choses, il est utile de noter que la dimension économique de l'art n'est pas entrée dans les habitudes et dans l'imaginaire collectif des Tchadiens ; par conséquent il est difficile de faire payer pour voir un spectacle musical. Lorsqu'une entrée est payante, il n'est pas surprenant de voir que les spectateurs recourent à des relations amicales ou familiales, ou à des réseaux divers, pour éviter de payer. Cela révèle une résistance à la marchandisation de la culture, mais également la persistance des représentations traditionnelles dans le rapport à l'art, même en milieu urbain. C'est un point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Ainsi la faible capacité de mobilisation financière, accentuée par l'absence de ligne de financement public (Ministère de la culture ou de la municipalité), accentue la fragilité des MDQ dont certaines, devant l'impossibilité de faire face aux charges, sont parfois obligées d'arrêter de fonctionner.

Cette brève analyse des MDQ nous amène à voir qu'avec ces établissements, nous sommes dans une logique diamétralement opposée à celle des deux premières institutions que nous avons étudiées. En effet, si les deux institutions pilotées par l'Etat ont montré leurs carences de fonctionnement, sans doute à cause d'une gestion centralisée et lointaine, sans aucune prise avec le terrain, les MDQ au contraire, avec une bonne implantation locale et des objectifs modestes, ont acquis un succès certain grâce à leur appropriation par l'ensemble de la population. Ainsi grâce à cette attractivité développée par les MDQ, nous assistons à une inversion des rôles : ce qui aurait dû être la fonction de la MCBM est assuré par une MDQ comme Chagua tandis que le Centre Culturel Baba Moustapha est progressivement réduit au statut de maison de quartier sans grand dynamisme.

⁸³ Entretien n° 12 - AA/ip/mqc, réalisé le 21 février 2012.

⁸⁴ Ainsi, il en coûte 50 ou 100 Fcfa pour voir un film dans un ciné-club, alors qu'il en coûte 500 Fcfa pour boire une bière dans un bar.

Le cadre administratif que nous venons d'analyser à travers trois institutions montre les limites de l'action de l'Etat. Toutefois, l'action politique à elle seule ne suffit pas à rendre compte de la réalité ; elle s'inscrit aussi dans un cadre juridique que nous allons maintenant examiner à la fois dans ses principes et dans ses applications.

3.3 Le cadre juridique : entre vide juridique et défaut d'application des textes

Notre propos ici est de montrer la manière dont l'Etat réglemente l'activité musicale au Tchad, ce qui conduit à adopter une double démarche : tout d'abord, nous conduirons une brève revue de quelques textes réglementaires en montrant leurs spécificités afin de construire un état des lieux, ce qui nous permettra, dans un second temps, de mesurer, encore une fois, les écarts entre les textes et les pratiques sur le terrain.

3.3.1 Aperçu des textes réglementaires en matière culturelle

Le Ministère de la Culture a réuni dans un document unique, intitulé « Recueil des textes régissant le Ministère de la Culture », un ensemble de textes qui constituent l'ossature juridique en matière de gestion des activités culturelles et artistiques au Tchad. Nous estimons qu'il est nécessaire d'en rendre compte pour identifier les principes qui les sous-tendent et analyser les mesures restrictives qu'ils imposent afin de réglementer la vie musicale. Il s'agit d'apprécier *in fine* la nature et l'étendue du cadre réglementaire dans son ensemble et de son application sur le terrain. Comme les textes étudiés ci-dessous couvrent l'ensemble des formes artistiques, nous en avons extrait les dispositions pertinentes au domaine musical qui nous concerne.

- L'Ordonnance n°008 du 24 mars 2011 relative à l'institution du Dépôt Légal au Tchad énumère dans son article 2 l'ensemble des documents devant faire l'objet d'un dépôt. Y figurent les supports audiovisuels et sonores. Elle prévoit également, dans son article 11, une amende allant de 25.000 Fcfa à 50.000 Fcfa (38 et 76 €) pour les déposants qui se seraient soustraits à l'obligation du dépôt.
- L'Ordonnance n°012 du 24 février 2011 portant création du Fonds National d'Appui aux Artistes (FONAT) définit sa mission en deux points :
 - Mobiliser les ressources financières nécessaires en vue de soutenir la politique culturelle du Gouvernement ;
 - Soutenir le financement des actions entreprises par les acteurs publics et privés du monde de la culture et des arts, tant au niveau national que local, visant la

promotion et le développement des activités culturelles et artistiques au Tchad.

- La Loi n°005 du 08 mai 2003 portant protection du droit d'auteur, des droits voisins et expression du folklore, qui remplace la loi 57-298 du 11 mars 1957, est un document de 43 pages comportant 138 articles, qui présente le cadre général sur le droit d'auteur. Un point important à relever est l'article 135 qui prévoit que tout exploitant d'une expression du folklore qui omet de demander l'autorisation exigée ou d'en faire la déclaration au BUTDRA est passible d'une amende s'élevant au double du montant des redevances dues avec minimum de 5.000 Fcfa.⁸⁵
- L'Arrêté n°23 du 20 octobre 2008 portant tarification des droits d'exploitation des œuvres littéraires et artistiques comporte une section consacrée au BUTDRA dont nous avons extrait les informations tarifaires spécifiquement liées à la musique.
- L'Arrêté n°24 du 20 octobre 2008 portant répartition des redevances des Droits d'auteur des œuvres littéraires et artistiques protégées instaure des catégories pour ce qui est des œuvres musicales ; ces catégories sont affectées de coefficients qui varient selon les valeurs attribuées à chaque type d'œuvre. Leur amplitude va de 5 à 0,5.
- L'Arrêté n°25 de 2008 relatif au règlement général du BUTDRA énumère, dans son article 48, la liste des fautes dites graves pouvant même exposer les musiciens à la radiation. Parmi celles-ci, on peut noter le plagiat.

Comme nous pouvons le constater, il existe bien des textes réglementaires précis et assortis de sanctions qui sont supposés organiser le fonctionnement de la vie musicale. Cependant, dans la réalité, des manquements subsistent toujours et il est utile de revenir sur quelques-uns d'entre eux qui sont favorisés soit par un vide juridique soit, le plus souvent, par le manque de rigueur dans l'application des textes.

Le premier est sans doute celui qui est lié aux taxes sur les supports de musique. Dans l'article publié dans le journal *Carrefour* n°58 de juillet 2009, dont le titre est fort évocateur : « Des taxes exorbitantes », il est fait mention des taxes douanières, qui atteignent 600 Fcfa par cassette, que les artistes sont contraints de payer pour faire entrer leurs albums sur le territoire tchadien. En effet même s'il existe aujourd'hui des studios d'enregistrement à N'Djaména, ce qui n'était pas le cas il y a quelques années, la majorité des musiciens continuent d'enregistrer

⁸⁵ Cette disposition est curieuse : alors que la notion de droit d'auteur ne peut pas, *a priori*, concerner le folklore, l'Etat tchadien assigne, par le biais de la taxation, une valeur marchande au patrimoine culturel du pays, comme si l'Etat se positionnait comme « auteur moral » de l'ensemble de toute « expression du folklore ».

leurs albums à l'extérieur du pays où, disent-ils, ils trouvent un rapport qualité-prix plus avantageux. L'absence d'exonération des taxes sur les produits issus de l'industrie culturelle rend les musiciens plus vulnérables économiquement. Cette vulnérabilité est accentuée par le faible montant des rémunérations qu'ils tirent de la vente de leurs produits en raison de la pratique du piratage à grande échelle qui sévit dans la ville et que nous analysons dans les pages qui suivent. Cette situation amène beaucoup d'artistes à quitter le secteur de l'économie formelle pour évoluer dans l'informel, comme en témoignent les propos de ce musicien :

*« Respecter cette réglementation douanière, on produirait à perte. Pour se conformer à la loi, on essaie de négocier avec la douane ».*⁸⁶

Les artistes s'arrangent ainsi, en toute opacité, en payant des forfaits variables d'un musicien à l'autre.

Une autre remarque concerne l'absence de cadre réglementaire lié à l'organisation des spectacles et à la profession d'entrepreneur de spectacles. Contrairement à certains pays comme le Burkina Faso, le Sénégal et la Côte d'Ivoire, qui ont fait des efforts pour disposer d'un minimum de textes en la matière, il existe au Tchad un vide juridique qui laisse place à des pratiques informelles et aux escroqueries de tout genre. Nous en voulons pour preuve l'affirmation de cet artiste qui témoigne à la fois de son indignation et de sa déception devant ces situations récurrentes :

*« Pour prester dans un lieu comme Santana hôtel, les gens exigent 1,5 million Fcfa, juste pour louer la petite cour. Quand ils disent qu'ils sont en train de faire la promotion de la culture, je pense que c'est une façon de se moquer des gens et une contradiction pour ne pas dire que c'est de l'arnaque. Louer juste une cour et appeler cela concert VIP, c'est très méchant ».*⁸⁷

Ce rapide regard sur les réalités quotidiennes nous a conduit une fois encore à constater l'incapacité de l'Etat à garantir un cadre juridique en matière culturelle et artistique et surtout l'application de la réglementation lorsqu'elle existe. Au-delà des remarques d'ordre général, nous souhaitons donner un exemple de la mise en œuvre de ce cadre juridique à travers le fonctionnement de l'institution chargée de l'application du droit d'auteur, le BUTDRA.

⁸⁶ Carrefour n°58, juillet-août 2009, p. 9.

⁸⁷ La Voix n°91, du 15 au 22 février 201, p. 8.

3.3.2 Le Bureau Tchadien du Droit d’Auteur

D’après l’article premier du décret n° 313 de 2005 relatif à son organisation et à son fonctionnement, le Bureau Tchadien du Droit d’Auteur (BUTDRA) est un établissement public à caractère administratif qui est doté de la personnalité juridique et de l’autonomie financière et qui est placé sous la tutelle du Ministère de la Culture.

Ses attributions sont ainsi définies :

- Représenter les auteurs ou compositeurs d’œuvres artistiques et littéraires à l’occasion de l’établissement des différents contrats ;
- Administrer pour le compte des auteurs, compositeurs d’œuvres littéraires, artistiques et scientifiques, tous les droits conférés par la législation en vigueur au sujet de l’exécution, la représentation publique, la traduction, l’adaptation et la reproduction par quelque moyen que ce soit de leurs œuvres ;
- Percevoir et répartir au profit des auteurs, compositeurs ou leurs ayants droit, les redevances provenant de l’exercice desdits droits ;
- Administrer tous les droits des œuvres dont le produit sera consacré à des fins culturelles et sociales au profit d’auteurs tchadiens : œuvres du folklore, œuvres des ressortissants étrangers dont les droits ne sont pas susceptibles d’être protégés, œuvres en déshérence, œuvres dont les auteurs ont renoncé à la protection ;
- Fournir au gouvernement les avis et informations qui lui sont demandés au sujet des questions relatives à la créativité artistique et littéraire.

Le BUTDRA apparaît comme une institution importante dans la vie artistique et il joue un rôle majeur dans le processus de reconnaissance du statut professionnel de l’artiste. Au regard de toutes les attributions ci-dessus, c’est celle qui concerne la perception et la répartition des redevances qui est sans doute la plus connue...et qui génère le plus de conflits avec la profession.

Tableau 4 : Extraits de quelques tarifications concernant les manifestations les plus courantes selon les lieux (en Fcfa) (source: Arrêté 23)

Catégories	Eléments	Perception
Spectacles permanents (entrée payante)	Cabarets	60.000/an
	Bar dancing	60.000/an
	Discothèques	60.000/an
	Autres	24.000/an

Spectacles occasionnels (entrée payante)	Concert (musique exclusivement)	45.000/séance
	Concert (musique et œuvre littéraire)	30.000/séance
Manifestations occasionnelles sans recettes	Cérémonie officielle	25.000
	Cérémonie de baptême	25.000
	Cérémonie de mariage	25.000
	Autres circonstances sociales	25.000
	Autres circonstances religieuses	25.000
	Autres circonstances politiques	25.000
Spectacles sans prix d'entrée	Dîners dansants	45.000
	Buffets	45.000
	Banquets dansants	45.000
Autres spectacles occasionnels	Défilés de mode avec musique	45.000
Exploitations à caractère commercial	Magasins de vente supports enregistrés	60.000/an
	Restaurants	60.000 - 120.000
	Hôtels (de 3 à 5 étoiles)	120.000 - 600.000
Utilisation d'appareils de sonorisation	Cafés-bars	60.000 - 90.000
	Dancings	120.000 - 180.000
	Boites de nuit	120.000 - 180.000
	Espaces culturels	120.000 - 180.000
Œuvres audiovisuelles	Musiques radiodiffusées	3,5% budget total
	Musiques télévisées	3,5% budget total

Comme on le peut le remarquer, cette grille prend en compte la quasi-totalité des situations sociales faisant appel à la musique. Logiquement, si le BUTDRA arrivait à faire régulièrement l'ensemble des recouvrements, les artistes devraient sortir de la pauvreté. Ainsi, par la perception des redevances et leur répartition aux auteurs et ayants-droits, cette institution est devenue indubitablement précieuse aux yeux des artistes qui espèrent enfin pouvoir vivre de leur art, comme en témoigne si bien le propos de cet artiste :

*« Si le BUTDRA ne nous a pas payés, l'album de mes 20 ans de carrière ne sortirait pas. C'est cet argent qui m'a permis de payer le studio, le cachet des artistes, le loyer parce que j'avais des impayés ».*⁸⁸

⁸⁸

Entretien n° 3 - A/nmd-m, réalisé le 19 juillet 2011.

Cette affirmation illustre bien les difficultés financières des artistes et montre combien ils comptent sur le BUTDRA pour asseoir, dans la durée, leur carrière professionnelle et pour vivre dignement. Même si les artistes ont d'autres sources plus incertaines de revenus comme ceux qu'ils tirent des concerts ou des ventes des supports, les droits versés par le BUTDRA, indépendamment de leur montant⁸⁹, ont à leurs yeux un statut particulier à cause du caractère officiel de ce gain qui leur donne une image de « distinction » à l'intérieur de l'univers des artistes et une reconnaissance symbolique vis-à-vis de la société. Toucher des droits du BUTDRA revient, en quelque sorte, à être reconnu comme artiste professionnel.

De plus, au-delà de l'apport économique, le BUTDRA apparaît comme un instrument qui exerce une forme de pression sur les artistes en les incitant au professionnalisme et à plus de créativité. C'est ce que souligne ce promoteur indépendant lorsqu'il affirme :

*« L'avènement du Bureau Tchadien de Droit d'Auteur a amené certains musiciens à comprendre qu'ils doivent travailler de manière professionnelle. Aujourd'hui, ce que vous produisez, vous devez le protéger. Dès lors que vous amenez, il faudra que le Butdra s'assure que l'œuvre est originale ».*⁹⁰

S'il y avait au début quelques hésitations de la part de certains artistes qui attendaient de voir des preuves de cette institution avant de s'engager, le flux des adhésions, qui est passé en un an du simple au triple, mérite aujourd'hui notre attention et peut être interprété comme un début de confiance des artistes envers les institutions publiques en charge de la culture, chose assez rare pour être soulignée :

*« Les années dernières par exemple, les artistes pensaient que c'était de l'utopie, donc on courait derrière eux pour leur demander de venir protéger leurs œuvres. Mais après notre première répartition, nous sommes vraiment submergés. Presque tous les jours on enregistre des œuvres. De 67 adhérents l'année dernière, on se retrouve avec 192 aujourd'hui ».*⁹¹

Toutefois, même si la création de cette institution est perçue par les artistes comme une bouée de sauvetage, elle est confrontée à diverses difficultés qui compromettent sa mission et entament sa crédibilité aux yeux de certains partenaires. Nous revenons sur quelques-unes de

⁸⁹ Selon les responsables du BUTDRA, pour la répartition qui a eu lieu en 2011, il est utile de rappeler que le montant plus élevé de l'enveloppe était de l'ordre de 1 million et le plancher, 70.000 Fcfa. (respectivement 1525 euro et 107 euro).

⁹⁰ Entretien n° 7 - AA/pi/nrm, réalisé le 25 janvier 2012.

⁹¹ Entretien n° 6 - AA/ip/butdra2, réalisé le 09 janvier 2012.

ces difficultés dans les paragraphes suivants.

3.3.2.1 Une efficacité limitée par l'insuffisance de moyens

Pour illustrer notre propos, nous nous appuyons sur cette affirmation du responsable

*« Il nous arrive de n'avoir pas du tout une seule feuille de papier pour travailler, le BUTDRA n'a jamais reçu un fonds de roulement ».*⁹²

Même si ce propos date de quelques années, il demeure d'actualité parce qu'il révèle d'une certaine façon l'état d'indigence, dans tous les sens du terme (matériels et humains), dont souffre encore aujourd'hui le BUTDRA.

Certes, la situation n'est pas exactement semblable à celle des premières années, néanmoins, l'un des grands défis à relever aujourd'hui demeure la formation du personnel. En dehors du Directeur, le personnel du BUTDRA, composé de 14 agents issus de formations de type général, n'a reçu aucune formation digne de ce nom, si ce n'est de manière informelle sur le tas grâce à la pratique professionnelle quotidienne. C'est ainsi que devant l'incapacité du Ministère à prendre en charge l'encadrement technique des agents, le soutien des institutions internationales et de coopération s'avère déterminant. Grâce à l'OMPI⁹³, l'OAPI⁹⁴, la Coopération française et le FED⁹⁵, le renforcement des capacités en termes de ressources humaines touche plusieurs aspects, notamment le financement des sessions de formations à travers des séminaires locaux ou des voyages d'études au profit de certains cadres de l'institution. Il concerne également des appuis en matériels, plus spécifiquement l'équipement du parc informatique et la prise en charge de l'accès à la connexion internet⁹⁶. Cependant, le système de gestion est loin d'être informatisé et, jusqu'à ce jour, le traitement des informations se fait de façon manuelle alors que le nombre des adhésions augmente de jour en jour. Plus récemment, en 2011, l'aide des partenaires a permis au BUTDRA de réaliser des activités qui lui ont donné une certaine visibilité :

« Celle-ci nous a permis dans un premier temps de renforcer les capacités des agents du BUTDRA. Dans un deuxième temps de former les acteurs culturels dans le cadre de la restructuration de la chaîne discographique. Et la

⁹¹ Carrefour n° 41, septembre-octobre 2006, p. 9.

⁹³ Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle.

⁹⁴ Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle.

⁹⁵ Fonds Européen de Développement.

⁹⁶ *Op. cit.*, p 9.

*troisième action a porté sur la réalisation d'un CD de sensibilisation sur le droit d'auteur ».*⁹⁷

A cette insuffisance de formation vient s'ajouter la faiblesse numérique des agents, autre problème qui se pose avec acuité surtout lorsqu'il est question de faire des opérations de recouvrement ou de se déplacer hors de la capitale :

*« (...) nous sommes au four et au moulin. La gestion collective des droits d'auteurs, c'est un travail de terrain qui nécessite un déplacement, une mobilisation. Il y a des grandes villes dans lesquelles on a beaucoup de créateurs mais la descente sur le terrain ne se fait pas faute de moyens ».*⁹⁸

L'expression « descente sur le terrain » n'est pas fortuite. Elle révèle les difficultés évidentes auxquelles cette institution est confrontée et les méthodes coercitives dont elle doit faire usage pour amener les usagers à payer les droits d'exploitation. En effet, face aux refus permanents d'un grand nombre d'exploitants, l'équipe du BUTDRA adopte une stratégie dissuasive en se faisant accompagner par les agents de la force publique.

3.3.2.2 Une collaboration caractérisée par l'incompréhension et la méfiance des partenaires

Si le droit d'auteur est une notion suffisamment vulgarisée dans certains pays, plus précisément européens à l'exemple de la SACEM, il n'en est pas de même pour d'autres pays, notamment les pays d'Afrique en général et le Tchad en particulier. L'une des explications plausibles que nous pouvons avancer touche à l'analphabétisme et au manque de culture artistique du public. En outre, il faut déplorer l'absence de plan de communication du BUTDRA, ce qui nuit à sa visibilité. La dernière action d'envergure date de 2011 et a été entreprise grâce à une subvention de l'Union Européenne qui a permis à l'équipe de réaliser un document audiovisuel sur support CD portant sur la connaissance du droit d'auteur. Ce défaut de communication, qui se caractérise par des actions ponctuelles suivies de longs silences, n'est pas de nature à faire évoluer les mentalités des partenaires vis-à-vis de l'institution. Cette situation entraîne de toute évidence la méfiance, comme le regrette le Directeur :

« Malheureusement, le Tchadien est quelqu'un qui a tendance à aimer ce qui

⁹⁷ Carrefour n° 41, septembre-octobre 2006, p.10.

⁹⁸ Entretien n° 6 - AA/ip/butdra2, réalisé le 09 janvier 2012.

*vient de l'extérieur. Il n'est pas nationaliste. On a par exemple de grands musiciens qui négligent le BUTDRA parce qu'ils drainent des idées négatives sur l'institution. Pour eux, ils nous disent s'être affiliés à la SACEM en France. Par exemple MKA-M. a été suppliée, mais elle a toujours refusé de venir ici ».*⁹⁹

Cette « négligence » traduit malheureusement assez bien la façon dont la plupart des gens, professionnels ou simples citoyens, perçoivent la gestion peu efficace des institutions de l'Etat. Cela renvoie aux débats liés à la création quelque peu controversée¹⁰⁰ du BUTDRA, notamment à la position de l'ASSOMUT¹⁰¹ qui avait souhaité que le BUTDRA soit un organisme parapublic avec une forte représentation des artistes. Cette option n'a pas été retenue pour des raisons qu'un responsable de l'ASSOMUT attribue à la récupération politique :

*« En ayant ce statut, les artistes doivent être actifs jusqu'à ce que nous puissions voler de nos propres ailes. Cela devra faire l'objet d'une convention entre l'Etat et les artistes. Cela n'a pas été possible. En outre, tellement nous avons laissé les choses traîner, le Ministère a taillé les textes à sa faveur. C'est par la faute des artistes simplement parce que certains ont fait le jeu de certains responsables du Ministère autrefois. J'ai fait comprendre en son temps que les agents du BUTDRA ne peuvent pas frapper sur la table pour réclamer quoi que ce soit parce qu'ils sont tous des fonctionnaires. Le droit n'a rien à voir avec les sentiments. Le droit c'est le droit. Aujourd'hui, le BUTDRA n'a pas d'autorité ».*¹⁰²

En outre, la collaboration avec les usagers n'est pas des plus harmonieuses et est caractérisée par de fréquents moments de tension. C'est le cas des tenanciers de bars qui sont les plus réticents à verser les droits demandés et qui tiennent parfois des propos désobligeants à l'égard des agents de recouvrement. Pour beaucoup d'usagers qui ne sont pas éclairés sur la question du droit d'auteur, les opérations de recouvrement ne sont organisées que pour les escroquer et leur forte réprobation se justifie par le fait qu'ils font régulièrement les frais des agents véreux de l'administration et de la municipalité, lesquels leur font payer diverses sortes de taxes sans

⁹⁹ Entretien n° 1 - AA/ip/butdra1, réalisé le 21 janvier 2011.

¹⁰⁰ Oualgué Patrice, « Les péripéties de l'adoption de la loi 005 et de son décret d'application », *Carrefour* n°41, 2006, p 11.

¹⁰¹ Association des Musiciens Tchadiens.

¹⁰⁰ Entretien n° 20 - AA/ap/assomut, réalisé le 10 mars 2012.

qu'elles soient toujours justifiées. Cette situation problématique va amener les responsables à changer de stratégie pour négocier avec le syndicat des bars et celui des radios privées, qui sont mis à contribution pour aider à la perception des droits, même si tous leurs membres ne versent pas le forfait. En effet, en dépit de l'arrêté ministériel n°23 de 2008 fixant la tarification des droits d'exploitation des œuvres artistiques pour tous les usagers, le BUTDRA s'est vu contraint d'adopter une démarche sur la base des forfaits pour tenir compte, selon leurs propres termes, du « côté social ». Ils invoquent aussi la solidarité qui est une dimension importante dans le contexte tchadien dont nous avons parlé plus haut. En allant jusqu'à appliquer la mesure du forfait à certaines institutions étatiques notamment l'ONRTV¹⁰³, le BUTDRA montre par là toute la difficulté qu'il éprouve pour mobiliser les fonds en vue de les redistribuer aux ayants-droit :

*« Aujourd'hui par exemple, ce que l'ONRTV qui constitue notre principale mamelle nous verse, ce n'est pas ça qu'elle devrait nous verser, mais pour un début, nous sommes obligés de prendre. Normalement c'est 9% du budget de l'organisme que nous taxons, mais là aussi les gens ne dévoilent pas leur budget ».*¹⁰⁴

Le BUTDRA est donc victime d'une double contrainte : d'un côté les rapports avec les usagers dans la perception des droits sont tendus, de l'autre les agents du BUTDRA font l'objet de soupçons de toutes sortes de la part des artistes qui estiment que leur argent sert à les enrichir. Si certains artistes admettent que le BUTDRA est confronté à des difficultés réelles, beaucoup sont loin de comprendre cette situation et refusent que le BUTDRA ne tienne pas le calendrier de redistribution des droits dont l'échéance statutaire est semestrielle. Pour cela, ils estiment que les responsables du Ministère et du BUTDRA manquent d'égards envers eux. L'indignation d'un musicien traduit ce désarroi des artistes :

« Ils disent nous faire un forfait comme si ce n'était pas notre droit, ce n'est pas normal. Nous faisons un travail. Le Ministère de la Communication, à travers les médias publics qui utilisent la plupart des œuvres musicales, a le devoir de nous verser ce droit. Ce que le Ministère doit nous verser, c'est autour des milliards. Mais dans tout cela, nous les laissons faire et dans tout ça ils nous font traîner comme si nous étions des mendiants. Et le BUTDRA

¹⁰³ Office National de Radio et Télévision.

¹⁰⁴ Entretien n° 12 - A/aan, réalisé le 20 mars 2012.

*manque de moyens de pression sur le Ministère parce que tous les agents sont des fonctionnaires de l'Etat ».*¹⁰⁵

3.4 Le financement public de la culture : dualité des sources et absence de logiques institutionnelles

Encourager la création artistique par l'octroi direct de subventions publiques aux artistes ou par le biais des taxes affectées et redistribuées fait partie des rôles que peut jouer l'Etat. Nous pouvons dire que la création du Fonds national d'appui aux Artistes (FONAT) en 2011 répond à cette préoccupation. Cependant, de création récente, cette institution n'est pas encore opérationnelle. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas d'aides financières publiques, mais plutôt que ces aides sont sporadiques et parfois opaques.

Globalement il existe, selon les propos du Directeur de la Musique, deux sources de financements qu'il qualifie « d'ordinaires » et « spéciaux » :

*« Le festival N'Djam Vi par exemple a reçu un financement de 10 millions et en 2008, le festival des femmes artistes a reçu un financement de la part du Chef de l'Etat d'un montant de 50 millions. Cela pour dire aussi que le budget alloué à la création ne dépasse pas les 100 millions par an. Il est de l'ordre de 60 millions seulement. Lorsqu'un projet artistique est d'un certain montant, le Ministère transmet à la Présidence ».*¹⁰⁶

De cette affirmation, nous retenons trois enseignements : d'abord le montant quasi marginal de la ligne budgétaire consacrée par le Ministère à la création artistique, ensuite le fait que le montant du budget du Ministère n'est jamais connu d'avance et évolue au gré des demandes. Il n'existe donc pas de logiques formellement établies qui permettent de définir le budget ou d'octroyer des financements. Enfin l'administration ministérielle est, de fait, dépossédée de la répartition de l'argent public dès lors que tout financement de quelque importance relève directement du pouvoir discrétionnaire du Président. Notons que cette pratique s'inscrit bien dans une certaine habitude selon laquelle le Président, Père de la Nation, est le dispensateur de tous les bienfaits. Dès lors, cette absence de logique et de transparence qui favorise l'arbitraire peut légitimement plonger dans la confusion de nombreux artistes qui, en dépit de leur

¹⁰⁵ Entretien n° 12 - A/aan, réalisé le 20 mars 2012.

¹⁰⁶ Entretien n° 10 - AA/ip/dmdac, réalisé le 12 février 2012.

expérience, se sentent exclus purement et simplement du jeu. On peut mesurer leur amertume et leur déception à travers les propos de l'un d'entre eux :

*« Je vous dis que je n'ai jamais reçu le soutien financier de l'Etat comme certains artistes depuis que j'ai commencé ma carrière musicale ».*¹⁰⁷

Une fois encore, ces différentes situations renseignent à la fois sur l'amateurisme et le manque de volonté politique des autorités quand il s'agit d'inscrire la culture comme une des missions prioritaires de l'Etat.

¹⁰⁷ Entretien n° 3 - A/nmd-m, réalisé le 19 juillet 2011.

Une présence peu visible de l'action publique sur le terrain

L'analyse du cadre institutionnel dans lequel s'inscrit la musique nous a permis de mettre au jour quelques points saillants sur lesquels nous souhaitons revenir au terme de ce chapitre.

Le point le plus important est que l'Etat tchadien, dans son rapport à la culture, souffre d'une contradiction profonde entre deux visions *a priori* incompatibles. L'une, la plus profondément ancrée dans la tradition locale, repose sur la prééminence de considérations plus sociales qu'économiques et sur une forme de mécénat d'Etat : le Président, tel le mécène dans la Rome antique, finance les festivités publiques auxquelles le peuple assiste sans bourse délier. L'autre vision, encouragée voire instaurée par la Coopération avec la France, l'Europe et les pays industrialisés, s'inspire d'un modèle à la fois démocratique, administratif et marchand qui suppose des budgets, une administration, le fonctionnement efficace d'institutions créées à cet effet. Dans cette logique, il est attendu de l'Etat qu'il offre un environnement favorable au développement de la culture et de l'art à travers la mise en place d'un cadre organisationnel, d'un cadre juridique et d'un financement décidé après une délibération démocratique. Cette vision moderne s'inscrit dans des textes mais peine encore visiblement à se mettre en place dans les faits et est constamment en butte au modèle endogène.

Il semble donc difficile de transposer le concept de politique culturelle, tel qu'il est entendu en France, dans le contexte africain et singulièrement au Tchad. En dehors du Sénégal, du Burkina Faso et de la Côte d'Ivoire qui essaient de donner une image différente grâce à l'institutionnalisation des grands festivals¹⁰⁸ (Fall, 2009), on voit partout ailleurs que la culture retient rarement l'attention des autorités publiques. L'idée même d'une action culturelle inspirée par une logique programmatique ne fait pas sens. L'implication des autorités se manifeste seulement lorsqu'il s'agit d'instrumentaliser la culture, de la mettre au service d'une idéologie ou encore lors des échéances électorales où les grands artistes sont sollicités pour les besoins de la cause. Si intervention de l'Etat il y a, celle-ci se manifeste avec parcimonie et de manière ponctuelle, dans un contexte d'opacité totale et en l'absence de toute logique fondée sur la continuité et de toute vision stratégique. La politique culturelle apparaît plutôt comme un phénomène de mode et non une volonté politique endogène. Pourtant, les textes semblent affirmer le contraire et c'est précisément en promulguant ces textes réglementaires volontaristes que le pouvoir suscite, chez certains acteurs, notamment les musiciens, des espoirs, des exigences et, finalement, des rancœurs lorsque les faits viennent contredire les promesses des

¹⁰⁸ Dak'art au Sénégal, Festival Panafricain de Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO) au Burkina Faso et le Marché des Arts du Spectacle Africain (MASA) en Côte d'Ivoire.

discours.

Nous avons parlé à plusieurs reprises dans ce chapitre de « dysfonctionnements » dans l'action de l'Etat, comme si l'inverse allait de soi et comme si le modèle importé constituait un idéaltype. Peut-être aurait-il été plus juste de parler d'une étrange propension non pas à chercher une synthèse entre le dire et le faire, mais à faire coexister des logiques antagonistes dont chacune a ses vertus. Toutefois, il est juste d'ajouter que les lignes bougent : certains signes montrent que cette difficile synthèse se met lentement en place.

Ces contradictions, ce manque d'empreinte de l'Etat dans la vie culturelle et artistique sauf lorsqu'il agit au plus près du terrain en collaboration avec le tissu associatif, ont permis aux acteurs non étatiques d'occuper le terrain laissé vacant et d'organiser le secteur culturel et artistique avec des logiques et des stratégies qui leur sont propres et qui varient selon leurs options idéologiques ou économiques. Il nous appartient maintenant d'identifier ces acteurs non étatiques, d'analyser leurs modes de fonctionnement, le type d'activités qu'ils déploient, la traduction de cette dynamique sur le champ culturel et, plus particulièrement, son incidence sur la production de la musique.

Chapitre 4 : La dynamique des acteurs non étatiques

Par « acteur non étatique », nous entendons ici toute entité qui ne relève pas de la puissance publique. Contrairement aux services de l'Etat facilement identifiables, cette catégorie comprend un ensemble hétérogène au sein duquel nous distinguons plusieurs sous-catégories que nous avons identifiées et classées en fonction de leur statut, de leurs missions et de leurs activités. Cet ensemble composite regroupe des organisations diplomatiques, confessionnelles, des organisations humanitaires, des partis politiques, des associations professionnelles, des médias, des promoteurs indépendants, des sociétés commerciales et des professionnels du disque. Il s'agit de montrer le rôle que joue chacun de ces acteurs, dans sa spécificité, en matière de promotion de la musique à N'Djaména, parfois en complétant l'action publique, le plus souvent en se substituant à l'Etat.

4.1 Les institutions de coopération

Par « institution de coopération », nous entendons l'ensemble des organisations diplomatiques, notamment les ambassades qui interviennent au Tchad et qui développent parfois des actions en faveur de la culture. A N'Djaména, il existe actuellement 28 ambassades¹⁰⁹. Les représentations diplomatiques sont susceptibles de participer à la vie culturelle et artistique de la ville. A l'évidence, toutes n'ont pas la même importance. Si nous avons choisi de nous intéresser au cas le plus emblématique, celui de l'Ambassade de France, c'est en raison non seulement de son ancienneté, mais aussi de sa forte présence à travers l'Institut Français du Tchad et de la visibilité des actions qu'il met en place.

4.1.1 L'Institut Français du Tchad : un appui à la professionnalisation

L'ex CCF, devenu Institut Français le 1^{er} janvier 2011 suite à des réformes structurelles internes, est un service de l'Ambassade de France au Tchad. Il est géré par l'Attaché Culturel du Service de Coopération et d'Action Culturelle (SCAC). Existant au Tchad depuis plus d'une quarantaine d'années, l'Institut a un objectif clair qui est celui de promouvoir d'abord la culture française et accessoirement celle du pays hôte. L'activité principale de l'Institut Français est la bibliothèque, avec un fonds documentaire informatisé de plus de 30.000 ouvrages et différentes salles de consultation : la salle littérature et presse, la salle de documentation ou l'espace

¹⁰⁹ Selon le site de la Primature consulté le 17 novembre 2012.

CD/vidéothèque. En plus de cette activité principale, l'Institut est connu pour la diversité des activités artistiques qui s'y développent dans les domaines de la musique, des arts plastiques, de la danse, du théâtre et du conte.

4.1.1.1 Une programmation dominée par des artistes locaux

Les activités musicales occupent une place très importante, sans doute la première, dans la programmation artistique annuelle de l'IFT. Le tableau (n° 5) ci-dessous le fait bien ressortir, en particulier pour les mois d'avril à juin et le mois d'octobre, où la musique domine sans partage. Le même tableau nous révèle également que sur tous les types d'événements musicaux programmés sur l'année, les musiciens locaux sont les plus représentés. Sur 22 événements prévus, 18 sont réservés aux musiciens locaux, soit une proportion de 81%. Cela montre de toute évidence la place de l'Institut dans la construction de la carrière professionnelle des artistes tchadiens.

Ces nombreuses initiatives en termes d'événements musicaux sont révélatrices de son dynamisme et expliquent qu'il soit largement fréquenté par les artistes, contrairement à la MCBM. En outre, l'Institut Français est l'un des rares lieux à N'Djaména qui dispose de salles de spectacles répondant aux normes scéniques adaptées aux représentations musicales. Pour beaucoup d'artistes qui ont des contraintes techniques, la mise à disposition d'une salle de répétition équipée de lecteurs amplifiés demeure un avantage incomparable qui explique également leur attachement à cette structure. En outre, dans le contexte n'djaménois où la plupart des lieux d'écoute musicale sont des bars, certains artistes choisissent de se produire à l'IFT parce qu'ils estiment que ce lieu offre le cadre le plus favorable pour que le public puisse saisir les paroles de leurs œuvres. Le dispositif scénique et la qualité de l'écoute sont en effet sans commune mesure avec ce qu'offre un bar :

*« Comme ma musique est une musique à paroles, on ne la joue pas n'importe où comme dans les débits de boisson ou devant des gens ivres. Tu vas leur dire quoi pour qu'ils comprennent ? Je joue souvent dans des endroits bien déterminés comme l'IFT ou dans les restaurants comme Le Carnivore, Le Méridien Hôtel ».*¹¹⁰

¹¹⁰ Entretien n° 3 - A/nmd-m, réalisé le 19 juillet 2011. Il est important de rappeler que le restaurant Le Carnivore et Le Méridien comptent parmi les rares lieux prestigieux à N'Djaména et qu'ils sont fréquentés par des clients huppés.

Pour beaucoup d'autres musiciens, leur choix de ce lieu se justifie par sa réputation et l'image de distinction qui l'accompagnent depuis toujours. Le professionnalisme des artistes se mesure par conséquent à leur programmation à l'IFT :

*« Il y a d'abord l'IFT. Quand un artiste est d'une grande réputation, ils vous font appel. Vous signez un contrat et vous vous produisez. C'est un lieu classe où ceux qui ne boivent pas vont avec leurs enfants assister au concert ».*¹¹¹

L'idée du contrat écrit qu'évoque cet artiste est essentielle et éclaire la notion de professionnalité dont il parle. En effet, dans la majorité des cas, les contrats passés avec les promoteurs sont conclus oralement, montrant la part dominante de l'informel dans les pratiques professionnelles. Ainsi, la matérialité de l'engagement sous la forme d'un document que l'artiste peut conserver dans ses archives et dont il peut se prévaloir dans n'importe quelle circonstance lui donne véritablement le statut d'artiste et fonctionne comme un signe de distinction par rapport aux autres acteurs de la profession. Un autre point important sur lequel nous allons revenir dans les prochains chapitres concerne la nature familiale du public des concerts qui est spécifique à ce lieu et qui constitue pour les artistes un signe d'honorabilité. Enfin au-delà de toutes ces considérations qui justifient l'attachement des artistes à l'IFT, l'aspect économique est également à prendre en compte :

*« Les musiciens locaux qui jouent ici ont systématiquement un cachet de 400.000 Fr.cfa en grand concert et ceux en café, 200.000 Fr.cfa ».*¹¹²

Ces cachets qui varient en fonction du statut des artistes sont sans doute parmi les plus élevés en termes de montants proposés par l'ensemble des institutions culturelles, si nous nous référons aux nombreux entretiens que nous avons eus avec les musiciens.

Tableau 5: Programmation musicale de l'IFT pendant l'année 2012

Date	Groupe/Artiste	Événement	Origine
13 jan.	Scorpi	Café-concert	N'Djaména
10 fév.	D6BEL	N'Djam Hip Hop	N'Djaména
24 fév.	Artistes finalistes	N'Djam Hip Hop	N'Djaména
14 mars	Sia Tolno	Concert	Guinée

¹¹¹ Entretien n° 4 - AA/ic/ift, 08 février 2011.

¹¹² Entretien n° 4 - AA/ic/ift, 08 février 2011.

30 mars	Donny Elwood	Concert	Cameroun
06 avril	2D-KOST	Café-concert	N'Djaména
13 avril	Dais'son	Concert	N'Djaména
20 avril	Abdoulaye N. & Shila Shila	Concert	N'Djaména
04 mai	Bâton Magique	Concert	N'Djaména
11 mai	Artistes	Hommage à Bob Marley	N'Djaména
12 mai	Madjo	Concert	Franco-sénégalaise
18 mai	Diego Le Maestro	Concert	N'Djaména
25 mai	Doungous Degospa	Café-concert	N'Djaména
1^{er} juin	Prince Dee	Concert	N'Djaména
15 juin	Omaarson Jerusalem	Café-concert	N'Djaména
21 juin	Artistes	Fête de la musique	N'Djam. et autres
1^{er} juillet	Razolo	Hall	N'Djaména
14 sept.	Dar Sila	Concert	N'Djaména
17 oct.	Th. Gregoire Musique classique	Salle spectacles	France
19 oct.	Ray'S Kim	Café-concert	N'Djaména
26 oct.	Musiques traditionnelles	Hall	N'Djaména
16 nov.	Africa Jammings	Concert	N'Djam. et autres

(Source : IFT, Programmations mensuelles de 2012)

4.1.1.2 Les activités de formation

L'IFT est également l'un des rares lieux où les artistes peuvent développer des compétences professionnelles. Dans sa programmation annuelle, de sa propre initiative ou en partenariat avec d'autres opérateurs locaux ou internationaux, il propose des activités diverses de formation sous formes d'ateliers et de résidences de création, aussi bien en musique qu'en danse ou en théâtre. Dans le contexte tchadien caractérisé par l'absence de structures publiques remplissant la même mission, l'IFT apparaît comme une institution qui joue un rôle stratégique dans le développement de la carrière des artistes.

Les thématiques de ces formations sont variées et touchent l'ensemble des dimensions de la profession artistique, qu'il s'agisse de thèmes spécifiques ou de thèmes de portée générale. Sans être exhaustif et à titre d'illustration, nous récapitulons quelques-uns des sujets qui ont fait l'objet de formations en 2012 :

Tableau 6: Principaux thèmes de l'année 2012

Thèmes	Evénement	Intervenants
L'artiste et la mondialisation	Table ronde	IFT
L'écriture hip hop	Atelier panafricain	IFT
Le slam	Atelier local	IFT
La musique tchadienne : traditions, influences et modernités	Conférence	IFT
L'administration et la gestion des entreprises culturelles	Atelier formation	IFT et partenaires
La communication des entreprises culturelles	Atelier formation	IFT et partenaires
La composition musicale	Résidence musicale	IFT et partenaires

Organisées sous des formes variées, ces occasions de rencontres ont des avantages évidents pour les artistes musiciens à différents niveaux. Ainsi les résidences de création par exemple sont de véritables occasions d'apprentissage qui ont permis à beaucoup d'artistes de démarrer leur carrière artistique et d'être considérés aujourd'hui comme des professionnels. Le témoignage de ce musicien en est une illustration parfaite :

« Et là [IFT] j'ai commencé ma carrière avec le Groupe Tibesti en 1994. C'est là [IFT] que j'ai appris grâce à un musicologue congolais, qui nous a formés sur les principes de la musique africaine ; c'est-à-dire comment arranger la musique africaine. Pendant deux ans, nous avons travaillé sur ce plan. (...). Grâce à cette formation, on a pu créer notre ligne de musique. Et depuis je suis dans la musique et je ne vis que de ça même si ce n'est pas jack pot ».¹¹³

Avec le concours de l'IFT, les artistes tchadiens acquièrent de nouvelles compétences auprès des formateurs, qu'ils soient africains ou européens. Au-delà même de ces compétences, ils tirent également satisfaction et fierté de partager leurs expériences avec les autres :

« Dernièrement j'étais sur une création avec le saxophoniste français Jean-Remi Guédon, en avril 2010 ici à N'Djaména au CCF. Eux, ils ont des partitions sur les feuilles et mes partitions, j'ai écrit à ma manière. Et dans les chansons, la percussion je jouais comme il se devait. Cela a été une surprise

¹¹³ Entretien n° 12 - A/aan, réalisé le 20 mars 2012.

*pour eux ».*¹¹⁴

4.1.2 L'IFT et la visibilité des artistes

En tant qu'institution internationale au Tchad, l'IFT demeure un tremplin pour de nombreux artistes, une voie d'accès à une carrière internationale. Nous allons nous intéresser aux différentes stratégies auxquelles l'IFT a recours pour offrir cette visibilité aux artistes, qu'elle soit nationale, régionale ou internationale.

4.1.2.1 Les grands moments musicaux

La consultation de la programmation culturelle annuelle de l'IFT fait apparaître qu'elle est rythmée par des plusieurs événements. Les plus importants sont présentés succinctement dans le tableau ci-dessous :

Tableau 7: Les grands moments musicaux de l'année

Événement	Période	Objectif
Festival N'Djam hip hop	Février	Institué depuis 2007 par l'IFT avant que l'organisation n'en soit confiée au RECAF ¹¹⁵ , ce festival se veut un cadre d'expression des jeunes. Il existe plusieurs phases éliminatoires qui débouchent sur le choix d'un groupe finaliste, le meilleur de l'année. L'enjeu de ce festival est que le lauréat de l'année est proposé pour représenter le Tchad au festival Gabao à Libreville.
Hommage à Bob Marley	11 mai	En hommage à Bob Marley, comme cela se passe dans de nombreuses villes, l'IFT organise un plateau exclusivement reggae où tous les artistes, amateurs ou professionnels viennent s'exprimer. Cet événement se déroule sur la scène extérieure, ouverte à tous dans une atmosphère conviviale.
Fête de la musique	21 juin	Chaque année, l'IFT célèbre la Fête de la Musique et l'organise dans toute la ville de N'Djaména. En 2012, 14 lieux ont été retenus pour abriter cet événement. A l'IFT, ce sont les jardins qui accueillent une grande scène musicale gratuite programmant les meilleurs artistes de la ville.

¹¹⁴ Entretien n° 3 - A/nmd-m, réalisé le 19 juillet 2011.

¹¹⁵ Le Réseau Culturel et Artistique pour la Formation et la Francophonie est une association tchadienne dont la mission est d'une part de promouvoir la francophonie et d'autre part de soutenir la production artistique tchadienne.

Rendez-vous Gospel	23 décembre	A l'occasion des grandes fêtes de fin d'année et depuis plus de 5 ans, l'IFT propose une soirée exclusivement Gospel, composée de chorales et solistes de la scène Gospel tchadienne. Il est utile de préciser que cette musique suscite à N'Djaména un large intérêt du public, ce qui justifie son déplacement des églises vers les lieux profanes.
--------------------	-------------	---

Ces événements organisés par l'IFT fonctionnent comme des révélateurs de nouveaux talents et comme des occasions de rencontres inattendues qui débouchent parfois sur une carrière internationale. L'affirmation suivante de cette artiste le montre :

*« En 2000, à l'occasion de la Fête de la Musique, le CCF m'a demandé de faire une chanson avec le groupe H'Sao et c'était la première fois que je chantais avec ma propre voix. C'est à partir de là également que j'écrivais mes chansons, et en 2006 j'ai fait mon enregistrement. En 2007, j'ai réenregistré avec un nouveau producteur que j'ai eu grâce à Michelle Lopito, une professeure de chant. C'est elle qui m'a aidée à bien chanter aujourd'hui. C'est elle qui m'a appris à chauffer la voix parce que je ne savais pas qu'avant de chanter, il y avait toute une préparation physique, psychologique et vocale. Grâce à elle, j'ai pu me présenter à la finale du prix Découverte que j'ai gagnée ».*¹¹⁶

L'importance donnée à la « première fois » dans le discours révèle à la fois le besoin ardent d'expression qui habite beaucoup de jeunes et les difficultés liées à l'absence de ce cadre d'émancipation dans les structures nationales. L'IFT, en offrant ces opportunités d'expression, permet aux artistes professionnels comme aux amateurs de construire leur personnalité et leur propre identité musicales pour une carrière professionnelle durable.

En outre, la contribution de l'IFT à l'accompagnement des artistes demeure un gage de sécurité pour beaucoup d'opérateurs nationaux et internationaux qui, de tout temps, ont montré une réticence à s'engager dans le soutien au secteur artistique. On en trouve une illustration parfaite avec la société de téléphonie mobile Airtel qui, depuis quelques années, sponsorise le festival N'Djam hip hop :

« Le Gabao a une réputation. C'est un festival de renom au niveau de l'Afrique centrale, donc c'était crédible pour nous et à l'époque, si le Tchad pouvait y participer, on y va. Si c'est nous qui devons permettre aux artistes

¹¹⁶ Entretien n° 13 - A/mka-m, réalisé le 30 mars 2012.

*tchadiens d'y aller, on y va. C'était ça. Par la suite, ça allait de soi de continuer à accompagner même si on n'arrive plus à supporter certaines charges comme des billets d'avion. Et le fait que le CCF aussi accompagne cet événement rassure. Le CCF est une institution crédible qui existe partout en Afrique ».*¹¹⁷

Ainsi, par sa proximité permanente avec les artistes et par les multiples initiatives qu'il déploie en leur faveur, l'IFT parvient à convaincre les autres acteurs institutionnels de contribuer à l'émergence des talents artistiques.

4.1.2.2 L'appui logistique

Les actions conçues pour accroître la visibilité des artistes ne se limitent pas aux événements dont nous venons de parler, elles comprennent aussi un appui logistique dont ils bénéficient sous différentes formes.

Le premier type d'appui concerne la mise à disposition des espaces de travail. Cette brève présentation que nous a faite l'animateur culturel de l'IFT donne une idée précise de l'étendue de l'offre :

*« Il y a plusieurs espaces de spectacle. Nous avons par exemple la grande salle d'une capacité de 405 places assises qui peuvent être complétées parfois par des chaises mobiles. Nous avons également des espaces de répétition. Nous avons notre scène externe qui est spécialement montée pour les danseurs contemporains. Cet espace permet également de recevoir des résidences de création de temps en temps. Une salle polyvalente qui vient d'être équipée et qui permet de tenir des conférences. Pour finir l'espace, la scène extérieure dans les jardins qui permet de faire des cafés-concerts. Les cafés-concerts sont une forme réduite du concert en salle parce que parfois il faut donner la possibilité aux artistes qui sont peu connus de se faire découvrir par les mélomanes et, pour ceux-là, on ne peut pas directement les envoyer en grande salle pour le concert et donc on les fait jouer en café-concert ».*¹¹⁸

¹¹⁷ Entretien n° 25 - AA/sc/airt, réalisé le 27 avril 2012.

¹¹⁸ Entretien n° 4 - AA/ic/ift, réalisé le 08 février 2011.

A la lecture de ces lignes, l'on comprend mieux encore la forte fréquentation de l'IFT par les artistes, notamment par rapport à la MCBM qui aurait vocation à être son homologue tchadien. Nous voyons le souci des responsables de satisfaire tous les créateurs en s'appuyant sur une hiérarchisation des espaces en fonction du statut professionnel ou amateur des artistes. Dans le cas présent, le critère est fondé sur leur niveau de popularité. Nous remarquons que la stratégie de l'IFT repose à la fois sur une préoccupation permanente de professionnalisme fondée sur le choix rigoureux des artistes et sur une ouverture vers de « petits » musiciens. L'IFT présente ainsi une double identité : il est ouvert aux artistes en herbe et il promeut les musiques urbaines. Cette situation est d'autant plus importante dans le contexte tchadien, marqué par l'insuffisance de lieux d'expression qui répondent aux demandes de plus en plus nombreuses des jeunes.

L'appui de l'IFT n'est pas limité à la mise à disposition des espaces de création et de production. Une autre forme d'appui relève de l'administration et touche à la gestion des carrières artistiques. Beaucoup d'artistes témoignent volontiers de ce soutien qu'ils considèrent comme déterminant pour ceux qui envisagent une carrière artistique internationale. Le propos d'un musicien confirme cette place importante de l'IFT dans la construction de la carrière des artistes tchadiens :

*« Les responsables me facilitent les démarches administratives pour les échanges avec l'extérieur. Le soutien matériel du genre utiliser la connexion internet pour envoyer et recevoir les dossiers. Je pense qu'ils croient en moi ».*¹¹⁹

La mise à disposition gratuite de la connexion à l'internet à haut débit peut sembler dérisoire ; pourtant, elle est sans doute l'un des efforts les plus importants dans le contexte local, vu les difficultés d'accès à cet outil à N'Djaména. En outre, en mobilisant les technologies de l'information et de la communication au profit des artistes, l'IFT participe à la construction de leur modernité.

Enfin lorsque nous considérons la manière dont les spectacles sont organisés à l'IFT, nous nous apercevons également du travail de soutien permanent apporté à la visibilité des artistes :

« Pour l'organisation de spectacles, c'est toujours le CCF qui s'occupe de la publicité à travers la publication des programmes disponibles en 1000 exemplaires. Nous faisons également des affiches tirées en 200 exemplaires.

¹¹⁹ Entretien n° 9 - A/dl-c, réalisé le 6 mars 2012.

On met aussi à la disposition des artistes, pour ceux qui le veulent bien sûr, des flyers pour les artistes à distribuer. En outre, vu que le CCF travaille avec la radio Harmonie Fm, quand nous sentons qu'on ne va pas avoir assez de monde, nous multiplions des messages de promo afin de drainer le public ».¹²⁰

Aujourd'hui, l'IFT est allé plus loin dans cette voie et a signé un partenariat avec la société de téléphonie mobile Airtel qui répercute aux abonnés la programmation artistique. La médiatisation des spectacles à travers tous les canaux montre non seulement le professionnalisme de la structure, mais son implication financière à travers les moyens qu'elle met en œuvre.

Les institutions de coopération française sont donc bien acteurs à part entière dans la promotion de la culture et de l'art au Tchad. En examinant le travail d'appui et d'encadrement assuré par l'IFT vis-à-vis des artistes, nous avons mis en relief la manière dont cette institution participe à la professionnalisation et à la visibilité des musiciens tchadiens.

A côté de cette structure singulière, entièrement pilotée par la France, il existe une autre catégorie d'acteurs, les organisations confessionnelles locales qui, par leur implantation et leur action, jouent un rôle majeur dans le fonctionnement du « monde de la musique » à N'Djaména.

4.2 Les organisations confessionnelles : le Centre des Jeunes Don Bosco comme instance de préprofessionnalisation

Les confessions religieuses les plus représentées à N'Djaména sont l'islam et le christianisme (catholicisme et protestantisme). Aussi les organisations confessionnelles sont-elles nombreuses et dynamiques. Elles interviennent dans plusieurs domaines d'activités importantes dans le développement du pays. Parmi les secteurs où elles sont le plus représentées, nous pouvons citer l'enseignement élémentaire, secondaire et supérieur, la santé et le domaine culturel. C'est ainsi que les organisations confessionnelles contribuent à développer le monde de la musique à travers des actions socioéducatives dans la ville. Dans cette section, notre objectif est de chercher à mettre en lumière la manière particulière dont ces organisations participent, elles aussi, à la vie artistique. Afin d'illustrer notre propos, nous avons choisi de

¹²⁰ Entretien n° 4 - AA/ic/ift, réalisé 8 février 2011.

focaliser notre attention sur le Centre des Jeunes Don Bosco en raison du rôle emblématique de cette institution en matière d'animation socioculturelle.

4.2.1 Un lieu de loisirs et de brassage des jeunes

Situé au quartier Chagoua dans le 7^e arrondissement de la ville de N'Djaména, le Centre des Jeunes Don Bosco, créé en 1999, est l'œuvre de la congrégation des Salésiens¹²¹ de l'Eglise catholique. Structure laïque, elle a le statut d'association à but non lucratif. A cette époque, les nouveaux quartiers que sont Chagoua, Amtoukouin et Habéna commencent à se peupler sous la pression de l'exode rural et de la migration de nombreux fonctionnaires du centre vers la périphérie. Le développement des infrastructures ne suit pas l'extension de la ville et fait vite apparaître de nombreux problèmes, notamment celui de l'insécurité et le besoin urgent d'implantation d'équipements de toute nature, en particulier à l'attention des jeunes, scolarisés ou non. Nous pouvons ainsi considérer la création du centre Don Bosco comme l'une des réponses à l'absence d'équipements socioculturels et surtout à « un besoin de création de lien social » (Mendjeli et Raibaud : 2009). Un constat qui reste d'ailleurs d'actualité, même si la MDQ de Chagoua, créée dix ans plus tard, aide à décongestionner, autant que faire se peut, le centre ville et ancre son action culturelle dans le territoire du quartier.

Le Centre des Jeunes Don Bosco a pour mission de contribuer à l'épanouissement des jeunes et apparaît de ce fait comme un lieu de mixité sociale, ethnique et religieuse. Moyennant une contribution symbolique, les jeunes peuvent prendre part aux activités de leur choix qui sont proposées par le centre :

*« Pour participer aux activités, il faut avoir appartenu à l'un des secteurs : culture, sports et éducation et payer un montant de 500 francs, donnant droit à une carte d'adhérent ».*¹²²

¹²¹ La congrégation des religieux Salésiens de Don Bosco a vu le jour le 18 décembre 1859.

¹²² Entretien n° 3 - AA/oc/cjdb réalisé le 3 février 2011.

Tableau 8: Les rendez-vous de la musique à Don Bosco

Activités	Calendrier	Description
Anniversaire de Don Bosco	31 janvier	Cette fête annuelle est un grand rendez-vous qui marque le départ de l'année nouvelle. A cette occasion, diverses activités sportives et culturelles sont organisées.
ACARSIE ¹²³	Février-Mars	Elle s'étale pratiquement sur un mois à cause du tournoi sportif entre les divers établissements secondaires de la ville. La dernière semaine est réservée aux activités culturelles et artistiques auxquelles au moins 15 établissements participent avec leurs représentants respectifs.
Anniversaire de Bob Marley	11 mai	Il s'agit d'une fête exclusivement musicale où la scène du Centre est réservée aux groupes de musique des quartiers.
Fête de la Musique	21 juin	Le Centre est également l'un des lieux où chaque année, la Fête de la Musique reste un grand événement.
VACCULTURE	Août	C'est une activité de vacances semblable à ACARSIE mais à la différence de la première, elle concerne les quartiers qui se font représenter par leurs habitants respectifs.

Comme nous pouvons le constater, la programmation du centre en termes d'activités de loisirs est permanente et couvre la période annuelle. En offrant aux jeunes l'occasion de découvrir et de pratiquer diverses activités, ce lieu témoigne de sa dynamique comme moteur d'animation de ces quartiers. C'est aussi un lieu de brassage par excellence, en dépit de la qualité défectueuse des équipements. En effet, à cause de leur coût d'acquisition élevé, les matériels ne sont pas renouvelés : comme beaucoup de structures, le centre est confronté à des problèmes d'équilibre financier.

4.2.2 La « Ronde des artistes » : un cadre d'autoformation

L'épanouissement des jeunes, c'est aussi la liberté de s'organiser, ce que le centre autorise. Ainsi autour des disciplines artistiques, les jeunes parviennent à créer de petits groupes. Pour ce qui est de la musique, le cadre qui lui est dédié a pris ce nom de « *Ronde des artistes* ». C'est une structure qui fédère tous les jeunes qui fréquentent le centre et qui partagent la même

¹²³ Activités Culturelles, Artistiques et Sportives Inter Etablissements. Cet événement fera l'objet d'une analyse spécifique dans un prochain chapitre.

passion pour la musique :

*« Les jeunes discutent de leurs problèmes, se forment, répètent et tous les jeudis, ils se produisent en spectacle dans le cadre d'activités d'animation du centre ».*¹²⁴

Une telle initiative permet d'appréhender la démarche du centre qui se définit comme un lieu d'expression et d'autoformation. En l'absence de structures de formation adéquates dans le domaine de la musique où ils pourraient bénéficier des compétences de véritables formateurs, les jeunes se retrouvent et se transmettent mutuellement des connaissances en faisant valoir leurs expériences.

En outre, parce qu'il s'efforce de créer des situations aussi proches que possible de celle d'une activité professionnelle réelle, et parce qu'il exige une discipline interne rigoureuse, cet établissement devient un lieu d'apprentissage apprécié menant vers une professionnalisation progressive dans la carrière musicale. C'est d'ailleurs ce que confirme le témoignage de quelques musiciens professionnels que nous avons interrogés et qui reconnaissent que leur succès d'aujourd'hui s'est aussi construit à partir du cadre d'expression que le centre offre aux jeunes.

Enfin, au-delà de la musique, l'avantage de cette structure est qu'elle favorise l'apprentissage de la vie en groupe et l'expérience de la tolérance. Cela conforte l'une des missions du centre qui consiste à cultiver l'esprit citoyen chez tous les jeunes.

En montrant le fonctionnement du centre Don Bosco à travers l'analyse de la diversité des différentes activités, tant sportives que artistiques, qu'elle propose aux jeunes, nous avons voulu situer la place stratégique qu'occupent les organisations confessionnelles dans le développement des loisirs des jeunes et de la vie culturelle dans la ville de N'Djaména. Plus spécifiquement dans le domaine musical, le cadre d'expression « La Ronde des Artistes » apparaît comme une véritable structure de préprofessionnalisation. Dans la section suivante, nous allons examiner le rôle d'une autre catégorie d'acteurs en matière de développement musical à N'Djaména : les organisations non gouvernementales.

¹²⁴ Entretien n° 3 - AA/oc/cjdb réalisé le 3 février 2011.

4.3 Les organisations non gouvernementales : la musique au service des causes sociales

Les organisations non gouvernementales sont des acteurs à part entière de la vie musicale. Leur rôle apparaît clairement à travers les déclarations de certains artistes que nous rapportons dans les lignes suivantes. En outre, en tant que témoin de la scène n'djaménoise, nous confirmons ce dynamisme des organisations non gouvernementales et leur capacité à mobiliser des musiciens pour la réalisation des campagnes de portée nationale. Parmi les causes qu'elles promeuvent avec l'appui de la musique, les plus importantes sont celles qui sont liées à la préservation de l'environnement et à la santé.

Pour montrer ce rôle des ONG, nous avons choisi, comme nous l'avons fait jusque-là pour les différentes catégories d'acteurs, de nous intéresser à une structure emblématique, Malaria No More, une ONG travaillant pour l'éradication du paludisme au Tchad. Ce choix se justifie par la récurrence des références faites à cette institution, tant par les artistes eux-mêmes que par les échos qu'elle suscite dans la presse locale.

Photo n° 1



L'un des panneaux observables sur les grandes artères de la ville (ph. Malaria No More)

4.3.1 Miser sur les artistes pour passer le message

Malaria No More est une organisation humanitaire de droit américain qui s'est installée au Tchad il y a moins de cinq ans. Si son implantation au Tchad est récente, ce n'est pas le cas pour l'Afrique. En effet, cette ONG est déjà présente dans plusieurs pays africains comme le Cameroun, la Tanzanie et le Sénégal. Elle se consacre essentiellement à la lutte contre le paludisme. Nous pouvons dire que la notoriété de cette ONG est liée au fait qu'elle s'est donné comme mission la prévention contre cette maladie qui est la plus dévastatrice au Tchad, avec un taux de morbidité allant jusqu'à 25% selon Médecins Sans Frontières (2011).

Pour réaliser cette mission, les responsables ont choisi de travailler avec les artistes locaux en raison de leur proximité sociale, qui leur assure l'écoute d'un vaste public :

« Nous avons compris que la musique est une force de communication en ce

*sens qu'un artiste quand il est sur scène et quand il parle au public, celui-ci l'écoute mieux que quiconque. Ces artistes, nous les appelons les ambassadeurs. C'est eux qui portent le message à la population dans le cadre de la lutte contre le paludisme ».*¹²⁵

Si au Tchad, ce sont les artistes qui sont les plus sollicités en ce moment, dans d'autres pays africains, on s'assure le concours des leaders politiques et religieux ou des grandes figures du sport pour les mettre au service de la sensibilisation des populations. Les artistes sont ainsi mobilisés pour toutes les activités de l'ONG. L'un de ces moments forts est le grand concert organisé à l'occasion de la journée mondiale de lutte contre le paludisme le 25 avril. En dehors de cela, elle organise des actions ponctuelles comme les caravanes mobiles dans la ville ou les campagnes de communication directe sur les marchés et dans les établissements scolaires de la ville. Dans le cadre de cette collaboration, l'ONG a fait réaliser par les artistes un spot audiovisuel dénommé « l'hymne contre le palu », soutenu par des sociétés internationales comme Esso Chad, Exxon Mobil, et Airtel. Actuellement, ce spot est diffusé tous les soirs sur les ondes des médias publics.

4.3.2 La fierté d'être ambassadeur

Dans le contexte de précarité financière et de difficultés matérielles auquel sont confrontés les artistes, les distinguer en faisant d'eux des ambassadeurs constitue pour beaucoup un signe de valorisation et leur donne ainsi la satisfaction de participer utilement à la vie de la cité. Cette satisfaction est d'autant plus justifiée que les dix artistes qui sont aujourd'hui désignés ambassadeurs le sont à la suite d'une sélection parmi l'ensemble des musiciens sur des critères propres à l'ONG. Aussi montrent-ils spontanément leur disponibilité à jouer leur rôle d'ambassadeurs partout sans qu'il ne soit nécessaire de les solliciter :

*« Par exemple Daïson et Sultan, en allant vers le Sud du pays, se sont arrêtés à Bongor à la radio pour faire une émission pour parler de leur engagement en tant qu'ambassadeurs de la lutte contre le paludisme ».*¹²⁶

Au-delà des discours, leur engagement pour la cause sociale se traduit dans les actes. Ils ont par exemple refusé de se faire verser leur cachet et ont demandé qu'il soit reversé pour l'achat de

¹²⁵ Entretien n° 27 - AA/ong/mnm réalisé le 20 mai 2012.

¹²⁶ Entretien n° 27 - AA/ong/mnm réalisé le 20 mai.

moussiquaires imprégnées pour les plus nécessiteux.

4.4 Les associations professionnelles : la défense des intérêts des artistes mise à l'épreuve

Nous entendons par « associations professionnelles » toutes les organisations dont la mission principale est de défendre, protéger ou promouvoir les intérêts des musiciens. Le nombre de ces organisations ainsi que le nombre de leurs adhérents varient suivant les corporations. Elles se situent à deux niveaux : le premier se limite à la corporation et le second consiste en un regroupement de corporations. On parle alors de faïtières d'organisations dont les membres sont les organisations du premier niveau. C'est l'exemple de la Coordination Nationale des Artistes Tchadiens (CONAT).

Pour ce qui nous concerne, nous avons choisi de nous intéresser à celles qui défendent les intérêts des musiciens. Nous nous sommes ainsi focalisé sur l'Association des Musiciens du Tchad (ASSOMUT). Le choix de cette organisation se justifie par le dynamisme relatif dont elle a fait preuve à une certaine époque à travers quelques interventions significatives isolées. Nous nous proposons d'étudier ici son mode de fonctionnement, le degré de réalisation de ses objectifs et la légitimité dont elle jouit auprès des musiciens.

4.4.1 Une création exceptionnelle

Créée en 1988, l'ASSOMUT réunissait à ses débuts plusieurs groupes de musiciens avec pour objectif principal de défendre les intérêts et les droits des artistes musiciens tchadiens. Il est nécessaire de relier la date de création de cette association au contexte politique du pays pour en comprendre les mobiles. En effet, elle correspond aux années de la Présidence d'Hissein Habré, période au cours de laquelle la liberté d'expression et d'association était quasiment confisquée par les autorités. Dans l'ensemble du pays, le rôle des formations musicales était strictement réduit à l'animation politique. Dès lors, nous pouvons déduire que la création de l'ASSOMUT était une émanation des autorités et que, pour cette raison, elle était loin d'être une organisation syndicale, c'est-à-dire une structure susceptible d'exercer une pression sur le pouvoir. Sa fonction était plutôt dictée par des préoccupations de contrôle et de gestion des relations entre le terrain et le niveau central.

C'est plus tard, après la chute du président Habré et avec l'avènement de la démocratie en 1990 qui a favorisé la liberté d'expression, que cette institution a commencé à jouer son rôle de

syndicat. Les sessions de formation portant sur des thématiques liées aux droits de la propriété intellectuelle, les tentatives d'organisation des artistes membres ou encore les efforts des responsables pour faire avancer la loi à l'origine de la création du BUTDRA par exemple, peuvent être perçus comme des signes d'une stratégie volontariste. Cependant cette nouvelle orientation plus stratégique que va tenter de prendre l'organisation l'expose à diverses difficultés qui limitent sa portée et son efficacité en tant qu'organisation syndicale.

4.4.2 Une efficacité limitée

Les organisations professionnelles principales que sont la CONAT et l'ASSOMUT sont confrontées à des contraintes de toute nature qui les ont fragilisées au point de les rendre presque inexistantes sur le terrain. Pour illustrer l'état de crise profonde dans lequel se trouvent ces organisations, nous nous appuyons sur les déclarations de deux musiciens :

*« Il y a la CONAT qui était la seule corporation efficace, représentative de tous les artistes. Mais quand les autorités se sont rendu compte que c'est une arme farouche, elles ont planté des taupes au sein de la coordination qui sont en train de mettre la merde. Et aujourd'hui, l'organisation a de la peine à se reconstituer ».*¹²⁷

*« On a créé des associations qui sont toutes mortes à cause des malentendus. Il y a l'ASSOMUT qui a disparu. Si elle existe, c'est peut-être de nom. La CONAT non plus n'est pas active. Nous allons à vau-l'eau. Chacun fait son bonhomme de chemin ».*¹²⁸

Ces deux déclarations évoquent le malaise permanent des organisations syndicales au Tchad, au-delà même du secteur musical : l'ombre du politique a toujours été pointée comme la cause principale de l'échec de ces organisations. Très souvent, nous n'assistons pas à la disparition pure et simple de l'organisation, mais plutôt à une division interne radicale : d'un côté les partisans d'une ligne prônant l'indépendance vis-à-vis du pouvoir, de l'autre une ligne inféodée au gouvernement. Ainsi en est-il de l'UST¹²⁹, du SYNECS¹³⁰, pour ne citer que ces deux exemples. L'argument fréquemment mis en avant, qui fragilise les organisations de la société

¹²⁷ Entretien n° 7 – A/gdr réalisé le 24 janvier 2012 ;

¹²⁸ Entretien n° 4 - A/nmjp-oc réalisé le 8 janvier 2012.

¹²⁹ Union des Syndicats du Tchad.

¹³⁰ Syndicat National des Enseignants et Chercheurs du Supérieur.

civile, est le recours à la rhétorique du clivage « Nord-Sud » : le Nord considéré comme le soutien au pouvoir et le Sud comme celui de l'opposition. Cette situation vient également expliquer la faible structuration des musiciens et les pratiques informelles généralisées qui caractérisent particulièrement le secteur musical : chaque groupe fonctionne comme il peut et n'a de compte à rendre à personne. L'idée même d'une organisation syndicale ou professionnelle représentative négociant avec le ministère de tutelle pour obtenir une amélioration de la condition de ses membres ne semble pas faire véritablement partie des représentations des musiciens.

Dans ces conditions, il existe entre les responsables et la base une méfiance permanente et une méfiance réciproque qui s'expriment par des accusations venant de chaque camp. Ainsi, pour les responsables :

*« Si l'ASSOMUT ne marche pas, c'est par la faute des artistes eux-mêmes. Quand tu vois les artistes courir dans tous les sens, c'est qu'il y a de l'argent. Là, ils sont comme des vautours. Mais venir pour réfléchir ensemble sur l'avenir de l'organisation, tu ne verras personne. A chaque fois qu'une réunion est convoquée, nous sommes toujours autour de 4 à 5 personnes ».*¹³¹

En dépit de la volonté qu'ont certains responsables de faire avancer les choses, il faut toutefois déplorer une carence de réflexion de la part de bon nombre d'entre eux. Nous estimons que la désertion des artistes, au-delà de l'immixtion du politique qui est l'une des causes avérées, se justifie également par une absence de proposition, de vision commune qui pourrait convaincre l'ensemble des artistes d'adhérer à leur organisation et de se l'approprier.

4.5 Les partis politiques : la mobilisation des artistes pour la conquête de l'électorat

Contrairement à d'autres catégories d'acteurs qui ont un rapport continu avec la musique à travers des actions permanentes avec les artistes, les organisations politiques ou les hommes politiques agissent plus volontiers de manière ponctuelle, notamment lors des fêtes nationales et des périodes électorales, mais aussi pour des circonstances exceptionnelles.

L'usage de la musique à des fins politiques n'est pas un sujet nouveau. Fleurdirge, dans l'étude de la musique dans les représentations du Président de la République en France, n'écarte pas le

¹³¹ Entretien n° 20 - AA/ap/assomut réalisé le 10 mars 2012.

lien entre l'usage politique de la musique et son origine militaire. Si l'un des objectifs de l'usage militaire est la stimulation des ardeurs guerrières, l'utilisation de la musique dans les cérémonies politiques vise, selon lui, à : « *donner une marque personnelle à des hommes politiques et plus largement à des organisations et à fixer l'efficacité spectaculaire de la représentation en construisant la figure sociale et idéale du participant* » (2009 : 93-103). Quant à Lafleur et Martiniello (2009), ils se sont attachés à montrer, dans le cadre des élections présidentielles aux USA en 2008, le rôle des musiciens dans la participation politique des citoyens issus de l'immigration ou des minorités ethniques, ainsi que leur poids dans la décision du choix des candidats en lice, en l'occurrence Barack Obama.

Dans le contexte n'djaménois, l'instrumentalisation des artistes est récurrente suivant différents contextes. On le voit ici transparaître dans le discours de cet artiste :

« Il faut regarder à Pala ou à Léré. Léré, c'est la région des Moundang mais je suis un enfant chéri à Léré. Aujourd'hui, à Léré quand tu parles de la musique mais sans ND, c'est un échec. C'est comme ça que les gens m'ont cueilli¹³² pour aller battre campagne et le parti politique que j'ai accompagné là-bas a gagné 100%. Dès que les gens apprennent que j'arrive, ils viennent m'accueillir à 10 ou 15 km ».¹³³

Grâce à leur notoriété dans certaines parties du pays, beaucoup de musiciens sont séduits par les hommes politiques qui n'hésitent pas à se servir d'eux pour se faire accepter des électeurs. Pour eux, ces événements sont l'occasion de se faire de l'argent par le biais de sollicitations qui leur sont adressées de toutes parts et ils s'en réjouissent. Il serait sans doute abusif de voir là le signe d'une conscience politique forte, d'un engagement réel pour une cause.

Par ailleurs, il est utile de relever dans ce propos que l'usage de « cueillir » recèle une dimension de force, de

contrainte. Cela sous-entend que le contexte politique dans lequel travaillent les artistes est

Photo n° 2

L'appel à la mobilisation des artistes pour soutenir le président de la République à l'occasion de l'intervention militaire du Tchad au Mali (ph. KRJP)



¹³² C'est nous qui soulignons. L'usage de ce terme est commenté plus bas.

¹³¹ Entretien n° 10 - A/ndd, réalisé le 10 mars 2012.

assez complexe. Est-ce qu'il est possible de refuser de chanter pour un parti ou un homme politique ? Il est difficile de répondre à cette question dans un pays où le culte de la personnalité existe encore, où l'opposition au chef n'est pas toujours bienvenue et où il est même mal venu de susciter sa contrariété. Nous pouvons illustrer cette situation d'instrumentalisation par le cas extrême de la période où l'ancien président de la République du Tchad Hissein Habré, actuellement en exil au Sénégal, était au pouvoir. Comme nous l'avons dit plus haut, la quasi-totalité des groupes musicaux se sont convertis, ou plus exactement ont été convertis d'autorité, en groupes d'animation politiques appelés « groupes chocs ».

Aujourd'hui encore même si le contexte a évolué, les artistes semblent partagés entre le fait d'accepter l'offre forcée d'un homme politique auquel le public n'est pas toujours favorable et la sanction de ce public au cas où son adversaire l'emporterait. Ils perçoivent le risque évident que cette entreprise comporte pour l'avenir de leur carrière artistique. Pour éviter de se faire étiqueter, les artistes recourent à plusieurs stratégies ; par exemple ils dissimulent leur voix naturelle lorsqu'il s'agit de chanter pour un parti :

*« Mais c'est un risque parce que souvent le public n'accepte pas ça ; même s'ils sont du parti. Le public veut que l'artiste soit neutre ou bien quelqu'un qui dénonce. Et si on voit bien ce n'est pas digne d'un artiste. Généralement je fais enregistrer avec une voix anonyme ».*¹³⁴

Mais même si cette stratégie peut fonctionner pour ce qui est des enregistrements dans la mesure où ils sont nombreux à l'appliquer, elle n'est pas transposable pour les représentations scéniques auxquelles il est difficile de se soustraire. C'est manifestement le cas du concert du 1^{er} janvier 2012 à la Place de la Nation, organisé à l'initiative du président de la République Idriss Deby Itno.

4.6 Les médias

Le développement du paysage médiatique au Tchad s'opère à partir de 1990 avec l'avènement de la période démocratique. Celle-ci a établi la liberté de presse et c'est ainsi que nous avons assisté à la création massive des journaux privés et des radios associatives aux côtés des médias publics, seuls autorisés à fonctionner sous le parti unique de Hissein Habré. C'est à N'Djaména

¹³⁴ Entretien n° 12 - A/aan réalisé le 20 mars 2012.

que sont concentrés la quasi-totalité des médias. Ces médias, c'est-à-dire non seulement la presse et les radios mais aussi la télévision nationale, jouent un rôle d'autant plus important en matière de promotion de la musique que les ondes ne s'arrêtent pas aux frontières internes des territoires urbains et peuvent ainsi contribuer à une uniformisation du paysage musical à l'échelle de la ville. C'est ce rôle des médias en tant qu'acteurs à part entière dans le domaine musical que nous souhaitons examiner à travers la nature de leur discours et le traitement qu'ils accordent aux artistes et aux événements qui relèvent du monde de la musique.

4.6.1 La presse culturelle

Il existe à N'Djaména une presse dite culturelle qui affirme sa différence avec les journaux d'information générale et politique et accorde un traitement privilégié à la culture. C'est à cette catégorie que nous nous sommes intéressés. S'il est vrai que chacun de ces journaux peut à juste titre être perçu comme un vecteur de promotion de la musique, il est également utile de souligner qu'ils n'appréhendent pas cette fonction de la même manière.

4.6.1.1 « Tchad et Culture » : promouvoir les artistes qui défendent un projet de société

Le journal *Tchad et Culture* est créé en 1961 par l'abbé Chautard¹³⁵ dans le cadre de l'enseignement catholique. Le journal sera racheté par le CEFOD¹³⁶ aux alentours de 1984 et voit son contenu évoluer pour passer du statut de journal strictement culturel à celui d'organe d'information générale. Ceci pour tenir compte des changements liés à l'évolution de la société, comme l'affirme l'un des responsables :

*« Nous avons fait de notre mieux pour l'adapter au contexte. Un journal, c'est aussi un produit économique qui se vend. Tu te mets à publier les contes, les récits de chasse, mais qui va acheter ? ».*¹³⁷

En dépit de son changement de statut, ce journal donne à la culture une place assez importante à travers la rubrique « Culture et Loisirs ». Sur les 32 pages qui le composent, réparties en 10

¹³⁵ Entretien n° 18 - AA/m/tc, réalisé le 29 février 2012.

¹³⁶ Centre d'Etude et de Formation pour le Développement. Il est fondé en 1966 à la demande du premier président tchadien François Tombalbaye et avait pour objet d'assurer la formation des cadres tchadiens de la jeune République dans le domaine économique et social. Association reconnue d'utilité publique, cette institution est l'œuvre des jésuites.

¹³⁷ Entretien n° 18 - AA/m/tc, réalisé le 29 février 2012.

rubriques, celle-ci occupe en effet 4 pages. En tant que mensuel, il se distingue d'autres journaux qui s'attachent à l'actualité et ne disposent pas du recul critique suffisant pour traiter l'information. *Tchad et Culture* est considéré moins comme un journal que comme une revue analytique qui s'adresse à l'élite intellectuelle : enseignants, chercheurs, universitaires et leaders politiques. Son titre résume d'ailleurs sa ligne éditoriale : « *Ecrire sans travestir, informer sans manipuler, analyser sans préjugés* ». Le caractère élitaire de la revue s'affirme dans le style de sa mise en page et dans la qualité de ses contributeurs, qui lui confèrent une place à part dans le paysage de la presse tchadienne et font de cette revue un outil de réflexion au service des cadres du pays.

Ce souci permanent de qualité se reflète dans les critères qui président au choix et au traitement des sujets concernant la musique.

*« Nous traitons la musique comme un produit économique et culturel. Si vous voyez bien, nous sommes très sélectifs dans les interviews que nous demandons à certains artistes. D'abord quelle est l'aura de cet artiste sur le plan national et international ? Deuxièmement quelle est l'originalité des œuvres de l'artiste ? Parce que si vous prenez les artistes tchadiens aujourd'hui, beaucoup sont en train de copier, il n'y a pas de l'originalité par rapport à leurs œuvres ».*¹³⁸

On voit que *Tchad et Culture* s'intéresse prioritairement aux artistes consacrés dont la carrière est déjà établie, au moins au niveau national. Seuls les musiciens ou chanteurs d'une certaine envergure qui bénéficient d'une notoriété incontestable trouvent place dans les colonnes du journal. L'effet n'est donc pas de propulser sur le devant de la scène médiatique de jeunes talents ou de coller à l'actualité musicale dans les régions. *Tchad et Culture* ne crée pas des réputations, il ne fait que consacrer des valeurs sûres. Le meilleur exemple est sans doute celui de Mounira Mitchala dont le journal se plaît à saluer la carrière internationale grâce au prix Découverte 2007.

L'autre critère de sélection concerne la qualité des créations, ce qui fait la singularité de l'artiste, son originalité. C'est un discours récurrent chez la quasi-totalité des commentateurs du domaine musical : l'absence d'effort de créativité, voire le plagiat de la part des artistes tchadiens, fait partie des critiques habituelles. L'article paru dans le n°293 de janvier 2011 sur les pratiques des « dédicaces dans la musique moderne », en est une parfaite illustration

¹³⁸ Entretien n° 18 - AA/m/tc, réalisé le 29 février 2012.

(Toloumbaye, 2011 : 22). A l'inverse, si les artistes comme Saint Mbété Bao, Mujos, Diego et Mounira Mitchala ont bénéficié d'une importante couverture dans le journal, c'est sans doute par rapport aux thèmes qu'ils évoquent dans les paroles de leurs chansons, mais également et surtout en raison des rythmes qu'ils adoptent qui sont ceux du terroir. En effet, tous ces artistes ont la particularité de s'identifier aux rythmes traditionnels et sont considérés comme les pionniers du « retour aux sources ». Il y a lieu de souligner que le regain d'intérêt du « retour aux sources » revient comme un leit motiv dans les propos de l'ensemble des acteurs. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette dimension identitaire et d'en faire une analyse détaillée. En outre, la singularité de l'artiste peut s'exprimer de plusieurs manières ; un chanteur peut, à travers ses textes, manifester une vision du monde, une forme d'engagement. *Tchad et Culture* y est particulièrement sensible :

*« Nous avons également parlé de Audrey Lynda Shey par rapport à son projet de société qui est celui de créer un centre de réinsertion professionnelle des jeunes parce qu'elle-même avait connu une enfance difficile. Donc il faut qu'il y ait des musiciens pour porter des projets. Il ne s'agit pas d'aller vers les musiciens pour le plaisir d'aller. Donc ceux qui font la musique en visant quelque chose, nous nous intéressons à eux ».*¹³⁹

Dans le cas présent, la question de l'insertion des enfants de la rue est un problème urbain qui préoccupe tous les acteurs. Le nombre élevé d'organisations non gouvernementales ainsi que la tenue fréquente des séminaires consacrés à ce fléau le montrent bien. Nous comprenons donc l'attachement du journal *Tchad et Culture*, porteur de valeurs chrétiennes, à une telle thématique. Rappelons que le journal est l'instrument de communication du CEFOD qui est une institution de développement s'intéressant à cette question d'une manière privilégiée. On voit ainsi se dessiner la ligne éditoriale du journal, ce qui sous-tend son traitement de l'actualité musicale. Elle tient en peu de mots : qualité, originalité, authenticité, engagement éthique.

4.6.1.2 Le Réseau des Journalistes Culturels Tchadiens : en finir avec l'image d'un pays en guerre

Le RJCT est une structure associative née de l'initiative de plusieurs journalistes issus des médias publics et privés, qu'il s'agisse de la presse écrite, de la radio ou de la télévision. L'idée

¹³⁹ Entretien n° 18 - AA/m/tc, réalisé le 29 février 2012.

de cette création a pris corps à la suite d'une session de formation réalisée par le CCF (actuel IFT) sur le journalisme culturel, qui s'est étalée entre 2006 et 2008. Ce réseau se veut un cadre de promotion de la culture en général et de la musique en particulier :

*« Le but fondamental du Réseau, c'est d'aider les artistes tchadiens à promouvoir la culture tchadienne, à se vendre et à vendre leur pays. Nous nous sommes dit qu'il faut arrêter de dire que le Tchad est un pays de guerre. Nous nous sommes rendu compte qu'à travers la culture, nous pouvons présenter une bonne image du Tchad à l'extérieur et cela à travers les artistes qui ont besoin d'être accompagnés. Médiatiquement ils ont besoin d'être accompagnés ».*¹⁴⁰

Comme on peut le constater, il s'agit d'une prise de position assez tranchée qui consiste à déconstruire l'image guerrière véhiculée par les médias sur le Tchad et à se servir de la musique pour parvenir à ce but. A y voir de près, c'est une préoccupation qui relève d'une stratégie politique favorable au parti au pouvoir. Cela est d'autant plus vrai que la majorité des membres fondateurs occupent aujourd'hui des hautes fonctions, tant à la Présidence de la République qu'au sein des ministères.

Plusieurs activités se sont ainsi développées et l'une des réalisations significatives était la création en 2009 du journal « *Toumaï Culture* » dont le titre à lui seul proclame le caractère patriotique et rassembleur de tous les arts¹⁴¹. Ce journal, financé sur les ressources propres des journalistes membres de l'association, fera long feu après quelques parutions, faute de soutien financier institutionnel, ce qui semble être le lot de nombreuses initiatives privées ou même publiques dans le secteur culturel. De plus, le choix de sa distribution gratuite n'était pas de nature à lui assurer la moindre autonomie financière.

Contrairement au journal *Tchad et Culture* dont nous avons souligné le caractère sélectif, le réseau qui a survécu à la disparition de son journal se donne pour mission de promouvoir de manière très large tous les artistes tchadiens. Cet objectif transparaît dans l'exemple que nous donne le Secrétaire Général du réseau :

« Si vous prenez un artiste comme Diego ou Sultan qui cherche à sortir son album. Nous parlons d'abord de l'album et du thème traité puis nous présentons le parcours du musicien et après nous parlons des difficultés et

¹⁴⁰ Entretien n° 8 - AA/m/rjct, réalisé le 27 janvier 2012.

¹⁴¹ « Toumaï », faut-il le rappeler, est le plus ancien des hominidés ; âgé de 7 millions d'années, il a été découvert au nord du Tchad en juillet 2001.

*cela nous permet d'interpeller les autorités, les sociétés de la place, à venir en aide aux artistes. Nous nous sommes dit également que le sport est nul dans ce pays et donc il faut investir dans la culture ».*¹⁴²

On peut s'étonner de voir figurer dans cette stratégie promotionnelle le souci « d'interpeller les autorités » alors que, logiquement, la position des membres du Réseau à des postes stratégiques de l'Etat devrait leur permettre de transformer en action politique leur plaidoyer pour les artistes.

En outre, en s'occupant de l'organisation des événements, notamment les conférences de presse ou les lancements d'albums, ou encore en aidant les artistes à monter leur plan de communication, le Réseau agit comme une agence de conseil et de management et devient un acteur indispensable dans le processus de professionnalisation des artistes. Grâce à la facilité de mobilisation des membres disséminés dans les différents médias, le Réseau agit en quelque sorte comme un groupe de pression qui coordonne ses actions ; ainsi, les événements artistiques qu'il choisit de promouvoir arrivent à bénéficier d'une couverture médiatique respectable.

Les artistes pour leur part, sont satisfaits du travail effectué par le Réseau et témoignent, à leur manière, de leur reconnaissance:

*« Je me rappelle, il y a un an, Sultan qui a perçu du BUTDRA ses droits, nous a remis 100.000 Fr. pour le fonctionnement du Réseau. Diego, par exemple, a pris le soin d'envoyer à tous les membres du Réseau des crédits téléphoniques ».*¹⁴³

Dans un autre contexte, on pourrait s'étonner de ce type de relation entre des artistes et la presse et y voir le signe d'une regrettable collusion. Ce serait méconnaître la réalité tchadienne : en agissant au nom du réseau pour promouvoir les musiciens, les journalistes ne se posent plus en critiques ; ils mettent simplement leur pouvoir et leur entrent au service d'une cause que chacun trouve légitime. Mais il faut aussi noter que cette reconnaissance peut prendre des formes qui suscitent moins d'interrogations, ainsi la mobilisation spontanée et sans contrepartie financière des artistes à l'appel du Réseau à l'occasion du concert en mémoire de Michaël Jackson :

« Il y avait eu une trentaine de groupes musicaux qui ont joué ce jour-là sans argent alors qu'habituellement, pour ces occasions, les artistes ont des

¹⁴² Entretien n° 8 - AA/m/rjct, réalisé le 27 janvier 2012.

¹⁴³ Entretien n° 8 - AA/m/rjct, réalisé le 27 janvier 2012.

cachets ». ¹⁴⁴

4.6.1.3 « Carrefour » : la musique comme élément de culture de paix

Le journal *Carrefour* est une revue créée en 2000 par le Centre Al Mouna, association à but non lucratif rattachée à l'Église Catholique. La mission de ce centre est inséparable de l'histoire tumultueuse des guerres qu'a connues le Tchad et qui ont engendré les clivages et antagonismes multiples que nous avons déjà évoqués. Sa création apparaît donc comme une tentative de réconciliation des Tchadiens avec eux-mêmes. A ce titre, il est identifié comme le lieu de dialogue des cultures et de la rencontre entre les différents groupes religieux et ethniques du Tchad. Plusieurs actions sont ainsi développées qui lui permettent de contribuer à l'émergence de la paix sociale et à l'éducation à la citoyenneté, comme en attestent les nombreux colloques et conférences autour des thèmes de la laïcité ou du conflit Nord-Sud et les nombreuses publications touchant à ces différentes thématiques.

Comme son titre le proclame, le journal *Carrefour* peut donc être perçu comme l'un des instruments contribuant à réaliser cette mission, comme le confirme l'un de ses journalistes :

« Par ce nom, nous voulons que les cultures se rencontrent parce que nous sommes dans la logique d'un dialogue interculturel. Nous avons pendant cette période axé notre rédaction sur tout ce qui est culturel ». ¹⁴⁵

Le journal se compose de cinq rubriques permanentes : « Dossier », « Portrait », « Billet », « Littérature » et « Pages d'histoire ». C'est donc la culture, au sens anthropologique du terme, qui trouve ici sa place et prend en compte toutes les dimensions de la vie de la cité. Cela fait dire à notre interlocuteur que culture et politique sont, à ses yeux, indissociables.

L'un des soucis du journal est de restaurer, pour ses lecteurs, l'image de la musique qui souffre d'une représentation sociale dévalorisée :

« C'est une connotation négative qu'on a donnée à la chose qui a une valeur pourtant et ça fait que même quelqu'un qui veut se présenter comme musicien a un complexe comme s'il était en train de faire un bas métier. Au niveau des autorités, les gens n'aiment la musique que pendant les campagnes électorales ou pour se distraire. Mais ils ne voient pas réellement le fond du

¹⁴⁴ Entretien n° 8 - AA/m/rjct, réalisé le 27 janvier 2012.

¹⁴⁵ Entretien n° 24 - AA/m/car, réalisé le 05 avril 2012.

*problème, la valeur profonde de la musique pour une nation comme le Tchad. Avec toute la fracture sociale qu'il y a, la musique permet d'agir en sens inverse, c'est-à-dire de rapprocher les gens ».*¹⁴⁶

Une fois de plus, la musique est considérée moins pour sa dimension esthétique que comme un moyen de lutter contre les déchirures du tissu social ou les dissensions ethniques grâce au pouvoir unificateur qu'on lui prête. Nous aurons l'occasion de voir, au cours de ce travail, que cette attitude est assez systématique et que des acteurs aux logiques très diverses sont prêts à enrôler la musique sous leur bannière et à la parer de toutes les vertus.

4.6.1.4 « Dakouna » : prescripteur auprès des jeunes

Le journal *Dakouna* est créé le 23 novembre 2008. Contrairement aux revues précédentes, celle-ci a une cible particulière : les jeunes. Le journal répond à deux préoccupations : d'abord être un instrument de reconnaissance des jeunes en tant qu'acteurs à part entière dans la vie de la cité, comme l'indique le choix du titre. En effet, « Dakouna » en arabe tchadien signifie « Nous voici ». Ensuite, cette création veut être perçue comme une réaction face à la conquête du marché tchadien par les publications camerounaises de magazines destinés aux jeunes. Tiré en quadrichromie entre 3000 et 6000 exemplaires selon les périodes, le journal qui comporte 15 pages a bénéficié un temps des subventions des partenaires au développement¹⁴⁷. Grâce à son contenu élargi à plusieurs domaines et conçu pour répondre aux besoins des jeunes, ce journal est de plus en plus adopté par son lectorat :

*« Quand vous prenez le journal Dakouna aujourd'hui, vous allez vous apercevoir que la culture occupe un très grand espace. Vient ensuite le sport. Parlant de la culture, on a la "Tendance mode" qui est un espace où l'on fait revivre à la jeunesse ce qui est issu de nos mœurs. Il y a un autre espace "Sexy Girl" qui parle des filles dans tous les domaines. Un peu plus loin les "activités artistiques" à N'Djaména et dans nos provinces. Là, nous parlons beaucoup des artistes en herbe et de ceux qui font leurs preuves sur le terrain. ».*¹⁴⁸

¹⁴⁶ Entretien n° 24 - AA/m/car, réalisé le 05 avril 2012.

¹⁴⁷ Les partenaires bailleurs sont : Coopération française, Ambassade des USA, Fonds des Nations Unies pour la Population.

¹⁴⁸ Entretien n° 19 - AA/m/dk, réalisé le 29 février 2012.

Remarquons qu'à la différence de *Tchad et Culture* qui s'intéresse essentiellement aux artistes consacrés, Dakouna s'attache à la promotion de jeunes talents autochtones, y compris ceux qui se produisent hors de la capitale.

Au-delà des diverses thématiques, il faut noter que la popularité de ce journal parmi les jeunes réside également dans le choix de l'artiste dont la photo figure en format poster :

*« Nous faisons un poster géant de l'artiste. Dans ces deux journaux par exemple, vous avez les posters de Mounira et de Mc Solaar qui est arrivé pour la première fois au Tchad ».*¹⁴⁹

Le choix de la personnalité de chaque numéro est en partie guidé par des préoccupations économiques, car il s'agit de stimuler les ventes. C'est pourquoi les responsables tiennent compte de la cote de popularité de l'artiste au moment de la parution. Ainsi, à travers ce type de choix, le journal oriente le goût des jeunes et fonctionne comme un prescripteur.

Comme cette exposition médiatique contribue à élever le niveau de popularité et l'image des artistes auprès du public, elle confère un certain pouvoir aux responsables lesquels se font courtiser en retour par les artistes. Le propos suivant explique bien la nature de rapport qui prévaut entre la rédaction et les musiciens:

*« Si vous passez un peu de temps au bureau, vous allez voir quels sont les artistes qui passent pour me dire bonjour. Moi particulièrement, j'ai beaucoup de relations avec les artistes, aussi bien au niveau professionnel que privé. Par exemple, tout à l'heure il y a Audrey qui m'a envoyé un texto pour me dire bonjour. Mais j'ai compris que les artistes veulent d'abord qu'on fasse leur promotion. Ils veulent qu'on parle d'eux. Et le plus souvent je suis inondé. Tout le monde veut être au poster. Ce n'est pas moi seul qui décide pourtant. C'est vrai que j'ai le dernier mot mais ce n'est pas moi seul qui prends la décision ».*¹⁵⁰

Cet état de choses n'est guère surprenant ; son caractère singulier réside simplement dans l'absence d'intermédiaires. En effet les stratégies élaborées des agents ou des attachés de presse ne font pas partie de ce milieu ; elles sont remplacées par des sollicitations directes, une relation interpersonnelle entre le journaliste et l'artiste.

¹⁴⁹ Entretien n° 19 - AA/m/dk, réalisé le 29 février 2012.

¹⁵⁰ Entretien n° 19 - AA/m/dk, réalisé le 29 février 2012.

4.6.2 La radiotélévision

Dans un pays où le taux d’alphabétisation est faible et où l’oralité tient une place privilégiée, on ne sera pas surpris d’apprendre que les médias audiovisuels jouent un rôle significatif dans la diffusion de la musique. Afin de mesurer et d’illustrer ce rôle, nous nous sommes intéressé à quelques émissions musicales populaires qui ont chacune une spécificité qui mérite qu’on s’y arrête.

4.6.2.1 « Hip Hop Show Time » : un outil d’éducation et de moralisation de la vie musicale

L’émission « Hip Hop Show Time » est l’une des émissions musicales les plus écoutées de Radio FM Liberté¹⁵¹. Elle doit sans doute en partie sa popularité à l’image de la station dans le paysage politique du pays. En effet, FM Liberté apparaît comme la radio la plus critique vis-à-vis du pouvoir. Ses prises de position radicales vis-à-vis de l’action gouvernementale lui ont valu de nombreuses mises en demeure, ainsi que des interdictions d’antenne.

Créée en 2001, soit un an seulement après l’existence de la station, cette émission a vu son format évoluer et passer de 25 mn à 2 heures aujourd’hui. Pour qui connaît le développement du hip hop à N’Djaména, cet allongement important de la plage horaire montre bien que cette émission pionnière est considérée comme importante pour la station qui lui a donné pour mission d’accompagner et d’accroître la popularité de ce mouvement. Son promoteur s’en félicite et constate avec satisfaction que son initiative a inspiré d’autres animateurs :

*« Quand cette émission a été lancée, se sont créées à la suite des émissions hip hop dans d’autres radios qui allaient dans le même sens que mon émission. Il y a par exemple “Hip Hop Black Label” sur Dja FM ou “Hip Hop RnB” sur Ngato FM avec pratiquement les formats semblables ».*¹⁵²

En s’inspirant des expériences faites au Burkina Faso dans le domaine du hip hop, l’animateur a voulu faire de son émission un outil de promotion de ce mouvement à N’Djaména. Le format actuel du déroulement de l’émission comporte deux temps distincts, ce qui transparaît dans les différents statuts assumés par l’animateur. Dans la première partie d’une heure consacrée au rap

¹⁵¹ FM Liberté est une radio créée par les Associations des Droits de l’Homme en 2000.

¹⁵² Entretien n° 17 - AA/m/lib, réalisé le 28 février 2012.

local¹⁵³, l'animateur livre des informations diverses sur les événements musicaux et sur les artistes ayant marqué la semaine. Mais l'un des moments décisifs de cette tranche horaire est celui où l'animateur change de casquette et se pose en critique de la vie musicale :

*« Là, je suis tranchant quand je prends un sujet. Par exemple les banderoles qui se voient encore même deux semaines après le concert. Il y a l'avant-concert et l'après. Il y a des choses bêtes comme ça. Il y a encore par exemple l'habit de scène. L'artiste a un concert à 17h ; il sort à 8h pour ses courses parce qu'il y a forcément des trucs comme le groupe électrogène à chercher, les matériels de sono,... et comme habituellement, il va prendre une bière avant d'aller monter sur scène. Et donc la même tenue portée depuis le matin, il fait toutes les courses et généralement il va prendre une bière au bar avec la même tenue et du bar il va prester (...) Mais moi l'aspect tenue de scène, j'insiste là-dessus. Je trouve anormal que le T-shirt que tu as porté à 8h, on te voie avec sur scène le soir. Ce n'est pas professionnel, ce n'est pas organisé. Et là il y a des fois où je dis les choses en citant les noms ».*¹⁵⁴

Cette description qui montre une connaissance fine du monde musical n'djaménois peut prêter à sourire par son caractère anecdotique ; pourtant elle permet d'apprécier le niveau de professionnalisme avec lequel se pratiquent les activités musicales au quotidien dans la ville. C'est moins le problème de la tenue de scène qui doit retenir l'attention que le fait que l'artiste doive se préoccuper du groupe électrogène ou de la sonorisation ; tous ces éléments contribuent à construire le tableau de ce que peut être le quotidien d'un musicien à N'Djaména et jettent un éclairage sur les problèmes liés à l'organisation des spectacles.

L'animateur essaye ici par ses admonestations d'éduquer les artistes, de les amener à des conduites plus professionnelles et cette dénonciation permanente constitue également l'un des charmes de cette émission pour les auditeurs.

Au cours de la seconde heure, l'animateur se donne le rôle d'un formateur et d'un prescripteur en mettant à la disposition des artistes locaux les fruits de ses recherches sur le rap international :

« J'essaie de faire une fenêtre ouverte sur le hip hop qui se fait à l'international. Je lance quelques disques venant d'Afrique, puis de la France

¹⁵³ Au Tchad, l'usage local veut que la danse (Hip Hop) et la musique (rap) soient confondues ; les deux termes renvoient donc, de manière indifférenciée, tantôt à la chorégraphie tantôt à la musique.

¹⁵⁴ Entretien n° 17 - AA/m/lib, réalisé le 28 février 2012.

*parce que l'on a commencé notre hip hop en prenant appui sur eux sinon en copiant sur eux. Et la copie reste toujours la copie. Et j'essaie de mettre au parfum les auditeurs sur ce qui se fait comme évolution de l'autre côté. Et enfin, je passe les sons qui viennent des USA parce que c'est l'origine du rap ».*¹⁵⁵

L'objectif déclaré est de permettre aux rappeurs locaux non seulement d'être au courant des nouveautés internationales, mais aussi d'améliorer leurs propres pratiques. Le présupposé de cette posture assez inhabituelle pour une station de radio est que le rap n'djamenois a encore besoin d'une forme de tutorat, d'accompagnement, qu'il est encore en phase de professionnalisation et que la radio peut l'aider dans cette voie par le biais d'une acculturation à la scène internationale.

4.6.2.2 « Discothèque et Nouveauté » : la mise en perspective de l'écoute générationnelle

Discothèque et Nouveauté est une émission qui a presque 20 ans d'existence sur la station publique ONRTV et compte parmi les plus anciennes émissions de cette station. Là encore, comme nous l'avons vu pour d'autres médias, le souci est de promouvoir la musique tchadienne :

*« C'était au moment où les musiques congolaises envahissaient notre territoire et nous étions en train d'oublier même la musique moderne tchadienne. C'était le même constat pour nos musiques traditionnelles. Même des animateurs dans certaines stations ne faisaient que jouer les musiques modernes africaines, congolaises par exemple. C'est dans ces conditions que je me suis dit que si seulement on ne s'occupe pas de notre musique, alors on fait du mal à nos musiciens et à l'époque les orchestres n'étaient pas nombreux parmi lesquels beaucoup avaient disparu. Avec ce petit nombre de 5 ou 6 groupes à l'époque, on pourrait faire revivre la musique moderne tchadienne ».*¹⁵⁶

L'émission est donc bien conçue à sa création comme un outil destiné à faire obstacle à

¹⁵⁵ Entretien n° 17 - AA/m/lib, réalisé le 28 février 2012.

¹⁵⁶ Entretien n° 21 - AA/m/onrtv, réalisé le 13 mars 2012.

l'hégémonie des musiques étrangères. Il y a là une forme de patriotisme culturel qui érige en principe la valorisation de la création locale, parfois même au mépris de la qualité artistique. Le titre de l'émission évoque l'idée d'une juxtaposition de deux mondes différents. D'un côté, la *Discothèque* relève d'une démarche patrimoniale qui s'appuie sur la conservation des archives : elle correspond aux créations anciennes dites affectueusement « vieilleries ». Selon l'animateur, ceci couvre une période allant de l'Indépendance (1960) à 1980. De l'autre, *Nouveauté* se rapporte aux créations plus récentes, ce qui renvoie à une acception assez large de la nouveauté. Cette double orientation montre qu'il existe au moins deux catégories de publics auxquelles s'adresse cette émission et nous pouvons affirmer avec Hennion dans le cas présent que « *les chansons deviennent les révélateurs des désirs du public et les différences entre elles, des différences entre leurs publics* ». (1981 : 233)

Discothèque et Nouveauté se veut un lieu qui réunit plusieurs générations en partageant les 60 minutes d'antenne entre les « vieilleries » et les « nouveautés ». Si le choix des nouveautés relève d'un besoin d'être en phase avec les rythmes actuels des jeunes, celui des vieilleries remplit un autre rôle, celui de satisfaire les nostalgiques du vieux temps de Fort-Lamy. En s'efforçant de jouer des styles variés, l'animateur compte ainsi rencontrer tous les goûts des publics, ce qui serait difficilement envisageable dans un paysage radiophonique français par exemple où la segmentation des publics, encouragée par le marché publicitaire, est particulièrement fine.

Afin de donner à son émission une dimension modestement interactive, l'animateur développe un dispositif qui lui permet de recueillir les critiques des auditeurs, mais en différé et par voie de courrier. Les lieux de provenance des correspondances qui recouvrent toutes les régions du Tchad, ainsi que la variété des catégories socioprofessionnelles des personnes qui écrivent, révèlent une audience large et variée et montrent l'intérêt évident que les publics accordent à cette émission.

Sans surprise, l'animateur éprouve quelques difficultés à réussir ce grand écart ; il est l'objet de pressions de la part de chaque camp :

« C'est les vieux qui m'accusent de consacrer beaucoup plus de temps à la musique moderne qu'aux vieilleries. (...) J'ai eu des problèmes avec l'association des jeunes rappers du Tchad. J'ignorais l'existence de cette association. Ils ont tenu une assemblée générale à Moundou à l'issue de laquelle ils m'ont envoyé une longue lettre et méchante de 2 pages, m'accusant de ne pas faire leur promotion au profit des musiciens de

*tendance soukouss et autres styles ».*¹⁵⁷

Les revendications liées à l'allocation du temps ou à la visibilité dans l'espace médiatique sont des signes qui expriment ici des tentatives d'appropriation exclusive et révèlent le jeu de pouvoir entre les catégories des publics. L'émission met au jour les besoins d'affirmation respectifs difficilement conciliables : les anciens estiment que les jeunes sont déjà privilégiés grâce à plusieurs émissions qui leur sont consacrées et souhaiteraient donc que celle-ci leur soit réservée, les jeunes, quant à eux, vivent dans le présent, se reconnaissent dans les musiques de leur « tribu » et, par conséquent, réclament l'exclusivité des espaces d'expression.

Cette dimension générationnelle est bien documentée par de nombreux travaux universitaires. Elle est évoquée notamment par Glevarec dans son analyse des radios dites « jeunes » dans le contexte français. Il montre que l'écoute de radios musicales toujours à la page des nouvelles musiques est le moyen d'une « *différenciation par rapport au monde adulte et au monde parental* » (2010 : 237). Il remarque que les jeunes écoutent du rap et du RnB sur Skyrock ou Génération 88.2, de la dance sur Fun radio et des hits sur NRJ tandis que leurs parents écoutent de la chanson française, du rock des années 1960, des titres des années 1980 sur Nostalgie, Virgin ou RTL2. Les programmeurs de ces radios sont particulièrement attentifs à respecter ce qu'ils nomment la couleur d'antenne et rejettent immédiatement toute musique qui risquerait de s'en éloigner.

Ici, au contraire, nous avons une station qui, à l'intérieur d'un même programme, veut faire cohabiter des rythmes qui renvoient à des appartenances culturelles et générationnelles diamétralement opposées. Il n'est pas indifférent que cette émission soit programmée sur une radio publique nationale ; une fois encore se manifeste le souci obsessionnel du consensus, du rapprochement entre tous les éléments qui composent la société tchadienne, comme si, en rassemblant tous les publics autour d'une même émission musicale, on conjurait les vieux démons du déchirement national.

4.6.2.3 *Guest Star* et *Espace Jeunes* : la fabrique des stars

Les médias, aussi bien la radio que la télévision, ont pris en compte l'existence de la jeunesse en tant que public spécifique d'émissions musicales. Deux d'entre elles sont à cet égard, emblématiques, il s'agit de *Guest Star* et d' *Espace Jeunes*. La première est diffusée sur Radio Harmonie qui est par ailleurs identifiée comme la radio des jeunes, la seconde est programmée

¹⁵⁷ Entretien n° 21 - AA/m/onrty, réalisé le 13 mars 2012.

à la télévision nationale. L'engouement qu'elles suscitent dans le public nous a amené à nous y intéresser.

Le premier élément qui confirme cette place privilégiée est la participation massive des jeunes lors des enregistrements. Pour ce qui concerne la télévision, à travers des stratégies simples, les animateurs arrivent à capter le public cible de l'émission :

*« On fait gagner nos billets dans des radios partenaires à travers des émissions. Sauf pour la finale, les billets ne s'achètent pas ; il suffit d'appeler pendant l'émission. Mais les compétiteurs ont droit aussi à des billets pour inviter leurs proches. Une émission de ce genre, il faut du public pour exciter les compétiteurs. Ce public se démarque par son habillement qui est 100% jeune ».*¹⁵⁸

L'une des caractéristiques de ce rendez-vous est donc, pour les jeunes, l'opportunité de se mettre en valeur et de déployer des modes de présentation de soi. En outre l'une des raisons qui explique cet engouement des jeunes et le succès de ces émissions est bien le caractère compétitif qu'elles mettent en avant :

*« Je me suis dit que pour réveiller les jeunes, il faut les mettre en compétition. Dans tous les domaines en fait, si on veut arriver à quelque chose de meilleur, il faut qu'il y ait la concurrence. Donc il faut créer un cadre qui leur permet de s'affronter. D'une manière intellectuelle et artistique, il faut qu'ils arrivent à dégager ce talent caché en eux ».*¹⁵⁹

Photo n° 3

Le groupe « Sabangali hip hop » (ph. ONRTV)



Photo n° 4

Démonstration de coupé-décalé ivoirien par un groupe mixte (ph. ONRTV)



¹⁵⁸ Entretien n° 26 - AA/m/ej, réalisé le 10 mai 2012.

¹⁵⁹ Entretien n° 26 - AA/m/ej, réalisé le 10 mai 2012.

La première ambition affichée de ces émissions, c'est bien de faire éclore des talents. Même si les moyens techniques et l'audience n'ont rien de comparable, on pense à la Star Academy et à ses avatars. La différence réside peut-être dans le fait que cette ambition ne s'arrête pas au domaine strictement artistique.

Pour cela, il faut un espace qui promeuve l'expression dans toutes ces dimensions. En effet, si *Guest Star* offre aux jeunes la possibilité de faire des interprétations musicales à l'antenne, Espace Jeunes, qui joue à la fois sur le son et sur l'image, propose plusieurs disciplines qui rencontrent les goûts des jeunes sur des terrains divers. En effet, au-delà de l'interprétation musicale, il y a d'autres rubriques comme la danse et, de manière plus surprenante, la culture générale. A l'inverse, les qualités physiques sont aussi mises en avant : récemment l'introduction du jonglage en football montre combien l'émission cherche à coller étroitement aux attachements de prédilection des jeunes :

*« Aujourd'hui le football est incontournable. Nous pensons qu'il y a une partie des jeunes qui ne sont pas représentés dans l'émission. Donc à défaut d'organiser un match de foot, on va créer ce qu'on appelle le jonglage. Dans le jonglage on trouve un peu la création artistique dedans. Quand un bon jongleur prend le ballon, c'est de l'art. Par exemple ce que fait Ronaldinho avec le ballon, c'est passionnant ».*¹⁶⁰

Photo n° 5
Sous le regard du jury (ph. ONRTV)



La singularité de ces cadres d'émulation est qu'ils offrent aux candidats un moment de rupture avec le quotidien, un espace d'évasion, l'accès à un statut privilégié qu'ils peuvent conserver plus ou moins durablement :

« Le jeune interprète prend le pseudonyme de l'artiste, il incarne l'artiste. Quand quelqu'un vient nous dire qu'il veut interpréter la chanson de Daïson

¹⁶⁰ Entretien n° 26 - AA/m/ej, réalisé le 10 mai 2012.

*par exemple, on l'appelle par le nom de l'artiste ».*¹⁶¹

Il s'agit d'une « transformation » qui consiste à sortir de soi pour incarner un autre personnage, une star dans le cas présent. A voir la diversité des origines de ces stars qui sont américaines, européennes, africaines mais également tchadiennes, on peut se rendre compte de la richesse et de la diversité de la culture musicale dont témoignent les jeunes.

Dans le cas de *Guest Star* à la radio, l'accent est mis sur l'adoption, par le candidat, d'une nouvelle identité et sur un vote des auditeurs en direct par appel téléphonique pour choisir le meilleur candidat. Dans le cas d'« Espace Jeunes », d'autres critères viennent s'ajouter :

*« D'abord la présence scénique qui consiste en l'habillement. Ces jeunes sont appelés à devenir demain des stars. Il faut déjà les canaliser à se présenter très propres devant le public qui les supporte. Le deuxième critère c'est la maîtrise du texte. C'est vrai que les jeunes ne peuvent pas reprendre tels quels les textes mais dans les playbacks, quand une personne maîtrise les textes on le sait. On serre pour qu'ils réalisent qu'ils se trouvent dans la peau d'une vraie star ».*¹⁶²

On le voit à travers ce propos, le jury de l'émission ne se donne pas pour seul but de choisir entre plusieurs candidats, il se pose aussi en instance de formation, formule des exigences qui sont de nature à amener les jeunes vers une forme de professionnalisation musicale. Il n'est donc pas surprenant, comme nous allons le voir dans le chapitre sur les formes d'attachement des publics à la musique, que la participation à ces émissions soit vécue par les jeunes comme une expérience intense, qu'on serait tenté d'appeler initiatique et qui prend, selon les sujets, des formes diverses.

4.7 Les promoteurs indépendants : entre passion personnelle et quête de reconnaissance sociale

A partir de nos entretiens avec les artistes, mais aussi grâce à la lecture de quelques articles parus dans la presse locale, nous nous sommes rendu compte qu'on retrouve de manière récurrente quelques noms de personnes connues pour des actions qu'elles réalisent en vue de promouvoir la culture et singulièrement la musique.

¹⁶¹ Entretien n° 9 - AA/m/harm, réalisé le 28 janvier 2012.

¹⁶² Entretien n° 26 - AA/m/ej, réalisé le 10 mai 2012.

Pour qualifier ce type de personnage, un témoin de la scène musicale n'djaménoise parmi d'autres utilise des termes couramment utilisés dans la profession : on parle le plus souvent de « promoteur », « manager » ou « producteur ». Plus qu'un effet de mode, cela renseigne sur la manière dont le monde de la musique est en train de se structurer à travers la création de ces acteurs intermédiaires entre les musiciens et leur public. Quels types de réalisations ces acteurs mettent-ils en avant ? Comment justifient-ils leur choix ? Comment leurs actions sont-elles appréciées par les artistes ?

4.7.1 Accompagner les artistes

Plusieurs promoteurs, qui interviennent sous différentes dénominations pour soutenir la musique, justifient leurs interventions par le besoin qu'ont les artistes d'être accompagnés, voire encadrés.

Pour ceux qui, à un moment donné de leur vie, ont eux-mêmes été artistes avant de se tourner plus tard vers une autre profession (journalisme, notariat, enseignement), ce soutien apparaît comme une passion profonde pour l'art, un art qu'ils souhaitent voir changer de visage. Leurs expériences passées ou celles que vivent actuellement les artistes les poussent à agir :

*« Et moi-même, j'appartiens à ce milieu que j'aimerais bien voir se développer. Pour voir le côté économique de mon travail, ce serait mieux que le secteur musical soit structuré ».*¹⁶³

Avec des années d'expérience vécues dans le domaine de l'art et grâce au recul et à l'ouverture que leur offre leur profession actuelle, ils se positionnent comme des conseillers en matière culturelle :

*« Il y en a qui m'amènent leur maquette et je leur fais des remarques de fond et de forme dessus. Par exemple, il y a des thèmes qu'ils veulent véhiculer qui ne cadrent pas avec le rythme souhaité. Il faudrait que cela aille ensemble pour que celui qui est dans les dispositions d'écoute sache allier message et rythme par exemple. Certains musiciens acceptent de retravailler mais d'autres préfèrent avancer même avec des défauts ».*¹⁶⁴

Cette déclaration met en relief le travail patient et d'une grande expertise qu'ils réalisent avec

¹⁶³ Entretien n° 7 - AA/pi/nrm, 25 janvier 2012.

¹⁶⁴ Entretien n° 7 - AA/pi/nrm, 25 janvier 2012.

les artistes. Idéalement, ce travail supposerait une formation en musicologie. Toutefois, à défaut de formation digne de ce nom assurée par des structures formelles adaptées, il est évident que ce genre d'initiative, en dépit de son insuffisance qualitative prévisible, mérite toute sa place dans le processus de professionnalisation des artistes.

En outre, pour d'autres promoteurs, c'est un soutien financier qu'ils apportent aux artistes et ils ressentent cela comme une obligation morale :

*« Lorsque je choisis d'aider en tant que BM, un groupe de jeunes, c'est en sorte un coup de cœur ».*¹⁶⁵

Afin de rentabiliser cette « aide » et de faire en sorte qu'elle soit pérenne, l'idée est venue de lui donner une forme associative :

*« Chaque année, je me rends compte que je finance les soirées des jeunes jusqu'à 5 à 10 millions. L'argent que je mets dans ces activités ponctuelles, ce ne sont pas des activités vraiment culturelles et je me suis dit que si je continuais comme ça est-ce que j'aiderais les jeunes ? Cela n'aide pas les talents artistiques à se dégager. Alors c'est comme ça que je me dis qu'il vaut mieux créer une association. Elle me met en retrait parce que personne ne viendra me demander de sponsoriser une soirée dansante qui se fait de manière arbitraire. Où est la visibilité ? Donc on veut encourager la production que ce soit artistique ou littéraire, l'édition. Seule une association était en mesure de me permettre de développer ce projet, cette vision que j'ai pour la culture ».*¹⁶⁶

Nous notons que le souci de la professionnalisation revient, mais cette fois à travers la nécessité de passer de l'informel au formel.

Toutefois, quelles que soient les formes que prend cet appui, il y a des enjeux implicites qui sous-tendent les interventions des promoteurs. Parmi ceux-ci, il y a la quête permanente de notoriété et de reconnaissance sociale. L'affirmation de ce musicien permet de le confirmer :

« Quand quelqu'un vous écoute pour la première fois et il vous apprécie en vous remettant quelque chose pour le carburant, parce qu'il connaît les conditions difficiles dans lesquelles travaillent les artistes, quand tu sors une

¹⁶⁵ Entretien n° 15 - AA/pi/bm, 23 février 2012.

¹⁶⁶ Entretien n° 15 - AA/pi/bm, 23 février 2012.

*chanson, tu n'a rien à faire que de lui dédicacer un titre pour dire par exemple monsieur X écoute-ça,... ».*¹⁶⁷

En acceptant de prendre « quelque chose », autrement dit de l'argent, l'artiste est tenu, en retour, de publier l'identité du donateur. Le phénomène de dédicace que les Congolais appellent « libanga » est répandu chez tous les musiciens tchadiens, toutes tendances confondues. Le « libanga » se définit comme l'art de « citer en le nommant ou en le chantant quelqu'un que l'on connaît ou pas en échange de lui soutirer soit de l'argent, soit un service » (White et Lye, 2010 : 186). Ainsi, le « libanga » ou les dédicaces relèvent à la fois d'une question de survie pour les musiciens, de légitimation et de distinction sociale pour les donateurs. Dans un autre contexte, Puig nous renseigne sur des réalités semblables à travers son analyse des mariages de rue au Caire. Il met en relief le rôle du maître de cérémonie, le « nabatshi » qui publie les dons reçus, la « nuqta » et les noms des donateurs parce que cela construit l'un des fondements de la reconnaissance sociale (2010 : 107).

4.7.2 Promoteurs : effet de mode ou mauvaise foi ?

L'existence de plus en plus de promoteurs indépendants est une évidence. Cependant, leur travail ne rencontre pas toujours un écho favorable auprès des partenaires issus des « mondes de la musique » à N'Djaména.

L'un des premiers reproches concerne le manque de professionnalisme, voire l'incompétence de ceux qui se réclament de ce statut :

*« Il y a des managers qui ne font pas un travail de recherche de spectacles pour leurs artistes. Ils se disent managers mais ne savent pas démarcher pour trouver des dates aux musiciens. C'est pourquoi il arrive de temps en temps que s'il y a un bon artiste qui émerge mais qui n'a pas encore joué au CCF, nous le contactons pour qu'il s'y produise ».*¹⁶⁸

Dans certains cas extrêmes, l'on assiste à une inversion des rôles : c'est l'artiste qui tient informé le manager de tel ou tel événement. On comprend ici que ce n'est pas forcément l'efficacité qui est recherchée par ces personnes, mais bien plutôt la satisfaction de porter avec ostentation un titre afin de montrer qu'ils sont en phase avec la modernité. Cette attitude

¹⁶⁷ Entretien n° 10 - A/ndd réalisé le 10 mars 2012.

¹⁶⁸ Entretien n° 4 - AA/ic/ift, réalisé le 8 février 2011.

ostentatoire se traduit au quotidien dans les rapports déséquilibrés et empreints d'amertume entre musiciens et promoteurs dont témoigne, avec beaucoup de regret et d'indignation, certains artistes :

*« Ils [les promoteurs] veulent que les artistes viennent leur faire des courbettes ».*¹⁶⁹

Dans ces conditions, les artistes plus avertis et sans doute plus aguerris ne sont pas prêts à faire confiance aux promoteurs et estiment qu'il s'agit d'une véritable escroquerie :

*« Tous ceux [artistes] qui sont accrochés aux managers ou promoteurs, ce sont ceux qui ont un problème de niveau aussi. C'est de l'exploitation. Avec mon niveau, je ne peux pas accepter cela. Si tu veux manger, viens pour que je te donne à manger. J'ai horreur que quelqu'un me trompe. S'accrocher à moi et me promener de bar en bar et dire que tu fais ma promotion, je n'accepte pas ça ».*¹⁷⁰

Cela vient renforcer, d'une manière plus générale, les polémiques récurrentes autour des promesses non tenues de paiement des cachets aux artistes par les promoteurs après qu'ils les ont fait se produire à plusieurs occasions. Il est évident que la généralisation de telles pratiques ne peut que décourager les artistes qui, après de telles expériences, ont tendance à décliner les offres des promoteurs. L'on peut dire que l'une des causes d'échec de nombreux festivals est liée au comportement peu orthodoxe des promoteurs vis-à-vis des artistes. L'analyse de cet animateur d'une émission musicale confirme cette hypothèse :

*« Il y a eu plein de festivals qu'on a organisés ici. Il y a eu "Festafrica", "Festimuda", "Malama",... qui sont tous morts. Pourquoi ? Parce que les promoteurs, la misère aidant mais surtout le manque de sincérité, tout cela a amené les promoteurs à être véreux. Le promoteur s'enrichit sur le dos de l'artiste à qui il ne paie pas le cachet. Il n'y a pas de respect de l'artiste d'abord du point de vue du langage à lui tenir et du point de vue rétribution ».*¹⁷¹

En outre, au-delà de l'incompétence ou de la malhonnêteté, le reproche fréquemment fait aux

¹⁶⁹ Entretien n° 5 - A/als réalisé le 10 janvier 2012.

¹⁷⁰ Entretien n° 10 - A/ndd réalisé le 10 mars 2012.

¹⁷¹ Entretien n° 17 - AA/m/lib réalisé le 28 février 2012.

promoteurs est lié à l'orientation clanique, ethnique ou amicale que prennent les formes de leurs interventions :

*« Quand tu vas trouver quelqu'un qui se dit producteur, c'est le parent du musicien ou un qui est très proche et j'en connais beaucoup (...). Un promoteur ici, c'est que tu es mon parent et comme tu es en train de valoriser ma culture, je t'aide même si tu fais n'importe quoi. Je ne les vois pas comme promoteurs ».*¹⁷²

Ici encore, comme nous l'avons souligné plus haut, on relève la récurrence des pratiques discriminatoires des promoteurs basées sur le clientélisme ou le clivage ethnique, alors même que les objectifs affichés des actions se réclament solennellement de la promotion de l'excellence artistique. C'est une gangrène qui atteint plus largement le développement du milieu artistique et explique le retard de la professionnalisation. Paradoxalement, ce n'est pas auprès de ces promoteurs, malgré leur implication directe dans la chaîne de production, que la musique trouve son soutien le plus actif et le plus pérenne, mais auprès de grands opérateurs commerciaux dont le secteur d'activité n'a qu'un rapport lointain avec le domaine musical.

4.8 Les sociétés commerciales : mécénat et sponsoring

A l'instar de nombreuses autres capitales africaines, N'Djaména est le lieu de concentration de la vie politique, mais également des activités économiques, même si la vocation de place économique majeure est reconnue officiellement à la ville de Moundou dans le Sud du pays. L'un des indicateurs de cette identité économique est constitué par la concentration des établissements bancaires. Pour ce qui nous concerne, nous avons choisi de nous intéresser aux entreprises qui ont recours en permanence à la musique dans le cadre du développement de leurs activités. Ce sont les deux principales entreprises concurrentes de téléphonie mobile, Tigo et Airtel. En analysant leurs interventions, nous pouvons apprécier le rôle que cette catégorie d'acteurs entend jouer en matière artistique.

4.8.1 Des promotions commerciales au mécénat culturel

Les sociétés commerciales se concentrent sur plusieurs types d'événements dont le succès dépend aussi du recours à la musique. Ces occasions sont nombreuses, mais nous allons nous

¹⁷² Entretien n° 17 - AA/m/lib réalisé le 28 février 2012.

limiter à quelques-unes pour illustrer la diversité des usages que ces sociétés font de la musique.

Les soirées festives constituent l'une de ces occasions. Il s'agit généralement de soirées de gala et de dîners, qui sont organisés soit pour le personnel, soit pour les clients. Ces événements sont privilégiés par les sociétés commerciales pour garder une proximité permanente avec les clients dans un contexte concurrentiel :

*« On avait une fois sinon deux fois dans l'année des occasions récréatives avec nos clients. Et c'était l'occasion d'inviter les artistes musiciens ou danseurs de tel ou tel ballet ».*¹⁷³

Ce sont des occasions de convivialité nécessaires au renforcement de la fidélisation de quelques catégories de clients appelés « high utilisateurs ». Les musiciens sont largement sollicités pour animer la soirée et divertir les invités.

Les opérations de lancement des nouveaux produits et les promotions-ventes, sur des périodes variées selon les produits et les sociétés, sont également des occasions particulières au cours desquelles la musique est présente. En plus des enregistrements audiovisuels, les formes scéniques sont très fréquentes et drainent un public toujours nombreux. Ces sociétés qui recourent ainsi au son participent à l'animation quotidienne en offrant en permanence des loisirs musicaux à la population. Les types de représentations sont variables. Parmi celles-ci, on trouve les concerts grand public toujours organisés dans des espaces emblématiques en plein air comme l'espace « Festafrica », sur lequel nous allons revenir dans les prochains chapitres. A l'occasion de ces concerts, ces sociétés ont recours soit aux musiciens locaux, soit à des artistes internationaux ; ce qui donne à chaque événement de ce type un caractère particulier et suscite un engouement toujours plus grand parmi la population. Sont également organisées des caravanes avec des artistes, qui consistent en une animation itinérante à travers les grandes artères de la ville et dans les quartiers. Enfin des points de vente de proximité installés dans les zones populaires avec de la musique enregistrée participent à l'ambiance urbaine. La régularité des activités de promotion développées par ces sociétés montre bien la place centrale qu'occupe la musique dans leurs stratégies. De plus, l'intensité des actions de promotion qui s'explique par la concurrence entre ces deux sociétés fait que les moments musicaux sont

¹⁷³ Entretien n° 25 - AA/sc/airt réalisé le 27 avril 2012.

devenus familiers et rythment la vie urbaine au quotidien.

Enfin en dehors des actions de promotion essentiellement commerciales, ces sociétés sont présentes à travers des activités relevant du mécénat culturel. Nous empruntons au DEPS (Département des Etudes, de la Prospective et de la Statistique) du Ministère de la Culture français, la définition de cette notion :

« Soutien matériel apporté par une personne morale ou physique (entreprise, fondation ou particulier, directement ou indirectement) du secteur privé à une activité culturelle : commande ou soutien à une personne physique (artiste), aide à un équipement ou un événement culturel, soutien à une association culturelle, aide à une activité de conservation ou de restauration de nature patrimoniale, soutien à des activités didactiques dans le domaine culturel, etc. ». (2009 : 1)

Le mécénat, comme le rappelle Lamizet, n'est pas une invention récente. Il désigne une pratique institutionnelle issue du nom de Mécène, riche entrepreneur romain, qui finançait sur ses deniers des événements culturels pour avoir une visibilité dans l'espace public romain (1999 : 316). Il est utile de souligner que le soutien dont il s'agit ici est exempt de toute contrepartie directe de la part du bénéficiaire du soutien et n'entraîne aucun bénéfice direct pour le bienfaiteur, ce qui différencie le mécénat du parrainage culturel (ou sponsoring) évoqué plus loin. Il existe à N'Djaména de nombreuses manifestations culturelles qui répondent à cette définition. Nous citerons à titre d'exemple l'article publié dans le journal *La Voix* n°109 du 21 au 28 juin 2011 dont le titre, d'ailleurs fort évocateur : *« Airtel fait la promotion de l'éducation »*, concerne l'une des initiatives dénommée « Challenge School » destinée à récompenser les meilleurs élèves de l'année.

Dans le domaine strictement musical, il est intéressant de nous référer à cette affirmation du responsable de la communication et du marketing de Tigo :

« La musique traditionnelle. C'est notre priorité parce qu'elle rencontre une grande demande et ensuite, c'est une manière de contribuer au développement du patrimoine culturel tchadien. Nous travaillons avec l'Institut Français du Tchad et le Centre Al Mouna sur cette question de sauvegarde du patrimoine à travers la collecte de tous les rythmes, puis s'ensuivront des travaux

*anthropologiques, musicologiques,.... ».*¹⁷⁴

Le partenariat avec d'autres institutions à travers le financement de la recherche musicale apparaît comme l'un des plus importants projets de cette société et contribue sans doute au renforcement de la qualité de son image auprès du public ainsi qu'à sa reconnaissance sociale. Il n'est pas indifférent de noter que la société a choisi de se positionner sur le créneau de la musique traditionnelle, donc de mettre en avant une dimension patrimoniale à laquelle le public tchadien est sensible, plutôt que de miser sur la modernité et les rythmes internationaux.

4.8.2 Le parrainage des événements et la production des artistes

Comme nous l'avons souligné ci-dessus, le parrainage culturel se différencie du mécénat parce qu'il répond à une démarche commerciale explicitement calculée et raisonnée ; sa retombée doit être quantifiable et proportionnée à l'investissement initial. Dans cette perspective, il existe deux domaines dans lesquels les entreprises commerciales sont actives en termes de parrainage : le sport et la musique, un choix que justifient les responsables :

*« Tout ceci pour dire que la société sait qu'il faut développer des propriétés autour de la musique parce que c'est ce qui accompagne les gens au quotidien dans leur vie. Après le sport, plus précisément le football, c'est ce qui passionne le plus la population. Ces dernières années, nous nous sommes concentrés sur les jeunes et tout ce qui est jeune, c'est d'abord la musique. »*¹⁷⁵

Le souci permanent de la visibilité de la société passe ici par des actions de proximité multiformes que nous examinerons ci-dessous.

L'appui aux événements musicaux apparaît comme l'un des axes prioritaires de ces sociétés et devient un révélateur de « jeux de pouvoirs » (Brennetot : 2004) entre les acteurs du monde de la musique à N'Djaména. C'est le cas du festival N'Djam hip hop, considéré comme l'un des événements musicaux qui ont le vent en poupe dans le milieu jeune à N'Djaména. Il est parrainé par la société Airtel depuis cinq ans. En étant présente dans toutes les phases, depuis les éliminatoires jusqu'à la sélection finale du candidat et la prise en charge du vainqueur pour le festival Gabao à Libreville où il doit représenter le Tchad, cette société assume le statut de partenaire privilégié dans la promotion du hip hop. Quant à Tigo qui sponsorise également les

¹⁷⁴ Entretien n° 14 - AA/sc/tg, 21 février 2012.

¹⁷⁵ Entretien n° 25 - AA/sc/airt, 27 avril 2012.

événements culturels, elle est partenaire des festivals folkloriques organisés localement dans les régions du Tchad ; ce qui la rend moins visible que sa concurrente Airtel implantée à N'Djaména. A travers le choix de leurs interventions, nous voyons émerger deux logiques : dans le premier cas il s'agit de la promotion des cultures urbaines, notamment le hip hop, dans le second, c'est le choix d'être pionnier dans la musique traditionnelle, plus proche des zones rurales.

Mais si la société Airtel se limite au parrainage d'événements en raison de l'étranglement du budget et des changements structurels et managériaux successifs qu'a connus cette société¹⁷⁶, son concurrent Tigo va plus loin en produisant également des artistes. Le témoignage de nombreux musiciens est révélateur à cet égard, nous n'en citerons qu'un à titre d'exemple :

*« TIGO, c'est l'entreprise aujourd'hui qui aide beaucoup de Tchadiens. C'est l'entreprise qui donne la chance aux artistes tchadiens de s'épanouir, de développer leur carrière. C'est la seule entreprise qui n'a jamais travaillé avec les artistes étrangers, que les artistes locaux surtout et donc qui valorise la culture tchadienne. Une fois qu'on a des projets, on les soumet à TIGO et elle nous donne les moyens d'aller à la rencontre de nos publics et de faire des tournées. Donc TIGO a été d'un grand apport pour moi et les autres artistes tchadiens ».*¹⁷⁷

En travaillant prioritairement avec les artistes tchadiens, cette société se donne auprès du public et des musiciens une image forte, fondée sur la valorisation des ressources nationales, ce qui est important pour les Tchadiens, particulièrement sensibles à la dimension identitaire de leur musique. En outre, s'il y a une difficulté importante que les artistes évoquent en permanence, c'est l'absence de contact physique avec les publics des régions du pays, ce qui fait d'eux des artistes de N'Djaména. Le parrainage de Tigo, qui couvre les frais de studio pour la réalisation d'albums mais aussi la prise en charge du transport pour la tournée dans les principales villes de province, peut donner de la visibilité à la fois à l'artiste et à la société.

Les parrainages sont habituellement l'objet de contrats rigoureux que les deux parties sont censées respecter. En acceptant de se faire produire, les artistes doivent céder à la société partenaire pour une durée de deux ans le droit d'exploitation commerciale du produit. Par exemple, la société Tigo fait usage des chansons comme sonnerie d'attente ou d'appel. Pour

¹⁷⁶ La société de téléphonie mobile Airtel a fait l'objet de plusieurs rachats successifs par des opérateurs différents. Ce mouvement a également des influences sur le budget de communication.

¹⁷⁷ Entretien n° 6 - A/dg-, réalisé le 15 janvier 2012.

beaucoup d'artistes avec qui nous avons dialogué, ce partenariat a été bénéfique en raison non seulement de la visibilité acquise, mais aussi du gain financier généré par les ventes de supports. Quant aux responsables des sociétés, ils déplorent souvent l'engagement non assumé de certains artistes, mais considèrent qu'il s'agit des risques habituels inhérents à ce type de collaboration :

*« Mais il existe aussi des déconvenues avec certains musiciens. Parfois un artiste nous quitte pour rejoindre un concurrent ».*¹⁷⁸

Comme nous venons de le constater, les sociétés commerciales apportent un soutien décisif aux artistes pour ce qui relève de la scène et de la visibilité sociale. Mais pour ce qui est du disque, c'est vers d'autres catégories d'acteurs qu'il faut se tourner.

4.9 Les professionnels du disque

Nous regroupons sous cette appellation les studios qui enregistrent et reproduisent des supports et les discothèques qui ne sont pas, comme en France, des night-clubs mais des lieux de vente des supports musicaux. Nous nous proposons d'étudier leur fonctionnement en nous inspirant des recommandations d'Hennion :

« Analyser une production musicale, ce n'est pas donc pas formuler les règles de fonctionnement d'un système musical, d'un marché, d'un public, et montrer comment elles déterminent le produit final et sa carrière. C'est prendre ces rationalisations à rebours, retrouver les significations mouvantes que les sujets sociaux donnent à ces règles, examiner la façon dont ils produisent du sens en les utilisant, en les tournant, en s'en détournant pour en imposer d'autres ». (Hennion, 1981 : 203)

4.9.1 Les studios d'enregistrement : des logiques plus sociales qu'économiques

L'émergence des studios d'enregistrement à partir de 2000 apparaît comme un indicateur important en ce sens qu'elle révèle une étape dans le processus d'émergence d'une scène

¹⁷⁸ Entretien n° 14 - AA/sc/tg, réalisé le 21 février 2012.

musicale à N'Djaména. Actuellement, il est difficile de connaître avec précision le nombre de ces studios, car de nombreux propriétaires de ces établissements, par crainte de payer des taxes, travaillent cachés chez eux. Néanmoins nous avons réussi à nous entretenir avec quelques responsables parmi ceux qui ont une reconnaissance légale et qui disposent d'un local fixe. Comme nous l'avons fait avec d'autres catégories d'acteurs, nous avons cherché à apprécier la place qu'occupent ces studios d'enregistrement dans la vie musicale, même si cet impact n'était pas quantifiable dans les conditions de notre enquête.

En nous penchant sur les raisons qui ont conduit les responsables à créer ces établissements, mais aussi en analysant leurs pratiques, nous avons été surpris de constater que, pour l'ensemble d'entre eux, il s'agit d'une démarche d'entrepreneuriat social. Aucun n'affiche une visée strictement économique. Leurs motivations sont essentiellement d'ordre social et peuvent être regroupées en trois points :

- Satisfaire leur passion pour la musique ;
- Répondre à l'absence d'infrastructures adaptées ;
- Promouvoir l'identité tchadienne.

Il est évident que même si les actions ont une certaine complémentarité, elles relèvent aussi d'approches différentes et c'est ce que nous allons tenter de mettre en lumière.

4.9.1.1 Satisfaire sa passion pour la musique

Une partie des responsables de studios que nous avons rencontrés soutient que s'ils ont choisi de créer un studio d'enregistrement, c'est par amour pour la musique¹⁷⁹. Bon nombre d'entre eux sont d'anciens musiciens ou ont eu un contact direct avec le monde de la création. Certains ont choisi la forme d'entreprise classique : c'est le cas d'Electron Tchad, l'un des premiers studios créés en 2001 et du studio D&G. D'autres développent leurs actions à travers une structure associative comme l'Association pour la Promotion et la Production des œuvres des Artistes Tchadiens (APPAT).

L'enregistrement des disques demeure leur activité principale. Leur attachement au caractère social et non économique de leur activité se reflète dans leurs propos :

¹⁷⁹ A cet égard, il est intéressant de comparer les résultats de ces entretiens avec ceux que Patrick Ndiltah (2013) a menés auprès des gérants de ciné-clubs à N'Djaména. Il sont exactement opposés : aucun gérant de ciné-club ne déclare avoir fondé son établissement par intérêt pour le cinéma. Pour eux, ce choix était fondé strictement sur l'anticipation d'un gain financier. Cette opposition s'explique assez simplement : aucun gérant de ciné-club n'a évidemment eu de pratique du cinéma en tant que créateur et la plupart d'entre eux étaient trop jeunes pour avoir connu les salles traditionnelles, alors que les créateurs de studios d'enregistrement ont eu une pratique musicale et entretiennent avec la musique un rapport plus affectif et plus profond.

*« Le prix connu, c'est 50 000 F, mais il y a des gens qui viennent exposer leurs problèmes jusqu'au point de rabattre ce prix. C'est aussi ce qui fait qu'ils viennent chez nous. Donc il y a un prix connu mais pratiquement nous traitons les artistes au cas par cas. Il y a un but social ; c'est la promotion des musiciens qui nous préoccupe. En retour, c'est tout le plaisir d'avoir fait ça. En plus nous avons de temps à autre les témoignages de satisfaction ».*¹⁸⁰

L'absence de rigueur en ce qui concerne la tarification de leurs prestations montre bien comment la dimension économique s'efface devant une préoccupation sociale et fait place à une logique affective. Pour comprendre cette attitude qui, dans un tout autre contexte, mettrait en péril la viabilité économique de l'entreprise, il faut savoir que les dépenses liées au fonctionnement et à l'exploitation de la structure sont assumées, pour la plupart d'entre eux, par leur salaire de fonctionnaire. On comprend dès lors qu'ils tirent de leur activité annexe un bénéfice symbolique et que leur satisfaction vient essentiellement de la reconnaissance sociale de leur travail.

4.9.1.2 Répondre à l'absence d'infrastructures adaptées

Il faut aussi prendre en compte le fait que l'utilité des studios dépasse le cadre strictement technique. Par exemple ils se substituent aux structures de formation musicales, dont ils assument les fonctions:

*« On a rencontré beaucoup de ces cas où on a même appris à la personne à chanter ici. D'emblée, on n'a pas une condition quelconque. Que la personne vienne. Souvent on demande qu'elle paie juste le demi-tarif avant de commencer. Ça lui permet d'entrer là. Parfois la personne vient avec la chanson dans la tête, aucune notion d'instrument et on est obligé de lui montrer tout ici. C'est le cas extrême et on aurait dû dire aux clients de connaître le cours de musique avant de venir, mais si on l'accepte déjà, cela signifie qu'on peut tout accepter pour le moment ».*¹⁸¹

Grâce à leur expérience de musiciens, les promoteurs de studios se transforment en formateurs quand le besoin s'en fait sentir. Cette situation permet de se faire une idée du niveau de

¹⁸⁰ Entretien n° 16 - AA/se/dg, réalisé le 25 février 2012.

¹⁸¹ Entretien n° 16 - AA/se/dg, réalisé le 25 février 2012.

compétence musicale des musiciens et montre la place importante de l'autodidaxie, phénomène auquel nous accordons une place spécifique dans le prochain chapitre consacré aux musiciens. Enfin, elle permet de comprendre que la proximité et la facilité d'accès des studios déterminent dans une certaine mesure la décision d'un jeune artiste de devenir musicien, sans qu'il y soit nécessairement préparé à l'avance.

Mais l'une des raisons fondamentales demeure l'absence de ces infrastructures au Tchad et la création des studios apparaît, dans le discours des responsables de ces structures, comme une réponse aux tracasseries auxquelles les artistes sont confrontés pour enregistrer leurs albums. Il faut rappeler que ces studios se sont implantés dans un terrain vierge. En effet, jusqu'à une période récente, les artistes se faisaient enregistrer à l'extérieur du pays, plus précisément au Cameroun, en Afrique Centrale ou dans les pays de l'Afrique de l'Ouest comme la Côte d'Ivoire, le Burkina ou le Nigeria, lesquels sont notoirement mieux pourvus en matière d'industrie musicale. Les raisons qui expliquent cette stratégie sont diverses ; c'est entre autres la recherche de la qualité des infrastructures techniques, mais surtout l'opportunité d'une carrière internationale, comme le révèle cette affirmation d'un artiste :

*« Le choix de la maison d'enregistrement à l'extérieur, c'est le souci de la quête de l'ouverture et surtout de la notoriété. Cela permet de tisser des relations et si on a la chance, on peut bénéficier d'un réseau de distribution international ».*¹⁸²

Afin de rendre compétitifs ces studios locaux, des initiatives destinées à renforcer les capacités du personnel technique se mettent en place, même si elles restent sporadiques. L'on peut noter à cet égard la formation organisée par l'APPAT grâce à l'appui technique et financier des associations partenaires européennes¹⁸³.

4.9.1.3 Promouvoir l'identité tchadienne

Une autre raison fréquemment avancée pour justifier la création des studios est le souci de promouvoir le patrimoine traditionnel tchadien. La volonté affichée de ces promoteurs est d'agir en vue d'inverser la tendance actuelle de la consommation musicale :

« Nous pensons que la musique tchadienne est beaucoup en retard. On ne

¹⁸² Entretien n° 1 - A/sc-soub, réalisé le 28 février 2011.

¹⁸³ Cf. l'entretien n° 13 - AA/se/appat, réalisé le 22 février 2012.

*s'ouvre pas beaucoup et la tendance ici, c'est que les gens aiment consommer ce qui vient de l'extérieur. Mais il y a un espoir parce qu'il y a quelques personnes qui aiment la musique tchadienne. Le studio essaye de valoriser ces jeunes qui n'ont pas de moyens alors qu'au Tchad, c'est difficile de faire un album ».*¹⁸⁴

La sélection qu'opèrent ces établissements repose sur une forme de patriotisme culturel. Le studio Hadre Dounia par exemple s'inscrit dans cette dynamique. Son promoteur développe un concept qui fonde son label et attache à ses produits l'image d'une identité locale. « *Da hanana* » vient de l'arabe qui signifie « c'est pour nous » et évoque bien l'esprit identitaire revendiqué par son créateur. Dès lors, ne peuvent bénéficier de la promotion du studio que les artistes qui font le choix des rythmes locaux comme le saï, le ndo, le basaka, le klague, le gourna, pour ne citer que quelques exemples. Cette démarche semble trouver un écho favorable auprès de certains artistes qui sont strictement attachés aux rythmes du terroir, même si ce choix comporte des risques en termes de popularité :

*« Je préfère vendre moins de disques avec cette philosophie que de mettre des touches extérieures comme le veut le showbiz ».*¹⁸⁵

La quête de la dimension identitaire dans les créations musicales n'est ni nouvelle ni limitée au contexte tchadien. On en trouve une illustration dans la thèse de Majdouli sur la musique gnawa, où l'auteure met l'accent sur l'influence internationale d'Ocora Radio France qui fait la promotion des musiques traditionnelles, marquées du sceau de l'authenticité, c'est-à-dire issues du terroir sans « *touche extérieure* » (Majdouli, 2007 : 263).

Les démarches promotionnelles que mettent en œuvre ces studios consistent en des opérations simples, mais efficaces pour développer la notoriété des artistes et rapprocher le produit des consommateurs à travers les animations de proximité :

« Elle [La promotion] se fait par le canal des radios. On propose aux radios les nouvelles chansons qui sortent de notre studio et elles en assurent la diffusion. Aussi, à chaque fois qu'il y a une occasion d'animation publique comme les meetings politiques ou cérémonies de dot, les animateurs jouent ces chansons avant que la cérémonie elle-même ne débute par exemple. Donc avec les médias, surtout si c'est une musique bien travaillée et si elle est du

¹⁸⁴ Entretien n° 11 - AA/se/hd, réalisé le 21 février 2012.

¹⁸⁵ Entretien n° 3 - A/nmd-m, réalisé le 19 juillet 2011.

*terroir, ils sont intéressés à la jouer ».*¹⁸⁶

Un autre avantage non négligeable de ce soutien des studios est la réduction substantielle du tarif d'enregistrement pratiqué pour les artistes qui satisfont aux critères du label. Nous avons donc là clairement une forme culturelle de préférence nationale.

4.9.2 Les discothèques : agents de distribution et foyers du piratage

Les discothèques, selon l'usage tchadien du terme, sont légion dans la ville. On en trouve même sur les marchés. Elles sont de taille variée, allant de la boutique au simple étal et la nature des services qu'elles proposent dépend de l'expérience acquise par le gestionnaire au cours des années de fonctionnement. Nous nous sommes intéressé à deux discothèques en raison de leur notoriété dans la ville pour illustrer le rôle que joue cette catégorie d'acteurs dans la vie musicale.

4.9.2.1 Des partenariats à divers niveaux

En l'absence de maisons de distribution labellisées comme c'est le cas dans d'autres pays, ce sont les artistes eux-mêmes qui sont obligés de démarcher pour vendre leurs produits. Dans ces conditions, l'utilité des discothèques, avant d'être économique, est liée au fait que ces établissements permettent aux artistes de se libérer des contraintes de la vente directe. Pour les gérants de ces discothèques, il s'agit de promouvoir la musique tchadienne en aidant à la distribution :

*« Donc on essaye de valoriser la musique tchadienne, donc tous les albums qui sortent, comme les artistes connaissent déjà le coin, ils viennent faire leur dépôt. Par rapport à ce dépôt, on a notre pourcentage. J'envoie des disques dans certaines villes comme Sarh, Moundou à travers les amis et quelques animateurs de radios. Donc dans les provinces tout comme ici, on fait des communiqués radiodiffusés pour donner les contacts ou les lieux de distribution ».*¹⁸⁷

Avec les moyens à leur disposition, les responsables des discothèques mettent sur pied des

¹⁸⁶ Entretien n° 11 - AA/se/hd, réalisé le 21 février 2012.

¹⁸⁷ Entretien n° 22 - AA/disc/srp, réalisé le 19 mars 2011.

réseaux dans d'autres villes du pays pour faciliter la circulation des supports. Malgré les risques que ces opérations peuvent comporter, elles ont l'avantage d'éviter aux artistes de se déplacer continuellement en province alors qu'ils éprouvent des difficultés financières.

Cependant pour beaucoup de musiciens, le choix des discothèques est un choix par défaut. La description faite par un artiste de la collaboration qu'il entretient avec celles-ci le montre bien :

*« Les CD et cassettes sont déposés dans les centres culturels, les discothèques Fabian music, Ramsès Sono et les alimentations¹⁸⁸. Une fois que l'artiste sort son album et qu'il a les CD entre les mains, il appelle ces vendeurs et les leur propose avec un prix de vente et les dépose dans les centres culturels. Par exemple mon CD se vend à 5000 frs, cela dépendra du contrat que l'on peut faire avec le vendeur : il peut retirer 1000 francs ou 500 francs. par unité. La manière dont cela se fait n'est pas professionnelle. Tu déposes le lot de CD et après 3 ou 6 mois pour faire le point, c'est peut-être 2 ou 5 CD de vendus et cela n'arrange pas l'artiste ».*¹⁸⁹

On voit ici que la négociation entre les parties se passe comme s'il s'agissait de n'importe quelle marchandise et non d'une œuvre. Aux yeux des artistes, cela traduit l'absence de reconnaissance de leur art à sa juste valeur et ne les incite guère à créer. Le manque d'engouement provient également du faible niveau des ventes réalisé par les discothèques. Ceci explique le recours à cette diversité des lieux qui n'ont parfois pas de lien direct avec la musique, mais qui se transforment en lieux de dépôt des disques. C'est le cas des pharmacies. Parmi les raisons qui expliquent ce phénomène, l'une des plus importantes, selon nous, provient de la pratique généralisée du piratage que nous analysons plus bas.

Au-delà de la distribution, les discothèques sont aussi très sollicitées pour des animations d'événements et de rencontres. Il peut s'agir de meetings politiques ou d'occasions solennelles liées au lancement d'une activité par une institution. Leurs services sont également sollicités pour organiser des soirées d'anniversaire, des cérémonies de mariage et surtout les paris ventes¹⁹⁰. De plus en plus, leur intervention dans les cérémonies de funérailles où ils assurent

¹⁸⁸ Ce sont des lieux de vente d'alcool qui se distinguent des bars et boîtes de nuits par le fait qu'on n'y diffuse pas de musique, si ce n'est de façon très occasionnelle. Les alimentations sont proches des restaurants parce qu'elles proposent aussi des repas en plus de la vente d'alcool. Les alimentations sont majoritairement fréquentées par des adultes, certainement à cause du calme relatif qu'offrent ces lieux favorables à la communication interpersonnelle.

¹⁸⁹ Entretien n° 2 - A/rsk, réalisé le 23 juillet 2011.

¹⁹⁰ Ce sont des moments de réjouissance. Les paris ventes feront l'objet d'un développement dans un prochain chapitre.

l'animation musicale apparaît comme un signe de la modernité urbaine et modifie l'organisation habituelle de ce type d'événements.

Enfin l'une des formes actives de partenariat que nous voulons souligner est la collaboration avec les médias :

*« Dans les années 2000 quand j'ai ouvert le studio, cela a coïncidé avec la création des radios FM à N'Djaména. Donc, comme moi j'ai des sonorités, je ravitaillais la plupart des radios qui avaient besoin de la musique. La plupart des animateurs, c'étaient des jeunes qui me connaissaient à qui je donnais ces supports. Le contrat était qu'ils jouaient et en contrepartie, ils faisaient ma publicité ».*¹⁹¹

Ce type de partenariat fait des discothèques des « dépositaires » du patrimoine musical tchadien. On en voit une illustration particulière avec l'émission « Discothèque et Nouveauté » qui utilise des musiques anciennes. En effet, à cause de l'instabilité politique et des guerres successives qu'a connues le Tchad, la quasi-totalité des archives de la radio a été détruite. Cette dimension donne aux discothèques un statut institutionnel et les amène à jouer un rôle qui ne semblait pas inscrit dans la logique économique de leur création.

4.9.2.2 Le piratage, une pratique généralisée

En analysant les profils des responsables des discothèques, on peut distinguer deux grands types de motivations : d'un côté, ceux qui ont créé leur établissement par pure passion pour la musique et de l'autre ceux qui sont mus par le seul souci de sa rentabilité, ce qui induit des réactions et des pratiques très différentes par rapport au piratage. Evidemment, la réalité est plus complexe et on trouve des positions intermédiaires, mais les propos qui nous ont été tenus reflètent globalement cette dichotomie :

« Aujourd'hui, si on ne pirate pas ici, c'est un manque à gagner. Mais ce que je veux, c'est l'image de ma profession. Je crois qu'il faut donner de la crédibilité quand on fait quelque chose. Je ne m'arrête pas seulement aux limites de N'Djaména ou du Tchad. Je suis dans plusieurs associations des promoteurs africains. Je sillonne un peu partout l'Afrique à travers les festivals pour véhiculer l'image de l'artiste tchadien donc j'ai une grande

¹⁹¹ Entretien n° 22 - AA/disc/srp, 19 mars 2011.

*responsabilité (...) C'est pourquoi ce que vous voyez ici ce ne sont que des originaux. La personne qui veut, achète l'original. Nous amenons le public à consommer ce qui est original ».*¹⁹²

Pour mesurer la portée des propos de ce détenteur de discothèque, il faut comprendre que ce qui fait fonctionner les établissements, ce sont les recettes issues d'autres activités et non celles de la vente des supports originaux, tant ces dernières sont faibles. Ce qui est intéressant à noter ici, c'est la préoccupation du long terme et la défense de la profession qui anime ce responsable. Malheureusement, les tenanciers des discothèques qui défendent cette ligne sont peu nombreux et ne suffisent pas à endiguer la pratique du piratage.

Grâce aux facilités d'acquisition de l'outil informatique offertes par l'ouverture du pays aux échanges commerciaux avec les marchés de Chine et de Dubaï, beaucoup de jeunes, en majorité des diplômés sans emploi, parviennent à se doter d'un équipement minimum nécessaire aux opérations d'enregistrement. Ils développent dans toute la ville, à l'attention du grand public, des services de transfert de sons et/ou images sur les téléphones portables. Les clients concernés sont de tous âges, mais la majorité est composée des jeunes pour qui le téléphone demeure un signe d'existence aux yeux des autres. Pour une somme modique variant entre 100 et 200 Fcfa, les clients peuvent faire télécharger sur leur téléphone n'importe quel son ou image vidéo. Le paradoxe est que les services de l'Etat assistent impuissants à ce phénomène. Cette déclaration d'un tenancier de discothèque situe bien le contexte du piratage et témoigne de l'absence totale de contraintes liées à la pratique de cette activité :

« Dans ma discothèque, je dispose des originaux de plusieurs cassettes audio, audiovisuelles et leurs CD. Je les duplique et les vends entre 750 et 1000 Fcfa à tous les demandeurs qui n'ont pas assez d'argent pour se payer les originaux qui coûtent un peu cher. Je ne rends des comptes à personne ».
(Carrefour n° 41, 2006)

Le piratage est ici non seulement assumé mais revendiqué et s'habille d'un souci de justice sociale. En faisant passer l'objet de la transaction du champ économique et légal au plan social, l'auteur de ces propos se pose en défenseur du droit des pauvres à écouter de la musique... tout en augmentant son chiffre d'affaires. Dans un contexte marqué par une crise profonde et durable de l'emploi¹⁹³ (Bourdette-Donon, 1998 : 150), cette activité devient une opportunité

¹⁹² Entretien n° 22 - AA/disc/srp, 19 mars 2011.

¹⁹³ A défaut de statistiques récentes, nous nous référons à celles données par Bourdette (1998), qui estime

pour les jeunes diplômés de trouver une occupation, de se faire une place dans la société et d'avoir un revenu. On peut même se demander si la passivité de l'Etat devant cette violation manifeste du droit n'est pas liée à son incapacité à résoudre la crise actuelle du chômage. Cette attitude ne se limite évidemment pas au secteur de la musique ; elle s'étend plus largement à tout le secteur de l'économie informelle qui est tolérée parce qu'elle génère des emplois, même si c'est au prix de comportements asociaux, allant de la simple évasion fiscale aux actes clairement délictueux.

Les logiques complexes des acteurs non étatiques

Nous avons pu mesurer dans les pages qui précèdent la forte visibilité des acteurs non étatiques et la grande diversité des modes d'intervention par lesquels ils influencent et structurent le secteur culturel et artistique.

Ainsi les organisations de coopération étrangères se substituent à l'Etat et deviennent des instigateurs d'une politique culturelle, imposant naturellement, comme une évidence, le schéma de leur pays d'origine par le biais du financement des institutions culturelles, l'encadrement des artistes, la mise à disposition des lieux d'expression artistique, ou encore à travers des projets d'investissements structurels accompagnés de dotations d'équipement que l'Etat tchadien est censé relayer par des budgets de fonctionnement...qui font défaut. On voit donc ces institutions, en particulier l'IFT, assumer la promotion d'artistes nationaux, là où on attendrait une présence forte de son homologue tchadien, la MCBM. Il en va de même des sociétés commerciales qui multiplient des actions de sponsoring et de mécénat et donnent à la musique une visibilité sociale dans des territoires parfois éloignés des pôles d'activité culturelle habituels : les quartiers populaires périphériques et les villes de province. Quant aux confessions religieuses, les actions qu'elles développent à travers l'implantation d'équipements dans certains quartiers se situent au-delà du cadre strictement culturel et débordent sur le domaine socioéducatif.

A côté de ces acteurs qu'on peut qualifier globalement d'institutionnels au sens large du terme¹⁹⁴, on trouve les promoteurs indépendants ainsi que les médias qui contribuent, suivant leurs logiques propres, à la promotion de la musique. Ces logiques, nous l'avons dit, varient suivant les acteurs, mais nous avons pu identifier un certain nombre d'enjeux. Ainsi, à côté des enjeux politiques et économiques qui peuvent prendre des formes différentes, mais s'inscrivent souvent dans des stratégies plus ou moins discrètes d'instrumentalisation de la musique, nous en avons repéré d'autres, notamment des enjeux identitaires souvent liés à une préoccupation forte de la cohésion nationale. On voit également se déployer des stratégies d'acteurs répondant à une forte demande de reconnaissance sociale et de professionnalisation de la part des artistes, ce qui amène les médias ou les congrégations religieuses, pour ne prendre que deux exemples emblématiques, à assumer des rôles assez éloignés de leurs missions propres.

L'analyse de ces acteurs d'appui¹⁹⁵, de leurs interactions, de leurs sphères d'influence rend, nous l'espérons, plus lisible le contexte musical à N'Djaména, notamment pour ce qui concerne

¹⁹⁴ On peut considérer, en particulier, que les deux grandes sociétés de télécommunications particulièrement actives dans le domaine de la promotion musicale ont un statut quasi institutionnel.

¹⁹⁵ Becker parle d'« acteurs de soutien ».

la difficile émergence d'une véritable professionnalité réclamée par les artistes. Nous nous appuyons sur ces conclusions pour éclairer, dans notre prochain chapitre, notre étude des acteurs de la création que sont les musiciens. Nous nous proposons d'explorer la manière dont ils définissent leur identité musicale, dont ils reviennent sur leur trajectoire, dont ils justifient leur choix pour la carrière artistique, dont ils vivent leur profession au quotidien.

Chapitre 5 : Les musiciens à N'Djaména

Après avoir étudié le contexte dans lequel s'inscrivent les différents « acteurs de soutien » du monde de la musique, qu'ils soient publics ou privés, et les stratégies qu'ils déploient, nous nous intéressons dans ce chapitre à l'exploration spécifique du monde de la création. Notre lecture s'organise autour de trois points principaux : les caractéristiques d'identification des musiciens, les éléments favorisant l'accès à la musique et les stratégies de développement de la carrière musicale.

5.1 Quelques éléments caractéristiques

Notre enquête de terrain nous a permis de nous entretenir avec 13 musiciens (se produisant en solo ou en groupe). Rapporté à la totalité des musiciens à N'Djaména, ce chiffre est statistiquement peu significatif. C'est pourquoi il est important de rappeler que ceux qui ont fait l'objet de ce choix font partie des sujets les plus représentatifs, du fait de leur présence permanente sur la scène musicale de la ville, où ils jouissent d'une notoriété importante. Nous sommes conscient que ce parti pris fondé sur la visibilité nous éloigne de la catégorie importante constituée par tout le « petit peuple » des jeunes musiciens issus des groupes éphémères dont la notoriété ne dépasse pas le cercle d'amis ou le quartier. Si nous les avons écartés pour focaliser notre attention sur les musiciens « établis », c'est pour plusieurs raisons. Tout d'abord, leur absence des programmations des centres culturels renforce leur anonymat et rend difficile tout travail d'enquête. Contrairement aux « grands » musiciens qui font partie des réseaux formels (centres culturels, BUTDRA) ou qui ont une certaine notoriété médiatique (press book, site web), ces derniers n'offrent pratiquement aucune voie d'accès au chercheur. De plus, contrairement à ce qui se passe dans les pays technologiquement avancés, le très faible taux de connexion à internet ne leur permet pas d'être présents sur le réseau, ce qui réduit encore leur visibilité. Les approcher serait l'objet d'une longue recherche de terrain spécifique à chaque quartier ; ce travail monographique nous écartait de nos objectifs.

5.1.1 La scène musicale : une discrimination par le genre

Sur l'effectif des 13 sujets interrogés, il n'y a que 2 femmes. Ce faible pourcentage des femmes qui s'engagent dans une carrière musicale fait aujourd'hui l'objet de nombreuses réflexions

sociologiques, ainsi que l'attestent, entre autres, les travaux de chercheurs comme Ravet (2003), Prevost-Thomas et Ravet (2007). Ces derniers ont montré de manière synthétique l'inégal accès aux instruments musicaux selon le sexe et ont traité de la création musicale au féminin, de la condition des musiciennes et de la question de la voix des femmes. Ravet fait le constat, dans l'analyse de l'orchestre symphonique, que les femmes n'occupent pas les places les plus en vue et ne jouent pas des instruments les plus sonores (2006 : 177). Dans un contexte africain, Diyongo (2010) fait observer la faiblesse numérique des femmes dans une perspective comparative entre ce qu'il appelle la « musique profane » et la musique religieuse à Kinshasa (2010 : 147) en République Démocratique du Congo.

Dans de nombreuses villes africaines, au-delà de l'analphabétisme, qui peut être perçu comme l'une des causes d'exclusion de nombreuses catégories de la population de la sphère professionnelle, le poids de la tradition demeure réel et se révèle sous des manifestations variées dans bien des activités. La profession de musicien n'échappe pas à cette contrainte et la faiblesse numérique des femmes trouve, en grande partie, sa justification à ce niveau. L'affirmation de cette musicienne renseigne à la fois sur le contexte et les difficultés rencontrées par les femmes de ce point de vue :

*« Je sais ce que je veux. Maintenant, les autres peuvent penser autre chose mais je ne me laisse pas faire. On dit même qu'une femme sur scène, c'est comme une pute, ça j'entends tous les jours. Mais le fait d'avoir des parents qui me soutiennent, c'est déjà beaucoup pour moi. J'ai poursuivi mes études et je faisais ma musique. Cela fait ce que je suis aujourd'hui. Si je suivais les autres comme d'autres filles, je n'en serais pas arrivée là ».*¹⁹⁶

En dépit de nombreuses ouvertures professionnelles qui donnent aujourd'hui aux femmes l'occasion de s'affirmer, plus que par le passé, dans de hautes fonctions publiques, l'image sociale de la femme n'a pas évolué pour autant. La femme est toujours confinée aux rôles liés à la procréation et à la gestion du ménage. S'affirmer au-delà de la sphère domestique apparaîtrait comme une forme de violation des codes sociaux. L'apparition de la femme dans l'espace public a d'emblée, une connotation négative. Dans un tel contexte, il est évident que pour préserver l'image d'une femme «conforme », il faut renoncer à faire carrière en musique. Pour transgresser un tel interdit dans la durée, il faut faire preuve d'une détermination exceptionnelle afin de surmonter les préjugés et les accusations sociales. Dans ce combat, le

¹⁹⁶ Entretien n° 13 - A/mka-m, réalisé le 30 mars 2012.

regard positif des parents, comme nous le verrons un peu plus loin, apparaît comme un rempart déterminant contre cette situation de discrimination et constitue une aide précieuse dans la construction d'une carrière. Aussi cette situation se traduit-elle dans les rapports professionnels quotidiens au travers de conduites aussi discriminatoires que désobligeantes à l'égard des femmes et certaines en témoignent avec amertume :

*« Ce n'est pas toujours facile. Quand je vais faire acte de demande d'appui, on ne me voit pas en tant qu'artiste mais femme. Et du coup cela place une barrière. Quand quelqu'un me traite d'une femme, il y a beaucoup de choses. Une femme qu'on peut toucher, à qui on peut parler n'importe comment et dire n'importe quoi. Cela ne me plaît pas du tout. Et cela fait que la réponse ne vient pas de suite et souvent presque pas. Aujourd'hui si ma voix porte loin, c'est parce que je refuse d'être traitée comme une simple femme mais une artiste ».*¹⁹⁷

Ce propos illustre la double discrimination dont souffre l'artiste féminine : être femme et exercer une profession qui n'a pas de reconnaissance sociale. Elle se bat donc contre ce qu'elle considère comme un déni.

Toutefois, en dépit de nombreux obstacles, le contexte aujourd'hui en Afrique est moins défavorable au développement des potentialités de la femme en matière d'expression artistique. La création, en 2001 au Tchad, du groupe Matania qui est exclusivement féminin en est un exemple emblématique. Dans la même perspective, en portant son attention sur un groupe musical féminin au Maroc, pays islamique, Tauzin (2007) interprète le fait que les femmes accèdent à l'enceinte du sacré comme un signe palpable des mutations en cours dans la société marocaine, alors même que le dogme religieux leur refusait jusqu'ici ce privilège au nom de la féminité et que le soufisme leur a longtemps dénié ce statut :

« Ce n'est plus son enfermement, à l'abri de tout regard étranger, qui est recherché mais, à l'opposé, sa mise en spectacle et la reconnaissance par le plus grand nombre de qualités dont on considère qu'elles lui sont propres – elle chante bien, elle est bonne musicienne – et qu'elles se jouent de la différence des sexes ». (Tauzin, 2007)

¹⁹⁷ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

Parmi les facteurs facilitant cette émergence, nous pouvons évoquer l'accessibilité des technologies numériques, qui donnent à la femme musicienne une aura de modernité puisqu'elles se situent hors de la tradition. Dès lors, son statut, sa reconnaissance sociale, relèvent du domaine du possible. La diffusion de ces médias a sans doute contribué à alléger le poids du conformisme hérité de la société rurale. Cette émergence de la femme musicienne dans l'espace public, consacrée par la récompense internationale attribuée à Mounira Michala, est une des mutations récentes de la scène musicale n'djaménoise.

5.1.2 Le niveau d'instruction

S'il est un élément qui nous a frappé dans l'analyse du milieu musicien, c'est bien celui qui touche au niveau d'instruction des sujets. Sur l'effectif des 13 personnes interviewées, 9 ont un niveau supérieur ou égal à celui de la classe de terminale. Ces indicateurs sont évidemment bien supérieurs à ceux de la société tchadienne dans son ensemble, où le taux de scolarisation secondaire est faible. Il est toutefois utile de noter que cette proportion importante concerne la jeune génération qui bénéficie davantage des opportunités offertes par la scolarisation. Elle se démarque ainsi des premiers musiciens appartenant à la période de l'indépendance qui avaient, dans leur majorité, un faible niveau d'éducation formelle. Parmi les disciplines choisies, on peut citer entre autres, les sciences naturelles, la philosophie, la sociologie, l'histoire, l'archéologie, le droit, la physique.

Il faut sans doute nuancer le propos : en effet, il est important de noter que la réussite scolaire a été considérée par beaucoup de musiciens comme une contrainte et non une préoccupation personnelle volontaire. Elle se présente comme une formalité à remplir pour qui veut avoir la caution familiale pour pratiquer la musique :

« Je n'ai pas arrêté les études pour faire la musique. J'ai fait des études jusqu'en terminale, mais déjà j'avais la pression des parents. Parce qu'ici faire de la musique c'est mal vu par la famille, c'est voué à l'échec. L'image de l'artiste tchadien, sinon le statut de l'artiste tchadien n'est pas encore bien défini au Tchad. Cela effraie un peu les parents. En plus nos aînés n'ont pas laissé une bonne image. L'artiste, c'est celui-là qui va trander les gens, qui a raté sa vie et nous avons hérité de cette situation. Donc à un moment c'est des menaces, des expulsions de la cour familiale,... Ce sont des choses que j'ai vécues mais après, par le travail et par l'abnégation, ils ont compris que

*c'était ma vocation et mon chemin et je les ai convaincus par le résultat.
Aujourd'hui, je suis tranquille ».*¹⁹⁸

Pour bon nombre de familles, la carrière artistique en général, et musicale en particulier, n'inspire pas confiance et est perçue comme une profession par défaut. Envisager la carrière musicale pour un jeune peut l'exposer à des situations dramatiques comme le fait d'être rejeté par ses parents, ce qui a un sens plus fort que dans une société occidentale. Seule la réussite scolaire demeure la voie royale qui permet de prendre une certaine liberté et de faire valoir son choix. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant de voir qu'un nombre élevé de musiciens ont une double activité professionnelle, comme nous le verrons plus loin. En effet même s'il existe une petite frange de musiciens qui n'ont que la musique comme activité principale, une bonne partie d'entre eux exercent une profession correspondant à leur qualification scolaire ou universitaire, parallèlement à l'activité musicale.

5.1.3 Une inégale répartition géographique des musiciens

L'analyse des lieux de résidence des musiciens nous donne à voir une inégale répartition spatiale : 6 résident dans le 6^e arrondissement (Moursal et Paris Congo), 4 sont résidents du 7^e arrondissement (Chagoua, Gassi et Abéna), 1 dans le 3^e arrondissement (Sabangali), 1 dans le 9^e arrondissement (Walia) et 1 dans le 8^e arrondissement (Siguete). Bien que ces informations relèvent d'un échantillon trop faible pour prétendre à une quelconque représentativité statistique de la population concernée, elles permettent tout de même de nous rendre compte du degré de concentration des musiciens dans la ville. On remarque à travers cette répartition que les deux premiers arrondissements abritent la grande majorité (10/13) des musiciens. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette situation.

D'abord considéré comme l'un des plus vieux arrondissements de la ville de N'Djaména, le 6^e est sans doute celui qui est le mieux doté en équipements et infrastructures nécessaires au développement des activités musicales. Au-delà des installations électriques qui favorisent le développement des studios d'enregistrement, on peut citer l'existence d'une proportion importante de lieux de diffusion de spectacles (centres culturels et bars notamment). Il est aussi utile de rappeler qu'historiquement, les premiers orchestres ont été créés au quartier Moursal et on peut dire que la tradition se perpétue jusqu'à aujourd'hui.

¹⁹⁸ Entretien n° 6 - A/dg-s, réalisé le 15 janvier 2012.

En outre, au plan démographique, le 7^e arrondissement représente à lui seul 23% de la population urbaine¹⁹⁹. Si la cause directe peut être attribuée à la pression démographique accentuée par l'exode rural, il est important de faire remarquer qu'avec le phénomène d'urbanisation, beaucoup de cadres fonctionnaires, tout comme les artistes, ont quitté les anciens quartiers et ont acquis des parcelles dans les zones périphériques, en particulier dans le 7^{ème} arrondissement. En analysant dans un autre contexte le phénomène de l'urbanisation, Puig fait la même observation pour la ville du Caire, qui est caractérisée dans les années 1970 par un éclatement spatial et une forte augmentation des mobilités. Cette expansion urbaine, selon lui, s'accompagne d'un renouvellement des « centralités » et d'une « polylocalisation » des activités, y compris culturelles (2010 : 62).

Enfin, même si la ville de N'Djaména est considérée comme musulmane²⁰⁰, les deux arrondissements où l'on trouve le plus grand nombre de musiciens sont au contraire fortement peuplés par des chrétiens, comme en atteste la présence de nombreuses églises. Dans un autre contexte et à une autre époque, Granger évoque la force attractive des églises comme l'une des explications à la concentration de 50% des musiciens dans la cité, lorsqu'il étudie la dispersion des musiciens dans la ville du Mans (2004 : 65).

5.1.4 L'organisation des formations musicales : le groupe et l'individu

Le cadre organisationnel des groupes musicaux fait aujourd'hui l'objet d'un intérêt marqué de la part d'un grand nombre de chercheurs. Moreno (2002), en analysant dans une perspective psychologique le travail collectif des musiciens du métro, évoque la valeur commune du partage qui caractérise ces musiciens, même si des conflits existent (2002 : 137). De même, les témoignages de certains artistes issus des deux groupes musicaux rencontrés, Soubyanna Musique et Chari Jazz, confirment l'existence de quelques valeurs fortes qui les unissent ; les formes variées d'entraide qui se développent au sein de ces groupes sont sans doute une des raisons de leur pérennisation. Ce n'est évidemment pas la seule : on peut offrir d'autres explications à cette pérennité.

Ainsi pour ce qui est du groupe Soubyanna Musique, on peut faire l'hypothèse que la stabilité du groupe est sans doute liée au fait qu'il est une initiative purement familiale. L'appartenance

¹⁹⁹ Selon les résultats du dernier recensement général de la population et de l'habitat en 2009, sur une population totale estimée à 993 492, le 7^e arrondissement à lui seul en compte 230 905.

²⁰⁰ Selon la monographie de la population de la ville de N'Djaména en 1993 élaborée par le Ministère du Plan, il y a 73% de musulmans contre 25% de chrétiens.

à la même famille de plusieurs membres de l'orchestre ajoute à la simple connivence musicale un lien d'une autre nature.

Quant au groupe Chari Jazz, l'on ne peut évoquer sa pérennité sans faire référence aux « supporters de Chari Jazz » qui ont de tout temps été présents dans la vie du groupe. Les supporters se composent, pour l'essentiel, des lamyfortains²⁰¹ qui sont organisés en association avec un Bureau de gestion et dont l'objectif est de soutenir le groupe par divers types d'actions. Il s'agit d'une des formes de manifestation d'attachement du public à la musique qui fera l'objet de notre prochain chapitre ; qu'il suffise de dire ici que, pour Chari Jazz, le lien générationnel, tout comme le lien familial pour Soubyanna Music, crée une dimension extra artistique qui joue un rôle dans la longévité de ces groupes. Toutefois, le souci de longévité des groupes est plus perceptible chez Soubyanna, avec le recrutement permanent des jeunes musiciens, qu'au sein de Chari Jazz qui a un effectif vieillissant.

Il faut cependant souligner que ces deux exemples ne reflètent pas vraiment l'ensemble du paysage musical. Les groupes musicaux sont souvent, au contraire, des lieux d'instabilité permanente à cause des conflits qui les secouent. Sur ce point nous pouvons citer Lehmann (2005) qui a réalisé des travaux ethnographiques étalés sur plusieurs périodes et qui a tenté de mettre au jour les conflits et les rapports de force qui traversent la vie d'un orchestre et de musiciens, lorsque ces derniers ont des caractéristiques sociales et des trajectoires diamétralement opposées. De manière générale, les conflits internes aux groupes débouchent sur la scission et amènent les musiciens soit au choix d'une carrière solitaire, soit à la création d'un autre groupe. Ce type de logique s'applique aussi au Tchad. Cet artiste qui fait partie d'un groupe dissident en témoigne :

*« De l'arabe « soubyanne » qui veut dire « jeunes » donc Soubyanna Music veut dire la musique de nous jeunes. C'est le nom qui nous a été suggéré par ma mère par rapport aux tensions que nous avons eues avec Talino en 1995 dans le groupe Safi Music. C'était une réelle motivation pour nous de partir de ce groupe et de créer le nôtre parce que 95% des compositions provenaient de Talino ».*²⁰²

Dans le cas présent, l'appartenance à un groupe accentue l'anonymat et crée une dépendance aux autres. La vie en groupe n'offre pas à l'artiste la possibilité de se réaliser et contribue à

²⁰¹ Ce terme caractérise les habitants de N'Djaména qui appartiennent à la génération qui a connu la colonisation.

²⁰² Entretien n° 1 - A/sc-soub, réalisé le 28 février 2011.

étouffer sa personnalité. Par conséquent, la création d'un nouveau groupe peut se lire comme la quête permanente d'une identité propre.

L'analyse de l'ensemble des entretiens menés nous révèle que les musiciens sont favorables au développement d'une carrière en solo plutôt qu'en groupe. Sur 13 personnes interrogées, 9 affirment évoluer actuellement en individuel. Ce choix, qui trouve des explications variables d'un musicien à l'autre, montre un malaise certain par rapport à l'aventure collective. D'ailleurs, la quasi-totalité des sujets interrogés ont fait l'expérience de la vie en groupe avant d'avoir opté pour une carrière solitaire.

Pour une bonne partie d'entre eux, c'est une question d'incompatibilité de vision qui débouche, à terme, sur des séparations et sur le choix d'une carrière individuelle :

*« Ce qui m'a amené à quitter le dernier groupe, par exemple, que j'ai fondé avec un ami, c'est qu'il aimait jouer tout le temps les morceaux d'amour. Et puis il avait un genre un peu blingue blingue, je ne sais pas si vous me comprenez. C'est sapé, casquette à l'envers, du genre quoi. Dans mon idéologie d'abord, je suis Rasta. Ma vision n'est pas portée sur l'habillement, sur tout ce qui brille, le sexe.... Pour moi, c'est d'abord aspirer à autre chose qu'à ce monde pourri dans lequel nous sommes ».*²⁰³

Même s'il est indéniable que tous ont en commun la passion musicale, les motivations personnelles sont souvent conflictuelles et l'option collective se trouve ainsi mise à mal. Si certains artistes témoignent que dans leur milieu, bon nombre de leurs pairs font de la musique avec une certaine légèreté, y voyant notamment un moyen d'approcher les femmes ou de consommer de l'alcool en permanence, d'autres au contraire inscrivent leur engagement dans le long terme et, par conséquent, le considèrent comme une profession à part entière.

En outre, même si le choix pour la carrière solitaire l'emporte aujourd'hui, on peut cependant noter une complémentarité entre les deux formes d'organisation, surtout lorsqu'il s'agit de faire valoir des compétences spécifiques et rares :

« Aujourd'hui j'ai un groupe mais je travaille partout avec des musiciens parce que les gens ont des feelings. Quand tu sens que tel bassiste ou guitariste d'un groupe a le feeling pour telle chanson, tu lui fais appel pour

²⁰³ Entretien n° 2 - A/rsk, réalisé le 23 juillet 2011.

cela ». ²⁰⁴

Pour illustrer cette situation, nous évoquons le cas des artistes qu'on nomme à N'Djaména les « *gombistes* », qui guettent des spectacles et se tiennent toujours prêts à offrir leurs compétences. Le terme tire sa racine de « *gombo* », un légume très connu au Tchad pour sa place prépondérante dans l'alimentation des ménages. Son emploi dans le milieu musical revêt une connotation légèrement péjorative et évoque l'opportunisme. Ce sont des artistes, le plus souvent des instrumentistes, qui ne font partie d'aucun groupe, mais offrent leurs services à tout moment aux groupes ou musiciens qui les sollicitent ponctuellement, tant pour les enregistrements en studio que pour les spectacles. Si l'on cherche un équivalent en France, cette catégorie peut être rapprochée des intermittents du spectacle, mais à la différence que cette forme d'activité n'ouvre pas d'accès aux droits sociaux comme chez les intermittents.

5.2 Les instances favorisant l'accès à la musique

L'entrée dans la carrière musicienne n'est pas identique pour tous les musiciens. L'analyse des entretiens montre que les situations et les voies d'accès à la musique, ce que Vançon (2011 : 44) appelle les « instances d'intégration », sont variées. Nous en avons relevé cinq selon leur degré d'importance : la famille, l'autodidaxie, l'Eglise, l'influence des artistes dits « modèles » et le passage par les « groupes chocs ».

5.2.1 La famille : tremplin ou frein au choix d'une carrière musicale

Les musiciens, dans leur majorité, affirment que la famille constitue l'un des premiers contextes où ils ont été mis en contact avec la musique, où est né l'amour pour la pratique musicale et même le désir d'en faire une profession. Cette influence se manifeste sous plusieurs formes.

La disponibilité d'instruments de musique ou la présence d'un membre musicien au sein de la famille demeure la forme la plus répandue :

« J'ai connu la musique dès mon enfance grâce à mon grand frère qui avait acheté une guitare. Au début, je m'amusais avec sans toutefois comprendre quelque son que ce soit. Et c'est petit à petit que j'ai commencé à comprendre

²⁰⁴ Entretien n° 12 - A/aan, réalisé le 20 mars 2012

*des accords. Quand il fait des accords, je l'observe faire et c'est ainsi que chaque soir, quand je reçois les amis chez moi, je leur joue les notes de base do, fa, ré, etc. ».*²⁰⁵

La disponibilité d'un instrument appartenant à un membre de la famille suffit souvent à susciter chez les autres le désir d'en jouer. Cela ne veut pas dire que l'apprentissage soit automatique ou direct. Dans la majorité des cas, l'accès à l'instrument ne va pas de soi. En effet, disposer d'un instrument de musique comme un piano ou même une guitare (à cause de leur coût élevé d'acquisition et d'entretien) suppose un certain statut économique et social et relève d'une forme de distinction culturelle. Même dans ce cas, l'accès à ces instruments n'est pas permis à chacun au sein du groupe familial. L'apprentissage se fait alors dans une certaine discrétion et le plus souvent à l'insu de la famille (notamment à l'insu du détenteur de l'instrument).

L'influence familiale est perçue également sous la forme d'une transmission de père en fils. Puig tente de le montrer à travers les récits de vie des musiciens de noces (2010 : 143) au Caire en Egypte. Quelques artistes que nous avons interrogés attribuent eux aussi leur succès au bon usage de l'héritage reçu des ascendants :

*« Mon père était un humoriste. Il était aussi un prince entouré de griots ; il voyait ce que ceux-là faisaient et il nous faisait la même chose. Il chantait ou il citait les louanges et c'était aussi tout cela qui me donnait de l'inspiration. Même dans mes chansons, on retrouve certaines paroles de louange. Et surtout que je ne suis pas la seule ; j'ai mon grand frère qui fait aussi la musique en gérant un studio d'enregistrement. Et mon petit frère prépare un album ».*²⁰⁶

Ici, moins qu'une « formation » au sens de développement de compétences, il est question de prédispositions naturelles favorables au choix d'une carrière musicale ultérieure. Pour les musiciens qui en font usage, il existe un souci de perpétuer la mémoire familiale. Il est important de souligner que cette forme de transmission est traditionnellement répandue dans le contexte africain et les griots en sont la parfaite illustration : ils s'inscrivent dans une lignée.

Cependant le rôle central de la famille n'est pas à appréhender uniquement comme facilitateur sur la voie d'accès à une carrière musicale, il est également un obstacle pour de nombreux jeunes envisageant une carrière professionnelle :

²⁰⁵ Entretien n° 11 - A/an, réalisé le 16 mars 2012.

²⁰⁶ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

*« Mon père particulièrement était quelqu'un de très ouvert. Quand j'étais arrivé en terminale, je lui ai dit que je souhaitais faire de la musique. Et lui de me répondre : "si tu veux faire la musique, fais-le, mais il faut bien le faire, sinon tant pis pour toi". Mais ma mère par contre n'a jamais accepté que je fasse la musique. Etant en plus musulmane et Arabe, ce n'est pas possible. Pour elle, la musique c'est un métier qui ne relève même pas du second plan. C'est des griots, c'est de la sous classe. Elle a voulu tout sauf la musique. Aujourd'hui je ne regrette pas d'être dans la musique ».*²⁰⁷

Si la position du père est mitigée, celle de la mère au contraire est tranchée. Mais dans les deux cas, il est question de la dépréciation du métier. La musique telle qu'elle se pratique apparaît pour les parents comme une profession socialement dévalorisante et sans avenir, à déconseiller à tout prix à un enfant. Mais ici encore, en dépit des intimidations et devant une telle radicalité, quelques sujets plus déterminés ne désarment pas et parviennent à trouver des voies pour s'exprimer :

*« Malgré les empêchements, je ne pouvais me défendre de chanter. Je me cachais pour faire la musique. Ce n'est qu'après, quand mon nom commençait à circuler dans le quartier qu'eux l'apprenaient. Pour les parents, c'est quand tu leur tends quelque chose²⁰⁸ qu'ils diront que tu as réussi mais là, même avec mon album, je ne suis pas encore capable de les satisfaire ».*²⁰⁹

A l'extrême, la pratique musicale peut alors devenir un interdit social au même titre que la consommation de drogue ou d'alcool à laquelle elle est, dans les représentations populaires familiales, volontiers associée.

5.2.2 Une pluralité de situations de formation et d'apprentissage

L'une des caractéristiques de l'accès à la carrière musicale, c'est la multiplicité des situations de formation ou d'apprentissage qui s'offrent aux musiciens ou que ces derniers parviennent à se créer. Dans un contexte d'absence de structures formelles de formation, l'on ne peut

²⁰⁷ Entretien n° 12 - A/aan, réalisé le 20 mars 2012.

²⁰⁸ En français standard : « quand tu leur donnes de l'argent ».

²⁰⁹ Entretien n° 2 - A/rsk, réalisé le 23 juillet 2011.

s'étonner de constater que l'autodidaxie occupe une place de choix en matière de formation à la pratique musicale.

Certains artistes considèrent qu'ils sont parvenus à leur statut de musicien par vocation, c'est-à-dire qu'ils ont développé des aptitudes innées ou au moins des prédispositions favorables :

*« Je ne suis pas allé dans une école de musique. Moi-même la façon dont j'ai appris la musique m'a un peu étonné. Je me suis donné seulement à la musique. Je ne lis pas la musique mais le show que tu fais, quand mon oreille capte, mes doigts aussi vont le faire ».*²¹⁰

On voit se dessiner ici la dimension importante de l'écoute. En effet, il faut le situer dans le contexte africain qui est caractérisé par la prépondérance de la tradition orale. On trouve dans cette catégorie des artistes en majorité analphabètes ou peu instruits (n'ayant généralement pas franchi le niveau primaire).

D'autres, plus instruits que les premiers, se considèrent comme de véritables autodidactes grâce à l'autonomie qu'ils ont acquise et à la stratégie d'apprentissage qu'ils ont su développer :

*« J'ai appris à jouer à la guitare grâce à un livre "Marabout". C'est le livre qui est mon maître. Je ne sais pas écrire la musique. Dernièrement j'étais sur une création avec le saxophoniste français Jean-Remi Guédon, en avril 2010 ici à N'Djaména au CCF. Eux, ils ont des partitions sur les feuilles et mes partitions, j'ai écrit à ma manière. Et dans les chansons, la percussion je jouais comme il se devait. Cela a été une surprise pour eux ».*²¹¹

Ce qui surprend dans cette déclaration, c'est la coexistence naturelle entre le formel et l'informel. On le voit, le fait de ne pas maîtriser l'écriture conventionnelle de la musique en raison de l'absence de formation appropriée n'est pas en soi un obstacle, mais au contraire engendre une forme d'inventivité chez ces musiciens qui développent leurs propres codes.

Enfin, certains musiciens optent pour une démarche d'apprentissage indirecte en développant des pratiques dans des domaines artistiques apparentés plus accessibles, qui ont l'avantage de leur fournir des compétences nécessaires à l'exercice de leur profession future de musicien :

« J'ai commencé avec le théâtre parce que je voulais d'abord apprendre

²¹⁰ Entretien n° 11 - A/an, réalisé le 16 mars 2012.

²¹¹ Entretien n° 3 - A/nmd-m, réalisé le 19 juillet 2011.

*comment gérer la scène, comment supporter le regard, comment se tenir même sur scène. Parce qu'ici, on n'a pas d'école de musique, de chant etc. Notre école c'est de faire la pratique tout le temps. J'ai continué ainsi jusqu'en 1998 où j'ai commencé à faire des interprétations et des playbacks ».*²¹²

Les clubs d'amateurs créés au sein des établissements scolaires font office de cadres d'expression, mais aussi de véritables révélateurs des potentialités personnelles.

5.2.3 L'Eglise : l'instance légitime d'accès à la musique

S'il est un phénomène dont le développement est palpable aujourd'hui dans la ville de N'Djaména, c'est bien celui de la musique religieuse, le gospel²¹³. Ce développement est tel que depuis une décennie, cette musique rivalise avec celle dite « profane » dans l'espace public. Nous pouvons ainsi citer, à titre d'exemple, les concerts dédicaces à l'occasion du lancement d'albums qui ont lieu dans la grande salle de spectacles du Ministère des Affaires Etrangères, le Festival Découverte Gospel organisé en 2010 ou encore les concerts Gospel du 23 décembre de chaque année à l'Institut Français du Tchad, à l'occasion des fêtes de Noël et du Nouvel An. A cela, s'ajoute la création récente des stations radios dites confessionnelles qui contribuent à rendre davantage visible cette présence.

A l'instar d'autres villes africaines, les raisons de l'émergence de la musique religieuse à N'Djaména sont diverses et liées aux mutations urbaines. Ainsi, Empengele, qui étudie le contexte congolais à Kinshasa (2010 : 93), tente d'expliquer cette situation par le contexte général de crise socio-économique que traversent les sociétés actuelles d'Afrique noire. En effet, en réponse aux taux de chômage de plus en plus élevés et à la persistance des problèmes de santé, les églises, notamment celles dites « du Réveil », proposent des solutions miracle. Dubus, qui s'intéresse à la ville de Dar es Salaam (2010 : 78), voit dans cette évolution un effet de la mondialisation, qui serait l'expression d'une influence à la fois géopolitique et culturelle de certains pays, surtout les Etats-Unis. Quant à Jewsiewicki (2003), il lie cette émergence à la

²¹² Entretien n° 13 - A/mka-m, réalisé le 30 mars 2012.

²¹³ Comme nous l'avons dit plus haut, la musique gospel nous intéresse uniquement ici en tant que voie d'accès possible à la carrière musicale.

recherche d'un ordre moral mis à mal. A ces tentatives d'explication, il faut ajouter, pour le contexte n'djaménois, l'influence des médias et l'ouverture plus prononcée sur l'étranger.

Pour ce qui nous concerne, l'un des rôles joué par les églises qui ont une inscription sociale de plus en plus forte réside dans leur capacité à faire naître des musiciens. L'examen des entretiens tant avec les musiciens qu'avec les publics nous révèle que les chorales sont des lieux d'apprentissage par excellence. Généralement, le contact avec l'église se fait très tôt pendant l'enfance, avec l'aide des parents :

*« J'ai commencé la musique à l'Eglise à la chorale et c'est dès 9 ans. Puis quand j'ai fait mon entrée au collège, je faisais toujours partie du groupe de musique avec quelques amis ».*²¹⁴

Ce qu'il faut souligner c'est que la fréquentation de la chorale est une pratique qui a l'avantage d'être agréée par les parents. L'accès à la musique par cette voie apparaît donc plus légitime que toute autre forme. Les possibilités d'apprentissage offertes par les chorales sont diverses et sont relatives aux techniques vocales, à la familiarisation avec les instruments (guitare, piano, batterie...), mais aussi au développement de certains savoir faire comme la tenue et la prise de parole en public. En bref, elles fonctionnent comme des instances de socialisation tout en permettant d'acquérir des compétences.

5.2.4 L'influence des « modèles »

Les musiciens dans leur ensemble affirment avoir développé dès leurs débuts une fidélité aux œuvres musicales de quelques artistes qu'ils ont considérés comme leurs modèles. Les origines de ces artistes modèles sont variées, avec une forte représentation des Africains, notamment des Congolais et des Ivoiriens, à cause de l'importante pénétration de leurs styles musicaux, mais aussi des Français, des Américains ainsi que des artistes locaux. L'influence des modèles se manifeste de plusieurs manières et les objets de l'attachement sont également différents.

Certains musiciens sont attachés à ces artistes modèles et le justifient par le caractère engagé de leur démarche et par les valeurs qu'ils incarnent et transmettent :

« A mes débuts, j'étais mordu de Tiken Jah Fa Koli et je voulais même me lancer dans le reggae et j'ai même écrit des chansons. Je suis toujours du côté

²¹⁴ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

*de ceux qui sont martyrisés. J'aspirais tellement à ça. Je prône l'amour, la paix dans la société. Sa musique m'a percé et je voulais coûte que coûte lui ressembler ».*²¹⁵

Les musiciens qui se réclament de cette vision sont ceux qui sont, pour la plupart, issus du milieu hip hop, donc d'un univers de la dénonciation.

Si, pour les premiers, l'accent est mis sur l'affirmation de l'engagement, d'autres musiciens, quant à eux, mettent en avant l'authenticité d'un artiste ou son aura :

*« Miriam Makeba. Elle est naturelle surtout par ses paroles. J'écoutais beaucoup ses chansons. Une chanson qui ne disait rien, mais bon ça me touchait "Taxi, pata pata" par exemple. J'aimais beaucoup ça et surtout quand je voyais ses photos. Je ne sais pas ; il y a quelque chose qui m'emporte comme ça mais je ne sais pas. Quand j'ai commencé à écouter ses paroles, cela m'avait donné aussi de l'inspiration ».*²¹⁶

Dans le cas présent, à l'opposé de l'univers de la dénonciation caractérisé par une forte représentation masculine, on peut noter ici, chez cette jeune musicienne, un attachement plus affectif lié à la personne physique de l'artiste, à un rythme, à une forme de séduction plus intuitive qui n'est pas argumentée ; le rapport au texte chanté ne vient qu'en second lieu.

Au-delà des attachements à des références africaines, européennes ou américaines, on note une autre catégorie de musiciens qui sont influencés par des modèles locaux et notamment ceux qui sont issus de la même ethnie :

*« Je suis trop traditionaliste et mon inspiration est venue plus des artistes locaux avec lesquels je partage le même univers culturel. Quand j'ai cité Mbaïguedem Gérard et Demi Thomas, ce sont des gens qui chantent le village. Ils utilisent balafon, guitare et la cithare. Donc quand j'ai commencé, j'interprétais les chansons des deux grands frères ».*²¹⁷

En plus de la facilité d'accès aux instruments traditionnels (comparativement aux instruments modernes dont l'acquisition est onéreuse), le choix des modèles locaux se justifie par une proximité culturelle avec certains musiciens. Il est important de souligner le caractère

²¹⁵ Entretien n° 2 - A/rsk, réalisé le 23 juillet 2011.

²¹⁶ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

²¹⁷ Entretien n° 10 - A/ndd, réalisé le 10 mars 2012.

rapproché des liens familiaux. L'utilisation du terme « frère » ne fait pas ici référence à la signification occidentale qui évoque la famille nucléaire, mais renvoie à l'idée d'appartenance à la famille élargie. L'univers de la famille d'un individu s'étend à la communauté ethnique à laquelle il appartient.

De même que l'objet des attachements varie selon les musiciens, les formes par lesquelles ces attachements se manifestent sont elles-mêmes différentes. Ainsi, beaucoup d'artistes en sont arrivés à se faire appeler par le nom de leurs idoles :

*« A Chari Jazz, au début c'était sérieux parce que chaque jour on répétait. Là, on était en 1975. Là, je faisais les accompagnements textuellement comme Monbassa. Comme je connais parfaitement ce qu'il fait, moi je renverse sa musique pour l'adapter à ma manière. Je mets ma touche là-dedans de sorte que quand tu écoutes ce que je fais, c'est différent de la sienne alors que je me suis inspiré de lui ».*²¹⁸

C'est également le cas du regretté Hissein, du groupe Chari Jazz, qui est plus connu sous le nom de Ndombe, en référence au Congolais Ndombe Opetum.

Au-delà des références issues du monde artistique, certains musiciens ont choisi de porter, selon les circonstances, les noms de personnalités politiques ou religieuses. Nous notons l'exemple du cas de l'artiste Cidson Obama, lors de l'année d'élection de celui-ci à la Présidence des Etats-Unis d'Amérique. Dans ce contexte, plus qu'un phénomène de mode, c'est la recherche de la notoriété et de l'effet d'image qui guide le choix.

Ce constat nous amène à insister, au passage, sur la dimension importante que revêt le nom dans la société africaine. A partir d'une réflexion sur un peuple de l'Ouest de la Côte d'Ivoire, les Guéré, Tiérou (1977 : 80) analyse cette importance. L'individu a généralement plus d'un nom. Il affirme qu'à côté du nom qu'il reçoit à son baptême, la société des masques peut le doter d'un surnom, comme il recevra aussi des noms secondaires dits proverbiaux. Ces noms marquent beaucoup plus en définitive que celui du père (patronyme) ou celui de la mère (la société étant ici matriarcale), et les prénoms d'origine européenne. Ils interviennent, dans les pays comme le Tchad, pendant la période d'initiation²¹⁹ qui marque l'entrée dans l'âge de la maturité, de la responsabilité.

²¹⁸ Entretien n° 11 - A/an, réalisé le 16 mars 2012.

²¹⁹ Le « yondo » est une pratique rituelle du Sud du Tchad qui consiste à isoler, pendant une période variable de un à deux mois, le jeune garçon dans la brousse pour subir une initiation.

Si le nom permet de distinguer les personnes, il est chargé de la mémoire collective du peuple et est inspiré par les événements du moment. C'est dans cette perspective qu'il faut s'intéresser aux noms de scène des musiciens tchadiens.

5.2.5 L'époque des « groupes chocs »

L'époque des « groupes chocs » correspond à celle du régime de Hissein Habré (1982-1989). Implantés dans toutes les grandes villes du Tchad, les « groupes chocs », une appellation locale, sont des groupes d'animation politique formés essentiellement de jeunes. Leur existence est liée à l'invention de « l'effort de guerre », exigé de tous les citoyens et qui était considéré comme un devoir de chacun envers la nation pour la préserver des attaques extérieures. Cet « effort de guerre » est donc apparu pendant la période de crise entre le Tchad et la Libye. Ainsi, si tous les fonctionnaires étaient astreints à y participer à hauteur de 50% de leur salaire mensuel (le fameux demi salaire), la contribution des jeunes quant à eux était essentiellement mesurée à leur engagement dans les groupes chocs. Les jeunes y étaient enrôlés et les parents qui s'y opposaient étaient accusés de haute trahison et sanctionnés sévèrement. Les groupes chocs étaient les seules formations musicales existant au Tchad, tous les groupes indépendants créés auparavant ayant été systématiquement dissous. Comme les médias, les groupes chocs étaient des instruments actifs de la propagande gouvernementale et leur mission était de faire l'éloge de Hissein Habré à travers le pays.

Mais au-delà de ces considérations qui évoquent une ambiance de pression permanente, les groupes chocs peuvent être considérés comme des instances historiques de formation musicale. L'accès facile et massif aux instruments, ainsi que la disponibilité des musiciens professionnels aux côtés des amateurs, ont été les éléments principaux de ce processus de formation :

« En son temps avec le mouvement UNIR, la vie était faite des activités d'animation politique. Donc à cette époque, il n'y avait pas de problème surtout que les autorités avaient beaucoup besoin des artistes pour l'animation dans tous les arrondissements. C'est à ce moment aussi qu'on avait beaucoup d'instruments et les artistes devenaient de plus en plus nombreux. C'était une école parallèle en pratique directe. Donc l'époque des

*groupes chocs a plutôt favorisé l'émergence artistique ».*²²⁰

Il y a là un cas emblématique d'instrumentalisation de l'art que nous tenons à souligner. Il faut toutefois relever l'ambiguïté de cette manipulation politique qui apparaît *a priori* comme totalement liberticide, mais qui a aussi permis le développement d'un savoir-faire musical.

5.3 Les stratégies de développement de la carrière musicale

Nous partons de l'hypothèse que la construction d'une carrière artistique durable implique, pour les artistes, le développement des stratégies et des compétences nécessaires pour maîtriser les « conventions » qui ont cours à N'Djaména dans le « monde de la musique » - au sens de Becker - et qui leur permettent de marquer ainsi la ville de leur empreinte. Pour mieux appréhender leur trajectoire musicienne, nous avons fait s'exprimer les enquêtés sur leurs démarches de construction de la notoriété et la conduite de leur carrière au quotidien.

5.3.1 Les modalités de construction de la notoriété

Les musiciens qui animent la ville de N'Djaména ne sont pas tous connus au même degré sur la scène musicale locale. Si certains jouissent d'une popularité qui ne dépasse pas les limites de leur quartier ou même de la ville, d'autres au contraire ont une notoriété qui s'étend même au-delà du territoire national.

Nous allons nous intéresser à deux points : la nécessité de se distinguer et la recherche d'une proximité permanente avec des publics autochtones.

5.3.1.1 La nécessité de se distinguer

Bourdieu (1979), parlant des pratiques culturelles des individus dans sa théorie de la légitimité culturelle, note que la « distinction » relève des différents types de capital que détient un individu : économique, symbolique, social et culturel.

Dans notre contexte où les contrastes en termes de différenciations sociales ne sont pas semblables à ce que l'on peut voir dans les pays occidentaux, la distinction au sens strict de Bourdieu n'est pas transférable, ou du moins son fonctionnement ne relève pas des mêmes

²²⁰ Entretien n° 20 - AA/ap/assomut, réalisé le 10 mars 2012.

critères, comme nous le verrons en étudiant les pratiques culturelles des publics. Nous utilisons ici ce terme comme la recherche permanente d'une identité propre, comme l'ensemble des efforts déployés par l'artiste pour sortir de l'anonymat. Cette démarche prend plusieurs formes. L'une des possibilités réside sans doute dans le choix des dénominations des groupes ou des artistes. Si certains artistes ont choisi des noms par simple souci sémiotique :

*« Je suis Audrey Lynda Nédangdé, Lynda avec « Y » et Shey, mon nom d'artiste. J'ai voulu qu'il y ait « Y » dans mes 3 noms ».*²²¹

d'autres projettent à travers leur choix tout un programme, la vision qu'ils affichent de leur carrière :

*« Et j'ai gardé ce nom parce que ça correspond à un idéal : je veux qu'on m'écoute. Un Sultan dans un royaume ou une localité donnée est celui qui est écouté et cela colle un peu à mon idéologie et je l'ai gardé ».*²²²

Alors que, dans le premier cas, l'intention est implicite, dans le second au contraire, l'artiste emprunte l'image d'une autorité incontestable qu'il veut incarner à travers sa profession. Cette autorité transparaît d'ailleurs dans ses compositions perçues comme engagées, qui ont fait l'objet de censure pendant quelques années sur certaines stations radiophoniques publiques.

Quant au groupe « *Chila Chila* », pour un Tchadien qui l'entend comme un instrument musical traditionnel en pays baguirmien au centre du Tchad, ce choix des artistes s'inscrit dans une démarche de quête d'authenticité, de promotion de la musique du terroir. Il ne s'agit pas d'un cas isolé ; en effet, pour donner plus d'impact à leur création, beaucoup d'artistes ont opté pour un « retour aux sources » et le manifestent sémiotiquement par leur nom de scène. Plusieurs raisons peuvent être évoquées :

« Quand j'ai décidé d'être artiste musicien, je me dis que je dois trouver quelque chose qui soit propre à moi. Je ne voudrais pas faire du slow, du soul et moins encore du rap parce que je n'ai pas le souffle pour ça et je me dis que cela ne me ressemble pas du tout (rire). Quelqu'un de timide ne peut pas faire le rap parce que c'est chaud. Je me suis dit qu'il faut trouver quelque chose d'original. Donc je ne peux pas copier le soul, ça les Américains le font très bien déjà. Le makossa, les Camerounais le font bien. Surtout que le Tchad

²²¹ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

²²² Entretien n° 6 - A/dg-s, réalisé le 15 janvier 2012.

*a une grande diversité culturelle, c'est comme ça que j'ai commencé à rencontrer des musiciens traditionnels. J'ai ainsi découvert l'extrême richesse culturelle de notre pays ».*²²³

Ainsi même si les styles venus d'ailleurs sont facilement transférables, nous notons que le choix des artistes d'adopter tel ou tel style est fortement lié à leur personnalité propre. Cela montre aussi que la recherche de l'identité artistique se construit à partir d'une identité sociale et morale qui, en fin de compte, signale une appartenance. Par ailleurs ce choix semble offrir des possibilités immenses de création et de liberté, qui permettent de marquer ce caractère distinctif. La revendication d'une identité tchadienne et le rejet de la copie de modèles musicaux étrangers sont ici intimement liés et reviennent souvent dans le discours des musiciens.

Cependant, si beaucoup d'artistes ont la préoccupation de se faire reconnaître à travers l'originalité et la singularité de leur création, il en est d'autres pour qui ce principe n'est pas forcément primordial :

*« Je n'ai pas un rythme unique. Pour moi, il faut que tout le monde trouve son compte dans ce que je fais et les autres artistes trouvent cela blâmable. Pour eux, quand il faut faire du rap, il faut y rester, ou bien le soukous, on n'a pas le droit de faire autre chose. Alors les autres artistes disent de moi : "on ne sait pas si celle-là chante ou rappe". En tant qu'Africaine, je sors aussi des choses africaines. Où est le mal ? ».*²²⁴

Il y a dans cette démarche une quête de l'universalité, peut-être teintée d'opportunisme commercial, qui s'oppose à celle de la recherche identitaire qui s'affirme chez les premiers. On note ici un souci de répondre aux attentes des publics dans leur diversité. Une telle option de la part de cette artiste, qui l'assume avec force, apparaît comme une transgression de « conventions » vis-à-vis de ses pairs artistes ; ce qui lui vaut des critiques et même une attitude de rejet de la part de certains.

Au-delà de l'aspect lié à l'effort de création, la quête de la distinction est également à appréhender sous d'autres dimensions :

« Aujourd'hui je suis à mon deuxième album. Et surtout aucun artiste

²²³ Entretien n° 6 - A/dg-s, réalisé le 15 janvier 2012.

²²⁴ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

*tchadien, qu'il vive à l'étranger ou au Tchad, n'a réussi à sortir un DVD, sinon des clips. Je suis aussi la seule artiste parmi ceux vivant au Tchad à disposer d'un site internet ».*²²⁵

On lit dans cette déclaration un sentiment d'orgueil lié à ce qui est présenté comme un exploit. Dans le contexte africain et plus précisément celui de la ville de N'Djaména, où la production d'albums est une entreprise complexe et souvent hors de portée d'un grand nombre d'artistes, le statut d'un musicien se mesure à sa capacité à sortir le plus d'albums possible. En outre, le fait de les enregistrer sur support DVD et de disposer d'un site web personnel révèle non seulement un confort économique assez rare chez les artistes, mais aussi une aspiration à la modernité, celle de l'artiste qui est en phase avec l'évolution technologique. Derrière cette attitude se manifeste un présupposé : le Tchad est un pays culturellement sous-développé et la notoriété d'un artiste ne peut se construire qu'en rupture – esthétique ou technologique – avec ce qui le rattache à l'identité nationale. C'est un point de divergence évident entre cette artiste et la majorité des musiciens tchadiens.

5.3.1.2 La quête d'une image : le mythe de la star

Le développement d'une proximité permanente avec les publics est une préoccupation qui est diversement appréciée par les artistes. Sur ce point, deux opinions contraires sont évoquées. Certains artistes développent une image idéalisée de leur profession et condamnent les conduites de leurs pairs qu'ils jugent peu professionnelles :

*« Quand on dit artiste, c'est star, l'étoile est loin et donc difficile à toucher mais vous êtes partout et vous buvez même verre et vous êtes là, tout sale mais ce n'est pas possible. Moi je ne fais pas ça. Moi, au retour du travail, je suis chez moi et on ne me voit pas. Avec mon argent, je m'autoproduis et cela les énerve. Ils ne devraient pas s'énerver ».*²²⁶

Cette position, qui donne une idée de la nature des sociabilités quotidiennes des artistes dans leur milieu, est loin d'être partagée par l'ensemble des artistes.

²²⁵ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

²²⁶ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

Pour d'autres en revanche, le souci de proximité sociale avec le public est une question profondément culturelle qui renvoie à l'environnement dans lequel s'exerce la profession de musicien à N'Djaména ; en définitive, il s'agit autant d'une contrainte que d'un choix :

*« Quand vous êtes accessible, vous êtes accepté. Les Tchadiens aiment qu'on les approche. Je dis la "starmania", c'est pour les rêveurs, or on cherche encore à manger. En principe pour se donner une importance, il faut se faire rare mais quand tu veux te faire rare aussi il faut avoir les moyens. Or nous les artistes ici, nous sommes en même temps manager, trésorier, administrateur,... On fait tout à la fois ».*²²⁷

L'environnement n'djaménois est tel que l'artiste ne peut se permettre de vivre dans l'isolement. Avant de prétendre à une audience nationale ou internationale, les artistes se préoccupent de la notoriété locale. Ainsi les occasions de sociabilité favorisant cette proximité permanente sont nombreuses ; il s'agit entre autres des cérémonies de dot ou de funérailles, où ils sont conviés pour assurer l'animation musicale. D'ailleurs, nombreux sont les artistes qui habitent la maison familiale et cela est de nature à faciliter leur accessibilité pour les voisins et amis de la famille. Dans le contexte général africain et celui du Tchad en particulier, où les valeurs de solidarité prennent une place importante dans la vie sociale, le choix délibéré d'un artiste de se mettre à distance et de cultiver la rareté est assimilé à de l'ostentation ou à de l'orgueil et peut lui valoir d'être rejeté par certains publics.

Par ailleurs, au-delà de toutes les raisons évoquées ci-dessus, développer la proximité au détriment de l'isolement se justifie également d'un point de vue pratique :

*« On ne sait jamais. Quelque chose pourrait t'arriver. Quand tu es connu, c'est simple mais quand tu vis caché, tu peux le regretter ».*²²⁸

Ce propos a du sens pour qui connaît la ville de N'Djaména et ses phénomènes grandissants d'insécurité. Dans ces conditions, être connu procure des avantages qui débordent le champ strictement musical. C'est l'appartenance à un ou plusieurs groupes sociaux qui est mise en avant ici comme garant des solidarités particulières qui se manifestent dans la société africaine. Pour bénéficier de cette protection, il faut affirmer par différents signes son appartenance au groupe.

²²⁷ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

²²⁸ Entretien n° 10 - A/ndd, réalisé le 10 mars 2012.

5.3.2 Démultiplier les activités pour entretenir la carrière au quotidien

Nous abordons dans cette partie les différentes stratégies par lesquelles les musiciens parviennent à construire de manière durable leur carrière. Sachant bien que les artistes eux-mêmes, dans leur majorité, affirment que l'art ne nourrit pas son homme au Tchad, il importe pour nous de comprendre la dimension « plurielle » de l'artiste (Bureau, 2009) qui lui permet finalement de vivre de son art. Ces activités relèvent à la fois du domaine strictement artistique et de ce que nous appelons des « extras ». Il est nécessaire aux artistes de développer plusieurs types d'activités pour entretenir leur carrière. Nous nous limitons à quelques formes principales.

L'une des formes efficaces est l'option, prise par certains groupes, de se rendre propriétaires du local où ils se produisent. Nous pouvons citer entre autres le Royaume culturel de Soubyanna Musique, le Temple de Chari Jazz à Moursal ou bien l'Espace Cravate Saint Valson à Walia. Dans le contexte n'djaménois où les structures de production sont rares et difficiles d'accès, ces équipements apparaissent comme des lieux d'ancrage du groupe et complètent utilement les centres culturels. Ils fonctionnent moins comme des salles de spectacle que comme des bars. Par-delà l'attachement au groupe, ils constituent des lieux de socialisation et fidélisent une clientèle d'amateurs. Si certains lieux sont ouverts uniquement trois jours par semaine pour les concerts comme le Temple de Chari Jazz, d'autres comme le Royaume de Soubyanna ont l'avantage d'accueillir, au-delà des concerts, des activités extérieures comme les défilés de mode, les mariages et les « bringues » qui font ainsi entrer de l'argent dans la caisse du groupe concerné et participent à la notoriété du lieu et du groupe auquel il est associé :

« La fourchette des recettes de concerts varie. Au minimum on a entre 150.000 frs et 200.000 frs et le plafond peut aller à 500.000 frs. Pour les animations de pari-vente²²⁹ dans les bars, on nous paie un forfait de 325.000 frs. Mais il faut dire que nos productions dépendent des lieux et des personnes et institutions. Quand on joue pour la BEAC²³⁰ ou pour Esso²³¹, ce n'est pas le

²²⁹ Si les azuma sont une pratique issue du milieu musulman, le pari-vente, lui, est considéré comme une pratique provenant du milieu non musulman. Généralement organisé dans les bars, il est considéré à ses débuts vers les années 1980 comme une activité d'entraide entre les membres appartenant à un groupe (club, association,...) et organisé tour à tour par chacun des membres. Avec le temps, il est devenu une activité essentiellement lucrative où l'organisateur, qui n'appartient pas forcément à un groupe, vend à ses convives alcool, sucreries, repas... à des prix plus élevés que d'ordinaire. Ainsi pour accueillir beaucoup de clients, les paris-ventes sont organisés pendant le week-end.

²³⁰ Banque des Etats de l'Afrique Centrale.

*même montant ».*²³²

Ces recettes journalières qui proviennent à la fois des entrées et de la consommation de boissons, mais aussi des animations extérieures régulières, assurent à certains groupes une relative stabilité financière. Au regard de leur montant, on peut affirmer qu'il en est même pour qui elles représentent la principale source de financement :

*« Nos recettes sont divisées en plusieurs parties : d'abord le forfait des artistes. On fait un genre des forfaits hebdomadaires. Et pour que cela soit profitable à tous, nous avons trouvé la formule de la tontine qui a permis à tous les musiciens d'avoir une moto au moins. Parce que nous voulons changer aussi l'image de l'artiste tchadien qui a toujours été vu comme quelqu'un de sale ou désordonné. Une deuxième partie va dans l'amortissement des instruments et la dernière est versée dans la caisse du groupe pour les cas sociaux au sein du groupe comme décès, maladies.... Il existe un cahier de recettes de tous nos concerts réalisés ».*²³³

Contrairement à ce qui se fait dans la majorité des cas, les propos de ce musicien insistent sur la nécessité de gérer un groupe musical comme une entreprise. Aussi doit-on préciser que l'existence de forfaits hebdomadaires, aussi minimes soient-ils, constitue non seulement un gage de sécurité, mais surtout le signe distinctif d'un statut professionnel.

Pour d'autres musiciens que nous avons rencontrés, c'est l'option de contrats plus ou moins durables avec certains responsables d'hôtels et de restaurants qui est privilégiée, comme en témoigne l'un d'eux :

*« En dehors des chansons que je fais, je travaille dans un cabaret "Le Carnivore" qui est un lieu très sélect à N'Djaména tenu par un Français et je suis là depuis 6 ans. Je suis payé mensuellement pour faire des interprétations et chanter mes chansons. Il y a un orchestre composé des musiciens tchadiens et étrangers, cooptés partout ».*²³⁴

Au-delà de l'avantage pécuniaire qu'elle procure, cette forme de collaboration permet d'améliorer les performances par la pratique quotidienne de l'instrument et une certaine

²³¹ Société américaine d'exploitation pétrolière.

²³² Entretien n° 1 - A/sc-soub, réalisé le 28 février 2011.

²³³ Entretien n° 1 - A/sc-soub, réalisé le 28 février 2011.

²³⁴ Entretien n° 12 - A/aan, réalisé le 20 mars 2012.

ouverture grâce à la fréquentation des musiciens originaires d'autres pays.

Comme on l'aura compris, les conditions dans lesquelles travaillent la majorité des artistes à N'Djaména sont particulièrement précaires, ces propos d'un des éléments de l'Orchestre National en sont une bonne illustration :

*« Pour organiser un concert il faut disposer d'un fonds de roulement. Pas de fonds même pour les répétitions. Les répétitions se font quelquefois chez moi. J'écris mes chansons, je les travaille et je fais appel aux 2 ou 3 chanteurs. Je m'arrange à trouver du thé et on travaille. Et quand on se trouve à la Direction, on fait plus un travail à blanc parce qu'on n'a pas toujours l'électricité ».*²³⁵

En dépit de ces conditions extrêmement difficiles, qui sont de nature à conduire au relâchement ou à l'abandon de carrière, il faut souligner la détermination et l'abnégation de quelques artistes. Ils tranchent par rapport à la majorité qui semble démissionner devant cette situation et c'est ce comportement que cette musicienne fustige :

*« Moi je travaille et je me bats. Si l'art ne permet pas de se nourrir, il faut travailler. Il ne faut pas qu'on aille mendier quelque part et rester dans les bars, manger les « mararas et carpes » et attendre que les gens qui viennent boire, nous payer à boire toute la journée. C'est se salir ça. Tout le monde vous voit déjà et vous êtes exposé, ce n'est pas possible ».*²³⁶

Ceux qui ont su mesurer le poids de cette contrainte économique, même s'ils sont reconnus comme musiciens professionnels, développent leur pratique musicale à l'ombre d'une activité principale qui leur procure une sécurité financière. C'est ainsi que l'on rencontre parmi les musiciens des enseignants, des employés d'administration, des hôtesses de l'air, des peintres. Il apparaît donc que, dans notre contexte, la reconnaissance de la professionnalité ne se mesure pas nécessairement au fait d'être musicien à temps plein.

5.4 Les musiciens et leur regard sur la vie urbaine

En interrogeant les musiciens sur les thèmes qui fondent l'essentiel de leurs compositions, nous avons pu recueillir quelques éléments récurrents. Notre propos n'est pas ici de faire une analyse

²³⁵ Entretien n° 4 - A/nmjp-oc, réalisé le 08 janvier 2012.

²³⁶ Entretien n° 5 - A/als, réalisé le 10 janvier 2012.

de contenu des œuvres. Nous nous intéressons plutôt au regard porté par les musiciens sur la ville à travers le choix de ces thèmes. Ce regard est forcément pluriel tant les thèmes que nous avons identifiés à travers nos entretiens recouvrent divers aspects de la vie urbaine. L'intérêt de cette démarche est qu'elle nous permet d'appréhender l'imaginaire urbain des artistes. Cette présence de l'imaginaire urbain à travers la musique fait dire à M'Bemba-Ndoumba (2007) que « *les chansons valent parfois mieux qu'un long traité de sociologie* ».

Bien que limités à quelques enquêtés, nos entretiens nous ont permis de relever, à travers leur récurrence, quelques thèmes majeurs qui permettent d'appréhender certains aspects de l'imaginaire collectif urbain.

5.4.1 La femme

S'il est un thème qui s'impose dans la musique moderne tchadienne, c'est bien celui de la femme, qui est perçue le plus souvent dans un contexte lié à la modernité urbaine et opposé à celui de la société traditionnelle. Nous pouvons lier ce constat à l'origine de cette musique qui, à ses débuts mais encore aujourd'hui, est influencée par le style de la rumba congolaise où la femme apparaît de manière privilégiée. D'ailleurs les nombreux titres du groupe Chari Jazz en sont une illustration parfaite²³⁷. Quelques travaux sociologiques sur la musique moderne congolaise montrent cette place centrale de la femme sous différentes formes. C'est le cas de Gondola (2003 : 109-129) qui, tout en relevant le paradoxe lié à l'absence des femmes sur la scène artistique, fait remarquer le discours très féministe des musiciens. De son côté, M'Bemba-Ndoumba s'emploie à mettre au jour les différentes figures de la femme dans la ville de Kinshasa.

La femme est présente dans les créations des musiciens tchadiens, sous plusieurs aspects et surtout selon des points de vue assez différents. A côté de chansons très critiques, on trouve de vibrants plaidoyers pour la cause des femmes.

Ainsi, en faisant référence au phénomène grandissant de la prostitution et du relâchement des mœurs, certains se sont attachés à fustiger les comportements des femmes. C'est le cas du groupe Wakil d'Aimé Palyo, qui dénonce la pratique de la dépigmentation de la peau dans son titre « *Ambi a toli*²³⁸ » et y voit le signe d'une perte de l'identité africaine, liée à l'appartenance à la culture de la ville :

²³⁷ Quelques exemples de titres : Eugénie (Isakus), Francisca (Nouba), Jeanine et Zara (Ndombe), Hassanié (Ndingabé), Adjidé (Ndoadoumngué), Falmata (Doul).

²³⁸ « *Ambi va te tuer* ». Il s'agit d'un produit cosmétique décapant, très utilisé à N'Djaména par les femmes.

« Ambi te tuera ! Dieu qui a créé le Noir le sait pourquoi, Dieu qui a créé le Blanc le sait aussi pourquoi. Dieu nous a ainsi créés différents sur cette terre. Que je vous le dise, avec notre peau noire, nous sommes aussi beaux que les autres.

Mais vous les femmes et vous les hommes, pourquoi cet entêtement à vouloir changer la couleur de votre peau ? (...). Je vous dis que ce n'est pas en changeant ta peau que tu deviendras Blanc. Tu resteras toujours Noir »

Parlant directement de la prostitution, Béral souligne les mutations de la vie urbaine à travers un portrait stéréotypé des jeunes filles. Il décrit cette vie comme une rupture avec ce qu'il appelle la vie normale, autrement dit un mode de vie fondé sur les valeurs de la société traditionnelle :

*« Le monde a changé, tout est banal.
En voyant nos filles, tout d'un coup je râle.
Est-ce qu'une perte d'amour parental,
Je n'en sais rien mais c'est phénoménal.
Avoir une fille, c'est fatal.
Elle ne se résume qu'aux boîtes de nuit pour les bals.*

(Refrain) Elles sont devenues objets sexuels (...)

*La voilà qui marche, sourire aux lèvres,
Fesses rebondissantes, elle vous donne la fièvre.
Sifflement de vipère
"Piss" stoppe la pauvre.
Sais-tu séduire, faire avaler les couleuvres ?
Mille fois trompées mais leur mémoire de lièvre ne les ramène qu'à vous ».*

Dans un domaine plus spécifique mais qui relève de la même posture d'accusation, c'est encore Béral qui dénonce les « notes sexuellement transmissibles », allusion transparente au trafic de notes par des enseignants à l'université de N'Djaména qui évalueraient leurs étudiantes en fonction des faveurs qu'elles veulent bien leur accorder.

A l'inverse, d'autres musiciens rendent hommage à la femme. C'est le cas du groupe Tibesti avec son titre « *La femme africaine* » ; ici, c'est la beauté naturelle de la femme qui est célébrée par opposition aux artifices que dénonce Béral.

L'hommage de Talino Manu est moins convenu ; il ne se fonde pas sur ce que sont les femmes mais sur ce qu'elles font : il montre une figure de la femme qui agit « *Dene mosso dje* », celle que les conditions difficiles n'abat pas. Il célèbre le dynamisme des femmes qui, à travers des activités de petit commerce conquièrent le statut de « chef de ménage ». Dans cette chanson qu'on peut assimiler à un livre de conseils, il exhorte les femmes à ne pas croiser les bras :

« Si tu as des difficultés à l'école, si tu n'as pas de mari, ne t'inquiète pas, sois tranquille. Exerce une activité commerciale. Que tu vendes du poisson, de la farine, de l'huile, du gombo, sois sans souci car tu t'en sortiras un jour.

De nos jours, les temps sont durs, il y a beaucoup de maladies. (...) N'attendez pas les fins de mois des maris car le jour où ils seront mis au chômage vous souffrirez beaucoup.

Faites le commerce. C'est le commerce qui permettra de soutenir vos enfants, vos parents. La vie de débauche est inutile. (...) Les commerçantes, que Dieu vous soutienne ! »²³⁹

Dans cette représentation simpliste, les vertus entrepreneuriales de la femme s'opposent explicitement aux vices de la prostitution : dans la chanson, la marchande et la prostituée constituent les deux figures emblématiques de la féminité tchadienne.

La dernière catégorie de musiciens est représentée par ceux qui s'intéressent à des aspects sociétaux comme la scolarisation ou l'excision, qui était jadis une pratique propre au milieu rural mais qui se développe aujourd'hui en ville par le biais de l'exode rural. Pour ce qui concerne la scolarisation des filles, il faut rappeler que le taux d'analphabétisme des femmes atteint 89% au Tchad. Il s'agit donc bien d'un fléau social que dénoncent les artistes, fléau encore aggravé par la médiocrité croissante de l'enseignement.

Parmi les thématiques récurrentes, on trouve aussi le mariage forcé. C'est d'ailleurs le titre d'une chanson de Jorio Star, dans laquelle l'artiste donne la parole à un jeune homme qui s'adresse à ses parents :

²³⁹ Texte traduit à partir de la version originale qui est en langue ngambaye.

« Il ne faut jamais accepter le mariage forcé. Ça se choisit. Laissez-moi choisir mon âme sœur, la femme de ma vie. Même si elle est blanche, jaune ou rouge, grosse ou mince, handicapée, fonctionnaire, voleuse ou congossa, laissez-moi choisir Papa... Oh Papa, Maman, laissez-moi aimer. Laissez-moi choisir ma femme. »

Ces problèmes de la scolarisation des filles, du mariage précoce et de la pratique de l'excision sont indiscutablement profonds dans la société tchadienne : ils sont devenus un véritable leitmotiv des pouvoirs publics et des ONG. Les artistes s'inscrivent donc ici dans un mouvement qui parcourt la société tout entière. Le projet du code de la famille qui attend d'être adopté en est une illustration. Sur le thème de l'excision par exemple, le cinéma rejoint la musique avec le titre *Madion* évoqué par Ndiltah dans sa thèse (2013 : 185).

5.4.2 La cohésion nationale

Plus encore que d'autres pays africains indépendants, le Tchad a connu l'expérience douloureuse de la guerre. Pendant plus de trente ans, le pays a vécu des troubles politiques qui ont déstabilisé les institutions de la République, remis en cause la concorde nationale et déchiré le tissu social. Cela explique pourquoi, parmi les musiciens, la présence des thèmes liés à la fraternité retrouvée, à la cohabitation pacifique entre les groupes ethniques ou religieux qui composent le pays est omniprésente. Ce thème prend dans leurs œuvres deux dimensions majeures.

Au centre de leurs préoccupations, on trouve le problème persistant de l'affrontement entre le Nord musulman et le Sud chrétien. La guerre civile de 1979 a instauré un climat de méfiance parmi la population et les blessures ne se sont pas refermées. L'existence d'institutions de promotion à la citoyenneté, ainsi que l'organisation d'événements œcuméniques comme la Journée de la cohabitation nationale par l'Église catholique permettent d'apprécier la profondeur du mal. Même si les musiciens ont de tout temps chanté la paix, l'on peut noter un point culminant des créations portant sur ce thème après les attaques rebelles sur N'Djaména en 2008. Ce mouvement apparaît ainsi comme l'expression d'une exaspération générale, à la fois lassitude et refus de voir perdurer cette fracture. Cette démarche des artistes en faveur de l'édification de la paix est manifeste dans le morceau de Mawndoe intitulé « *Daari*²⁴⁰ » qui n'est pas seulement porteur de message patriotique, mais dont l'interprétation est faite

²⁴⁰ De l'arabe, signifie : « mon pays ».

symboliquement par un collectif d'artistes tchadiens d'ethnies et de confessions différentes. L'autre thème qui émerge est celui qui concerne le conflit agriculteur-éleveur. S'il est aujourd'hui compté parmi les pays producteurs de pétrole, le Tchad, faut-il le rappeler, est un pays à vocation agropastorale. Or, à cause de la mauvaise gestion des zones de pâturage et de culture, ces deux communautés d'éleveurs nomades et d'agriculteurs sédentaires ne parviennent pas à vivre en harmonie. Cette situation est d'autant plus complexe que le conflit est exploité par le politique à des fins électoralistes depuis quelques années. Plusieurs compositions évoquent ce conflit. L'exemple le plus emblématique est le titre de Saint Mbété Bao, « *La paix* », dans lequel il rappelle avec nostalgie l'époque de la concorde sociale d'autrefois qui semble n'être plus aujourd'hui qu'un souvenir lointain. Dans la même perspective, le groupe Matania dans son titre « *Talou Niloumou*²⁴¹ » lance un appel à la réconciliation et au développement du pays :

« Venez. Rassemblons-nous pour la paix de ce pays et son développement. Frères et sœurs, venez et travaillons pour que le Tchad se développe. Tchadiens du Sud, Tchadiens du Nord, tous les artistes, sortez et rassemblons-nous, luttons pour notre pays, pour le développement et la paix de ce pays-là ».

5.4.3 L'exode rural et l'insécurité

La ville de N'Djaména, à l'instar des autres capitales africaines, a toujours connu l'exode rural. A cause de la concentration des activités politiques, administratives et économiques, les petites villes et les campagnes se dépeuplent au profit de N'Djaména. Ce flux s'accélère depuis quelques années en raison du développement de la capitale et de l'amélioration des voies de communication, ce qui nourrit un processus d'urbanisation qui reste, pour une large mesure, non planifié. Parmi les nombreuses causes de migration, la recherche d'un travail figure en bonne place. Ainsi, un nombre chaque jour plus important de jeunes ruraux arpentent les rues. Identifiables par leur vêtement et leur mode de vie en communauté, ils se distinguent radicalement des citadins. Appelés « Armée du Nord » ou « Fonctionnaires de Rue des 40 mètres²⁴² », ces jeunes qui se retrouvent en ville éprouvent des problèmes d'adaptation au

²⁴¹ De l'arabe : « Venez ! Réconcilions-nous ».

²⁴² Les quartiers aux alentours de la Rue des 40 mètres sont ceux où on embauche ces jeunes ruraux pour des travaux domestiques.

« mode vie urbain » au sens de Wirth et développent des conduites d'incivisme et de brigandage, surtout pendant la nuit ou sur les marchés. A N'Djaména, ces bandes sont aussi appelées des « colombiens²⁴³ ». Ainsi les actes d'incivilité vont grandissant et se manifestent sous diverses formes.

Le musicien SDS qui évoque l'exode rural attire l'attention sur la cherté de la vie à N'Djaména aujourd'hui ; il s'adresse à l'un de ces jeunes ruraux fascinés par le mirage d'une ville qu'il dépeint comme un enfer moderne :

*« On nous a fait croire que N'Djaména est un eldorado. N'importe quoi !
Ouvre les yeux et regarde la vérité en face.*

Que viens-tu chercher et pourquoi venir à N'Djaména, mon frère ? Ouvre les yeux et regarde. N'Djaména est devenu l'enfer. Nous n'avons pas de charbon, ni fagot. Un petit conseil, frères. Restez sur place, on vous arrive (...) »

Pour ce qui est de l'insécurité, l'une des chansons du reggae man Ayreh Placide, intitulée « N'Djaména », en décline les différentes manifestations. Les deux couplets à eux seuls suffisent pour comprendre le climat dans lequel vivent les N'Djaménois :

« (Refrain) N'Djaména, je t'aime. J'ai envie de découvrir ton visage jour et nuit mais j'ai peur, mais moi j'ai peur (2 fois).

Dans les écoles, des élèves tués, des enseignants tués, et dans le quartier c'est de l'impunité. Assassinats perpétrés, la radio et même les journaux ne parlent que de viols !

(Refrain)

J'ai peur de l'obscurité dans les quartiers. J'ai peur de la lenteur des interventions policières. J'ai peur des armes détenues illégalement. Peur d'une ville qui ne peut se vivre naturellement ».

Ici, l'anaphore de la peur sature tout le texte et traduit le caractère obsessionnel que revêt l'insécurité pour les citoyens. On y lit aussi une forme d'exaspération face à l'inefficacité supposée de la police et à l'impunité des criminels.

²⁴³ Par l'entremise des médias, la Colombie est perçue par une grande partie de la population tchadienne comme étant un pays où se consomme à grande échelle la drogue.

5.4.4 Les enfants

La situation des enfants à N'Djaména, et plus généralement au Tchad, devient une préoccupation nationale majeure et commence à interpeller le pouvoir politique tout comme la société civile. Aussi est-il devenu fréquent d'entendre dans les chansons des termes comme les « enfants de la rue », les « enfants bouviers » ou des « enfants soldats », traduisant des abus dont sont victimes les enfants. Le discours des musiciens relève essentiellement de la dénonciation de ces abus et interpelle les autorités. Ainsi Audrey Lynda Shey fait un long plaidoyer en faveur de ces enfants dans son album intitulé « *Et les gosses ?* », qui lui a valu le titre d'ambassadrice de l'Organisation Mondiale de la Santé au Tchad.

De son côté, le rappeur Sultan, à travers son titre évocateur « *Enfant soldat* », met le doigt sur ce phénomène qui est désormais mondial. Son discours est direct et sans équivoque. Il a un double destinataire : en effet, il prend à la fois la forme d'une injonction qui est aussi une supplique adressée aux responsables politiques, mais s'adresse en même temps aux enfants soldats eux-mêmes en cherchant à éveiller leur conscience morale et à les faire renoncer à la vie qu'ils mènent :

« La place de nos enfants, c'est dans les classes et non dans les champs de bataille. De grâce, épargnez nos enfants.

Ils t'ont drogué et entre les mains, ils t'ont mis une arme. Au bout de ton canon, tu as arraché des vies et tu prenais ton pays pour un symbole. Mais regarde, ta vie est fondée sur le haram²⁴⁴. Ils t'ont menti, qu'un homme ne pleure pas, qu'un homme meurt au combat. Mais pour qui et pourquoi tu te bats ? Cela fait 15, 20 ans que tu fais la guerre à tes frères, tu as incendié des villages, empoisonné des puits, violé et détruit ce qui faisait ta fierté mais c'est toujours toi qui as faim, toujours toi qui as soif. Jeune soldat, ton avenir est devant toi, (...). Il n'est pas tard, ne sois pas bête, tu mérites mieux. Tu n'as que 12 ans, tu as le droit de rêver, tu as le droit d'être éduqué, tu as le droit de vivre libre et paisible. (...)

Soldat de Tombalbaye, soldats de Goukouni, soldat d'Hissein Habré, soldat

²⁴⁴ Le terme vient de l'arabe qui désigne à la fois le « sacré » et l' « interdit ». Dans ce contexte, c'est le second qui est utilisé. C'est tout ce qui est illicite, malhonnête, indigne, illégal, ce qui est puni par la loi divine.

d'Idriss Deby, écoute ceci : 'le Tchad est mon pays, N'Djaména, ma capitale. Doum et Sara sont des frères'(...) »²⁴⁵.

Dans ce texte les enfants apparaissent comme des victimes et non des bourreaux ; « on » leur a menti et Idriss Deby figure dans la liste au même titre que ses prédécesseurs. C'est sans doute à cause de cette mise en cause de l'actuel Président et du ton jugé excessif par les pouvoirs publics que l'artiste a été censuré sur les stations de radio et de télévision publiques pendant une longue période.

5.4.5 La corruption et le chômage

Le dernier rapport de Transparency International datant de l'année 2012 indique que le Tchad figure parmi les pays les plus corrompus au monde ; il occupe le 165^e rang sur 176 pays. Le dernier recensement qui a eu lieu à la Police nationale en février 2013 et qui a fait apparaître plus de mille agents fictifs qui émargent au budget de l'Etat en dit long sur l'incurie administrative du pays. La corruption infiltre tous les secteurs et les musiciens, notamment ceux qui se réclament du milieu hip hop, sont les plus nombreux à dénoncer les comportements qui perpétuent cette pratique. L'un des domaines que les musiciens ciblent le plus volontiers est celui de l'accès à l'emploi, qui se trouve de plus en plus gangrené par la corruption.

La profondeur de ce phénomène va de pair avec l'augmentation du chômage qui atteint des proportions inquiétantes. Le titre de Sultan, « *Porte 7* » qui est aussi celui de l'album reflète cette situation de crise. En effet, la porte 7 au Ministère de la Fonction Publique est le bureau où tous les dossiers en instance d'intégration sont centralisés. L'artiste perçoit cette porte 7 comme celle du désespoir :

*« La "Porte 7" est celle de la Fonction Publique et c'est là où les dossiers des diplômés sans emploi coïncident. Pour moi c'est pour donner un coup de lumière sur cette situation. Cette porte a fait beaucoup de misère, elle a tué beaucoup de talents ».*²⁴⁶

Il faut souligner le présupposé présent derrière cette critique : il s'agit du statut privilégié dont bénéficie encore, la fonction publique. Travailler comme agent de l'Etat reste un gage de distinction sociale malgré le faible niveau de salaire des fonctionnaires. Cette image est héritée

²⁴⁵ Ce morceau est chanté en français et en arabe. Nous ne donnons ici que la version française.

²⁴⁶ Entretien n° 6 - A/dg-s, réalisé le 15 janvier 2012.

de la période coloniale où les autochtones qui collaboraient aux côtés des Blancs avaient un statut de choix dans la société. Aujourd'hui, on le voit, cette représentation est encore vivace, même chez les jeunes diplômés à travers leur empressement pour intégrer la fonction publique. Croquemort, figure du slam à N'Djaména, dans son titre « *Impasse sur la voie* », évoque le chômage comme une situation volontairement entretenue et note les conséquences qui en résultent.

« (...) Au Ministère de l'Emploi, mon doctorat en Droit nage dans les cuvettes à caca. Plongé dans la rage d'avoir tout raté pour la nième fois devant la secrétaire semi lettrée, deux poids deux mesures, deux lois deux censures, j'ai demandé des comptes aux buveurs de pétrole et c'est pour ça que j'ai fini en taule. (...). L'égalité, on l'efface ... dans la face, mais moi je n'ai pas de chance à cause de mon faciès. Pile ou face de la pièce, le pari se perd sans cesse. Finalement je joue aux cartes sous le gros fromager, je bois quelques verres de thé et c'est ainsi que je remplis mes journées. C'est aussi pour ça qu'un jeune démuné s'est jeté sur la première coquille, bravé la houle de l'océan en furie, s'est barré au péril de sa vie. Car l'espoir n'existe plus ici, quand t'as pas la carte du parti, quand t'as pas la bonne mine (...) ».

On pourrait dire que ce texte plein d'une rage mal contenue est un condensé des griefs que les jeunes diplômés nourrissent envers le pouvoir politique : les fonctionnaires incompetents qui doivent leur place au népotisme ou au clientélisme, le détournement des revenus du pétrole, la répression policière, la discrimination ethnique, la « carte du parti » comme sésame pour accéder à un emploi public et le recours à l'émigration clandestine comme seule voie de salut. Indirectement, on peut aussi s'interroger sur le niveau de tolérance du pouvoir puisque ce morceau n'a fait l'objet d'aucune censure.

Les fondements de l'identité musicale

Au terme de ce chapitre, il nous semble intéressant de rassembler les éléments que nous avons tenté de repérer comme constituants de ce qu'on pourrait appeler l'identité musicale revendiquée ou construite, de manière parfois peu cohérente, par les artistes que nous avons interrogés, étant entendu que cette identité renvoie le plus souvent à un statut socialement dévalorisé de l'artiste.

Tout d'abord, il faut insister sur la dimension prépondérante de l'autodidaxie ou l'autoformation comme le principal moyen d'acquisition du savoir-faire musical. Cela crée un tableau peu lisible où l'on voit un même artiste se réclamer d'identités musicales plurielles. Au Tchad, les frontières entre les styles ne sont pas étanches comme c'est le cas dans d'autres pays où les classifications sont strictement codifiées, même si les rappeurs ou les groupes traditionalistes comme Chari Jazz font exception à cette tendance générale. Peut-être faut-il voir là l'une des causes de la quasi absence des musiciens tchadiens sur la scène internationale : à l'étranger, le Tchad, à l'inverse du Mali ou du Congo par exemple, n'est identifié à aucun style musical.

Conscients que l'accès à la carrière internationale leur échappe, beaucoup de musiciens à N'Djaména tiennent en revanche à acquérir une notoriété locale, basée sur des relations de proximité et perçue comme un gage de sécurité. Cette notoriété peut être soit à l'échelle du quartier, soit encore au sein de la communauté ethnique ou du clan, mais dans tous les cas, elle est le signe d'une forte insertion sociale du musicien dans le tissu urbain.

A cet ancrage communautaire correspond étroitement un ancrage géographique qui reproduit globalement les clivages ethniques dans l'implantation des populations, même si l'une des préoccupations majeures de nombreux musiciens est de transcender ces divisions pour construire au contraire leur image sur une identité nationale, thème récurrent de leurs chansons.

Enfin l'image du chanteur témoin et critique d'une société en crise nous est apparue avec force, comme nous avons pu le voir dans les pages précédentes, mais au-delà des cibles de prédilection et des thématiques, il faut souligner le caractère direct de cette rhétorique de la dénonciation, l'absence de distance, d'allusion, d'ironie, de discours métaphorique. S'adressant à un public culturellement fruste en grande partie, ces musiciens privilégient l'efficacité : ils

vont droit au but pour être compris. Il nous faut maintenant examiner les modes d'inscription sociale de ce discours, c'est l'objet de notre prochain chapitre.

Partie III : Les inscriptions spatiale et sociale de la
musique

Chapitre 6 : Les événements musicaux et les lieux d'écoute à N'Djaména

S'il y a un phénomène qui distingue la ville de N'Djaména des autres villes du Tchad, c'est bien l'intensité des événements artistiques qui s'y déploient. Ceux-ci, qu'ils soient musicaux, dramatiques ou chorégraphiques, ont un impact réel sur la ville ; on peut l'apprécier à travers l'animation qui règne sur les places et dans les rues de la cité lors de manifestations particulières, mais aussi à travers la capacité qu'ont ces événements à susciter un afflux de population important. Cet impact est si réel qu'aujourd'hui certains lieux qui abritent ou ont abrité une manifestation ponctuelle majeure en sont marqués durablement ; c'est le cas de l'Espace Fest' Africa.

Nous nous attachons, dans ce chapitre, à rendre compte de cette présence de la musique à travers les différentes formes de manifestations qu'elle génère, mais aussi à caractériser les lieux dans lesquels ces événements se déroulent et les pratiques qui s'y déploient.

6.1 Les événements musicaux à N'Djaména

La musique est présente à N'Djaména sous diverses formes (live ou enregistrée) et à travers diverses activités sociales. Il peut s'agir de cérémonies funèbres, de cérémonies de mariage ou de dot, de fêtes traditionnelles, de meetings politiques ou de campagnes de sensibilisation de masse, pour ne citer que quelques exemples. Suivant la nature de l'événement, les fonctions assignées à la musique changent également.

Un événement appartient au domaine du ponctuel, de l'exceptionnel. Il se caractérise par une rupture dans le cours des choses et par son caractère relativement soudain. Cette dimension de l'événement est associée par certains auteurs à l'idée de modernité, de contemporanéité. Ce qui fixe l'événement dans sa modernité, ce sont les médias. Dans cette perspective, la médiatisation ne se contenterait pas de relayer l'événement, mais le constitue. C'est ce qu'affirme Nora :

« Presse, radio, images n'agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition même de leur existence » (1974 : 210).

Cette dimension de médiatisation semble donc inséparable de la notion d'événement.

Selon les Assises de la Culture de Strasbourg de 2009, un événement culturel se définit comme

une manifestation ponctuelle, exceptionnelle, de caractère festif qui rassemble un nombre significatif de personnes d'horizons divers dans un même temps et un même lieu autour d'une activité liée au spectacle, aux arts, à la création. Ainsi, un événement culturel ne sera pas seulement considéré comme un simple fait qui survient, mais comme une organisation déterminée dans le temps et dans l'espace.

C'est ainsi que Dufrière insiste sur la dimension d'organisation et de programmation qui écarte toute idée de soudaineté ou de surprise. Elle parle d'une :

« manifestation localisée, inscrite dans l'agenda culturel, avec une production organisée, une réception contrôlée, une communication axée sur la promotion à travers les médias spécialisés et la médiation par les cercles de reconnaissance » (Dufrière, 2003).

Quant à Moulin (1997), c'est la dimension liée à une sociabilité intense qu'elle met en avant. Elle qualifie ainsi les événements culturels à la fois de grands moments de sociabilité artistique et de lieux privilégiés d'échanges d'information sur une forme de création ou sur l'évolution d'une culture ou d'un peuple.

Dans son ouvrage *La ville événement*, Boullier met en avant les aspects liés aux effets produits ou induits par un événement dans la ville, effets qui peuvent s'étendre au-delà du moment lui-même. Ainsi pour ce chercheur, la caractéristique fondamentale de tout événement est de parvenir à :

« mobiliser des personnes, des publics ou des foules à condition de parvenir à les transformer, en faisant circuler ces émotions (telles que la joie, la colère ou la peur...) qui les feront attendre, puis sentir qu'ils sont présents à l'événement » (2010 : 93).

Ces différents éclairages sur l'événement culturel, qui est perçu à la fois comme organisation et programmation de l'offre, moment de sociabilités ou encore moment de transformation de la ville, nous servent ici de points de référence pour l'analyse des événements musicaux dans la ville de N'Djaména.

Avant d'évoquer ces événements musicaux particuliers que nous avons retenus en fonction de leur récurrence, mais aussi à cause de leur ancrage dans la ville, nous allons présenter sous forme de tableau synoptique, l'ensemble des événements artistiques qui se tiennent à N'Djaména.

Tableau 9: Les principaux festivals connus à N'Djaména

<i>Dénomination</i>	<i>Date de création</i>	<i>Nature</i>	<i>Contenu</i>	<i>Périodicité annoncée</i>	<i>Promoteur</i>	<i>Observation</i>
Fest' Africa sous les étoiles	2003	Fest' Africa est une rencontre internationale ayant réuni, pour la première édition à N'Djaména, une centaine d'écrivains et d'artistes d'Afrique, des Caraïbes, des Antilles, des Amériques et d'Europe autour du thème « <i>Paix et Guerres : l'engagement en questions</i> ». Durée : une semaine	Littérature, écriture, séries de conférences, de projections de film, concerts.	Biannuelle	M. Nocky Djédanou m	Ne respecte pas la périodicité
MALLAMA ²⁴⁷	1999	Rencontre inter établissements scolaires secondaires de la ville de N'Djaména. Durée : 3 jours	Plays back, Musique, danse, sketch, jeux-concours des établissements, défilé de mode	Annuelle	M. Dossoum Téra	Ne respecte pas la périodicité
FESTIMUDA ²⁴⁸	2000	Festival réunissant des musiciens de N'Djaména et des provinces du pays. Durée : 3 jours	Spectacles de musique et danse	Annuelle	M. Nanadou mngar Labe Ricardo	Ne respecte pas la périodicité
N'DJAM Vi	2007	Rencontre des groupes artistiques du Tchad et des pays d'Afrique centrale. Durée variable : une semaine puis 3 jours.	Spectacles de musique, conférences.	Annuelle	RECAF	Respecte la périodicité
FIADPUP ²⁴⁹	2000	Le rendez-vous des professionnels de théâtre Durée : 3 jours	Causerie-débat, représentations théâtrales, formations, expositions, peinture	Annuelle	M. Vangdar Dorsouma	Respecte la périodicité
FIFART ²⁵⁰	2006	Rencontre continentale des femmes artistes qui se présente comme un plaidoyer en faveur de la femme et qui vise à exhorter les femmes à s'intéresser à l'art. L'édition organisée à N'Djaména en 2008, la deuxième, est placée sous le thème : « <i>la Femme Artiste contre les violences de toutes sortes en Afrique</i> ». Durée : une semaine	Formation, conférences, Théâtre, musique et danse.	Annuelle	Association Kadja Kossi	Ne respecte pas la périodicité

²⁴⁷

« Rencontre » en arabe.

²⁴⁸

Festival de Musique et de Danse.

²⁴⁹

Festival International des Arts Dramatiques et Plastiques pour l'Union et la Paix.

²⁵⁰

Festival International de la Femme Artiste au Tchad.

ACARSIE	2005	Rencontre des lycéens et collégiens de N'Djaména Durée : 1 mois	Musique, danse, art culinaire, sports, défilé de mode, jeux-concours, sketches,	Annuelle	Centre Don Bosco	Respecte la périodicité
FETAAR ²⁵¹	2001	Rencontre internationale des professionnels du théâtre du monde d'arabe. Durée : 3 jours	Représentations théâtrales, conférences, débats,	Annuelle	M. Mahamat Nour	Respecte la périodicité
N'Djam Hip Hop	2007	Événement mettant en compétition des groupes de rap et se déroulant sur plusieurs plateaux de l'IFT, les Maisons de Quartier et la Maison de la Culture Baba Moustapha. Durée : 1 mois	Spectacles de danse	Annuelle	RECAF et l'IFT	Respecte la périodicité
Kadj-Wé ²⁵²	2010	Cet événement vise la prévention des maladies à travers les campagnes de sensibilisation et d'information de la population. Durée : 1 semaine	Spectacles de musique	Annuelle	Association Kadj-Wé	Ne respecte pas la périodicité.
Découverte Gospel	2010	Rencontre des groupes évangéliques du Tchad et d'ailleurs. Durée : 3 jours	Spectacles de musique religieuse	Annuelle	M. Murphy	Ne respecte pas la périodicité
Fête de la Musique	1988	Initiée en France en 1982, c'est un peu plus tard que cet événement a été fêté au Tchad. Si au début, elle était réduite au CCF, aujourd'hui, c'est plus d'une dizaine de lieux que la musique investit ce jour-là. Durée : 1 jour	Spectacles de musique	Annuelle	IFT	Respecte la périodicité.
FESTAD	2012	Rencontre des groupes folkloriques de danse tchadiens. Durée : 3 jours	Spectacle de danses traditionnelles tchadiennes	Annuelle	M. Baal	Ne respecte pas la périodicité
Kouleurs du Tchad	2011	Rencontre d'artistes musiciens internationaux aux côtés de ceux du Tchad. Cet événement a la particularité de se dérouler sur plusieurs sites rarement sollicités pour ce genre d'événements, comme l'Hippodrome d'Ardep Djoumal et le stade de Diguel, contribuant ainsi à leur désenclavement. La première édition s'est tenue du 1 ^{er} au 10 décembre 2011 sur le thème : « <i>La jeunesse et le développement du Tchad</i> ». Durée : 10 jours	Spectacles de musique	Annuelle	M. Nanadou mngar L. Ricardo	Respecte la périodicité.
Ndam Se Na	2007	Ce festival tire son nom de celui de l'association qui le promeut. Il regroupe des professionnels de la danse contemporaine du Tchad, d'Afrique et d'Europe. Durée : 3 jours	Spectacles de danse contemporaine, ateliers de formation.	Biennale	Association Ndam Se Na	Respecte la périodicité.

²⁵¹

Festival du Théâtre Afro Arabe.

²⁵²

« Kadj-Wé » veut dire « Sauver le pays ».

Ndam Ndam Lei	2001	Danse contemporaine Durée : 3 et 4 jours	Danse contemporaine	Biennale	Yacinte Tobio	Ne respecte pas la périodicité.
FESAT ²⁵³	1993	Rencontre des artistes en vue de développer des réseaux régionaux pour la visibilité des artistes. Les premières éditions ont vu la participation de pays comme le Cameroun, Djibouti, l’Ethiopie, le Soudan et la Libye.	Danse, musique et théâtre	Biennale	Club des artistes	Respecte la périodicité.
Toumaï Music Awards	2007	Calqué sur le modèle de « Kora » en Afrique du Sud, ce festival se veut une occasion de mettre en compétition les artistes tchadiens et de récompenser les meilleurs.	Musique et danse	Biennale	Labé Ricardo Nanadoum	Ne respecte pas la périodicité

L’analyse de ce tableau montre que la ville de N’Djaména abrite chaque année au moins un événement culturel. Au-delà de la récurrence et de la place prépondérante occupée par la musique dans ces manifestations, on relève également la percée de quelques initiatives dans les domaines de la danse - et plus précisément de la danse contemporaine - ainsi que du théâtre.

Le tableau fait aussi apparaître que beaucoup de festivals ainsi créés ne s’inscrivent pas dans la durée. Deux types de situation peuvent se présenter : soit les promoteurs ne réitèrent pas l’expérience, soit ils parviennent à maintenir une reproduction de l’événement, mais pas toujours selon la périodicité initialement annoncée. Pour beaucoup de promoteurs, la raison invoquée est la difficulté de réunir des financements. Au-delà du fait que très peu d’entreprises accompagnent ces initiatives au niveau local, celles qui y consentent interviennent très souvent en dehors du calendrier. En outre, la parcimonie des aides et surtout leur caractère ponctuel n’est pas de nature à rassurer les promoteurs qui se démotivent après quelques éditions. L’instabilité des partenaires et la variabilité de leur enveloppe entraînent une précarité en termes budgétaires et nombreux sont les événements qui ont fini par perdre leur attrait originel ou ont disparu.

6.1.1 Les événements essentiellement musicaux

Sous cet ensemble, nous regroupons les deux événements annuels que sont le festival N’Djam Vi et la Fête de la Musique. Le choix de ces deux manifestations est dû entre autres à leur grande capacité de mobilisation populaire, comparativement à d’autres événements, mais aussi à leur notoriété qui va grandissant au fil des années grâce à la tenue régulière des

²⁵³ Festival de la Solidarité Artistique Tchadienne

différentes éditions.

6.1.1.1 Le festival N'Djam Vi

Si le festival Fest' Africa a donné naissance à l'espace qui porte son nom, c'est aujourd'hui le festival N'Djam Vi qui est considéré comme l'événement fondateur de ce lieu en raison des éditions successives qui s'y tiennent.

N'Djam Vi a été créé en 2007, soit 4 ans après la tenue du premier grand festival Fest' Africa. Pour les promoteurs, il s'agissait de pallier l'absence de loisirs à N'Djaména à une époque où toute la population vivait dans une angoisse du conflit entre le Tchad et le Soudan. Il fallait faire sortir la ville de cette léthargie en mettant en place une activité d'animation, d'où le nom de N'Djam Vi qui veut dire :

*« N'Djaména doit vivre et avoir une lueur d'espoir pour sa jeunesse ».*²⁵⁴

Ce contexte rappelle celui d'un défi évoquant à la fois l'angoisse collective et la volonté manifeste d'en sortir. N'Djam Vi s'est posé, dès sa création, comme un instrument de stimulation de la vie sociale.

Au-delà de la mission d'animation de la ville que souhaitent les promoteurs, plusieurs objectifs sont assignés à l'organisation de ce festival. Entre autres, l'encouragement à la

création et à l'excellence, qui passe par l'attribution des prix aux lauréats et l'accompagnement des artistes en leur favorisant l'accès à la structure dédiée qu'est l'ECAM²⁵⁵. Enfin un objectif, difficilement tenable, est de favoriser l'autonomisation des artistes en les aidant à accéder à un studio pour l'enregistrement de chaque album primé.

Photo n° 6

*La clôture du « village artistique ». A l'entrée, on peut lire le thème général : l'appel à la lutte contre le paludisme.
(ph.JournalduTchad.com)*



²⁵⁴ Entretien n° 5 - AA/pi/nnm, 12 février 2011.

²⁵⁵ L'Espace de Création et d'Accompagnement Musical a été créé en 2010 et a pour objectif de mettre à la disposition des artistes une salle équipée destinée aux répétitions.

Ce festival essentiellement musical qui se tient chaque année et dure 3 jours se définit à chaque édition par un thème général. Les thématiques évoquées jusque-là ont trait à des domaines divers, notamment la santé et l'hygiène à travers « l'assainissement de la ville », « le VIH/SIDA » et « le paludisme », mais aussi la paix et la cohésion nationale à travers « la diversité culturelle » ou « la culture de tolérance ». On le voit, les sujets traités dans le cadre de ce festival touchent les problèmes actuels du pays ; ces thématiques imposées fonctionnent comme une instance de prescription à l'égard des artistes, orientant ainsi le contenu de leurs compositions.

La construction de l'espace appelé « village artistique », subdivisé en plusieurs petits espaces abritant des stands, est sans doute l'élément qui marque la transformation physique du lieu. L'ouverture de ces stands, tenus par des petits et grands opérateurs économiques qui proposent, pendant ces quelques jours, des produits variés, parfois à des prix promotionnels, fait du festival une des occasions de stimulation du commerce local. Dans le numéro 282 de *Tchad et Culture* de 2009 (Laoro, 2009 : 23), l'on note que les brasseries et les sociétés de téléphonie mobile sont parmi les entreprises qui prospèrent et voient leur chiffre d'affaires augmenter. Au-delà de l'intensité de l'activité commerciale, l'animation musicale fait de l'Espace Fest'Africa le cœur de la ville de N'Djaména par l'affluence et la concentration humaine que l'événement engendre.

6.1.1.2 La Fête de la Musique

Événement annuel créé le 21 juin 1982 en France sous le slogan « *La musique partout et le concert nulle part* », la Fête de la Musique est devenue, en quelques années, un rendez-vous festif qui aujourd'hui déborde le territoire national français pour s'imposer comme un événement mondial célébré dans de nombreux pays.

La ville de N'Djaména n'a pas été en reste. Organisée les premières années par le CCF²⁵⁶ dans ses propres salles, la Fête de la Musique est devenue aujourd'hui un événement important pour toute la ville. L'un des éléments qui souligne son ancrage est le nombre de sites qui augmentent à chaque édition. Si certains lieux comme les centres culturels sont spontanément choisis pour abriter les concerts, d'autres moins connus le sont pour leur implantation géographique dans des zones éloignées des sites culturels traditionnels. Ainsi, beaucoup de jeunes des quartiers périphériques comme Walia ou Abéna peuvent vivre

²⁵⁶ Chaque année, l'IFT met à la disposition des différents sites retenus une somme d'argent leur permettant d'organiser l'événement et d'assurer la restauration des artistes.

l'événement dans un site proche de leur domicile. Cela est d'autant plus important dans un contexte d'insécurité qui, pour beaucoup de gens, limite les sorties culturelles. Ainsi, cet événement, à N'Djaména comme ailleurs, « *apparaît comme le moment hautement symbolique de l'effacement des clivages* » (Dutheil, 2004 : 249). Cet *effacement* peut s'exprimer de plusieurs manières, comme le fait remarquer Dutheil dans le contexte nantais lorsqu'il affirme que la Fête de la Musique reste pour un nombre important de groupes et de musiciens débutants l'une des toutes premières occasions, si ce n'est la première, de se produire en public. Avec quelques nuances, ce constat vaut pour la ville de N'Djaména.

En outre, l'importance de cette fête se manifeste par l'esprit d'ouverture qui la caractérise, permettant ainsi l'émergence de styles musicaux qui ne sont pas habituellement offerts à ces publics. Ainsi, la fanfare militaire tchadienne était présente dans les jardins de l'IFT lors de l'édition de 2011, ce qui constituait une rupture marquée avec la programmation de cette institution. Elle permet en outre la cohabitation de styles musicaux qui sont rarement réunis en d'autres circonstances. C'est ainsi qu'on a pu voir des groupes folkloriques aux côtés des groupes modernes à l'Espace Talino Manu au cours des deux dernières éditions. Ces deux exemples, qui illustrent une tentative d'appropriation d'un événement étranger par la population autochtone, donnent une autre dimension et changent quelque peu la signification locale de cet événement.

Si, dans le contexte français, c'est un événement urbain dont l'objectif demeure la promotion de la pratique musicale amateur, ici c'est une occasion où l'on peut saisir la relation forte entre l'urbain et le rural. Bien qu'urbaine, la Fête de la Musique permet aux citadins d'être en contact avec leur village, notamment avec la sortie massive des groupes de danses folkloriques. Il faut souligner que l'attachement des citadins aux sources traditionnelles, à leur village natal, occupe toujours une place importante en dépit de l'avancée réelle de la modernisation. En témoigne la pratique du « *yondo* », rite initiatique dans le Sud du Tchad qui se pratique encore aujourd'hui. C'est également le cas de nombreuses cérémonies de dot, qui se déroulent souvent les samedis dans la ville, où l'on note diverses pratiques qui mettent au jour l'univers traditionnel du village et où la musique fait partie intégrante de la cérémonie. Enfin pour illustrer la présence de l'attachement des citadins à leur village, il y a lieu de rappeler que, dans de nombreuses familles, lorsqu'un membre décède, la dépouille est généralement transférée au village où ont lieu les funérailles. Si une telle pratique concerne davantage les personnes issues de la génération passée que les plus jeunes, elle révèle une certaine distinction vis-à-vis de la société et inspire honorabilité et respectabilité à la famille. C'est cette dimension anthropologique qui se manifeste à l'occasion de la Fête de la Musique

avec la visibilité accordée aux groupes folkloriques.

Tableau 10: Répartition des sites pour l'édition 2012

Lieux	Localisation	
	Quartier	Arrondissement
Institut Français du Tchad	Ardep Djoumal	3
Centre culturel Al Mouna	Klemat	2
Maison de la Culture Baba Moustapha	Ambassatna	3
Librairie la Source	Kabalaye	3
Maison de Quartier de Chagoua	Chagoua	7
Maison de Quartier de Walia	Walia	9
Espace Thémacult	Dembé	7
Royaume de Soubyanna	Moursal	6
Espace Afrique Production	Moursal	6
Espace Talino Manu	Moursal	6
Centre Don Bosco	Chagoua	7

Même si certains arrondissements sont plus représentés que d'autres, il faut cependant noter l'importance relative de ceux qui sont sollicités à cette occasion par rapport à la totalité de l'agglomération : au moins 5 arrondissements sur 10 abritent chaque année l'événement. La nature diversifiée des lieux investis par la musique – il s'agit non seulement des centres culturels, mais aussi des bars et de certains établissements commerciaux comme les librairies – montre bien l'envergure de cet événement.

Enfin, il faut le souligner, l'un des éléments qui expliquent cet engouement populaire, notamment de la part des jeunes, demeure sa date qui tombe à point nommé avec le calendrier scolaire : sa célébration coïncide avec le début des grandes vacances :

« Après 9 mois de cours, nous venons de finir avec les examens. Ce n'est pas facile et pour oublier certains soucis, il faut s'associer aux autres pour célébrer cette fête de la musique en attendant le résultat du bac. »²⁵⁷

La Fête de la Musique se présente pour beaucoup de jeunes comme un moment de détente et d'insouciance. Elle inaugure le temps de la libération, opposé au temps contraignant et

²⁵⁷ Edouard Takadji, 2012, « Fête de Musique 2012 : un succès à N'Djaména », *JournalDuTchad.com*

angoissant de l'école pendant lequel les parents sont généralement moins enclins à autoriser les enfants à s'adonner aux loisirs, ce qui est assez compréhensible lorsqu'on connaît les enjeux d'une scolarité réussie dans un pays comme le Tchad.

6.1.2 Les événements musicaux mixtes

Par « événements musicaux mixtes », nous entendons l'ensemble de ceux dont l'objet principal est extérieur à la musique, mais pour lesquels les organisateurs font appel à une animation musicale qui est perçue par le public comme un adjuvant obligé de l'événement. Ces événements sont si nombreux qu'il n'est pas envisageable de les étudier tous. Toutefois, pour nous permettre de mieux appréhender le fonctionnement de la musique dans ce cadre, nous allons nous intéresser aux deux cas de figure les plus caractéristiques de la vie sociale : les paris-ventes et les rencontres inter établissements scolaires.

6.1.2.1 Les paris-ventes

Pour comprendre le concept de pari-vente, il est utile de faire un bref historique de cette activité. Il s'agit de l'association de deux termes qui désignaient à l'origine une forme d'épargne développée par les femmes, basée sur la cotisation. C'est, en un mot, la tontine qui est aussi appelée « paré » dans certains dialectes du Sud du Tchad. « Pari » en Français viendrait de « paré » en langue locale. Au départ, mais encore aujourd'hui, les « paré » sont des occasions où les femmes se retrouvent pour s'entraider. Dans un contexte où les femmes n'ont pas toujours droit à la parole, ces événements deviennent également des occasions d'épanouissement où elles peuvent échanger sur des sujets parfois jugés tabous dans la société. A l'origine, les réunions se tenaient, à tour de rôle, au domicile d'une des membres, ce qui donnait un caractère discret à cette activité.

C'est plus tard, aux alentours de 1983²⁵⁸ que l'idée de pari-vente est arrivée. C'est une idée copiée sur l'expérience des femmes du Cameroun, le pays voisin où beaucoup de Tchadiens ont pu trouver refuge après la guerre de 1979. La dimension de la vente se greffe alors sur l'activité principale de cotisation. Cette nouvelle activité, qui concerne notamment la vente d'alcool, change alors la forme d'organisation générale de cette activité. Les deux premiers

²⁵⁸ N'ayant pas eu accès à des sources écrites, nous avons recueilli et recoupé des informations auprès de quelques femmes témoins de cette époque.

groupes pionniers de femmes²⁵⁹ pratiquant cette activité cotisaient à hauteur de 6000 Fcfa par membre et achetaient à cette occasion 3 bouteilles de boissons, alcoolisées ou non. Malgré le changement de forme d'organisation au cours du temps, l'objectif d'entraide demeurait toujours. Cependant, si le succès des paris-ventes est lié au fait qu'ils constituaient les seuls cadres de loisirs au sortir de la guerre civile vers les années 80, aujourd'hui c'est la dimension lucrative de cette activité qui incite les femmes, mais aussi les hommes, à l'organiser. C'est d'ailleurs ce caractère lucratif qui explique l'application par les services de la municipalité d'une taxe de l'ordre de 20.000 Fcfa, à tout organisateur.

Un autre indicateur du succès des paris-ventes se traduit dans la diversité de ses formes d'organisation et de ses dénominations selon les contextes. Si, pour les paris-ventes, l'accent est mis sur les boissons qui se vendent à un prix plus élevé que d'ordinaire, les « paris-poulets » et les « paris-carpes » eux, jouent sur les prix de la nourriture, alors qu'ils maintiennent les mêmes tarifs pour les boissons. Cette innovation sociale touche aujourd'hui les milieux évangéliques qui trouvent la formule de « paris-bouillie » comme moyen de mobiliser des fonds auprès des fidèles en vue de la réalisation des projets collectifs.

Aujourd'hui et contrairement à ce qui se passait autrefois, la plupart des paris-ventes se déroulent dans les bars et leur organisation n'est pas forcément l'exclusivité d'un groupe, mais concerne aussi des individus disposant d'un réseau important. Considérés comme un temps festif à N'Djaména, les paris-ventes se tiennent généralement pendant le week-end et en fin ou début du mois (dates qui correspondent à la paie des fonctionnaires), ou encore les jours fériés, et ce à partir de 10h du matin jusqu'à minuit. Toute la saison sèche, qui s'étend sur 8 mois à N'Djaména, est jalonnée par ces moments qui constituent l'une des principales sorties des citadins.

Selon les périodes, notamment à l'occasion des fêtes (Nouvel an, Noël, Ramadan, Pâques, etc.), le nombre des paris-ventes peut osciller entre 100 à 200²⁶⁰ en une seule journée. La musique qui se diffuse dans ces nombreux lieux et les pratiques sociales diverses qui s'y déroulent, surtout le soir, constituent la « polyphonie urbaine²⁶¹ » qui ne laisse aucun participant indifférent. Pendant que les acteurs se trouvant sur le lieu dansent ou chantent à tue-tête, se donnant ainsi en spectacle aux observateurs qui passent ou qui s'arrêtent un moment pour regarder, d'autres personnes discutent des heures durant malgré le volume élevé

²⁵⁹ « Matabono » était le groupe des femmes cadres et « Les Gazelles », celui des jeunes filles.

²⁶⁰ Selon le Chef adjoint du service des licences, autorisations et transport urbain de la Commune de N'Djaména (entretien réalisé le 10 août 2012).

²⁶¹ Selon Lamizet (2007), la polyphonie urbaine doit être comprise dans le sens où l'espace urbain met en scène des cultures différentes et étrangères les unes aux autres, dans une logique de représentation et de confrontation de ces cultures.

du son émis par les baffles.

Les paris-ventes deviennent ainsi des moments forts de la vie urbaine où se manifestent divers comportements sociaux. Comme toute fête, l'un de ses indicateurs est le « gaspillage ostentatoire » que Duby constate en parlant des fêtes en France dans un tout autre contexte :

« Le gaspillage ostentatoire (...), cette dépense à quoi chacun se sent tenu pendant la fête, l'épargne qui se consume bien avant que le feu ne soit mis au bûcher final » (1977 : 6).

Le gaspillage est d'autant plus important que ces occasions sont récurrentes et souvent organisées par des femmes expérimentées qui usent de stratégies marketing variées pour attirer la clientèle. On peut noter que l'organisation des paris-ventes est assez généralement le fait des « femmes libres²⁶² » pour qui ils constituent une certaine garantie financière. Ce sont aussi des occasions ouvertes au développement de la prostitution. Dans cette perspective et dans le contexte actuel de la pandémie du VIH/SIDA, on ne peut s'empêcher d'établir un lien entre la prolifération de cette maladie et la fréquentation massive de ces lieux.

Quant à la musique diffusée dans ce contexte de fête, elle contribue surtout à accentuer la participation de l'ensemble des acteurs, à créer une ambiance festive. Ainsi, ce ne sont pas les rythmes à la dernière mode qui sont privilégiés comme l'affirme ce DJ, habitué à animer les paris-ventes :

*« C'est beaucoup plus les rythmes Rumba, Ndombolo que les musiciens tchadiens font aussi d'ailleurs bien. Ce sont ces musiques dansantes que les gens demandent plus ».*²⁶³

Dans le même esprit, les contenus des compositions diffusées évoquent pour la plupart des thématiques liées au plaisir, à la sensualité, à l'amour platonique ou aux rapports sexuels.

6.1.2.2 Les rencontres inter établissements scolaires : l'exemple de l'ACARSIE

Tout au long de l'année et surtout pendant les vacances scolaires, les activités de rencontres entre les jeunes des différents établissements secondaires publics et privés de la capitale sont légion. Les rendez-vous inter établissements touchent diverses disciplines, en l'occurrence

²⁶² L'expression désigne les femmes non mariées.

²⁶³ Entretien n° 23 - AA/disc/3x1, réalisé le 29 mars 2012.

sportives ou artistiques. Nous avons choisi de nous intéresser à l'un de ces rendez-vous ACARSIE²⁶⁴ organisé par le Centre des jeunes Don Bosco. Trois raisons justifient ce choix : il réunit un nombre relativement important d'établissements, il demeure l'un des événements annuels les plus réguliers ; enfin, il a l'avantage d'intégrer à la fois les domaines sportif et artistique, ce qui offre un champ plus vaste d'observation des interactions.

Cette activité qui se tient chaque année entre les mois de février et mars commence tout d'abord avec un tournoi de football et de basketball qui dure 3 à 4 semaines. C'est la dernière semaine qui est consacrée aux activités culturelles et artistiques, dont la programmation donne lieu à des moments intenses d'activité et d'échanges. Autour de neuf disciplines²⁶⁵, les ambassadeurs des différents établissements se défient. Si certaines ont un but essentiellement divertissant comme le « glouton²⁶⁶ », les « interprétations musicales » ou « la danse moderne », d'autres au contraire peuvent être considérées comme des activités de formation ou d'apprentissage. C'est le cas de la « musique » où l'on demande aux candidats de faire un effort de réflexion en créant des compositions à partir du thème général²⁶⁷ qui varie chaque année, d'une édition à l'autre. Contrairement aux paris-ventes où l'accent est mis sur les rythmes dansants visant le simple divertissement, ici c'est d'abord le caractère éducatif qui est pris en compte, même si les interprétations sont de nature à développer cette dimension de divertissement. La musique est alors un langage que les jeunes s'approprient pour sensibiliser leurs auditeurs aux problèmes qui concernent leur génération. Bien que nous soyons dans un contexte éducatif, il faut signaler qu'il s'agit d'une commande institutionnelle fondée sur l'idéologie d'une église.

C'est également le cas des « sketches » dont le thème central concerne les problèmes récurrents de cohabitation entre agriculteurs et éleveurs du Tchad. ACARSIE devient ainsi une tribune de sensibilisation, l'occasion d'une prise de conscience des maux qui minent le développement du pays.

Quant aux disciplines comme les « danses traditionnelles », la « cuisine » ou le « défilé de mode », l'entretien avec les responsables du comité d'organisation, ainsi que la nature des mets préparés ou l'adoption du style vestimentaire ancien, nous ont permis de comprendre qu'elles s'inscrivaient dans une démarche de revalorisation de la tradition menacée de

²⁶⁴ Activités culturelles, artistiques et sportives inter établissements.

²⁶⁵ Pour l'édition de 2012, il y a eu : « interprétation », « danse moderne », « danse traditionnelle », « défilé de mode », « jeux de questions », « glouton », « sketch », cuisine », « musique ».

²⁶⁶ Il s'agit de faire manger aux candidats une certaine quantité de nourriture. Selon les organisateurs, même s'il s'agit de finir la quantité de nourriture proposée, il y a aussi une dimension esthétique car pour eux il ne s'agit pas seulement de finir le plat, mais de savoir manger. Mais le but final est, bien entendu, de faire rire.

²⁶⁷ Pour l'édition de 2012, le thème général était relatif au cinquantenaire de l'indépendance du Tchad.

disparition aujourd'hui. ACARSIE devient ainsi le lieu privilégié pour les jeunes où il leur est proposé de revisiter l'histoire des communautés multiethniques qui composent le Tchad. On voit ainsi ressurgir une fois de plus le thème quasi obsessionnel de la cohésion nationale et la hantise des conflits ethniques.

6.2 Les lieux d'écoute musicale

Les lieux musicaux sont nombreux et divers. Leur nombre, leurs caractéristiques et leur implantation renvoient évidemment à la notion d'équipement culturel.

L'équipement culturel est à comprendre au sens large qu'en donne Lucchini :

« un ensemble de biens de consommation et de services culturels localisables, où se mêlent les dimensions d'éducation et de loisirs » (1997).

Cette définition a l'avantage de prendre en compte à la fois les dimensions strictement artistiques et celles qui relèvent du domaine socio-éducatif. L'on comprend aisément que cette catégorie de loisirs se développe dans les centres culturels. Nous ajoutons pour notre part un autre type de loisirs, ceux que Corbin qualifie « d'appauvrissants²⁶⁸ » ce qui nous amène à nous intéresser également aux bars. En effet, les bars à N'Djaména constituent, en majorité, des lieux de distraction où la musique est diffusée en permanence sous forme de concerts et de musique enregistrée, ce qui justifie que nous les prenions en compte dans cette étude.

Nous nous intéressons ainsi aux lieux de consommation musicale du point de vue de l'animation qu'ils génèrent et de la vitalité qu'ils donnent à voir dans l'espace urbain. En gardant en mémoire ce concept d'espace urbain, nous aborderons ce chapitre suivant deux axes. D'abord nous tenterons de décrire les quartiers dans lesquels ces équipements s'insèrent, afin de déterminer le statut de chaque équipement dans la ville. En outre, dans une perspective comparative, nous analyserons les caractéristiques intrinsèques de chaque lieu que nous mettrons en rapport avec les comportements que nous avons observés chez ceux qui les fréquentent.

²⁶⁸ Alain Corbin fait une distinction entre des pratiques de loisir jugées « enrichissantes », qui relèvent de la sphère de l'amateurisme, et des distractions considérées comme « appauvrissantes », qui s'établissent en dehors des lieux culturels. Dans notre contexte, les bars qui sont d'abord des lieux de consommation d'alcool relèvent de cette dernière catégorie. (Corbin, 1995 : 11)

6.2.1 Bref aperçu de quelques quartiers équipés de lieux d'écoute

Les lieux musicaux s'inscrivent dans ces territoires bien délimités que sont les quartiers. En observant la carte des lieux à la mode – dans un autre contexte, on dirait « branchés » – on peut se rendre compte de leur inégale répartition suivant les quartiers. Puisqu'il ne s'agit pas pour nous de nous intéresser à tous les lieux, mais uniquement à ceux qui abritent les établissements musicaux les plus connus et les plus fréquentés dans la ville (en l'absence de statistiques, nous nous appuyons sur les entretiens réalisés et nos observations), nous nous limiterons à une étude monographique de quelques quartiers.

Nous nous attacherons à décrire chaque quartier afin d'en relever les caractéristiques principales autour de trois points essentiels : densité et diversité des infrastructures et principales activités économiques.

6.2.1.1 Le quartier Moursal

Situé dans le 6^e arrondissement, ce quartier est connu historiquement sous le nom de « Sara Moursal » au motif qu'il était majoritairement peuplé de Sara – le nom du groupe ethnique issu de la partie sud du Tchad –, Moursal étant le nom du chef désigné par l'administration coloniale. En termes démographiques, cet arrondissement est l'un des plus faiblement peuplés parmi les 10 que compte N'Djaména puisqu'il ne renferme que 5% de la population de la ville²⁶⁹. Cela peut s'expliquer entre autres par le départ progressif des anciens résidents, en majorité des cadres qui étaient locataires, vers les zones périphériques où ils ont acquis le statut de propriétaires pour une grande partie d'entre eux²⁷⁰. En dépit de la forte proportion du groupe ethnique Sara, on peut dire qu'on se trouve en présence d'une population pluriethnique et multiconfessionnelle. En témoigne la présence de nombreuses églises chrétiennes et de quelques mosquées.

En revanche, si l'on considère que le quartier Moursal est perçu comme celui des « intellectuels » par l'ensemble des habitants de N'Djaména, on comprend qu'il bénéficie d'une image privilégiée par rapport à d'autres. Si l'on a toujours justifié cet état de choses par le fait que, dans le passé, la plupart des ministres étaient des ressortissants de Moursal, l'autre raison est vraisemblablement son état d'urbanisation avancé, dont le signe visible est la présence de l'imposant building qui s'y dresse et qui est l'un des rares immeubles de ce type

²⁶⁹ Selon le recensement général de la population de 2009, la population de ce quartier est estimée à près de 47.000 habitants.

²⁷⁰ Dans sa thèse sur l'habitat à N'Djaména, Ngaressem explique que le fait d'acquérir un terrain personnel relève d'une distinction sociale qui fait partie d'un des soucis majeurs des Tchadiens.

dans la capitale. Au-delà de ce marquage physique caractéristique de la modernité, il faut noter que le caractère distinctif du quartier vient également du fait que ce lieu est le siège de plusieurs ministères, notamment celui de l'Éducation nationale et de l'enseignement supérieur.

Considéré comme l'un des plus anciens quartiers, Moursal est caractérisé par quelques infrastructures essentielles, notamment les grandes artères goudronnées dotées d'éclairage public qui sont toujours animées par une foule dense le soir. Au-delà de la concentration des écoles publiques et privées, on peut noter l'existence des centres de santé, ainsi que la présence du siège de quelques ONG. Quant aux espaces verts, leur nombre diminue au profit des constructions, témoignant ainsi de la poussée de l'urbanisation. Du point de vue de l'habitat, les constructions sont réalisées en grande partie en matériaux durables. Cela s'est accentué surtout depuis 2009 avec les mesures municipales qui obligent les citoyens à construire en dur tout le long des voies goudronnées.

Du point de vue économique, le quartier se caractérise par une diversité d'activités commerciales qui vont des cliniques aux établissements pharmaceutiques en passant par l'implantation de quelques agences de banques. À côté de ces activités formelles, on trouve un secteur informel foisonnant de petits commerces. Mais l'activité économique caractéristique du quartier Moursal est le commerce lié à l'exploitation des bars. On les trouve à tous les carrefours des avenues, voisinant avec des échoppes où l'on vend de la viande grillée et d'autres petits établissements, l'ensemble formant une multiplicité de lieux de concentration sociale.

6.2.1.2 Le quartier Ardep Djoumal

À l'origine, c'était une étendue vaste de tamariniers où venaient se reposer les chameaux, d'où le nom Ardep Djoumal qui est une appellation venant de l'arabe dialectal « ardep ragapt-el-djoumal » (littéralement : « tamariniers repos chameaux »).

Le quartier Ardep Djoumal est situé dans le 3^e arrondissement qui compte 6 quartiers au total. Avec une population estimée à 41.000 habitants, cet arrondissement est le moins peuplé de la ville de N'Djaména. Cela est dû, entre autres, à la faible superficie des quartiers qui le constituent, mais également à la vocation de ces quartiers qui sont consacrés davantage aux activités professionnelles qu'à la résidence. C'est le cas de ce quartier qui est connu comme le haut-lieu de la culture grâce à la concentration des institutions de formation de la république.

Ainsi, outre l'université, on trouve l'Ecole Nationale d'Administration et de la Magistrature (ENAM), l'IFT, l'Ecole Nationale Supérieure, les lycées techniques et d'enseignement général, l'Institut national de la jeunesse et des sports et le siège de nombreuses ONG. La concentration géographique de ces établissements construit l'identité de ce quartier. Contrairement à d'autres lieux, c'est aux heures ouvrables qu'on peut y constater une intense activité humaine.

Bien que peuplé majoritairement à sa création par le groupe ethnique Ouaddaï qui est issu du centre du pays musulman, il abrite aujourd'hui une diversité de communautés comme c'est le cas pour le quartier Moursal.

A côté de l'image valorisante que confère au quartier la forte concentration d'institutions éducatives, il en est une autre, nettement moins reluisante, liée à la vie quotidienne des populations qui y résident. Communément appelé « Harlem city » par référence à New York au temps où Harlem était associé à la délinquance et à la pauvreté, le quartier Ardep Djoumal est réputé pour être l'un des plus sales de la ville, raison pour laquelle il est rarement épargné en période d'épidémie. Les caniveaux qui sont en permanence obstrués par des immondices et les nombreux débits de boisson, où l'on consomme le traditionnel « bili-bili », dégagent une puanteur permanente qui révèle un réel problème d'hygiène.

6.2.1.3 Le quartier Djambal-Barh

Littéralement « Djamb-el-Barh », son nom vient de l'arabe qui signifie « proche du fleuve ». Situé également dans le 3^e arrondissement, ce quartier est l'un des tout premiers à partir duquel la ville s'est agrandie en 1900. Contrairement à d'autres qui sont de création récente, c'est sans doute le plus urbanisé et il constitue aujourd'hui le centre ville de N'Djaména.

Plusieurs éléments concourent à justifier cette appellation. Nous citerons notamment l'implantation de la Présidence de la République, le palais du gouvernement où sont concentrés l'ensemble des ministères, l'Eglise cathédrale, le siège de la Banque centrale, l'immeuble des Nations-Unies, le commissariat central, les banques et surtout la Place de l'indépendance devenue Place de la Nation. Avec une bonne partie de ses surfaces entièrement goudronnées, Djambal-Barh est l'un des quartiers huppés où l'on peut lire la grandeur de la ville et la fameuse ambition des autorités de faire de N'Djaména la vitrine de l'Afrique²⁷¹. Comme on peut le constater, la concentration des activités administratives et commerciales

²⁷¹ Depuis quelques années, la ville de N'Djaména est en chantier avec des expropriations massives et de grands travaux de réalisation d'infrastructures.

fait que ce quartier est intensément fréquenté la journée et se vide le soir.

6.2.1.4 Les quartiers Chagoua et Abena

Ces deux quartiers, situés dans le 7^e arrondissement, ont vu le jour à une période assez récente : leur essor a commencé entre 1970 et 1980. Les deux facteurs évoqués pour justifier leur développement est la guerre civile de 1979, qui a provoqué le repli d'une partie des citadins vers la partie sud de N'Djaména, et la poussée démographique, engendrée en grande partie par le phénomène de l'exode rural. Le chiffre de leur population, qui est estimée à 231.000 habitants, soit 23% de la population n'djaménoise, permet de mesurer l'intensité de ce flux migratoire. Si une grande partie des résidents sont fonctionnaires, il faut noter qu'une partie non négligeable d'entre eux sont des néo-urbains récemment arrivés du village et qui reproduisent à la ville les comportements et les modes de vie ruraux.

Ces quartiers ont la caractéristique d'être les moins pourvus en équipements urbains. On note en particulier la rareté ou l'absence de châteaux d'eau et la faiblesse de la couverture en matière de centres sanitaires ou socioéducatifs. La nuit, l'insuffisance ou l'absence d'éclairage public favorise l'insécurité. Le mauvais état de la voirie urbaine et le non revêtement des rues entraînent des difficultés de circulation pendant la saison des pluies, rendant difficile la vie dans ces quartiers périphériques. La modestie de l'habitat qui contraste avec les constructions en dur d'autres quartiers traduit un certain état de pauvreté.

Composées en majorité de ressortissants du Sud du Tchad, les populations résidentes de ces quartiers sont majoritairement de confession chrétienne. Cela est perceptible à travers le nombre élevé des églises. Cette concentration des chrétiens dans cette partie de la ville justifie le choix des autorités d'y d'implanter la prochaine basilique²⁷².

Quant aux activités économiques, elles sont dominées par les établissements de commerce d'alcool que sont les bars, les alimentations, les cabarets²⁷³.

6.2.2 Etude comparative des lieux d'écoute musicale

Dans cette section, nous tenterons d'analyser les lieux musicaux à partir de deux paramètres. Tout d'abord, il s'agit d'une part de mettre l'accent sur le cadre physique en tant que support

²⁷² La pose de la première pierre de la construction de la basilique par le Président la République, Idriss Deby Itno, s'est déroulée le 05 avril 2013.

²⁷³ Ce terme est utilisé pour désigner tous les lieux de vente d'alcool issu de la fabrication locale. Ceux qui fréquentent les cabarets sont les moins nantis.

structurant des pratiques sociales. Sur ce point, dans le cadre de ses recherches en marketing culturel, Mencarelli (2004) s'est attaché à dresser une typologie des lieux de consommation culturelle pour lesquels il a défini huit critères : la dimension sensorielle et physique, la distance proxémique, les types d'émotion véhiculés, la dimension esthétique, le potentiel imaginaire de la salle, les informations véhiculées par la salle, la distinction sociale du lieu et la formalité. Même si certains de ces critères ne sont pas pertinents pour notre étude, quelques-uns peuvent nous éclairer pour décrire au mieux les lieux musicaux. D'autre part, en nous inspirant des travaux de Goffman sur les « rites d'interaction » (1974), nous observerons et analyserons, pour chaque type de lieu, les pratiques sociales elles-mêmes qui donnent à voir à l'observateur des « arts de faire » (De Certeau, 1980) des publics, *in situ*. Les lieux d'observation étant variés, nous les avons regroupés sous trois catégories : centres culturels et socioéducatifs, espaces publics et bars.

6.2.2.1 Les centres culturels et socioéducatifs

Cette catégorie comprend les quatre lieux les plus connus à N'Djaména que sont : l'Institut Français, l'Espace Talino Manu, le Centre des Jeunes Don Bosco et la Maison de Quartier de Chagoua. Rappelons que ces structures, même si elles n'ont pas toutes le même statut juridique, sont reconnues, au niveau local, comme les lieux de diffusion de la culture intellectuelle. On peut s'étonner de l'absence de la Maison de la Culture Baba Moustapha dans cette liste. Ceci est lié au fait qu'il n'y existe pas au sens strict du terme de programmation musicale²⁷⁴, à la différence de l'IFT.

a) L'Espace culturel Talino Manu

De création récente en 2011, l'Espace culturel Talino Manu est situé au quartier Moursal dans le 6^e arrondissement. Il est utile de rappeler que ce lieu était autrefois le siège du Ballet National, nom sous lequel il est connu encore aujourd'hui. Le regretté Talino Manu, dont ce lieu porte le nom, est l'un des grands artistes musiciens tchadiens, reconnu pour son talent artistique mais aussi pour avoir contribué significativement à la paix retrouvée entre les communautés à travers ses compositions. Dans cette perspective, on comprend aisément quelles étaient les préoccupations du Ministère de tutelle lorsqu'il a créé cet équipement

²⁷⁴ Cf. notre analyse de l'établissement au chapitre 2.

culturel ; l'objectif était double : contribuer à la promotion artistique et surtout, une fois encore, à la cohésion nationale.

▪ Le cadre physique

L'Espace Talino Manu s'étend sur une superficie d'environ un hectare. Il abrite plusieurs bureaux de l'administration centrale comme la Direction de la Musique, Danse et Art Contemporain, la Direction du Cinéma et du Théâtre et le Bureau Tchadien du Droit d'Auteur, qui ne pouvaient trouver place au ministère, ce qui renforce l'image institutionnelle du lieu. L'Espace Talino Manu est subdivisé en deux parties. On peut apercevoir au premier plan une scène imposante. Compte tenu de son exposition au soleil, c'est surtout les après-midis qu'elle sert d'espace de répétition à des groupes de danse amateurs. C'est aussi là que le public est accueilli pour les manifestations importantes comme lors de la Fête de la Musique. Dans le second espace, tout au fond, on trouve le bâtiment où se passent les créations des différents groupes de danse qui en font la demande. C'est le lieu de répétition de l'Orchestre National et du Ballet National ; nous sommes donc là encore dans un cadre institutionnel.

▪ Les pratiques du lieu

Si en journée ce sont les activités des services administratifs qui dominent, donnant ainsi à ce lieu une fonction administrative, c'est à partir de l'après-midi vers 16h que les activités artistiques se déroulent.

Photo n° 7

*L'Espace Talino réunit toutes les catégories sociales.
Ici, adultes et jeunes se rencontrent (ph. KRJP)*



D'un côté c'est le ballet national qui tient ses répétitions périodiques, de l'autre ce sont les groupes d'enfants qui s'entraînent à la break danse et qui font des parades peu ordinaires, attirant très vite un public nombreux. Plus au fond à l'autre bout, c'est une séance de formation à la guitare réunissant un formateur et son élève, alors que sur le banc à l'ombre du *nem*²⁷⁵,

quelqu'un les regarde en attendant calmement un rendez-vous. Cette brève description, qui

²⁷⁵ Une espèce d'arbre très connue à N'Djaména à cause des conditions physiques favorables à sa croissance.

met au jour différentes catégories des pratiques des publics, montre que l'Espace Talino Manu est un lieu de sociabilité par excellence. Au-delà de la diversité des pratiques, la rencontre des publics de tous âges illustre la cohabitation sociale qu'il a pour mission de promouvoir. Cette caractéristique, qui fait la spécificité du lieu, s'est avérée lors des deux dernières éditions de la Fête de la Musique où des groupes musicaux modernes et d'autres issus du folklore ont partagé le même plateau. Contrairement à d'autres lieux qui ont une programmation plus marquée en termes identitaires comme la Maison de Quartier de Chagoua, le Temple de Chari Jazz ou l'IFT, l'Espace Talino, en prônant cette ouverture, apparaît comme le lieu de dialogue des différentes communautés du Tchad.

Cette programmation originale, voulue par les responsables de l'Espace Talino lors de la Fête de la Musique, engendre également des pratiques sociales tout à fait particulières. Ainsi, alors que ce jour-là tous les sites sont investis par les jeunes, l'on peut noter ici la présence massive d'un public adulte qui manifeste sa satisfaction aux côtés des jeunes. Leur style vestimentaire – costumes pour les hommes et pagnes pour les femmes – contraste avec celui des jeunes qui préfèrent des tenues moulantes

ou qui exposent certaines parties du corps. Si les premiers préfèrent parler en français, les seconds eux, se distinguent par l'usage de l'arabe dialectal qui s'impose comme la principale langue de communication dans cette ville. Le lieu laisse voir ainsi deux mondes distincts qui sont juxtaposés sans toutefois se fondre, comme en témoignent les places occupées par chacune des catégories. Alors que les jeunes se tiennent debout, regroupés et bruyants, juste devant eux, en face de la scène, les adultes sont assis confortablement sur des chaises en plastique et suivent attentivement les différents groupes qui se succèdent.

Mais cette frontière disparaît assez rapidement pour laisser place à la fusion, à la « communion » (Hampartzoumian : 2004) sur la scène, sous l'effet de la vibration musicale qui fait monter l'ambiance. A ce moment précisément, il y a comme une réconciliation entre les générations sur la piste de danse où l'on peut se rencontrer sans se gêner.

b) La salle de spectacle de l'Institut Français du Tchad

Nous avons présenté au chapitre 4 une analyse institutionnelle de cet établissement, qui nous a permis de mettre l'accent sur ses missions et sur le contenu de sa programmation. Nous étudions ici le fonctionnement de la structure au plan à la fois technique et sociologique lorsqu'elle abrite des spectacles musicaux.

Photo n° 8

Les groupes de danse folklorique ne sont pas en reste, donnant ainsi un cachet particulier à la Fête de la Musique (ph. KRJP)



- **Le cadre physique**

L'Institut Français est situé sur l'avenue Mobutu, l'une des principales artères de N'Djaména, et accolé au grand stade omnisports le plus connu du Tchad, Idriss Mahamat Ouhiya, situé dans le quartier Ardep Djoumal.

Le guichet et le grand tableau d'affichage de format 4x3 m à l'entrée principale sont les premiers repères observables qui annoncent le marquage d'un nouveau territoire. Tout au fond sur le côté gauche, on aperçoit la cafeteria qui est aussi appelée « Café des arts », remarquable par le comptoir et les petites paillotes sous lesquelles sont disposées des chaises et tables métalliques, dont le taux d'occupation varie selon le moment de la journée et la nature de l'événement. Dans la journée, ce lieu est fréquenté par des cadres des institutions environnantes qui se donnent rendez-vous pour prendre la pause-déjeuner. On remarque également la présence de quelques élèves et étudiants, avant ou après leur passage à la bibliothèque, pour passer un temps de conversation amicale autour d'un verre ou faire leur travail scolaire.

Le bâtiment peint en blanc et décoré qui se trouve en face abrite l'essentiel des services : administration, bibliothèque et salle de spectacles. A droite, l'observation de la face interne du mur de clôture, qui laisse voir quelques tags, peut surprendre le visiteur qui voit dans ce lieu l'image d'un établissement prestigieux. Si on les compare à ceux de la Maison de Quartier Chagoua, ces tags ne s'inscrivent pas dans une logique tranchée de dénonciation ni de revendication, mais développent plutôt une représentation positive de la vie urbaine. En leur faisant jouer une fonction décorative, les responsables de l'IFT montrent ainsi leur souci d'être dans la contemporanéité. La délimitation de la cour par des parterres de fleurs fait apparaître distinctement de part et d'autre les parkings qui sont toujours remplis lors des concerts.

Quant à la salle de spectacle de 405 places assises, elle est accessible par deux entrées : la principale, du côté du podium, débouche sur les premières places et la seconde, plus étroite à l'autre bout tout au fond, ouvre sur les derniers rangs. Si la porte principale doit être fermée une fois que le concert commence, la seconde, elle, est toujours ouverte pour permettre aux retardataires d'entrer ou à ceux qui veulent sortir pendant l'événement de le faire sans gêner qui que ce soit. Le formalisme interne qui distingue ce lieu des autres souligne une fois encore l'image de prestige qui s'y attache. Si la salle est en grande partie à ciel ouvert comme la plupart des lieux que nous avons étudiés, la scène au contraire est entièrement couverte, ce qui permet de bénéficier de meilleures conditions acoustiques.

En face de la scène, l'espace du public est occupé par des sièges métalliques et fixes munis d'accoudoirs, permettant une posture plutôt détendue. Ceux-ci, rangés les uns à côté des autres, offrent des possibilités de conversation limitées aux voisins immédiats. Comme la salle est à ciel ouvert, le choix du métal est tout indiqué pour résister à la pluie et à la poussière. Si les sièges sont immobilisés, cela est lié simplement au fait que la salle est polyvalente. Nous rappelons que c'est cette même salle qui sert aux séances de projection de films, ainsi qu'à la tenue des représentations théâtrales et des conférences. Enfin, si l'on se réfère à l'histoire politique du Tchad et aux incursions récurrentes des rebelles dans la ville, qui ont toujours provoqué des pillages des lieux publics, le choix d'immobiliser les sièges trouve une autre justification. Entre les sièges, les allées permettent une distribution spatiale homogène, ainsi que les mouvements du public, des cameramen et des photographes.

Tout au fond, juste derrière le public et en face de la scène, on aperçoit la petite cabine de régie (lumières, sons, images...) qui assure la qualité technique des productions. Plusieurs éléments peuvent être repérés comme une forme de ritualisation propre à ce lieu et qui contribuent à renforcer sa distinction. Ainsi, l'éclairage discret de la salle permet au public, avant le spectacle, de s'installer et prédispose son esprit à la concentration. A cela s'ajoute le respect strict de l'horaire de programmation, contrairement aux autres établissements de la capitale.

▪ **Les pratiques du lieu**

Dans la cour, peu avant le concert, de petits groupes se forment spontanément. Si un premier groupe est composé des personnes discutant debout et à bâtons rompus sur des sujets variés, un second se constitue à la cafétéria où l'on peut observer une population composite : Blancs et Noirs, adultes et jeunes attendent assis autour des tables et conversent en mangeant ou en buvant soit de l'eau ou des jus de fruits, soit des boissons alcoolisées. Ce sont pour la plupart des groupes d'amis, mais aussi des familles avec leurs enfants.

Il faut noter que cette dernière forme de sociabilité ne se rencontre pas ailleurs dans d'autres lieux de même nature. En effet, à l'exception de l'IFT qui semble jouir d'un statut d'extra-territorialité sociale, la sortie culturelle familiale est un phénomène étranger à la société tchadienne. Plusieurs raisons peuvent être évoquées pour expliquer ce phénomène. D'une part, des considérations économiques liées au pouvoir d'achat limité et à l'impossibilité de posséder un véhicule personnel permettant de transporter la famille. Contrairement à d'autres pays plus nantis où les cadres supérieurs se déplacent en voiture, au Tchad, le moyen le plus

répandu pour cette catégorie sociale demeure la motocyclette. D'autre part, il existe une dimension « d'insécurité publique » que nous avons déjà signalée. En effet, comme les concerts à N'Djaména sont souvent programmés en soirée et finissent à une heure tardive où les risques d'insécurité sont plus grands, beaucoup de parents évitent de prendre le risque de se déplacer avec les enfants. Enfin, il ne faut pas oublier la dimension sociologique et rappeler que les sorties au concert sont des pratiques plus masculines que féminines. Les sorties en couple, à l'exception des jeunes dans les bars-dancings, sont un phénomène peu répandu dans la société tchadienne. Pour toutes ces raisons, le caractère familial du public de l'IFT constitue une exception.

Contrairement à d'autres lieux, ici à l'IFT, compte tenu du statut international de l'institution et de la programmation alternant à la fois des spectacles locaux et internationaux, on assiste à un véritable brassage des publics de différentes origines qui se côtoient et se croisent.

Au cours du concert, on remarque que l'agitation est moins perceptible que dans d'autres lieux. Si les conditions physiques imposées par l'espace, notamment la posture assise, peuvent expliquer cet état de choses, il faut aussi noter qu'il s'agit d'un public plus averti et plus ouvert, mais aussi plus exigeant, qui s'intéresse au contenu artistique aussi bien qu'à la qualité technique des compositions, comme le reconnaît l'animateur culturel :

*« Ce qui fait que les spectacles au CCF, quand ils ne sont pas d'accord, ils ne tardent pas à le faire savoir. Ici, si tu dégages deux fois ou 3 fois, on ne tolère pas. Pour tout cela, l'équipe d'animation du CCF fait attention à sa programmation ».*²⁷⁶

Les artistes eux-mêmes, le sachant bien, s'adaptent en permanence et privilégient certaines œuvres par rapport à d'autres selon les différents lieux de représentation.

Les fins de spectacle sont aussi des moments très animés. Comme avant le concert, de petits groupes se forment et les discussions portent sur la relecture de l'événement. Certains conduisent ces échanges en marchant en direction du parking où est garée leur voiture, d'autres préfèrent se retrouver au « Café des arts » autour d'un verre. La concentration observée pendant le spectacle fait place aux rires parfois bruyants, surtout lorsque le public est satisfait de la prestation.

²⁷⁶ Entretien n° 4 - AA/ic/ift, réalisé le 8 février 2011.

c) *La scène de la Maison de Quartier de Chagoua*

Comme pour l'IFT, cette MDQ a fait l'objet d'une analyse dans le chapitre consacré aux acteurs institutionnels. Le propos, ici, est centré sur l'analyse du lieu en tant que support aux représentations musicales.

▪ **Le cadre physique**

La scène de la MDQ s'étend sur une superficie d'environ 1500 m² et est divisée en deux parties. D'un côté, on distingue un espace avec la scène bien délimitée grâce à son niveau surélevé de plus de 50 cm où se produisent les musiciens. Bien que ce premier espace soit en

Photo n° 9

Le public afflue à l'heure du concert (ph. KRJP)



grande partie à ciel ouvert, les murs qui sont suffisamment élevés permettent d'avoir des conditions acoustiques acceptables. De l'autre, on trouve l'espace couvert où diverses autres activités sont organisées : projection de films au cours de certaines soirées lorsqu'il n'y a pas de concerts, séances de réunions institutionnelles, séances de répétition des

artistes et cours d'alphabétisation fonctionnelle. La façade interne du mur, entièrement taguée par les artistes, attire l'attention de tout observateur qui entre à la MDQ et signale l'esprit Hip Hop qui prévaut dans ce lieu.

▪ **Les pratiques du lieu**

De par les caractéristiques physiques que nous venons de décrire et les activités qu'elle organise, la Maison demeure le lieu emblématique des « cultures urbaines²⁷⁷ ». La proportion élevée des concerts de rap par rapport à d'autres styles comme le soukous le montre bien. Cela se confirme à travers le Collectif des Jeunes Rappeurs d'Abéna qui a pris naissance dans ce lieu. C'est également le cas avec l'organisation du festival N'Djam Hip Hop qu'elle abrite. Afin d'appréhender la diversité et l'étendue des pratiques qui ont lieu dans le cadre de cet

²⁷⁷ L'expression « cultures urbaines » est utilisée ici pour désigner des formes d'expression artistiques populaires issues du mouvement Hip Hop : la danse, la musique rap, le graffiti et le slam.

établissement et surtout d'analyser les représentations de ceux qui fréquentent le lieu, nous avons voulu nous attarder sur quelques tags.

Des gestes et des paroles exprimant des revendications fortes

L'analyse des tags ainsi que des messages qui les accompagnent montre une diversité de préoccupations qui s'expriment en termes de revendications. Celles-ci touchent fondamentalement la gouvernance politique. La question de la paix, par exemple, est un sujet récurrent. L'inscription de certains noms de personnages historiques de référence comme Martin Luther King ou Nelson Mandela montre bien la place de cette préoccupation. A travers ces messages, l'on sent une sorte d'interpellation à l'endroit des autorités qui sont accusées de ne pas toujours parler vrai. Ainsi des interrogations comme « *A quand la paix ?* », sont l'expression à la fois d'une impatience et d'un vœu. Cela se remarque d'ailleurs dans l'attitude très agitée du public lors des concerts où, sur scène, les musiciens dénoncent ou fustigent le gouvernement, par exemple sur des questions liées au retard des salaires, à la corruption, au chômage, aux détournements des deniers publics, à l'enrôlement des enfants dans l'armée, aux conditions d'études ou encore à l'aggravation du phénomène des enfants bouviers²⁷⁸.

Des actes exprimant à la fois liberté et rupture

Si les autorités publiques constituent l'une des cibles privilégiées des messages diffusés à travers différents tags, l'on peut aussi remarquer que la Maison de Quartier de Chagoua se veut être un lieu d'éducation, de conseil et de conscientisation des jeunes. Alors que certaines expressions sont de portée générale comme « *Génération consciente* », d'autres ont un contenu direct et plus incisif à l'exemple de « *Jeune Africain, sauve ton continent !* ». C'est une interpellation qui s'adresse à la jeunesse africaine confrontée à de nombreux défis, notamment à la migration massive vers l'Occident, aux conflits interminables

Photo n° 10

*Un exemple de tag révélant l'esprit du lieu
(ph. KRJP)*



²⁷⁸ Le phénomène prend de l'ampleur au sud du pays où la pauvreté pousse de nombreux parents à échanger leurs enfants contre des présents de la part des éleveurs. Ces enfants sont traités comme des esclaves par leurs nouveaux maîtres.

et à la pandémie du VIH/SIDA.

Parfois cet appel à la conscientisation devient radical ; il s'apparente alors à une incitation à la rupture avec les anciennes habitudes et à la révolte. Les signes d'expression de la liberté et de la radicalité se traduisent non seulement dans le ton toujours véhément des chansons qu'on entend, mais aussi à travers les codes vestimentaires extravagants tant pour les garçons que pour les filles. Plusieurs éléments de comportements peuvent être ainsi repérés qui constituent des marqueurs distinctifs des pratiques de ce lieu, ce que Roncayolo appelle, dans le cadre des villes, le « patriotisme citoyen » (2010) et qui est à la fois sentiment d'appartenance et souci d'entretenir une distinction. Les garçons, pour la plupart, portent des chaussures de sport (les marques les plus portées sont Nike, Adidas, Reebok...) de couleur blanche, de grands pantalons, les baggies, et des T-shirt amples, à manches ou sans manches, avec des inscriptions au dos et des numéros lisibles à distance (05, 33). Ces marqueurs, qui n'ont *a priori* aucun sens, témoignent de l'influence de la culture américaine à laquelle sont exposés ces jeunes par le truchement des médias. Les filles, quant à elles, se distinguent par leurs tenues moulantes, leurs chaussures à hauts talons, des boucles d'oreilles énormes et des modèles de coiffure à la dernière mode. On voit des dreadlocks sous des casquettes retournées, des oreilles percées, des lunettes noires malgré l'obscurité qui s'installe. Enfin, la manière de se saluer qui consiste à fermer le poing, à croiser les mains et claquer les doigts ou encore à toucher le cœur, le tout avec une démarche plutôt fantaisiste, traduit le souci de liberté et de rupture. Plus que la présentation de soi, nous assistons ici à une mise en scène de soi, en ce sens que les protagonistes se donnent en spectacle à eux-mêmes et aux autres personnes présentes.

d) La salle de spectacle du Centre Don Bosco

La salle de spectacle du centre Don Bosco était jusqu'en 2009 l'unique lieu d'expression des jeunes issus des quartiers périphériques. Aujourd'hui, même si la Maison du Quartier de Chagoua lui prend une partie de son public, il reste toujours un centre de référence pour les jeunes à cause des activités culturelles, sportives et de formation en informatique qu'il propose.

- **Le cadre physique**

La salle de spectacle du Centre Don Bosco est l'une des plus anciennes de la ville. Le matériel

de sonorisation qui grésille, l'écho permanent produit par le son qui sort des baffles, l'absence de ventilation ou encore la dégradation de la peinture des sièges sont autant de signes qui témoignent de l'état de vétusté avancée de cette salle.

La scène est aisément visible depuis le fond de la salle grâce à sa surélévation. Contrairement à d'autres lieux du même genre comme la Maison de Quartier ou l'IFT, on peut remarquer la décoration de la scène aux couleurs de la téléphonie mobile Tigo ; ce qui signale l'une des formes de partenariat mis en place entre les institutions culturelles et les entreprises au Tchad²⁷⁹.

▪ Les pratiques du lieu

La diversité des activités au quotidien développées par le Centre Don Bosco permet d'affirmer qu'il s'agit d'un lieu d'intense sociabilité. C'est ce qu'on peut observer lors des activités culturelles, artistiques et sportives inter établissements (ACARSIE) dont le principe a été analysé plus haut.

Dès 15 heures, après les classes, il y a comme une marée humaine qui envahit le centre. Comme on peut s'y attendre, très rapidement le débordement s'installe et atteint la voie publique où la circulation s'en trouve affectée. Le silence de la matinée fait place à la clameur et à l'agitation qu'accompagnent les vrombissements de moteurs et les cris. Dans la salle archicomble où tout le monde transpire et d'où émane une puanteur permanente, on peut remarquer la présence de plusieurs territoires occupés par les différents établissements représentés. Si le public ne présente aucun signe d'appartenance au début de l'événement, sa configuration se trouve modifiée très vite lorsqu'arrive le moment des différentes présentations sur scène.

Photo n° 11

Salle archicomble et agitée (ph. KRJP)



²⁷⁹

Nous en avons parlé longuement au chapitre précédent consacré aux acteurs.

La séquence la plus animée est celle des interprétations musicales et chorégraphiques où, à tour de rôle, les ambassadeurs de chaque établissement rivalisent d'ardeur et se relaient sur le podium. Au sein des groupes, les mains s'agitent, les cris fusent selon qu'il s'agit de tel ou tel établissement. Pour marquer sa présence, un groupe brandit de manière ostentatoire le panneau portant le nom de l'établissement auquel il appartient ; des injures sont échangées en guise de provocation avec des groupes adverses.

Toutes ces actions sont autant d'indicateurs qui rendent compte du contexte d'émulation et de compétition que le centre promeut chaque année.

Tableau 11: Les établissements représentés lors de l'édition de 2012

	Etablissements	Quartier	Arrondissement
1.	Lycée Hérité	Abéna	7
2.	Lycée Adventiste	Moursal	6
3.	Lycée d' Amtoukoui	Amtoukouin	7
4.	Lycée Synergie	Abéna	7
5.	Lycée La Destinée	Abéna	7
6.	Lycée d' Abéna	Abéna	7
7.	Lycée Franco-Allemand	Abéna	7
8.	Lycée Unesco	Abéna	7
9.	Lycée La Révélation	Abéna	7
10.	Lycée Technique industrielle	Ardep Djoumal	3
11.	Lycée El-Elion	Chagoua	7
12.	Lycée Volontaires	Abéna	7
13.	Lycée Zénith	Abéna	7
14.	Lycée Franco-Anglais	Abéna	7
15.	Lycée Montagne	Abéna	7
16.	Lycée Jimmy Carter	Chagoua	7
17.	Lycée Alpha 3	Chagoua	7

Le tableau montre que les établissements sont issus, pour la quasi-totalité, du 7^e arrondissement de la ville de N'Djaména. Ce constat permet de mesurer le degré d'insertion de l'établissement dans le milieu et le rôle fédérateur qu'il joue pour les quartiers de l'arrondissement en termes de promotion des loisirs.

6.2.2.2 Les espaces publics

Nous entendons « espace public » au sens qu'en donne Habermas, c'est-à-dire l'ensemble des lieux propres à la ville où les citoyens se croisent, se rencontrent et circulent dans une culture démocratique. Par conséquent, ces lieux ne sauraient faire l'objet d'aucune appropriation mais demeurent des espaces communs à tous, dans lesquels peuvent s'exprimer et s'échanger librement les opinions et les engagements qui marquent les identités politiques présentes dans l'espace de la ville. Ces espaces regroupent les rues, les trottoirs, les esplanades et autres lieux de même nature. Ils sont considérés comme des espaces de rencontre, mais aussi d'évitement, *a priori* accessibles à tous : c'est leur principale caractéristique. Pour Lussault (2004 : 333-336), ces lieux incarnent « *des espaces possibles de la pratique sociale des individus* ». Quant à Goffman, il les compare à une scène où se jouent les relations d'individus avec d'autres individus ou groupes.

Dans notre contexte, nous incluons dans la catégorie des espaces publics plus précisément les espaces de plein air par opposition aux lieux clôturés. Nous retiendrons donc deux lieux emblématiques d'écoute de musique : l'Espace Fest'Africa et la Place de la Nation.

a) *L'Espace Fest'Africa*

L'existence de ce lieu est liée à la tenue de la première édition du festival culturel et littéraire, organisé en 2003 et dénommé « Fest'Africa sous les étoiles », qui a réuni plus d'une centaine d'écrivains et d'artistes africains. Le nom de l'événement auquel il a servi de support lui sera ensuite donné ; ce qui lui confère un statut de lieu de référence urbaine non seulement à cause de cet événement de grande portée, mais surtout parce qu'il est associé à l'organisation de nombreux événements grand public.

▪ **Le cadre physique**

L'Espace Fest'Africa se situe entre le Lycée du Sacré Cœur et le Building de Moursal. Il est bordé de part et d'autre par l'Avenue Mobutu et le bois, appelé localement « forêt ». C'est une vaste étendue d'une superficie approximative de 3500 m². Cette superficie se réduit peu à peu. Il s'agit d'un phénomène général : depuis quelques années, sous la poussée de l'urbanisation, la construction d'équipements empiète sur les espaces verts. L'absence d'arbres et de murs qui marqueraient ses limites physiques fait de ce lieu un endroit dégagé, même si, lorsqu'il s'y organise un événement comme le festival N'Djam Vi, une clôture de fortune est construite.

Pour cette même raison, c'est en journée l'un des endroits les plus chauds de la ville, ce qui restreint les moments où des manifestations peuvent s'y tenir. Si tous les matins de 7h à 9h, en période de classes, quelques élèves l'occupent pour les activités sportives, sa fréquentation maximale s'observe l'après-midi à partir de 16h où la chaleur fait place à la brise provenant du fleuve très proche.

A l'occasion de l'organisation des manifestations comme N'Djam Vi, l'Espace se trouve transformé temporairement. Cette transformation se perçoit d'abord à travers la construction de la clôture qui donne au lieu un nouveau décor ; il prend alors le nom de « village artistique », le temps que durent les activités du festival. Arrêtons-nous un moment sur la dénomination « village artistique » qui évoque le contraste entre l'imaginaire rural et un événement de nature urbaine. Elle a été utilisée pour la première fois à l'occasion de la première édition du festival « Fest'Africa sous les étoiles ». Le nom évoque le premier roman de Brahim Seid, *Au Tchad sous les étoiles*, qui montre, dans le contexte des mutations liées à la modernité, cet univers traditionnel perçu comme authentique et positif. La transposition du terme « village » dans ce contexte révèle tout autant l'attachement au monde rural que le souci de donner à l'événement une identité spécifique.

La transformation du lieu se perçoit également dans la distribution spatiale des stands et la singularité de leur présentation. Le contraste apparaît surtout la nuit où grâce à l'éclairage, on assiste à cette « inversion des lieux » dont parle Lallement (2007) dans le contexte français. Selon elle, cette inversion peut se révéler tant dans l'aspect matériel du lieu qu'au niveau des attitudes des personnes qui s'y trouvent. Elle conduit à l'excès, à la transgression, à la ferveur ou à la joie.

▪ **Les pratiques du lieu**

C'est un lieu de haute sociabilité qui, en dehors des événements essentiellement musicaux, sert également de cadre à de multiples activités.

Une vue d'ensemble des activités caractéristiques du lieu

Nous pouvons regrouper les activités qui fondent l'animation de ce lieu suivant plusieurs domaines :

Tableau 12: Caractéristiques des activités développées dans l'Espace Fest'Africa

Domaine	Caractéristique
Sport	<p>Les activités sportives concernent des tournois de football de quartier que les jeunes organisent tous les après-midis entre 16 h et 18h. Cette activité semble permanente avec le développement, ces dernières années, des clubs féminins. Ceux-ci, qui apparaissent comme un phénomène de mode à N'Djaména, drainent une population toujours nombreuse qui peut bénéficier gratuitement des spectacles, ce qui n'est pas le cas pour le stade omnisports Idriss Mahamat Ouya où l'entrée est payante.</p> <p>Au-delà des tournois de quartier, les activités sportives relevant de l'éducation physique sont pratiquées par les écoles primaires et secondaires environnantes. En effet, les espaces verts sont de plus en plus utilisés par de nombreux établissements scolaires en manque d'espace.</p>
Art	<p>L'Espace Fest'Africa est l'un des lieux réputés de la ville de N'Djaména car il sert de cadre à l'organisation de nombreux festivals. Les festivals qui s'y déroulent concernent jusqu'ici essentiellement la musique et la danse. Contrairement aux activités sportives qui ont un caractère plus ou moins permanent, les festivals se produisent temporairement pendant quelques jours de l'année.</p>
Commerce	<p>Les activités commerciales concernent surtout la vente de voitures usagées. La quasi-totalité des espaces verts est occupée par cette activité qui est très répandue en Afrique de l'Ouest, d'où les voitures sont d'ailleurs importées. C'est une pratique informelle dans la mesure où elle se fait en marge et au détriment des concessionnaires agréés. Compte tenu de la forte demande des clients, ces vendeurs occupent les lieux entre 9h et 16h.</p> <p>L'Espace sert également de support aux séances de conduite développées par des auto-écoles. Les examens de passage de permis s'y déroulent périodiquement.</p> <p>Enfin tous les soirs de 19h à 22h, se développent, tout au long de l'avenue Mobutu qui côtoie l'Espace, diverses activités, notamment la vente de poisson braisé et de viande grillée et bien d'autres étals qui attirent des clients de toutes catégories sociales. Le stationnement des voitures, des motos comme des bicyclettes, évoque cette hétérogénéité sociale. Les odeurs qui se dégagent à ce moment montrent la variété des aliments proposés : poissons, viande, poulet, soupe, haricots, bouillie. Au-delà de cette diversité de mets qui peut à elle seule attirer les clients, il faut noter le caractère de discrétion qu'évoque ce lieu : la clarté de la lune ou l'éclairage des lampadaires publics suffit. L'absence de musique crée un silence relatif qui favorise les conversations privées. La disposition espacée des tables renforce cette discrétion et permet de profiter de la brise du soir, surtout en période caniculaire.</p> <p>Les activités commerciales sont liées également aux actions de promotion ou de lancement de produits proposés par les entreprises autour des concerts de musique.</p>

Politique	En dehors des activités permanentes décrites ci-dessus, l'Espace Fest'Africa sert de cadre aux meetings qu'organisent les partis politiques, surtout pendant les périodes électorales. Cette fonction est certainement plus importante depuis que le pays a commencé à organiser régulièrement des élections présidentielles et législatives depuis 1996.
Religion	Des églises, notamment évangéliques, sont de plus en plus nombreuses à organiser des campagnes populaires d'évangélisation à l'Espace Fest'Africa. Accompagnées souvent de concerts de louange, ces occasions de mobilisation de masse font affluer à la fois le monde chrétien et non chrétien.
Santé	Des ONG sont aussi nombreuses à occuper l'Espace pour l'organisation des activités de sensibilisation contre des maladies comme la poliomyélite, le paludisme ou encore le VIH. Très souvent leurs opérations de campagnes d'information publiques donnent une place importante à la musique.

Préparation d'un concert : la phase des installations et la parade des enfants

Comme nous l'avons dit plus haut, l'espace Fest'Africa est une étendue nue, dépourvue d'équipements. La présence d'ouvriers qui procèdent à des installations techniques est, pour tout observateur, le signe annonciateur de la tenue d'un événement. Qu'il s'agisse du dépôt de matériels de sonorisation pour un concert ou de la construction de clôture pour un événement de quelques jours comme le festival N'Djam Vi, ce moment constitue une forme d'information pour ceux, et ils sont nombreux, qui ne semblent pas être au fait de l'actualité locale. Cette situation met en lumière, de façon indirecte, le peu de médiatisation dont jouissent les événements culturels.

La caractéristique principale de ce moment de préparation est la présence massive des enfants curieux, toujours prêts à tout toucher. Malgré la chaleur qui règne à cet endroit en cours de journée, ils montrent leur fierté d'être là. Il suffit que les techniciens relâchent un instant leur vigilance pour qu'ils réussissent à monter sur le podium qui vient d'être assemblé pour le spectacle de la soirée. A l'occasion des tests de sonorisation et de la balance des instruments qui font monter le volume sonore, ils offrent un avant-goût du spectacle en essayant d'esquisser des pas de danse et diverses parades. C'est un moment spécial et rare qui permet à ces enfants de se projeter dans un statut d'artiste.

La visite des stands

Le festival N'Djam Vi fait partie des événements qui offrent à l'observateur des moments d'intense activité de l'Espace Fest'Africa. Tout le long de la journée, alors que les concerts se produisent pendant la soirée, l'un des éléments essentiels qui peut attirer l'attention est l'offre

diversifiée présentée par les stands qui drainent de plus en plus de public. Selon une logique d'implantation peu perceptible, la vente des produits artisanaux et les activités de restauration se côtoient ; les points de vente d'alcool jouxtent les étals des marchands de vêtements et de livres. Tout cela laisse voir un manque de professionnalisme des organisateurs. Les stands n'ont pas tous le même succès auprès des spectateurs ; alors que la foule se presse autour des points de vente d'alcool, des stands d'objets d'art, de produits locaux transformés ou encore de vêtements, d'autres comme les expositions de livres sont déserts. Ce détail qui illustre le rapport du public aux livres souligne le caractère populaire de cet événement et le peu d'attrait qu'exerce la culture écrite.

L'intense activité des gens qui vont et viennent pour admirer, acheter un objet, manger, boire de l'alcool ou simplement se faire voir, soulève la poussière qui enveloppe tout le « village artistique » et s'étend à tout le quartier Moursal pendant le temps que dure l'événement. Dans cette atmosphère opaque, l'on n'est pas étonné de voir des personnes dont les vêtements ont changé de couleur, dont les cheveux comme les chaussures sont blancs de poussière. Certains transpirent à grosses gouttes sous l'effet de la chaleur de l'après-midi et de la foule compacte des festivaliers qui se bousculent devant certains stands. Le sol est jonché de mouchoirs en papier usagés jetés par de nombreux visiteurs, provoquant un niveau élevé de pollution de l'environnement.

La soirée musicale

Photo n° 12

*Les musiciens se relayent sur la scène jusqu'au petit matin
(ph. JournalduTchad.com)*



Au cours de la soirée, qui est essentiellement musicale, on constate la présence d'une autre catégorie de spectateurs. Les visiteurs des stands cèdent la place aux mélomanes. Le vacarme de la journée fait place à la musique diffusée à grand renfort de décibels. La soirée musicale qui inaugure un autre moment et qui fait affluer un nombre important de personnes, notamment de jeunes garçons et filles, venus soit du voisinage, soit des quartiers

périphériques, transforme ce lieu en un nouveau pôle de la « centralité » urbaine (Raffin, 2012). Si certains arrivent seuls, beaucoup d'autres sont en petits groupes d'amis, discutant à

tue-tête soit d'un match de football important, soit de ce qu'ils espèrent de l'événement. Ici, l'effet de surprise est particulièrement présent lorsqu'on sait qu'il n'y a ni programme, ni « guide²⁸⁰ » (Maisonneuve, 2009 : 95) mis à la disposition des festivaliers.

C'est le moment où l'on ne tolère rien qui fasse obstacle à la musique. Ainsi on entend souvent des spectateurs exprimer leur mécontentement en ces termes : « Dégage vite », « Mouf ! », « Oh, c'est bon ! » lorsqu'un intervenant tente de prononcer un discours, comme ont l'habitude de faire les officiels lors de ces rencontres. Ces réactions viennent confirmer la réticence de la population devant l'instrumentalisation politique de la musique lorsqu'elle est intrusive.

Le débordement est tel que les festivaliers prennent parfois possession de l'avenue Mobutu qui côtoie l'Espace, obligeant les conducteurs à emprunter un autre trajet ou à ralentir. Il y a, à ce moment, une forme d'appropriation ou, pour reprendre les termes de Martin (2005), de « reconquête » de la rue par le public.

A tour de rôle, les musiciens se relaient sur le podium. Au début, les « petits musiciens » ont accès à la scène ; on sent alors une certaine indifférence du public. En revanche, la pression commence à monter lorsqu'il s'agit des noms connus de la capitale. Ainsi la présence d'artistes comme Diego, Sultan, ou Audrey Linda Shey fait crier de joie le public qui agite les mains et n'hésite pas à chanter les refrains des chansons qu'ils connaissent d'ailleurs par cœur. Cette ferveur se traduit par des bousculades et évoque « l'effervescence » dont parle Ferrand (2009 : 30) dans un concert rock. En dépit de la vigilance des policiers, postés tous les 2 mètres autour de la scène, les débordements demeurent permanents.

Alors que la soirée musicale atteint son point culminant et que, sous les projecteurs, les musiciens tiennent en haleine le public, on peut apercevoir quelques jeunes garçons et filles, membres du comité d'organisation, en T-shirt généralement de couleur blanche et arborant chacun un badge sur lequel on peut lire en gros caractères les mentions « presse », « accueil », « logistique » ou « sécurité ». La manière ostentatoire avec laquelle ils exhibent leur badge et

Photo n° 13

Un public captif baignant dans la poussière et la fraîcheur de la fin d'année (ph. JournalduTchad.com)



²⁸⁰ Sophie Maisonneuve parle des guides édités, qui peuvent être des numéros spéciaux de revues, qui donnent aux festivaliers des outils d'appréciation, des prises sur lesquelles « accrocher » leur écoute et leurs commentaires. Ces lectures ont pour but d'éviter un effet de perplexité dû à une trop grande étrangeté, c'est-à-dire à un manque de prises, qu'elles soient historiques, analytiques, symboliques, sonores, interprétatives.

affichent leur disponibilité à intervenir en permanence traduit pour l'ensemble un sentiment de fierté et un signe de promotion sociale. Ce constat permet d'appréhender le festival non seulement comme un pourvoyeur d'emploi dans un contexte élevé de chômage, mais aussi comme une opportunité qui est offerte aux jeunes de se former et de réaliser leurs premières expériences professionnelles.

Juste à côté, dans la pénombre de la scène où s'installent quelques vendeurs de cigarettes, de sandwiches, de jus de fruit ou d'eau, nous sommes témoin d'une discussion entre un vendeur et un agent du comité chargé de la sécurité qui réclame du premier le paiement du droit de place. On voit par là que si, pour certains, le festival se révèle comme un lieu de formation et d'acquisition d'expérience, pour bien d'autres il s'agit de s'emparer d'un statut temporaire pour pratiquer de petites escroqueries

Enfin en dépit de sa proximité avec la Cité du 1^{er} Décembre²⁸¹ et de l'Ecole de police, l'Espace Fest'Africa demeure un des lieux d'insécurité dont la fréquentation est limitée à une certaine heure, notamment pour les femmes. Ainsi, à l'occasion de la tenue des manifestations culturelles comme le festival N'Djam Vi, la presse ne manque pas de dénoncer des cas de viol perpétrés sur des jeunes filles. Pour un étranger, cette situation pourrait être surprenante : on attendrait plutôt que la proximité avec l'Ecole de police soit un gage de sécurité. A N'Djaména, au contraire, il est établi que les auteurs de trouble dans la ville sont parfois les agents de l'ordre eux-mêmes (policiers, militaires). Cette situation prend même une ampleur accrue dans les provinces ; de nombreux communiqués radiodiffusés des Associations des Droits de l'Homme dénoncent ces pratiques récurrentes. Le phénomène s'explique assez facilement : en raison de procédures de recrutement souvent népotiques, les pouvoirs publics ne maîtrisent vraiment ni le nombre ni la qualité des agents de l'ordre, dont une proportion non négligeable, il faut le souligner, est analphabète. Cette situation d'insécurité montante a amené les ministères de tutelle à déclencher un recensement des agents de l'ordre en 2011, puis 2013.

²⁸¹ C'est un camp militaire.

b) La Place de la Nation

Anciennement appelée « Place de l'Indépendance » pour le rôle historique qu'elle a joué le 11 août 1960, la « Place de la Nation » est ainsi dénommée depuis 2011, l'année qui a marqué la grande célébration du cinquantième du Tchad indépendant. Par son caractère imposant, tant en termes de superficie qu'en termes d'équipements installés, la Place de la Nation demeure le haut lieu symbolique de la grandeur du Tchad, comme les Champs Elysées pour la France.

Photo n° 14
L'arche de la Place de la Nation, symbole de la grandeur et des ambitions (ph. KRJP)



Par ailleurs, si l'image de la « Place de l'Indépendance » était associée à la dimension historique du lieu, celle de la « Place de la Nation », quant à elle, répond à une nouvelle vision politique des autorités baptisée la « renaissance ». La Place de la Nation symbolise ce temps nouveau de la renaissance, qui évoque le Tchad pacifié et celui des grandes ambitions.

Comme l'Espace Fest' Africa, la Place de la Nation accueille fréquemment des manifestations publiques, notamment le grand concert de la renaissance du 31 décembre, organisé par le Chef de l'Etat à l'intention de la jeunesse.

▪ Le cadre physique

Située en face de la Présidence de la République au quartier Djambal-Barh, la Place de la Nation s'impose au regard, que l'on soit à pied ou en voiture. Les deux édifices – l'arc de triomphe, qui brille fortement d'un côté et le binôme représentant la vaillante armée nationale de l'autre – qui culminent à une vingtaine de mètres de part et d'autre de la place sont les premiers signes distinctifs du lieu qu'on peut apercevoir à distance.

Le gazon qui est en permanence arrosé par un personnel d'entretien donne un paysage verdoyant qui s'étend sur un vaste espace, dégageant ainsi un micro-climat fait d'une humidité agréable qui contraste avec la chaleur ambiante. Quant au personnel de sécurité qui surveille les nombreuses installations, leur nombre élevé ainsi que leur mouvement permanent confèrent une image de prestige à ce lieu, par opposition à d'autres lieux que Puig qualifie de « lieux de proximité » (2010).

▪ Les pratiques du lieu

On peut identifier deux moments distincts des pratiques des publics dans ce lieu. Dans la journée, l'activité permanente est celle du football pratiquée par les enfants et les jeunes. Plusieurs espaces non encore construits sont pris d'assaut par les amateurs de football qui se donnent rendez-vous tous les matins. Cette animation est accentuée pendant les vacances scolaires où les matins et les après-midis, la Place de la Nation vit au rythme de cette activité. En soirée, ce sont d'autres types de pratiques qu'on peut observer. L'animation se crée autour des écrans géants qui, chaque soir, diffusent les programmes de la télévision nationale. L'on peut apercevoir ainsi des couples qui déambulent, des petits vendeurs qui proposent leurs marchandises ou simplement des gens qui se font photographier pour immortaliser leur passage dans ce lieu, ce qui constitue un autre signe de son prestige.

Cependant, compte tenu du statut particulier du lieu qui abrite généralement les manifestations officielles, les pratiques du public sont loin de ressembler à celles de Fest' Africa. On le perçoit à travers le grand concert du réveillon dénommé « concert de la renaissance », voulu par le Président de la République pour la jeunesse. La présence visible de la garde républicaine et des policiers toujours prêts à sévir n'est pas de nature à favoriser la liesse populaire. De même, du côté des musiciens invités, on note qu'il n'y a pas la liberté de ton qu'on peut constater à la Maison de Quartier de Chagoua ou à l'Espace Fest' Africa. Les compositions qui passent sont celles qui sont favorables au pouvoir et celles des musiciens qui servent le culte de la personnalité du Président de la République.

A la lumière de ces observations, l'on comprend que le nombre important des jeunes qui investissent le lieu à cette occasion n'est pas forcément lié à la qualité de la programmation musicale, mais plutôt à l'alcool qu'ils peuvent y consommer à volonté.

6.2.2.3 Les bars

A cause de leur nombre très important, les bars dancings sont considérés comme les premiers lieux de diffusion musicale à N'Djaména. La catégorie des bars comprend les « alimentations », les « bars dancings » et les « boîtes de nuit ». Si la musique est permanente dans les dancings et les boîtes de nuit, les alimentations, elles, sont caractérisées par la diffusion musicale temporaire à l'occasion des grandes fêtes ou d'événements comme les anniversaires ou les paris-ventes. La diversité des bars ainsi que leur fréquentation

permanente offrent des situations d'observation riches des pratiques des publics. Etant donné le nombre élevé de ces lieux, nous avons privilégié ceux qui ont une notoriété forte dans la ville de N'Djaména.

a) Boukarou : le haut lieu de la prostitution

Situé en plein cœur du quartier Moursal, non loin de l'Avenue Kondol, il n'est pas facilement identifiable, à cause de l'absence de toute signalisation et surtout à cause du type d'architecture qui évoque plutôt une habitation personnelle qu'un lieu public, moins encore un bar dancing. Le seul indicateur de la nature de l'établissement est certainement l'ambiance musicale qui en sort tous les soirs à partir de 18h jusqu'à minuit et ce, du lundi au dimanche. La particularité de ce lieu est aussi qu'il est jumelé à une auberge.

▪ Le cadre physique

A l'entrée principale, on peut apercevoir, sur un petit tableau plaqué au mur, quelques objets dessinés à la main qui ne sont pas autorisés à l'intérieur du bar. Ce sont notamment les armes blanches et les armes à feu, ou encore les liqueurs. Cette information évoque le niveau de restriction du lieu et explique la présence d'un vigile qui organise une fouille systématique de chaque client à l'entrée. A l'intérieur de cette cour relativement petite et clôturée d'un mur dont la peinture ancienne a été lessivée par les eaux de pluie, on trouve la piste de danse. Tout autour, on peut observer plusieurs types de sièges allant de simples bancs aux chaises, montrant ainsi une distribution non uniforme de l'espace. Même s'il n'y a pas de tarif appliqué à chaque type de siège, on remarque que les bancs disposés tout autour de la piste de danse attirent davantage les clients qui viennent pour la danse. En revanche, les chaises installées au fond aux endroits moins éclairés, plus discrets avec un confort relatif, sont occupées par ceux des clients qui y viennent pour des raisons assez étrangères à la danse.

En effet, à l'angle tout au fond, un passage discret mène vers les toilettes et débouche à l'arrière du bar où se trouve l'auberge. Celle-ci comporte cinq chambres qui ont pour seul mobilier un lit. L'absence de confort et de meubles de ces quelques chambres amène à penser immédiatement qu'il s'agit de lieux de passage, ce que souligne la formulation des tarifs : la nuitée est facturée 5000 F et le « passe-temps²⁸² » 3000 F.

Si l'entrée principale du bar est assez grande et bien éclairée, celle de l'auberge au contraire à

²⁸² Toute occupation de la chambre pour quelques minutes à quelques heures. Le prix est négociable selon la fidélité des clients.

l'extérieur est plutôt étroite et discrète à cause de l'absence de lumière. Cela peut être lié au fait que la prostitution, qui n'est pas réglementée au Tchad comme c'est le cas dans certains pays, est une pratique honteuse et condamnée par la société. Il est cependant utile de relever que cette forme de condamnation est moins forte que dans certains pays africains comme le Nigeria ou le Mali, qui subissent ces dernières années de fortes pressions des sectes islamistes et où la condamnation est extrême et peut aller jusqu'au lynchage. A l'extérieur, un petit espace délimité au moyen d'une corde sert de parking pour les engins motorisés, des motos pour la plupart. Juste à côté et en face de l'entrée principale, des petits vendeurs devant leurs étals proposent divers produits : cigarettes, sandwiches, préservatifs, eau, crédits de recharge téléphonique ou mouchoirs en papier.

▪ **Les pratiques du lieu**

Alors qu'en journée, il règne dans l'établissement un silence absolu, dès 18h le lieu s'anime. On peut apercevoir des petits vendeurs qui s'activent à préparer leurs étals, le parking commence à se remplir progressivement. Les vrombissements des moteurs des motos et la poussière que leurs conducteurs soulèvent sur leur passage sont bien le signe que le lieu s'éveille. Un client n'est admis que lorsqu'il accepte de se faire fouiller par le portier. C'est aussi à cette heure que commence le travail du DJ avec l'animation musicale. Contrairement à d'autres lieux de même nature, il s'agit ici plus de musique enregistrée que de musique live. La fonction de ce moment est d'accueillir les clients. La pression va ainsi monter avec la diffusion des rythmes allant du soukouss au hip hop, en passant par des rythmes traditionnels tchadiens comme le Dala, le Gournou ou le Saï et ceux qui marquent une influence arabe, notamment le rythme soudanais. C'est vers 21h que l'affluence est manifeste : presque toutes les tables sont occupées.

Des pratiques ostentatoires d'affirmation de soi

Autour des tables, il est rare d'apercevoir une personne seule. Cet établissement fonctionne comme un lieu de rencontre, de rendez-vous. Comme le note Fourchard (2009 : 203-223) à propos des « shebeen » (débits de boisson en Afrique du Sud) qui demeurent un espace de sociabilité de première importance à l'échelle du voisinage et un marqueur social à l'échelle du quartier, nous pouvons dire que le bar Boukarou est un marqueur social à l'échelle de la ville. Ainsi, ce sont généralement soit des groupes d'amis, soit des couples venant des différents quartiers, qui se retrouvent et communiquent en arabe dialectal, la langue la plus

couramment parlée à N'Djaména. Ces clients essentiellement jeunes ont, dans leur majorité, entre 16 et 25 ans. Autour d'une table, la plupart consomment de l'alcool et fument des cigarettes. L'odeur de cigarette que dégage le lieu traduit l'intensité de cette consommation. Contrairement à d'autres bars, l'alcool est servi sans verre et se boit en « clairon » comme on aime à le dire ici. Pour les tenanciers, il y a un avantage lié à cette façon de consommer, celui de limiter la casse permanente de verres, ce qui nous renseigne indirectement sur les comportements que l'on prête aux clients. Dans ce lieu où la bière se vend à 500 F dans de petites bouteilles de 33 cl au lieu de 66 cl comme c'est le cas ailleurs, l'on comprend que pour étancher leur soif, les clients n'ont pas d'autre choix que d'acheter un grand nombre de bouteilles.

Un observateur curieux notera, au cours des soirées, des pratiques et attitudes variées des clients qui relèvent de l'ostentation. Les tables toujours débordantes de bouteilles sont l'un des signes qui traduisent de façon manifeste l'esprit de concurrence qui se vit dans ce lieu. Quelques personnes brandissent de gros billets de banque, soit pour acheter une consommation, soit pour les tendre à quelqu'un. La manipulation de ces billets qui relève d'une attitude peu naturelle, l'exhibition des téléphones portables de grandes marques ainsi que le style extravagant de l'habillement, tant pour les filles que pour les garçons, sont, entre autres, des signes évidents de cette ostentation.

Des mouvements de convergence vers l'auberge

Au cours d'une soirée, les déplacements et les gestes des clients dans ce lieu offrent un riche terrain d'observation. Si les premiers instants qui suivent l'arrivée en salle apparaissent comme clairement liés à la consommation d'alcool et aux échanges libres, d'autres moments sont identifiés comme plus intimes lorsque la communication devient plus serrée entre garçons et filles. Alors que la musique est diffusée à forte puissance, certains couples, plus habitués, parviennent à converser. D'autres, aussi nombreux que les premiers, choisissent de se retrouver à l'extérieur où le volume de la musique est moins ressenti qu'à l'intérieur. La durée des échanges engagés entre les couples est variable. La configuration des groupes observés au départ se trouve ainsi modifiée à cause de cette mobilité. La présence de nombreuses filles à ces heures avancées tout autour de ce lieu montre l'existence d'un marché actif : le trafic du sexe. Les mouvements permanents de convergence vers l'auberge sont denses. Avec une telle demande pour un nombre limité de chambres, l'on n'est pas surpris d'observer de longues files d'attente des couples qui s'impatientent. Ici, on peut percevoir deux mondes opposés : à l'animation assourdissante et à l'agitation du bar, s'oppose le silence

relatif caractérisé par l'absence de lumière à l'exception de celle diffusée par les téléphones portables et les pas feutrés des clients. A l'extérieur, devant l'entrée principale, les étals où s'empilent des paquets de préservatifs confirment, s'il en était besoin, la pratique établie de la prostitution.

b) Le Royaume culturel de Soubyanna : lieu de retrouvailles de jeunes cadres

Le Royaume culturel de Soubyanna est aujourd'hui considéré comme un bar parce qu'il s'y vend de l'alcool, mais sa particularité vient du fait que ce lieu est la création d'un groupe musical, Soubyanna Musique. Si aujourd'hui le Royaume culturel de Soubyanna peut être identifié comme un bar, le projet des créateurs est d'en faire un lieu culturel, d'où la dénomination « Royaume culturel de Soubyanna ». C'est une appellation dont l'emphase, dans le contexte n'djaménois, ne paraît pas déplacée. « Soubyanna » signifiant en arabe tchadien « nous jeunes », ce lieu se pose comme un lieu de retrouvailles des jeunes. Dans cette perspective, on peut raisonnablement justifier l'existence du **Royaume** de Soubyanna par rapport à celle du **Temple** de Chari Jazz, considéré comme le lieu des adultes. Mais au-delà de cette dimension comparative d'appartenance sociologique de la clientèle, si nous avons choisi ce lieu, c'est qu'il est l'un des rares lieux de musique où toute l'année, les samedis et dimanches, on joue de la musique live.

▪ Le cadre physique

Le Royaume a été créé le 22 décembre 2009. Il est situé au quartier Moursal sur l'un des axes les plus pratiqués de ce quartier, l'avenue Kondol. Il ouvre tous les jours à partir de 10h jusqu'à 23h ou 24h, voire au-delà parfois les jours de concert.

Pour qui sait lire, Le Royaume Soubyanna est aisément identifiable à travers une signalétique au niveau de l'entrée principale qui ouvre sur la route. Cette identification devient plus aisée si c'est un week end où une grande banderole, lisible à distance, annonce le concert « *En concert. Soubyanna Music* ». Depuis l'entrée principale, le cadre physique s'organise suivant trois travées. Sur la partie droite, couverte d'une toiture sur toute la longueur, on trouve à l'angle les toilettes (réparties H/F) en face desquelles est placé le grand générateur²⁸³. Autour de chaque table, quatre bancs de deux places chacun sont rangés et sont ainsi disposés jusqu'à

²⁸³ En raison du caractère aléatoire de l'alimentation électrique, tout établissement de ce type est tributaire d'un générateur.

la limite de l'entrée secondaire, située plus en profondeur. Sur la travée du milieu qui est aussi couverte, on peut apercevoir la piste de danse autour de laquelle sont disposées des tables et des bancs. Contrairement au Boukarou où l'on a noté une différence entre les sièges et leur disposition, ici ce sont uniquement des bancs. La partie opposée à l'entrée principale, tout au fond, abrite la cuisine reconnaissable au petit tableau sur lequel figure le menu du jour. Une lecture rapide des mets proposés²⁸⁴ indique le niveau de revenu élevé de ceux qui fréquentent ce lieu. Enfin sur la gauche, à l'angle, se trouve le comptoir. En face de la piste de danse se dresse la scène où se produisent les musiciens. Elle est surélevée de manière à permettre d'en avoir une vue complète depuis chaque point de la salle. Cette mise en relief de la scène est accentuée par son éclairage et la visibilité du logo dessiné à l'arrière-plan. De part et d'autre de la scène sont installés les baffles orientés vers la piste de danse.

L'aspect général de propreté et le sol revêtu en totalité de ciment montrent le niveau d'investissement élevé consenti par les propriétaires et confèrent une image de distinction au lieu. Indirectement, le cadre donne une idée du niveau social de ceux qui le fréquentent.

▪ Les pratiques du lieu

L'activité principale par laquelle le Royaume de Soubyanna se définit depuis sa création est la tenue hebdomadaire les samedis et dimanches du concert du groupe Soubyanna Musique. Mais le lieu sert aussi de support à plusieurs autres activités toutes liées, de manière plus ou moins étroite, avec le domaine artistique. C'est

le cas des défilés de mode, des mariages ou des conférences de presse à l'occasion de lancement d'album par les artistes. Les jours ordinaires, en l'absence de concert, la télévision est allumée pour distraire quelques clients qui viennent y profiter du calme et de la sérénité et discuter affaires ou simplement partager un temps de convivialité entre amis.

Contrairement à de nombreux lieux musicaux où l'entrée n'est pas payante, ici les spectacles de concert le sont toujours, selon des tarifs variables en fonction de la nature des événements, à l'exception de la Fête de la Musique. Ce choix demeure, pour les responsables, très

Photo n° 15

Les échanges entre amis s'intensifient pendant que les musiciens sont en action sur scène (ph. KRJP)



²⁸⁴

Côtelettes, poulet rôti, poulet bouillon, jarret, patte de bœuf, carpe...

symbolique ; c'est pour eux une manière de conférer une certaine valeur à leur prestation. C'est aussi l'un des éléments de distinction à prendre en compte lorsqu'il s'agit de comparer ce lieu avec Boukarou ou le Temple de Chari Jazz par exemple.

Les concerts étant des activités permanentes qui attirent toujours un public important, ils offrent ainsi un terrain riche d'observation des pratiques sociales lors de leur déroulement. Tous les samedis et dimanches dès 19h, les premiers clients commencent à affluer. Si certains habitués se remarquent par le naturel avec lequel ils se saluent et conversent familièrement, d'autres, généralement invités par les premiers, découvrent l'ambiance et admirent le relatif confort du lieu ; ils sont sensibles en particulier à l'arrosage du sol et à l'humidité qui s'en dégage pendant la période de chaleur.

Pendant cette première phase, où l'animation musicale est essentiellement instrumentale, on peut dire que, pour l'assistance, c'est le temps des salutations qui consiste en un échange de poignées de mains. Contrairement au public très agité de Boukarou, les personnes qui arrivent ici sont pour la plupart des cadres. L'observation du parking qui accueille autant de voitures que de motos le signale bien. Ce sont en majorité des agents employés des sociétés pétrolières et des organisations humanitaires opérant à l'Est du pays. En général, ces agents travaillent sous pression des semaines durant et sont isolés de leur famille. Le Royaume de Soubyanna devient le point de rencontre et de convivialité pour eux et leur offre l'occasion de se détendre. Cela peut contribuer à expliquer les conduites différentes de celles qu'on peut observer au Boukarou, où les filles viennent nombreuses parce qu'elles peuvent rencontrer des hommes. Le témoignage d'un spectateur donne une idée assez représentative des motivations de la clientèle :

*« Pendant les fêtes, je sors avec ma femme. En temps normal comme ce soir, ce sont plus les amis qui m'invitent dans ces lieux. Sinon généralement, je bois à la maison ».*²⁸⁵

Ces quelques mots nous montrent d'abord que l'on a affaire à un public d'hommes mariés. Ensuite, on note que ce n'est pas forcément pour consommer de l'alcool que l'on fréquente surtout le lieu, mais plutôt pour le plaisir d'être en compagnie d'amis. L'on comprend aisément qu'ici l'on passe plus de temps à se parler autour de la table qu'à danser. La musique joue donc une fonction décorative et ajoute à l'agrément de la conversation. Dans le contexte actuel de gestion du pays caractérisée par des détournements de deniers publics, la cherté de

²⁸⁵ Entretien n°1 - P/dbd, réalisé le 13 mars 2011.

vie, les nombreuses revendications syndicales ou les frustrations des diplômés sans emploi..., on peut supposer que les sujets de conversation ne font pas défaut. Cela assimile les bars aux « arènes » politiques où, autour des verres, se discutent des sujets touchant à la vie de la cité. Ainsi, Maupeu et Wa-Mungai (2006 : 313-331) mettent l'accent sur cette fonction politique des bars dans le contexte kenyan. Ils montrent que les bars sont des lieux où se discutent les principes et les fondements du nationalisme gikuyu, qui refait surface à l'issue de la première décennie du régime du président Moi. Ils concluent que la pensée politique gikuyu contemporaine s'énonce à travers différents genres artistiques représentés dans les bars. Dans notre contexte, ce ne sont pas toujours des chansons contestataires qui sont diffusées dans ce lieu, mais le cadre permet d'engager des discussions autour des sujets de controverse dans les domaines politique, économique ou social.

Par ailleurs, comme c'est le cas au bar Boukarou avec la manipulation des billets de banque, la place de l'argent se donne aussi à voir. Si pour certains, c'est sous l'effet de l'alcool qu'ils agissent ainsi, d'autres montrent clairement, à travers leurs attitudes, le besoin permanent de se valoriser aux yeux de l'assistance en distribuant de l'argent aux musiciens à la moindre parade de ces derniers.

c) Le Temple de Chari Jazz : le rendez-vous des Lamy-fortains

Le Temple de Chari Jazz est situé dans le 6^e arrondissement au quartier Moursal. Comme le Royaume de Soubyanna, c'est le lieu de référence d'un groupe musical dont il porte le nom. *A priori*, il est surprenant d'associer le terme « temple », qui a une connotation religieuse et fait référence au sacré, à un lieu qui est en réalité un bar. Cependant si l'on fait une lecture historique de Chari Jazz, l'appellation est moins surprenante. En effet, Chari Jazz est l'unique groupe, parmi les tout premiers orchestres tchadiens, qui survit encore aujourd'hui. Cela justifie l'emploi du double qualificatif « L'immortel tout puissant Chari Jazz » tel qu'on peut le lire partout sur leur banderole. En tant que précurseur de la musique moderne tchadienne et modèle d'inspiration de beaucoup d'autres groupes aujourd'hui, sa résistance au temps lui confère une existence quasiment mythique, que reflète le « temple » où ils se produisent.

▪ Le cadre physique

Le Temple de Chari Jazz est situé dans un endroit discret. Comme le Bar Boukarou, il se trouve à la jonction de deux rues secondaires à quelque 100 m de l'avenue Boulevard des Sao.

Dans la journée et pendant les jours ordinaires (les concerts ont lieu 3 jours par semaine), en l'absence de concert, il reste fermé. La vieille peinture sur le mur de clôture et sur la porte principale, ainsi que le caniveau aux eaux sales qui dégage une odeur nauséabonde, n'évoquent en rien un lieu de musique où se produit un immense groupe musical comme Chari Jazz.

C'est entre le vendredi et le dimanche que la présence d'une vieille banderole informant de la tenue du concert donne une identité à ce lieu. L'état de délabrement interne de l'établissement correspond à l'aspect extérieur et reflète d'ailleurs l'image de déliquescence du groupe. Image confirmée par un coup d'œil furtif sur l'état des instruments, qui n'ont rien de comparable avec ceux du groupe Soubyanna, par l'absence de porte aux toilettes ou encore par l'âge avancé de la quasi-totalité des musiciens qui composent le groupe. L'immortalité auto-proclamée de Chari Jazz résiste mal à l'épreuve du temps.

Photo n° 16

La scène du Temple de Chari Jazz (ph. KRJP)



▪ **Les pratiques du lieu**

Dans un espace relativement étroit avec un nombre de places (tables et bancs) plus réduit qu'au Royaume de Soubyanna, le Temple est très vite rempli les jours de concert. La particularité de ce lieu tient à la nature du public qui le fréquente : ce public, par sa tranche d'âge, appartient en majorité, à la période de Fort-Lamy.

Alors que dans certains lieux comme l'IFT, le début du concert est clairement marqué par un rituel d'entrée en scène des musiciens, ici ils arrivent en ordre dispersé et prennent d'abord place à table avec les clients, visiblement des habitués, pour échanger quelques paroles avant de monter sur scène. Ce moment est d'autant plus significatif qu'au-delà des salutations ordinaires, certains clients demandent leur morceau préféré aux musiciens. En outre ce geste, moins observable ailleurs qu'ici, traduit l'existence d'une proximité sociale forte qui évoque la vie d'autrefois et qui tend à disparaître aujourd'hui sous l'effet de l'urbanisation. Contrairement à l'anonymat qui caractérise le Royaume de Soubyanna ou l'IFT, ici tout le

monde semble se connaître ; ce public est aussi, dans une certaine mesure, une communauté. Les hommes et femmes appartenant à la même tranche d'âge (entre 45 et 55 ans) qui se retrouvent ici passent leur temps, pour ceux qui se sont perdus de vue de longue date, à évoquer leur jeunesse à travers l'écoute de ces « vieilleries²⁸⁶ ». En dépit de leur âge qui peut limiter leurs mouvements, l'animation musicale et la joie d'être ensemble suffisent à les entraîner tous sur la piste. Si la Maison de Quartier de Chagoua est identifiée comme le haut lieu du hip hop, le Temple de Chari Jazz, quant à lui, est celui de la rumba congolaise.

d) *Le bar Rasta : la mémoire de Bob Marley*

Le bar Rasta est l'un des plus anciens bars situé au quartier Moursal, sur l'axe menant à l'ex-marché Dembé, l'un des plus grands marchés de la ville. Cette proximité avec le marché fait de ce bar un des lieux de divertissement très fréquentés. En outre sa dénomination, évocatrice d'un style de vie, mérite qu'on s'y intéresse.

▪ Le cadre physique

Situé sur l'un des axes les plus fréquentés de la ville, l'avenue dite de « Contournement » qui débouche sur Mobutu, le bar Rasta est identifiable par ses couleurs vert-jaune-rouge qui évoquent le drapeau de la Jamaïque de Bob Marley. Cette identification se fait d'abord au niveau de l'entrée principale, sur l'enseigne qui indique le nom du bar, puis à l'intérieur sur le mur, sous forme de décorations rappelant l'esprit du lieu : le reggae. Comme si ces différents signes ne suffisaient pas, l'effigie de Bob Marley force cette identification.

La décoration de l'intérieur de l'établissement, ainsi que la propreté manifeste des lieux qui n'ont rien de comparable avec le Temple de Chari Jazz ou Boukarou, montrent le souci du propriétaire de faire de cet établissement un cadre apte à favoriser plusieurs formes de sociabilités. Cette intention se traduit par quelques inscriptions qu'on peut lire au mur : « *Le bar Rasta, un lieu de mes loisirs et détente* », « *Le bar Rasta, un lieu de mes rendez-vous d'affaires* ». En plus de la musique qui y est diffusée, l'établissement est doté d'un poste de télévision et lorsqu'il y a des événements sportifs comme la Ligue des Champions ou la Coupe d'Afrique des Nations, le bar est pris d'assaut par un nombre important de clients. La présence des agents des forces de l'ordre qui gardent les deux voies d'accès (entrée d'un côté

²⁸⁶ Il s'agit d'une connotation tendre, amusée, pour désigner les compositions de l'époque de l'indépendance.

et sortie de l'autre) est de nature à donner confiance à tout client ; à l'inverse, elle souligne aussi le caractère dangereux du lieu. Cela se confirme d'ailleurs avec les nombreux étals de boissons alcoolisées tout autour et la présence permanente des enfants de la rue, qui viennent pour la plupart du marché de Dembé tout proche et sont associés à une image de délinquance.

▪ **Les pratiques du lieu**

Comme c'est le cas pour de nombreux bars, le bar dancing Rasta ouvre tous les jours de la semaine. Le silence qui y règne en journée et son système d'aération rappellent l'une des vocations de ce lieu, celle de servir de lieu de rendez-vous et de permettre des conversations plus intimes.

C'est tous les soirs à partir de 18h que l'animation musicale débute. La programmation quotidienne qui est un mélange de diverses sonorités (makossa, rumba, soukous, reggae...) contraste avec l'identité affichée du lieu, telle qu'on peut la lire à l'entrée et à l'intérieur sur le mur « *Bar Rasta, le temple du reggae* ». Contrairement au Temple de Chari Jazz où l'on vient pour écouter la rumba « classique », c'est-à-dire celle du Zaïre, et ce pendant toute l'année, ici plusieurs styles musicaux se côtoient ; le reggae ne jouit d'aucune exclusivité. En revanche, l'on reconnaît la vraie identité du bar le jour anniversaire de la mort de Bob Marley, le 11 mai. Plusieurs indicateurs permettent d'en prendre conscience. Avec un répertoire essentiellement reggae ce jour-là, on voit les amateurs affluer. Si le 11 mai est un événement qui est également fêté dans les centres culturels de la ville, il est célébré au bar Rasta avec une ferveur toute particulière. La fréquentation de ce bar est plus importante que d'ordinaire grâce à l'organisation des concours de danse qui mettent en concurrence les clients, les gagnants étant récompensés par des prix variés. C'est l'un des grands rendez-vous annuels qui permet d'observer de riches pratiques sociales. Les amateurs y sont facilement reconnaissables. Dreadlocks nus ou couverts d'un bonnet aux couleurs vert-jaune-rouge, des écharpes, des habits arborant la photo de Bob Marley, des lunettes noires, parfois une guitare,... le tout dans une ambiance bruyante dégageant des odeurs fortes et une fumée lourde qui témoignent de la consommation de drogue et de boissons fortes.

Dans un tel contexte où la transgression est permanente et où même la présence des agents de l'ordre n'est pas dissuasive, il n'est pas surprenant de constater des comportements qui manifestent la violence sous plusieurs formes. Ainsi des cas de rixes ou de vol sont récurrents en de telles occasions.

La ville recomposée par la musique : formes et limites du phénomène

Au cours de ce chapitre, nous avons cherché à mettre en évidence la manière dont la musique transforme ou recompose la ville. Nous avons montré que cette recomposition peut se lire à divers niveaux : d'abord au plan matériel des implantations physiques mais aussi au niveau social et relationnel, sans oublier la dimension symbolique des lieux que les événements musicaux peuvent construire ou modifier.

Ainsi l'organisation d'un événement comme le festival N'Djam Vi reconfigure, pendant quelques jours la matérialité d'un lieu unique et en fait un pôle d'attraction global qui dépasse le domaine de la musique. La Fête de la Musique au contraire, se caractérise par l'occupation de plusieurs sites à la fois. La musique investit certains espaces et quartiers peu familiers des spectacles scéniques, mettant ainsi en œuvre une autre forme de recomposition dont le caractère ponctuel est compensé par la pluralité spatiale.

Ce qui frappe dans la dimension sociale de ces événements, c'est d'abord la mobilité qu'ils engendrent dans la ville. Durant le temps du festival N'Djam Vi par exemple, on observe un mouvement de convergence d'autres quartiers vers l'Espace Fest' Africa qui fait de ce lieu, au moins pour un temps, le centre de la ville. Cette observation pourrait sembler banale dans un autre contexte ; dans une ville où les clivages ethniques se confondent avec l'implantation géographique, elle prend toute sa valeur. Quant à la Fête de la Musique, la dimension sociale de la recomposition qu'elle fait naître est perçue à travers la programmation. En permettant aux « petits groupes cachés » de s'exprimer, en offrant à des styles très différents l'occasion d'occuper, le temps d'un soir, le même espace, cet événement participe du brouillage des identités musicales et des publics qui leur sont liées.

Il en va tout autrement pour ce qui est des lieux d'écoute permanents pour lesquels la musique donne de la ville de N'Djaména l'image d'un territoire morcelé en de multiples « aires » au sens de l'approche écologique de l'Ecole de Chicago²⁸⁷. Cette nouvelle cartographie fait émerger entre autres, des aires typées de « contestation ou de revendication » comme la Maison de Quartier de Chagoua ; des lieux d'« allégeance au pouvoir » comme la Place de la Nation ; des lieux d'« éducation morale » comme le Centre des jeunes Don Bosco ; des lieux de culture « élitiste ou internationale » comme l'IFT ; des lieux de la promotion du « folklore » comme l'Espace Talino Manu ou encore des lieux de tradition musicale comme le

²⁸⁷ L'approche écologique définit la ville en termes de communautés urbaines attachées à certains modèles culturels ou moraux qui, dans leur ensemble, finissent par former une constellation de zones urbaines. La ville est ainsi conceptualisée comme une mosaïque de sous-communautés vivant dans des limites spatiales précises.

Temple de Chari Jazz. Bien entendu, cette cartographie programmatique des lieux va de pair avec celle des catégories de publics qui les fréquentent.

Enfin la dimension symbolique que la musique fait prendre à certains lieux dans la ville contribue à donner une autre dimension à l'idée de la recomposition. C'est le cas de l'Espace Fest'Africa et de l'Espace Talino Manu qui sont ainsi érigés par la musique en lieux emblématiques de la mémoire d'un peuple. A l'évidence, cette recomposition a ses limites : pour ce qui est des événements en particulier, même lorsque leur répétition annuelle induit une certaine forme de ritualisation, elle ne dépasse pas le cadre temporel du festival ou du concert.

Chapitre 7 : De la musique aux groupes de sociabilité à N'Djaména

L'inscription sociale de la musique peut prendre plusieurs formes. En dehors des événements musicaux dont nous avons parlé longuement dans le chapitre précédent, elle se manifeste aussi par des regroupements « restreints et volontaires » (Agulhon, 1977) qui prennent plusieurs dénominations : clubs, collectifs, associations, groupements, cercles, amicales, centres,... L'objet de ce chapitre est essentiellement de comprendre les logiques de fonctionnement de ces types d'organisations à travers lesquelles nous percevons la musique comme favorisant des sociabilités plurielles, notamment la suggestion de nouvelles manières de vivre ensemble dans l'espace urbain. Afin de mieux appréhender cet objet, nous nous intéresserons à deux organisations: le club « Guest Star » et le Collectif AJRA. Ce choix est lié en particulier au fait qu'en dehors de leur dynamisme reconnu, le premier a une notoriété incontestable auprès des jeunes de la ville, tous territoires confondus, en raison de la médiatisation permanente de ses activités, alors que le second développe un ancrage géographique fort.

Nous porterons tout d'abord notre regard sur le contexte d'émergence et les raisons qui ont conduit à la création des associations et clubs en général au Tchad, puis nous analyserons l'organisation et le fonctionnement interne de ces structures en insistant sur quelques principes liés au mode de vie au sein de ces organisations.

7.1 La notion de sociabilité

La notion de sociabilité suscite depuis longtemps un vif intérêt chez de nombreux chercheurs. Dès 1690, Furetière montre la double dimension de la sociabilité. La première, psychologique, est selon lui relative à l'individu qui est « disposé à vivre en compagnie » et la seconde, sociologique, relève de l'espèce et dispose l'homme à « faire liaison », par « intérêt ou par amitié », à former des collectifs, à « faire ensemble de petites sociétés », par exemple entre amis ou voisins.

Dans son étude sur le concept de sociabilité, Rivière montre comment Simmel, qui en a analysé les formes urbaines, a souligné l'importance de ce concept si l'on veut comprendre la vie des formes sociales. Simmel définit en effet la sociabilité comme une action réciproque ou

un lien de réciprocité libéré de toute contrainte et considère qu'elle contient en elle-même sa propre fin. Il affirme donc qu'elle est l'expression élémentaire, première, du lien social. Il en fait « la forme ludique de la socialisation », cette dernière étant comprise comme « *la forme qui se réalise suivant d'innombrables manières différentes, grâce auxquelles les individus, (...) en vertu d'intérêts, se soudent en une unité au sein de laquelle ces intérêts se réalisent* » (Rivière, 2007 : 212). En France, l'une des premières études sur le concept de sociabilité est la thèse de Paradeise (1975) qui, pour sa part, a défini la sociabilité privée comme : « *l'ensemble des activités dont l'exercice suppose la libre élection des partenaires* » (Ibid.: 220)

Cette définition, qui assimile la sociabilité au loisir relationnel et qui oppose le privé au professionnel, associe donc cette notion aux lieux de rencontre non contraints professionnellement. Les activités liées à la pratique associative en sont des exemples concrets. C'est en nous appuyant sur la définition de la sociabilité au sens d'un loisir relationnel et d'une activité non contrainte professionnellement que nous nous proposons d'étudier les groupes d'amateurs de musique, qui constituent un phénomène émergent aujourd'hui à N'Djaména. Il s'agit concrètement de montrer que, bien qu'identifiés comme émanant du monde de la musique, ces groupes ou clubs développent des pratiques qui se situent au-delà des activités strictement artistiques, favorisant ainsi des interactions multidimensionnelles.

7.2 Bref rappel du contexte d'émergence des clubs et associations au Tchad

L'émergence de la vie associative au Tchad se situe à partir de 1990, année de l'avènement de la démocratie et de la libéralisation de la vie publique. Cet élan est favorisé par la tenue de la Conférence Nationale Souveraine en 1993, qui a permis à la société civile d'avoir une visibilité nationale. C'est à partir de cette période également que l'on assiste à la création des partis politiques, des associations, des médias audiovisuels et des organes de presse privés.

A N'Djaména, ce qu'il est convenu d'appeler l'ère démocratique a amené les citoyens à s'organiser dans des regroupements qui œuvrent dans divers domaines : la santé, l'éducation, l'économie, le développement rural (agriculture et élevage, notamment), mais aussi l'art. Si certains ont une base juridique comme c'est le cas de nombreux groupements, coopératives ou associations, d'autres sont des créations informelles. C'est le cas, par exemple, de certains clubs d'amis, de tontines ou de regroupements à base ethnique fondés sur l'entraide entre les ressortissants du même village. Ces associations, dont le nombre est de plus en plus élevé

dans la ville, jouent un rôle considérable, notamment à travers leurs actions qui complètent généralement les efforts des pouvoirs publics. Nous citerons en exemple les « clubs réglo » de l'AMASOT²⁸⁸ qui existent dans les différents quartiers ou villes du Tchad, dont le but est de sensibiliser la population aux maladies telles que le paludisme, le diabète, le choléra, la poliomyélite et le VIH/SIDA. C'est également le cas du club RFI de N'Djaména, dont l'objectif est de créer des activités culturelles et sportives et de contribuer à la cohésion nationale à travers les activités de sensibilisation des jeunes.

C'est à la lumière de ce contexte institutionnel général que nous allons focaliser notre attention sur les deux organisations que nous avons rencontrées, Guest Star et AJRA. Nous nous intéresserons d'abord aux raisons spécifiques qui ont présidé à leur création.

7.3 Les principales raisons liées à la création des clubs d'amateurs

Les responsables du club Guest Star et du collectif AJRA situent la naissance de leurs organisations respectives entre 2007 et 2008. Parmi les raisons qui ont amené les membres à s'organiser collectivement, nous pouvons en retenir deux : la volonté de tirer le meilleur parti des réunions et le désir d'être à la mode.

7.3.1 Optimiser les occasions de rencontres entre jeunes

A l'origine de ces regroupements, on trouve plusieurs motivations. L'une des principales évoquées est la quête du partage d'expériences collectives. Par exemple, pour les membres du Club Guest Star, c'est surtout le souci de pérenniser les occasions ponctuelles de retrouvailles que sont les rendez-vous hebdomadaires de l'émission *Guest Star* :

*« Au début on venait interpréter tout le temps et comme on se croisait régulièrement entre jeunes pour interpréter, c'est comme ça que l'idée nous est venue de créer un club qui se veut un cadre d'échange autour des thèmes pouvant nous construire dans l'avenir ».*²⁸⁹

L'émission *Guest Star* étant écoutée dans tous les quartiers de la ville, on peut faire l'hypothèse que les jeunes qui viennent tous les samedis pour y participer sont issus de

²⁸⁸ L'Association pour le Marketing Social au Tchad est une ONG nationale dont la mission est la promotion du préservatif.

²⁸⁹ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

quartiers et origines ethniques différents et ont en commun la même passion. Prendre ainsi la décision de se réunir dans un club révèle chez ces sujets le souci de tirer bénéfice des riches expériences issues de cette diversité. En outre, nous voulons insister sur le caractère fédérateur du club qui transcende les clivages tant géographiques qu'ethniques. Si on analyse le propos ci-dessus, on note également que les membres assignent au club la mission de les préparer à la vie adulte. On peut donc lire dans le projet une vision à long terme qui dépasse très largement le cadre musical.

7.3.2 Le souhait d'être à la mode

Si les raisons évoquées ci-dessus sont endogènes, c'est-à-dire proviennent d'une volonté expresse des membres, la création des clubs peut apparaître également comme un phénomène essentiellement exogène. C'est par exemple le souci des responsables de vouloir être à mode :

*« En fait on a vu assez de collectifs de rappeurs au Sénégal, au Tchad même avec Tchadarappa. Et on s'est dit aussi pourquoi ne pas créer un collectif des rappeurs dans notre quartier, plus précisément à Abéna. Au début, c'était Abéna Hip Hop. Mais il y a eu des problèmes d'incompréhensions entre les membres et certains se sont retirés. Abéna Hip Hop est resté et nous avons créé notre collectif AJRA. Voilà aujourd'hui on commence à émerger à travers nos chansons qui passent sur les médias ».*²⁹⁰

Cette volonté de s'arrimer aux changements du monde extérieur s'accompagne d'une intention de s'affirmer comme groupe à part entière. Tout en admettant que leur création est liée à une influence extérieure, les membres montrent un réel désir de se démarquer des organisations antérieures dont ils relèvent les limites. Si, dans le cas du club Guest Star, il y a un souci de profiter de l'hétérogénéité sociale et culturelle des membres, chez AJRA, ce qui fédère les membres, c'est la promotion d'une identité à la fois musicale et géographique.

En développant ainsi une nouvelle vision, les membres veulent donner à leur organisation plusieurs fonctions. L'une d'elles consiste à la considérer comme une instance qui leur sert de tremplin pour accéder à la notoriété ou avoir une reconnaissance sociale :

« L'idée est de réunir les jeunes parce que ce n'est pas facile de faire la

²⁹⁰ Entretien n° 13 - P/ajra, réalisé le 8 juillet 2012.

*musique tout seul et évoluer tout d'un coup. Alors il faut se réunir, se mettre ensemble ; quand on est uni, on devient fort. Donc on s'est mis ensemble pour faire grandir un peu ceux qui veulent faire la musique à côté des études. Notre objectif, ce n'est pas seulement de représenter le quartier Abéna. Parmi les jeunes, il y en a qui veulent apporter leur pierre d'édifice non seulement pour le quartier mais le pays tout entier. Ici, chacun a ses idées et ses objectifs et le fait d'être ensemble nous permet de nous connaître et de vivre en société et de profiter de la vision de tout un chacun, non seulement dans le domaine de la musique, mais on essaie de se conseiller ».*²⁹¹

Comme dans le cas précédent chez les membres de Guest Star, l'objectif de se réunir dans le Collectif obéit à une logique de formation des membres à travers le partage mutuel d'expériences. On note par ailleurs que la préoccupation liée à la quête d'une reconnaissance sociale s'affirme avec force comme l'un des motifs de création du Collectif. Ce besoin n'est pas ressenti de la même manière chez les membres du Club Guest Star, qui ne constituent pas un groupe socialement homogène d'individus. Le choix de la dénomination « Jeunes Rappeurs » renvoie explicitement à cette quête d'affirmation et de revendication sociale à laquelle se mêle la conscience d'une identité générationnelle.

En outre, on constate une volonté manifeste des membres d'AJRA de se positionner comme ambassadeurs et défenseurs de leur quartier, dont l'image est sensiblement dégradée par rapport aux autres. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'on compare le quartier Abéna, dépourvu d'infrastructures et reconnu comme l'un des fiefs du banditisme urbain, avec le quartier Moursal, doté d'équipements urbains modernes.

Enfin, on peut noter que cette préoccupation, liée à la revendication d'une identité, aboutit à une forme de radicalisation que l'on perçoit à travers cette affirmation :

*« Nous voulons plutôt leur servir d'exemple. L'objectif du Collectif, c'est de redresser le pays. Parce qu'actuellement, c'est comme si nous ne vivons pas chez nous. On est comme des étrangers dans notre pays ».*²⁹²

²⁹¹ Entretien n° 13 - P/ajra, réalisé le 8 juillet 2012.

²⁹² Entretien n° 13 - P/ajra, réalisé le 8 juillet 2012.

Un tel propos s'adresse certes aux autorités, qui sont désignées par ces jeunes comme responsables au premier chef de leurs problèmes, mais également à l'ensemble des couches sociales. Les clubs révèlent ici l'une des caractéristiques de la ville, qui est l'anonymat perçu comme générateur d'exclusion. L'emploi du terme « étranger » utilisé ici par ce sujet traduit l'affirmation de cet anonymat et évoque les travaux de Simmel. Pour ce dernier, on rencontre en ville deux sortes de relations sociales : les relations affectives et les relations rationnelles. Par son pouvoir de mise en relation des personnes de différentes origines, la ville vide en contrepartie ces relations de leur contenu affectif pour les réduire à des relations marchandes, calculatrices, rationnelles ou individualistes. Si une telle réalité est peu ou prou acceptée et considérée comme normale dans les sociétés européennes et américaines, en Afrique en revanche, elle est vécue comme une atteinte aux fondements de la société africaine contre laquelle il faut s'insurger. Les clubs jouent donc ici une fonction de restauration de la solidarité, valeur reconnue de la société africaine en proposant de nouvelles formes du vivre ensemble. En effet, pour la société tchadienne qui a vécu plusieurs décennies de conflits intercommunautaires, cette forme de sociabilité présente l'intérêt de n'être pas basée sur des appartenances ethniques ou des considérations régionalistes « Nord-Sud ».

7.4 L'organisation interne et les principes de fonctionnement

Suivant leur spécificité, les clubs développent, dans les activités proposées à leurs membres, diverses formes de sociabilité. On en trouve aussi trace à travers leurs principes d'organisation, leurs modes de fonctionnement et, en premier lieu, leurs procédures d'adhésion.

7.4.1 Des formes d'adhésion mal définies

L'adhésion d'un membre aux clubs ne respecte aucune logique. Cela met en évidence le caractère ouvert et informel de ces associations qui sont prêtes à accueillir tout le monde. A l'analyse des entretiens, nous avons repéré quelques canaux principaux par lesquels les membres y accèdent. On peut les regrouper en deux grandes catégories qui sont l'influence des médias et la médiation des amis.

L'écoute régulière de certaines émissions est l'une des voies principales évoquées par de nombreux membres. C'est l'exemple de l'émission *Guest Star* dont l'activité principale est fondée sur les interprétations musicales et qui se fait largement l'écho des informations

relatives aux activités du club du même nom. C'est d'ailleurs l'une des raisons de la notoriété du club Guest Star. Les auditeurs qui ont fini par adhérer vivent les moments qui précèdent leur adhésion comme une forme d'incitation forte qui a précipité leur décision :

*« Je suis arrivé au club grâce à l'émission. Je suivais l'émission à la radio Harmonie et je me suis dit mais tiens ! Comme il y a un club qui est au sein de la radio et qui tient ses réunions, pourquoi ne pas venir jeter un coup d'œil ? Je suis venu et j'ai vu que le débat, tout ce qui se dit est important pour les jeunes. C'est pourquoi je me suis intéressé au club ».*²⁹³

S'il y a une première catégorie des sujets qui sont passés du statut d'auditeurs à celui de membres des clubs grâce à l'influence de la radio qui diffuse ladite émission, d'autres au contraire, y sont arrivés plutôt grâce à une recommandation des amis :

« Moi, je suis arrivée au club par une amie qui s'intéresse trop aux cadres de discussion comme les conférences débats. Et comme moi aussi j'aime trop ces genres de rencontres, elle est passée me chercher à la maison pour qu'on vienne débattre d'un thème ensemble et c'est pour cela que je suis venue. Beaucoup de choses que j'ai vécues, j'ai rencontré dans certains débats et c'est ainsi que je me suis dit pourquoi ne pas continuer avec les autres. Je trouve que c'est très cool ».

Dans ce contexte précis, même si cette forme d'adhésion est en quelque sorte une transmission de goût, il faut souligner le fait que les jeunes éprouvent d'abord un besoin permanent d'accéder à ces cadres de rencontre, besoin qui ne demande qu'à être stimulé. L'hésitation qui semble prendre le dessus au début fait place à la fidélisation et à l'assiduité des membres. Ici, l'une des satisfactions relevées est liée au fait que les thèmes débattus font partie intégrante des préoccupations individuelles de chacun. Nous reviendrons plus loin sur les contenus thématiques abordés.

Enfin une dernière catégorie de membres affirme que son adhésion relève d'une simple question de curiosité et l'on peut mesurer à travers la citation qui suit le caractère totalement informel de ces structures :

« Moi, je suis venu par hasard. Un soir, je suis arrivé à la radio Harmonie FM par hasard, c'était un samedi et subitement, j'ai aperçu quelques

²⁹³ Entretien n° 14 - P/cgs, réalisé le 14 juillet 2012.

*personnes regroupées autour d'une table, comme nous le sommes ici aujourd'hui, en train de débattre d'un thème. J'ai vu que c'était intéressant et je me suis mis dans la danse. J'ai demandé à connaître le thème du jour et j'ai participé en donnant mon point de vue et c'est de là que j'ai pris l'habitude et cela me motive de venir chaque samedi dès que je le peux ».*²⁹⁴

On peut supposer que l'un des soucis des fondateurs du club, qui se réunissent dans les locaux de radio Harmonie FM, est de favoriser la rencontre d'un grand nombre de jeunes, la radio se révélant ainsi un excellent point de convergence générationnel.

7.4.2 Les activités des clubs

La dynamique des clubs à N'Djaména réside, entre autres, dans la diversité des activités et initiatives qu'ils développent chaque année. Si certaines activités peuvent être considérées comme habituelles à cause de leur caractère répétitif (réunions et anniversaires), d'autres, nouvelles, ont un caractère exceptionnel et leur programmation chaque année témoigne du dynamisme des membres en termes de créativité. Nous résumons, dans le tableau ci-dessous, l'ensemble de ces activités. Afin de faciliter la compréhension, nous les regroupons autour de trois catégories : activités festives, intellectuelles et de compétition.

Tableau 13: Aperçu des activités des clubs

Catégorie	Spécificités
Activités de compétition	<p>Les activités de compétition constituent des rendez-vous périodiques qui mobilisent les différents clubs de la capitale. Dans le domaine musical, ce sont essentiellement les émissions <i>Guest Star</i>, <i>Espaces Jeunes</i> ou <i>Hip Hop Show Time</i> dont nous avons longuement parlé dans les chapitres précédents. C'est également l'exemple de la dernière compétition dénommée « Hors de l'ombre » destinée à amener les jeunes vers l'excellence et ainsi les aider à faire preuve de davantage de créativité.</p> <p>Les compétitions touchent aussi le domaine sportif avec l'organisation des tournois de football et de basketball.</p> <p>Si certaines activités comme <i>Guest Star</i> relèvent du niveau interne, c'est-à-dire spécifiques à un club précis, d'autres au contraire ont un caractère ouvert et offrent des moments de</p>

²⁹⁴ Entretien n° 14 - P/cgs, réalisé le 14 juillet 2012.

	rencontres où différents clubs sont appelés à s'affirmer et à s'affronter pour remporter le trophée. Le cas le plus emblématique est celui de l'émission « Espace Jeunes » qui montre clairement que les groupes qui y participent sont identifiés à leur quartier d'origine.
Activités intellectuelles et de formation	<p>Font partie de cette catégorie les réunions hebdomadaires pour le cas du club Guest star ou des séances de répétition pour le collectif AJRA. Les assemblées générales semestrielles du Bureau du club Guest Star relèvent également de cette catégorie, ainsi que les débats organisés dans certaines émissions sur des thèmes liés à la jeunesse, auxquels les différents clubs sont invités à participer.</p> <p>Ces activités placent souvent les membres dans une posture de réflexion où la participation intellectuelle de chacun est recherchée.</p>
Activités festives	<p>Les occasions festives sont nombreuses et les membres des différents clubs ne manquent pas d'imagination pour créer des occasions de se retrouver fréquemment. Les activités de cette catégorie sont notamment les anniversaires et les soirées dansantes organisées pendant les vacances scolaires.</p> <p>Depuis 2011, une autre activité dénommée « Découverte des auditeurs » fait florès en termes de mobilisation des jeunes. En effet, le constat fait par les organisateurs est que de nombreux jeunes participent à diverses émissions radiophoniques sous le couvert de pseudonymes. L'objectif est donc de se retrouver pour « connaître qui se cache derrière ce pseudonyme ». Cette rencontre vise ainsi à favoriser le rapprochement entre tous les jeunes de la capitale, indépendamment des considérations liées à l'appartenance musicale. Considérant la diversité des « émissions jeunes » (qui ne sont pas exclusivement musicales) et le nombre croissant des médias (Harmonie, FM Liberté, Ngato FM, ONRTV), on comprend pourquoi cette rencontre représente un lieu de convergence qui voit affluer de nombreux participants.</p> <p>A l'instar de nombreuses rencontres, ces rendez-vous sont des moments propices à l'observation de diverses pratiques, où l'on retrouve la mise en scène d'éléments de présentation de soi (habillement, coiffure, marques de chaussures...); elles font partie des occasions favorables au développement du tissu relationnel.</p>

La description de ces différentes activités permet d'identifier, à grands traits, les types de sociabilité que chacune d'entre elles peut générer, mais n'aide pas à les approfondir. C'est pourquoi nous allons nous focaliser sur une activité spécifique, en l'occurrence les réunions hebdomadaires. Celles-ci constituent l'une des activités principales des clubs. Compte tenu de

cette place importante qu'elles occupent dans leur fonctionnement, nous estimons que ce sont également des moments de rencontre où peut s'observer la diversité des formes de sociabilité.

Afin d'en rendre compte et de les analyser, nous avons choisi de nous intéresser plus précisément à une séance de réunion du club Guest Star où, à plusieurs reprises, nous avons fait des observations participantes lors de la tenue des réunions des membres au sein de la station radiophonique Harmonie FM.

7.4.3 La réunion, une occasion propice à l'observation des interactions

L'organisation et la tenue des réunions obéissent à un schéma unique défini par les membres et fondé sur des étapes pré-établies. Nous montrerons, dans les lignes suivantes, ces différentes étapes et les interactions qu'elles mobilisent entre les membres.

7.4.3.1 La phase des convocations ou l'usage intense de la messagerie

Comme les séances de réunions hebdomadaires se tiennent autour des thèmes de discussion annoncés, l'animateur principal envoie à tous les membres dont il détient le numéro de téléphone, un ou deux jours avant, un message personnalisé portant sur le thème du jour. Le téléphone, faut-il le souligner, est adopté ici comme le moyen le plus efficace de communication entre les membres, grâce à l'instantanéité de diffusion de l'information qu'il permet. Au-delà de cette dimension fonctionnelle, il faut noter le statut particulier que revêt cet outil chez les jeunes : détenir un téléphone portable est à la fois manifester son appartenance à la ville et s'identifier à la modernité. Cette phase de la convocation est essentielle : l'envoi du message est attendu par tous les membres qui n'hésitent pas à réagir en cas de défaut de transmission lié à la perturbation du réseau téléphonique ou à une omission éventuelle du responsable chargé de son envoi. Si le premier objectif de ce rituel est de donner à chacun l'information utile en temps opportun afin de lui permettre de prendre part activement aux débats, il constitue aussi un élément de valorisation qui donne à chaque destinataire le vrai statut de membre à part entière ; c'est également une forme d'incitation à assister aux réunions.

Ainsi, si la participation massive des membres demeure l'une des finalités des réunions du club, le choix du thème, qui en est un des éléments distinctifs, ne se fait pas au hasard. Le Bureau Exécutif, qui se réunit tous les mardis avant la réunion élargie des membres du

samedi, recueille à l'avance les préoccupations de chacun et évalue les problèmes en fonction de leur récurrence et leur pertinence. Autrement dit, les thèmes de discussion retenus pour les différentes séances sont ceux qui font l'objet d'un consensus entre l'ensemble des membres.

7.4.3.2 La réunion et son déroulement

Les réunions du club Guest Star se tiennent tous les samedis de 15h30 à 17h30 dans les locaux de la station radiophonique Harmonie FM au quartier Moursal. Le choix de ce créneau est lié, entre autres, au calendrier de la diffusion de l'émission *Guest Star* sur la même station, qui a lieu à partir de 18h. Ainsi, pour de nombreux membres qui viennent participer à l'émission, il est plus pratique d'assister à la réunion avant d'entrer dans le studio pour l'interprétation musicale. D'ailleurs, l'une des conditions d'admission à l'émission est d'abord de faire partie du club. Alors que l'heure officielle de la réunion est fixée à 15h30, c'est seulement après 16 h que la réunion débute généralement. Un tel retard ne peut étonner quiconque connaît les réalités tchadiennes, pour ne pas dire africaines, où l'on est habitué aux retards, même dans des situations professionnelles. A cause de la quasi généralisation de cette pratique, on peut affirmer que c'est un comportement qui tend à se transformer en fait

Photo n° 17

Une séance de réunion, où l'on remarque la mixité des participants (ph. KRJP)



culturel. Pour souligner l'ampleur du phénomène de retard, on parle même de « l'heure africaine ».

Généralement c'est l'animateur principal qui arrive sur les lieux le premier et se charge de préparer les installations. Accompagné par le bruit permanent du générateur qui fait fonctionner le studio, il dispose

quelques bancs en cercle à l'ombre du grand arbre qui se dresse dans la cour de radio Harmonie FM. Cet emplacement est idéal, surtout en saison de canicule car, même à 16h, le soleil continue encore de brûler la peau. La disposition des bancs est faite de façon à permettre que tous les participants se regardent. L'équipe dirigeante de la séance est composée de quelques membres du Bureau Exécutif, en l'occurrence le Président, l'animateur principal et le Secrétaire Général. Elle prend place autour d'une table, assez vétuste.

L'arrivée des membres se fait très progressivement. Certains arrivent en motos-taxi, appelées localement « clando », montrant ainsi qu'ils viennent des quartiers lointains, d'autres au contraire sont à pied et leur état de fraîcheur relative montre de toute évidence qu'ils vivent à proximité des lieux. Peu à peu la cour, déserte quelques heures auparavant, se remplit et s'anime. Tous ces jeunes sont âgés de 18 à 25 ans, ils sont originaires de différents établissements secondaires, adoptent un comportement vestimentaire presque identique, aussi bien chez les garçons que les filles, qui rappelle plutôt l'allure des stars comme Fally Ipupa, l'une des figures connues chez les jeunes : jeans, casquettes retournées, T-shirt moulant. On remarque des modèles de tresse et de coiffures peu habituels.

Les salutations se font suivant les codes propres au groupe. On s'enquiert des nouvelles de la semaine en attendant les retardataires et le début de la réunion. Si certains choisissent de prendre place sur les bancs, d'autres sont debout ; tous manifestent la joie de se retrouver là. Ce temps d'échange à bâtons rompus fait bientôt place à la réunion. On le remarque à travers deux signes : chacun fait silence et s'assied.

La réunion proprement dite débute par l'introduction du « problème du jour²⁹⁵ » par l'animateur principal, après le mot de bienvenue de la part du Président et un bref rappel du compte rendu de la séance précédente. Tous ces éléments protocolaires qui inaugurent la phase décisive de la réunion laissent voir une démarche ostensiblement professionnelle dans la manière de procéder. Si, pour les anciens, ce mot remplit une fonction rituelle de portée insignifiante, il a un impact évident sur les nouveaux dans la mesure où il a pour fonction de les rassurer sur le sérieux de l'organisation et de donner à la réunion une solennité certaine.

a) Etape 1 : Le « problème du jour » ou l'heure du grand débat

Le temps des discussions autour du problème du jour permet à chacun de s'exprimer et de donner son propre avis. Un moment de réflexion toujours vivant où, suivant des affinités qui se tissent entre eux, de petits groupes se forment qui ont souvent des avis opposés et défendent des positions tranchées. En fonction de la sensibilité de certains sujets, surtout ceux qui sont relatifs aux rapports garçons-filles, au mariage ou encore à la baisse du niveau scolaire, les débats sont toujours vifs, débordant parfois sur le temps imparti. Si la

²⁹⁵ Le choix du mot « problème », dans ce contexte où l'on attendrait plutôt des termes plus neutres comme « thème » ou « sujet », montre bien que l'on veut faire appel à la réactivité des participants, que le débat doit conduire à une action, aider les membres présents à faire face à une situation difficile dans leur vie quotidienne.

participation à l'émission relève d'une pratique musicale qui consiste en une interprétation, ici au club, la réunion qui précède aborde des sujets qui débordent largement le cadre musical :

*« On débat des thèmes de société et les problèmes des jeunes. Les thèmes sont relatifs aux faits qui se passent quotidiennement. On parle de mariage forcé, l'excision, le problème de baisse de niveau, les rapports garçons-filles, comment bien passer les vacances ou encore les problèmes du VIH SIDA. On parle aussi des sentiments parce que de nos jours, l'éducation sexuelle, les parents ne veulent pas aborder ce sujet avec les enfants, donc nous, étant jeunes et conscients, nous parlons de la sexualité entre nous-mêmes et nous essayons de nous donner des conseils ».*²⁹⁶

Non seulement ces thèmes sont d'actualité mais ils répondent aux préoccupations majeures des jeunes. En regardant l'étendue de ces sujets, l'on se rend compte que le club a une triple fonction : d'abord c'est un lieu de diffusion d'information, qui répond à une ignorance de beaucoup de membres sur des thématiques variées. Celles-ci peuvent être liées, par exemple, à l'actualité, à un domaine technique comme la santé ou les technologies de l'information. Ensuite c'est un lieu d'éducation qui complète souvent celle du milieu familial et peut se substituer à elle, permettant ainsi d'aborder des préoccupations particulières. Les jeunes changent ici de statut et jouent le rôle de père ou de mère pour d'autres jeunes, selon les sujets abordés. Enfin, ces débats ont une fonction d'orientation et de conseil. Le club suggère, en quelque sorte, une ligne de conduite à ses membres ; il se construit ainsi au cours des débats une sorte de morale sociale validée par le groupe.

b) Etape 2 : L'invité du club

Après la première phase de discussion où l'on peut observer la fougue et le dynamisme des uns et des autres à travers leurs interventions, vient un autre moment annoncé par l'animateur, c'est « l'heure de l'invité » et des « informations ».

Lorsque l'animateur constate que ce sont les mêmes idées qui reviennent ou lorsque l'intensité des discussions baisse, il annonce la deuxième étape ; le groupe adopte alors plutôt une attitude d'écoute. Suivant la complexité des thèmes, les membres du club peuvent avoir des besoins d'information plus ou moins importants. Ils font ainsi appel par exemple à un

²⁹⁶ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

spécialiste d'un domaine précis (agent de santé, enseignant, psychologue, sociologue,...), qui va être ce jour-là leur invité d'honneur. Après les débats, la parole est donnée à cet invité qui doit donner son avis technique sur le sujet du jour. C'est l'un des moments où l'on peut constater la liberté dont se prévalent les jeunes en posant toutes les questions sur de sujets parfois intimes, par exemple sur le VIH/SIDA.

Ce moment est généralement suivi de la prise de parole du chargé des affaires extérieures, qui porte à la connaissance des amis l'actualité des clubs de la ville. Ce sont, pour la plupart, des invitations adressées par les clubs amis aux membres du club Guest Star concernant des activités comme des anniversaires, des soirées festives ou des rencontres sportives organisés à travers la ville. Ce canal de communication est nécessaire ; il est le seul qui permette aux membres d'avoir l'information s'ils veulent prendre part à ces évènements. On peut noter ici un point important : la solidarité et la communication permanente entre les clubs à travers les nombreuses initiatives qu'ils développent. De façon sommaire, on voit se constituer quelque chose qui ressemble à un réseau associatif.

Dans le souci de répondre à cette démarche de solidarité, mais aussi d'affirmer son identité dans les différentes compétitions, le club Guest Star met en valeur les aptitudes diverses de ses membres :

*« Donc si nous sommes invités comme club par d'autres groupes, une personne vient²⁹⁷ nous représenter ailleurs, dans d'autres radios, FM Liberté par exemple. On arrive également à s'affronter par exemple dans les matches de football. On a, au sein du club, des jeunes qui jouent au foot ou au basketball. Même chose pour les soirées culturelles. Ici, on sait qu'on a nos meilleurs interprètes, c'est-à-dire ceux qui ont gagné successivement 3 fois à l'émission. A toute occasion, on peut les envoyer nous représenter. Comme l'émission Espace Jeunes, la première édition est gagnée par le premier interprète du club Guest Star. Même la deuxième édition. Donc on se forme ici pour être meilleur ailleurs ».*²⁹⁸

A travers cette affirmation, on voit bien que le club fonctionne comme un laboratoire où les jeunes cherchent à exprimer leurs potentialités cachées, au-delà du domaine de la musique. En faisant une place à des disciplines sportives, en les faisant cohabiter avec la musique, les clubs font preuve d'ouverture, de liberté et de créativité, mais aussi de polyvalence.

²⁹⁷ Dans cette phrase, « vient » = « va » en français standard.

²⁹⁸ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

c) Etape 3 : Les questions diverses ou le temps de la détente

L'étape des « divers » est le dernier temps de la séance. Son importance, d'après les membres, tient au fait que les participants peuvent avoir là l'opportunité d'une libre expression. Si, dans les étapes précédentes, l'expression est soumise au thème traité, ici, cette contrainte est levée. Les membres du club expriment alors des préoccupations diverses. Cela peut prendre la forme de critiques générales sur la vie du groupe, ou de commentaires personnels sur un problème particulier, ou encore une simple question de curiosité de la part des nouveaux-venus.

En outre, si les deux premières étapes peuvent être considérées comme des moments de production d'idées, de réflexions et de concentration, cette dernière étape est celle du relâchement. L'atmosphère est détendue, on change de place sans arrêt, on chuchote discrètement à l'oreille du voisin immédiat ou on s'interpelle à tue-tête ; bref c'est l'ambiance bon enfant de l'ouverture de la séance que l'on retrouve ici.

La fin de la réunion est également caractérisée par son aspect ludique. Si on en croit un membre que nous avons interrogé, la place de la « blague » est irremplaçable au sein du groupe :

*« Si un membre a une blague, on lui laisse la parole afin d'amuser les amis. Donc les blagues ont pour fonction d'assurer l'ambiance, mais il y a des blagues qui conseillent aussi. Que ce soit dans l'un comme dans l'autre cas, l'idée c'est pour bien terminer la réunion ».*²⁹⁹

L'objectif étant de divertir les autres, ceux qui sont chargés de dire ces blagues sont appelés à pousser leur créativité aussi loin que possible pour qu'elles soient originales. Si certains préfèrent des historiettes relevant de leur propre inspiration, d'autres se contentent de rapporter des situations insolites observées dans d'autres contextes. Ainsi, la dimension ludique présente plusieurs avantages. Au-delà de la convivialité qu'elle permet d'entretenir entre les membres participants, on lui prête aussi une valeur pédagogique qui contribue à la cohésion du groupe. Enfin, l'introduction de la blague apparaît pour les membres comme une forme de thérapie efficace :

« Tout le temps, c'est l'ambiance fraternelle. Ça fait que quand une

²⁹⁹ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

*personne est triste, on le constate parce que ça se voit dans le regard. Là, on fait tout pour lui redonner le sourire. Ici, on fait semblant d'écarter la tristesse en dédramatisant par des blagues et en riant beaucoup ».*³⁰⁰

L'on remarque, à travers cette affirmation, qu'au sein du club, il y a des principes de vie propres au groupe ; c'est un point que nous avons choisi d'explorer dans les sections suivantes.

7.4.4 Des principes de vie spécifiques

A travers les quelques comportements que nous venons de décrire dans les paragraphes précédents, nous avons pu constater le souci constant d'entretenir la cohésion entre les membres du club. Cela tend même à devenir une culture interne : tous les membres semblent s'accorder pour se respecter et vivre dans une certaine harmonie.

Quelques extraits du règlement dont nous parle ce membre rendent bien compte de l'esprit qui a présidé à la fondation du club Guest Star :

*« Le point principal du règlement met l'accent sur le fait que dans le club, nous sommes comme frères et sœurs. Certains ont l'objectif de venir ici draguer les filles, et certaines filles ont également en tête de venir ici chercher les garçons. Nous interdisons des relations amoureuses de deux membres du club Guest Star. Boire et venir perturber n'est pas non plus accepté dans le club au moment des réunions. On ne permet pas non plus les armes à feu ou les armes blanches. Si on te voit avec une arme, on te la retire et tu ne l'auras pas. A chaque réunion, lorsqu'il y a les nouveaux, on essaye de relever quelques points de ce règlement ».*³⁰¹

Il ressort de ce discours deux points forts qui sont d'ailleurs évoqués par les membres comme des éléments constitutifs de leur engagement dans les clubs : d'abord le club est perçu comme la seconde famille, mais aussi comme un cadre qui promeut des types de comportements qu'on pourrait assimiler à une règle de vie. Par certains aspects, on se rapproche des valeurs du scoutisme transposées dans un contexte africain.

³⁰⁰ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

³⁰¹ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

7.4.4.1 Les clubs comme seconde famille

Dans les entretiens que nous avons menés auprès des membres des deux groupes, la dimension familiale est mise en avant avec force, même si elle est diversement formulée selon les individualités.

Plusieurs sujets évoquent la force de la solidarité active ; certains sont profondément marqués par ce soutien et témoignent de cette sympathie des autres à leur égard :

*« Quand un membre a des problèmes de santé ou est en deuil, on l'assiste. Moi avant, j'étais membre simple et j'avais perdu une nièce et les amis m'ont assisté. Malgré les problèmes d'argent, ils m'ont soutenu financièrement et cela m'a beaucoup marqué ».*³⁰²

L'attention dont bénéficie chaque membre de la part des amis et qui peut se manifester sous plusieurs formes est un argument de plus qui justifie son engagement. Appartenir aux clubs demeure un rempart efficace contre le poids de la solitude pour beaucoup de jeunes qui se sentent privés de la chaleur de leur famille biologique ou qui se trouvent très tôt confrontés aux difficultés de la vie. L'on peut noter, parmi ces difficultés, l'échec aux examens, la perte d'un être cher ou le cas de maladies graves comme le VIH/SIDA. L'une des formes par lesquelles les clubs constituent pour les jeunes un rempart contre les épreuves ou les difficultés de la vie se révèle avec le cas du collectif AJRA :

*« Aujourd'hui, si on me dit BS, il y a une compétition à laquelle tu es appelé à participer. Moi je sais que si j'y vais, c'est au nom du collectif AJRA. Et là, même si j'ai devant moi les grands comme Sultan, Daïson, je n'ai pas peur. Le collectif, c'est le travail, quand tu sors du collectif, même si tu évolues en solo, tu seras très fier parce que tu es sorti d'une famille qui t'a bien éduqué. Je suis fier de faire vibrer le nom du collectif. Quand je me déplace, c'est le collectif qui est en déplacement ».*³⁰³

Pour de nombreux jeunes qui continuent à en faire l'expérience, les clubs leur permettent de construire une confiance en eux au jour le jour et partout où ils se trouvent. Faire partie des

³⁰² Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

³⁰³ Entretien n° 13 - P/ajra, réalisé le 8 juillet 2012.

clubs génère chez certains membres un sentiment d'autonomie et même une forme d'orgueil, une force qui leur permet de vaincre un complexe d'infériorité. Cette confiance générée est un gage de sécurité pour les membres qui trouvent dans les clubs des lieux d'expression ouverts :

*« Les jeunes qui arrivent ici se sentent libres de parler, se vider ».*³⁰⁴

L'idée de liberté qu'évoque ce sujet est fondamentale dans le contexte tchadien où, même en ville, le tabou s'impose encore sur certains domaines (comme la sexualité, l'engagement politique des jeunes et des femmes, le clivage Nord-Sud, etc.) et engendre des conflits, notamment générationnels, entre les parents et les jeunes. Les clubs offrent à ces jeunes un espace de sécurité par rapport à leurs familles d'origine, considérées comme liberticides, oppressantes. En effet, même si des efforts sont faits aujourd'hui plus qu'autrefois, il faut noter que l'éducation familiale africaine laisse peu d'espace à l'expression des femmes et des jeunes. Cette situation de marginalisation dont font l'objet ces catégories sociales est tellement évidente qu'elle amène les ONG à utiliser le vocable « couches vulnérables » pour les qualifier.

Lorsqu'ils se retrouvent, les membres des clubs ne se fixent aucune limite. Tous les sujets peuvent faire l'objet de discussion, qu'il s'agisse de la sexualité ou de certaines maladies socialement stigmatisées. A travers ces discussions, les jeunes parviennent à s'instruire dans bien des domaines et à acquérir une certaine ouverture d'esprit. La participation aux discussions se fait dans la plus grande liberté, notamment chez les filles qui ne cachent pas leur satisfaction d'avoir trouvé un espace où disparaissent les discriminations basées sur le genre et où elles se sentent écoutées.

Même si la logique des clubs est perçue comme en opposition avec celle du cercle familial, les clubs ne sont pas toujours pour autant en rupture totale avec les familles ; ils jouent parfois un rôle qui s'inscrit en complément de l'éducation familiale. L'affirmation suivante montre cette compatibilité entre les deux milieux :

« Certains jeunes, les parents n'arrivent même pas à les maîtriser à la maison à cause de la puberté pour beaucoup. Mais arrivés ici, on se donne des conseils et ils changent à la maison. Donc le club a aidé beaucoup de jeunes à changer de comportement chez eux et dans certaines familles, les parents encouragent leurs enfants à venir au club. Moi qui vous parle par

³⁰⁴ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

*exemple si je n'ai pas l'argent pour prendre le bus pour venir jusqu'à la radio, je le demande à mon papa qui me dépose ou bien me donne l'argent de transport. Il m'encourage à venir parce qu'il ne cesse de me dire que j'ai beaucoup changé depuis que je suis dans ce club. Il me témoigne que j'ai un comportement mûr ».*³⁰⁵

Il existe donc un lien qui peut être étroit entre les clubs et les familles. Les clubs apparaissent aux parents comme des partenaires utiles, au même titre que l'école, pour l'éducation et la formation des enfants.

Si dans les familles, les relations entre parents et enfants sont généralement de type vertical descendant : des ordres dictés par les premiers sont exécutés par les seconds, dans les clubs, on a affaire à une communication horizontale : c'est le consensus et le conseil qui sont toujours privilégiés. Cette démarche est d'autant plus adaptée pour les jeunes rappers qui se définissent *a priori* comme aspirant à la liberté :

*« Conseiller un rappeur, ce n'est pas facile parce qu'il est libre d'esprit. Mais quand il a une idée, il vient proposer à l'assemblée. Si la majorité est d'accord, on fait avec. Et voilà, au fur et à mesure, permettez-moi, les récalcitrants, c'est-à-dire ceux qui se disent l'homme de la rue et réclamant leur indépendance, acceptent les règles du jeu du collectif. Tu peux être indépendant dans ton groupe et quand on vit en collectif, tu es obligé de te soumettre et au fil du temps, c'est en sorte une éducation déjà. Donc nous nous éduquons nous-mêmes ».*³⁰⁶

Le collectif propose aux membres une forme de vie collective qui peut être considérée comme un code de conduite guidant l'attitude de chacun. En agissant ainsi, le collectif joue son rôle d'organisation représentative des rappers. Il illustre ainsi la fonction éducative et formatrice des clubs qui mérite un développement particulier.

7.4.4.2 Les clubs comme instances de socialisation

Les clubs sont pour beaucoup de leurs membres les lieux par excellence d'apprentissage et de formation. Cette fonction s'appréhende sous plusieurs aspects suivant les individus.

³⁰⁵ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

³⁰⁶ Entretien n° 13 - P/ajra, réalisé le 8 juillet 2012.

Pour certains, leur satisfaction se mesure à travers l'opportunité que leur offre ce lieu de développer des aptitudes propres à leur socialisation :

*« Moi je pense que le club est important pour moi parce qu'il m'aide à cultiver mon esprit et à parler aux amis. Avant je ne pouvais pas m'exprimer ou regarder une personne en face ».*³⁰⁷

Si savoir parler en public est une aptitude recherchée par tous, elle l'est davantage pour les filles qui sont pour la plupart encore victimes des représentations sociales qui déterminent le statut de la femme, même en contexte urbain. La possibilité de s'exprimer qu'elles trouvent ainsi au sein du club a une double dimension : la quête d'épanouissement personnel, mais aussi l'acquisition d'une compétence sociale.

Pour d'autres, la fonction formatrice du club est liée à la profondeur et à la richesse des thématiques programmées, qui touchent, nous l'avons dit, une diversité de domaines : santé, éducation, politique, économie, culture, technologies :

*« Pour moi, le club c'est comme le réservoir où on vient chercher des connaissances. Le fait d'échanger des idées et de débattre, on acquiert de nouvelles connaissances. Aussi, ce qui m'intéresse ici, nous parlons des choses que nous vivons au quotidien ».*³⁰⁸

Loin d'être un lieu de discussion de sujets limités exclusivement au domaine sentimental, comme c'est le cas dans la plupart des groupes de jeunes, le club Guest Star, à travers l'étendue des thèmes que les responsables programment à chaque séance, apparaît comme le lieu de développement de l'esprit critique, comme une instance de formation de citoyens appelés à exercer des responsabilités dans le futur. En s'intéressant à l'actualité, les jeunes s'informent sur les différents médias et analysent des questions brûlantes de portée nationale dans le domaine politique ou socioéconomique. Ils se prononcent ainsi sur les élections controversées, la grève des syndicats du secteur public, les rébellions ou le chômage des jeunes. Ainsi, pour beaucoup de jeunes dont on peut noter l'assiduité aux séances hebdomadaires de réunions, la fréquentation du club a confirmé ou fait naître en eux des ambitions professionnelles futures dans les domaines du journalisme, de la sociologie ou de la profession d'avocat par exemple. En cela, les clubs fonctionnent comme une instance d'orientation de la vie professionnelle future et comme des lieux d'éveil de la conscience

³⁰⁷ Entretien n° 14 - P/cgs, réalisé le 14 juillet 2012.

³⁰⁸ Entretien n° 14 - P/cgs, réalisé le 14 juillet 2012.

politique.

Du côté du Collectif AJRA, la dimension de la formation est également soulignée avec force par les membres, même si les objectifs sont sensiblement différents. Ainsi le climat de compétition volontairement institué dans le groupe aide chacun à s'améliorer au jour le jour dans la pratique musicale :

*« Personnellement, le collectif AJRA a élevé mon niveau de hip hop. Là déjà, on peut dire quoi, c'est en termes de jalousie. Chacun essaie de faire de son mieux pour dépasser l'autre. Et vous savez que quand il y a concurrence, il y a évolution. Tu vois l'autre, sa manière d'écrire, de bouger sur scène, tu vois si par rapport à ce que tu fais, c'est bon. Si ce n'est pas bon, tu changes. Et là, dans le collectif, on te dit clairement si ça marche ou pas on te le dit ».*³⁰⁹

Ce qui peut frapper ici, c'est le désir de réussite, l'obstination, l'esprit de débrouillardise des membres qui, face aux difficultés liées au contexte n'djaménois, développent des stratégies réalistes et à leur portée pour se perfectionner : les structures de formation manquent ? Le modèle ne se trouve pas ailleurs ? Qu'importe, on se construit en s'inspirant de l'autre.

7.4.4.3 Les clubs comme cadre d'expérience de nouvelles amitiés

Pour une bonne partie des membres, les clubs leur donnent l'opportunité de développer leur cercle de relations :

*« Il est important pour moi parce que tous les samedis je ne fais rien à la maison et quand je viens, je partage les idées et je recueille d'autres connaissances ; je me fais des amis. Se faire des amis aujourd'hui, c'est une chose importante aujourd'hui ».*³¹⁰

Le Guern, étudiant le fan-club de la série *Le prisonnier*, relève que les conventions qui sont les moments clés de rencontre des fans sont importantes à plusieurs égards pour les membres. Entre autres, il fait remarquer que ces événements constituent des occasions propices aux rencontres amoureuses. Il ne peut en être autrement dans le contexte tchadien. C'est sans doute parce qu'ils sont conscients de cela que les membres ont pris le soin de ne pas autoriser les uns et les autres à subordonner leur adhésion au club à la recherche de rencontres

³⁰⁹ Entretien n° 13 - P/ajra, réalisé le 8 juillet 2012.

³¹⁰ Entretien n° 14 - P/cgs, réalisé le 14 juillet 2012.

amoureuses. Ils ne souhaitent pas que ces structures deviennent des clubs de rencontres. Une telle réaction suppose que les membres fondateurs ont des expériences en la matière et ont mesuré les risques qu'une telle option pourrait comporter. En général, témoignent-ils, de tels groupes ne sont pas durables parce que le taux d'échec des rencontres amoureuses chez les jeunes est élevé.

Le souci de développer l'amitié revêt une importance capitale chez les membres et apparaît comme l'objet de leur engagement permanent, qu'ils assimilent d'ailleurs à un sacrifice. En effet, ces jeunes sont prêts à un investissement important en termes de temps et de contraintes à vaincre, pour montrer leur attachement au club. C'est le cas d'une bonne partie des membres qui arrivent des quartiers périphériques lointains comme Gassi, Atrone ou Amotoukouin, parfois à pied, à la radio Harmonie FM à Moursal où se tiennent les réunions hebdomadaires du club Guest Star.

Au-delà de la quête active de l'amitié, certains sujets semblent avoir expérimenté l'importance des clubs dans leur vie quotidienne : le choix de s'engager dans cette voie répond aussi au souci d'occuper utilement le temps libre. La fréquentation du club, qui se pose comme un moment de rupture avec la monotonie familiale, compte parmi les loisirs positifs pour beaucoup de jeunes, ce qui peut s'expliquer dans un contexte de pauvreté de l'offre culturelle. On peut présumer que d'une part l'absence d'une offre de loisirs épanouissants par les pouvoirs publics et, de l'autre, le développement des conduites d'addiction (drogue et alcool) chez les jeunes, font apparaître ces clubs comme une forme de recours salutaire.

7.4.5 Un dynamisme remarquable en matière de mobilisation financière

Afin de soutenir de manière durable leurs diverses activités et les nouvelles initiatives, les membres des clubs développent plusieurs stratégies qui leur permettent de générer des fonds. Ainsi, au club Guest Star, on peut voir se manifester l'ingéniosité dont font preuve les membres :

« En premier point, on a une mensualité de 300 F à payer. On a aussi des badges accompagnés de fiches d'adhésion. Tout membre du club doit détenir un badge. Son retrait est à 1250 F. Ensuite, il y a une quête qui est faite à chaque réunion. Le montant que chacun dépose n'est pas fixé d'avance ; il est libre. Enfin il y a les dédicaces qui sont ouvertes à tout le monde et qui

*consistent à demander un disque pour quelqu'un. On vend les dédicaces à 100 F. Parfois, on arrive à avoir 3000 F par semaine pour les dédicaces qui entrent dans la caisse du club. Il y a nos membres qui sont chargés d'aller vers les auditeurs avec des dédicaces dans les quartiers et les vendre. Dans chaque quartier, il y a des membres du club qui s'occupent de vendre les dédicaces ».*³¹¹

L'un des problèmes majeurs rencontrés dans les associations demeure la difficulté de réunir les cotisations mensuelles des membres. Pour développer leurs activités, elles sont dépendantes des aides extérieures. On constate donc sans surprise que certaines disparaissent peu de temps après leur création, une fois que le bailleur cesse toute intervention. La seule option de pérennisation pour ces associations, c'est de s'inscrire dans une démarche entrepreneuriale afin de générer des ressources propres. Il faut ainsi diversifier ses sources de revenus. Dans le cas précis, on note l'interdépendance entre l'émission et le club. L'une des formes de participation à l'émission se fait à travers l'achat des dédicaces qui sont des fiches à remplir pour demander des titres aux amis. La capacité des membres à mobiliser les amis est l'une des conditions de réussite et de pérennisation de l'émission. En contrepartie, l'animateur de l'émission médiatise périodiquement les activités du club.

En outre, l'une des stratégies communément adoptées est de faire acquérir à chaque membre un badge. S'il ne fait aucun doute que l'objectif immédiat est économique, l'usage du badge répond également à la préoccupation des membres de se distinguer et d'affirmer leur identité, surtout à l'occasion des rencontres inter clubs. Si, au club Guest Star, on adopte les badges comme l'un des éléments de distinction, d'autres groupes choisissent de se distinguer à travers le port des uniformes (couleur de tissu ou style de la coupe). D'une manière générale, l'organisation interne voulue par les membres vise à responsabiliser chacun, à mobiliser l'ensemble des membres, à les pousser à se dévouer à la cause du club et à générer par leurs actions de nouvelles sources de revenus.

Quant au collectif AJRA, il fonctionne selon un tout un autre schéma : l'on ne sent pas la même implication collective qu'au club Guest Star. La faiblesse organisationnelle que nous avons mise en évidence trouve sa conséquence au plan comptable : les problèmes financiers se posent avec acuité :

³¹¹ Entretien n° 15 - P/pb, réalisé le 15 juillet 2012.

*« On se débrouille comme on peut. On s'est dit que chaque dimanche où nous tenons notre réunion qui se passe à tour de rôle chez chaque membre, chacun apporte 125 F pour la caisse. Et pour entrer en studio, nous cotisons exceptionnellement un peu plus jusqu'à 2500 F par personne ».*³¹²

Avec des ressources limitées dues à une faible mobilisation, on comprend que le groupe tienne ses réunions à domicile.

³¹² Entretien n° 13 - P/ajra, réalisé le 8 juillet 2012.

Des solidarités contrastées

Nous avons pu montrer dans ce chapitre la manière dont la musique engendre de nouvelles sociabilités caractéristiques de la vie urbaine. En nous appuyant sur deux organisations de jeunes, nous avons analysé les formes suivant lesquelles ces sociabilités se déclinent. Un certain nombre de ces formes sont communes aux deux structures et il n'est pas utile d'y revenir ; nous aimerions au contraire insister ici sur ce qui fait la spécificité de chacune.

Le premier point qui mérite qu'on s'y arrête concerne le club Guest Star. En effet, tous les membres de ce club ont un point commun : ils participent à une émission musicale où ils proposent des reprises de titres connus de différents chanteurs. On constate cependant que le fonctionnement du club, contrairement à ce que de nombreux chercheurs ont étudié à propos de fan clubs de chanteurs par exemple, ne fait aucune part à l'univers de la musique, mais se concentre sur des sujets de société touchant à la vie affective, aux rapports entre les sexes, à la santé, à l'orientation professionnelle ou à l'information pour n'en citer que quelques-uns. Ce club fonctionne donc comme une instance de socialisation indépendante du domaine musical et construit son identité autour de valeurs partagées, de principes moraux. Il offre un espace de communication et d'expression à ses membres hors des contraintes familiales et des affinités liées aux solidarités ethniques ou confessionnelles, ce qui marque son appartenance à un mode de vie urbain faisant fi des tabous de la société rurale traditionnelle. La musique est donc ici à la fois absente et présente, en creux pourrait-on dire, et crée une recomposition des liens sociaux selon une logique que Simmel qualifierait à la fois de primaire ou affective, mais aussi de rationnelle.

Dans une toute autre logique, le collectif AJRA renforce des solidarités existantes ; il rappelle le contexte d'apparition des « banlieues » dans les pays du Nord et en France en particulier, du « ghetto » aux USA ou des « townships » en Afrique du Sud. En s'identifiant au quartier Abena dont les membres sont tous ressortissants, le collectif AJRA, à l'inverse de Guest Star (dont les membres viennent des différents quartiers de la ville), est un organe de revendication et de contestation de l'action gouvernementale. Ici, un style musical est brandi comme un drapeau. Si la ville peut être aussi appréhendée comme le lieu de l'exercice du pouvoir, des conflits et des luttes, alors le groupe AJRA, notamment à travers ses prises de position sur des sujets d'intérêt national, constitue l'un des indicateurs du phénomène urbain.

Chapitre 8 : Les pratiques musicales des amateurs à N'Djaména

Après l'étude des formes de sociabilité caractéristiques de la vie urbaine, nous nous intéressons maintenant à la dimension sociale de la musique à travers l'exploration des pratiques musicales et des significations que les amateurs y attachent.

La notion d'amateur est à comprendre dans le sens qu'en donne Hennion, pour qui un amateur de musique est celui qui s'intéresse à la musique par plaisir et par amour, indépendamment des formes suivant lesquelles cet intérêt s'exprime. Le recours au concept d'amateur permet ainsi de prendre en compte les différents statuts (instrumentistes, auditeurs, critiques, apprentis-interprètes, danseurs,...) et les formes d'expression (pratiques d'instruments, émissions, concerts, ...) qui sont mis en jeu par le rapport qu'entretient un individu donné avec la musique.

Il en est de même de la notion de pratiques musicales que nous employons au sens large de Hennion, qui ne se limite pas uniquement au jeu d'instruments musicaux. Pour Hennion donc, les pratiques musicales peuvent aussi désigner la fréquentation d'un groupe, l'assistance au concert ou l'écoute de disques et de la radio (2000 : 51).

Afin de donner au lecteur les moyens de se faire une idée des diverses formes d'expression par lesquelles se manifestent les attachements des amateurs à N'Djaména, nous avons choisi d'avoir recours aux sociogrammes sous la forme de portraits construits. Cette tentative de construction avait pour but de mettre au jour l'identité des amateurs à travers la singularité de leurs pratiques. L'objet de cette section est essentiellement, dans un premier temps, de faire émerger la manière dont ces différents comportements, tant dans leur étendue que dans leur spécificité, se manifestent dans la ville. En second lieu, nous tenterons de les analyser, ce qui nous conduira à chercher les différents sens qui y sont attachés par l'ensemble des sujets.

8.1 Les comportements des amateurs face à la musique

L'exploitation de l'ensemble des entretiens réalisés auprès des amateurs révèle des situations de pratiques musicales variées, qui impliquent également une diversité de comportements. Si tous les entretiens sont intéressants par la densité de leur contenu, certains d'entre eux sont plus riches en raison des situations liées à leur production, qui offrent une multiplicité de détails importants saisissables à l'observation. Ce sont ceux que nous avons retenus pour

construire dix sociogrammes sous forme de portraits qui rendent compte à la fois des pratiques individuelles et des réseaux de relations dans lesquels ces pratiques s'insèrent. Si nous avons opté pour le sociogramme au sens où nous l'entendons dans ce travail, c'est qu'il nous permettait de mettre en regard des détails issus de notre observation et des éléments tirés des entretiens. Sans prétendre à l'élaboration d'une typologie exhaustive des comportements à travers le profil singulier de chacun de ces « personnages » et de ses pratiques, nous considérons que cette « galerie de portraits » offre, en raison même de l'outrance de certains attachements ou de leur caractère quasi obsessionnel, une gamme assez représentative des rapports à la musique qui se construisent à N'Djaména.

Nous avons choisi de proposer d'abord au lecteur une présentation synoptique de ces dix portraits avant d'en faire une étude thématique transversale.

8.1.1 Sociogramme n°1 : AW, la star d'Atrone

AW c'est son nom ; ce jeune garçon de 19 ans habite Atrone qui fait partie des nouveaux quartiers de la ville de N'Djaména, créés sous la poussée de la démographie et de l'urbanisation. Etudiant l'électricité dans un Centre technique d'Apprentissage, AW a un penchant particulier pour la musique. AW aspire à devenir une star un jour et, pour y arriver, il s'intéresse à plusieurs formes de pratiques musicales. AW ne veut pas passer le moindre temps sans musique.

A la maison et seul dans sa chambre, grâce à son lecteur MP3 et à sa clé USB, il stocke des sons qu'il écoute et fait ainsi ses répétitions tous les jours. Dans ses promenades ou dans les taxis qui l'amènent tous les matins à son centre de formation, il est toujours collé à son téléphone portable Nokia double sim qui distille des sons divers, attirant ainsi par moments la curiosité du public et montrant aussi que « *le musical ne se présente plus comme un discours, mais comme le partenaire du milieu et de l'espace dans lequel on se trouve* » (Green, 2004 : 101-111).

Cet amour de la musique l'amène très tôt à s'inscrire à la chorale francophone de son Eglise, où il se familiarise avec les instruments de musique comme la batterie dont il sait parfaitement jouer. Et c'est fort de ce minimum qu'il osera approcher quelques musiciens comme Bâton magique ou Ngass David avec qui il a joué plusieurs fois en concert, tant à N'Djaména que dans les provinces du pays.

En 2008, il fera partie des membres fondateurs d'un club qui tire sa dénomination de l'émission *Guest Star*. *Guest Star* est une émission d'interprétation des œuvres musicales diffusée sur la radio "Harmonie FM", tous les samedis de 17h à 19h. Depuis l'existence de cette émission, AW affirme y avoir interprété plusieurs œuvres d'artistes sans nous dire exactement le nombre de passages à l'antenne. Le Club, qui compte aujourd'hui une trentaine de membres, se définit comme un lieu de brassage des jeunes des différents quartiers de N'Djaména. "*Quand nous nous retrouvons dans le*

club, nous débattons des thèmes éducatifs, sentimentaux et même des problèmes familiaux, on débat ensemble. Les membres du club sont des jeunes venant des différents quartiers de N'Djaména. Aujourd'hui, on est chrétien et musulman et on n'a pas que d'amis de même ethnie ou de confession. Si un des membres a des problèmes de santé, ou est en deuil par exemple, on l'assiste en lui rendant visite à domicile". Au-delà du cadre de brassage et d'apprentissage de la solidarité qu'offre le Club, AW affirme qu'il en tire beaucoup d'autres avantages individuels. "Grâce à ce club, nous avons participé à des compétitions comme "Espace Jeunes" qui nous ont permis de gagner des prix et des cadeaux. En outre, autrefois chacun d'entre nous avait des difficultés pour s'exprimer mais grâce à ce club aujourd'hui, on n'a pas peur de parler devant le public. Aussi, cela nous permet de développer notre réseau d'amis".

Et lorsque nous avons demandé à AW lequel des musiciens il aime interpréter le plus, grande a été notre surprise d'apprendre que ce n'était pas le rythme hip hop comme c'était le cas chez beaucoup de jeunes. Avec un sourire, il répond : « Jaki Rapon dans le titre "Un enfant qui naîtra" » ; un morceau qu'il écoute toujours avant toute autre musique. Comme pour nous convaincre de son goût, il se racle la gorge et d'un air sérieux, il se met à nous chanter quelques paroles du texte : « Donner la vie, c'est donner l'amour. Je te promets de beaux jours. Je suis fier de toi, car tu es au fond de moi. La vie mon espoir, mon enfant. C'est un enfant qui naîtra ; il me ressemblera ; il n'aura jamais froid ; il sera bien, tu verras. N'oublie pas... ». Il conclut en disant : " J'aime Jaki Rapon parce que son rythme m'intéresse et le message de ses chansons qui touchent l'amour et la paix. Pour dire que j'aime beaucoup le zouk et la rumba aussi".

Enfin pour AW, la plus grande satisfaction qu'il tire de sa participation à cette émission est cette reconnaissance sociale. "Quand tu réussis à interpréter un titre d'une star, surtout un nouveau titre, tu es respecté dans le quartier. Et on t'encourage à faire davantage". Cette quête de reconnaissance sociale est certainement plus grande surtout pour un jeune habitant de la zone périphérique urbaine qui a la réputation d'être le repaire du vagabondage, de la violence et du crime.

8.1.2 Sociogramme n°2 : MAR dit « Le Slash »

Habillé dans une tenue en provenance de l'Afrique de l'Ouest appelée communément "Shada", MAR, 1,60 m environ, fait son entrée ce samedi soir au Royaume Soubyanna où se produit en concert, tous les week-ends (samedi et dimanche), le groupe Soubyanna Musique. Arborant un large sourire, il affiche un air détendu. Il entre dans ce lieu comme s'il lui était familier. « Avant j'allais dans des coins comme le « Temple de Chari Jazz », mais ces derniers temps c'est au Royaume que je vais le plus », nous affirme-t-il au lendemain de l'entretien qu'il nous a accordé à son domicile. Pour lui, au Temple de Chari Jazz, il n'y a pas de créativité : des « trucs gothiques ». Pour lui, la structure musicale

doit évoluer selon le temps. « *Ils jouent les choses depuis le temps de Ngarta Tombalbaye³¹³* », se plaint-il. Depuis sa table où il écoute la musique en compagnie de son ami, il ne se prive pas de faire signe aux instrumentistes, comme s'il donnait des instructions en qualité de chef d'orchestre. Et d'un mouvement inattendu, certainement sous l'effet de l'alcool, il se lève, se dirige vers l'un des guitaristes, le soliste, et lui siffle quelques mots à l'oreille. Sans hésiter, ce dernier lui tend la guitare. L'aisance qu'il affiche à travers ses mouvements sur la scène, le hochement de tête, le sourire arboré et la justesse du placement des doigts sur les cordes de la guitare lui valent des applaudissements de l'ensemble du public

Dans le salon où il nous a accueilli pour l'entretien, nous jetons un coup d'œil sur l'équipement musical, composé d'une chaîne et de plusieurs enceintes, des cd classés dans une petite armoire, une guitare, un clavier et un ampli ; tout cela nous apprend que nous avons affaire à un amateur de musique averti. D'ailleurs la manière dont il s'y prend pour nous préciser quelques détails techniques de ces instruments et l'éventail des genres musicaux qu'il écoute le montre bien. « *Les baffles que vous voyez sont de puissance 5. Il y a deux baffles là-bas, deux ici et deux là. J'ai mon ampli qui est là d'une puissance de 500 W auquel j'ai relié mon lecteur DVD et avec sortie micro. Ces amplis micro me servent pour jouer la guitare basse ou solo. Et quand je me mets à jouer la guitare basse ici, Soubyanna même n'est rien. Plus je suis à la maison, plus j'écoute et je joue la musique, mais je ne fais pas de distinction. Je suis dans la pop, dans le rock, dans la rumba, salsa, zook,... Je ne mets pas de limite* ». Cependant, il n'aime pas écouter toutes les compositions : « *Je peux écouter le son mais quand un musicien, tu parles trop de l'amour, du sexe, je te déteste. Par contre quand tu véhicules des messages d'actualité, des circonstances de la vie, je peux écouter même mille fois. C'est normal de parler du sexe mais il ne faut pas qu'il soit dans toute la composition* ».

Quand nous lui demandons de nous dire quelle place occupe la musique dans sa vie, il nous répond simplement qu'il est connu sous le surnom de "*Slash*", référence faite à l'un des meilleurs guitaristes de Michaël Jackson. MAR, qui a appris à jouer sur les instruments de musique grâce à la chorale de son Eglise protestante, affirme que la musique a été, dit-il, « *comme mon père et ma mère* », même au Nigéria où il est allé poursuivre des études d'informatique. Son talent lui a valu une place de soliste au sein de la fanfare nigériane et grâce à un forfait hebdomadaire de 50.000 Fcfa (environ 30 euro) qu'on lui versait, il a pu arriver au bout de ses études. En effet, MAR a rêvé de devenir grand musicien, mais c'est la ferme opposition de sa mère à la carrière musicale qui va le faire se raviser. Aujourd'hui, technicien en informatique, il travaille dans une grande société d'exploration pétrolière au Tchad. Mais il ne perd pas cette passion qui l'a toujours habité. Pendant ses congés qu'il passe à N'Djaména auprès de sa famille, il continue de pratiquer la musique pour « *ne pas perdre la main* », selon ses termes.

³¹³

Le premier Président de la République du Tchad, père de l'indépendance. Il a régné de 1960 à 1975.

8.1.3 Sociogramme n°3 : Monsieur CCF

T-shirt blanc collant, pantalon jeans de même couleur et une paire de chaussures noires appelée couramment à N'Djaména « pointini³¹⁴ », c'est le portrait type que nous pouvons faire de DB dit Diro, ce raccourci que lui avait donné sa directrice d'école à cause des difficultés de prononciation de son nom. Aujourd'hui, ce jeune commercial de profession est un habitué du Centre Culturel Français, devenu Institut Français du Tchad, et s'enorgueillit d'être identifié à une institution qui a la réputation d'être un lieu de diffusion de la culture « légitime » à N'Djaména. C'est au cours d'une discussion libre avec ses amis observée au passage que nous avons noté ce fort intérêt, à travers de multiples exemples et références à l'Institut Français. C'est ainsi que pour mieux comprendre sa pratique musicale à travers son rapport à un lieu, nous avons pu obtenir un rendez-vous à l'Espace Talino Manu. Le choix du vocabulaire et d'un accent plutôt proche du parler ivoirien, que nous allons comprendre plus tard à travers son goût pour le style musical ivoirien à ses débuts, l'énergie physique qui accompagne les mouvements de son corps et son regard qui cherche à rencontrer en permanence celui de son interlocuteur sont bien les signes qui témoignent que nous avons affaire à un commercial. Et justement, cette aptitude à communiquer facilement, c'est en partie grâce à l'Institut qu'il l'a développée : « *le CCF reste le premier lieu qui m'a toujours aidé à garder mon rang scolaire* ». Mais au-delà de cet avantage important dans sa formation scolaire, la légitimité du lieu dont il vante les qualités en matière de spectacle musical tient en trois points. Et il s'en explique : « *La première des choses, tu as la possibilité de payer ton ticket avant ou à l'entrée le jour du spectacle. Quand tu entres, tu te vois en sécurité parce que les policiers gardent l'entrée. Deuxième chose, quand tu es dans la salle de spectacles, le podium est haut et les sièges confortables donnent une vision qui est impeccable sur la scène. Troisièmement, c'est l'aspect sonorisation. Quand on parle de musique, c'est la sonorité. Tu peux avoir de beaux textes comme il n'y en a pas, quand ce n'est pas sur de belles sonorités, ça ne passe pas. Et au CCF, les instruments ça te donne au cœur. Un bon musicien, c'est celui qui joue sur de bons instruments. Pour moi, la musique c'est comme une partie de moi. Ayant des frères et sœurs musiciens aussi bien dans le gospel que dans la musique mondaine, j'ai développé l'oreille musicale depuis. C'est quand la mélodie t'intéresse que tu feras attention aux paroles et à ce qui se passe sur la scène* ». Ce sont toutes ces caractéristiques, qui ne se trouvent pas ailleurs selon Diro, qui font de lui un inconditionnel de l'Institut Français. Cette fidélité lui vaudra un autre surnom, « monsieur CCF », et lui conférera un statut particulier ainsi qu'une proximité quasi permanente avec les artistes auprès de qui il intervient soit comme conseiller, soit comme critique, soit encore comme un amateur averti : « *Quand la scène a déjà pris fin, ce que je fais avec certains artistes, c'est de prendre quelque temps avec eux et de leur dire mes impressions. Et si ce n'est pas le cas, je remets à un autre moment et comme j'ai presque les numéros de téléphone de tous les artistes, je peux les contacter tout le temps. Et beaucoup d'artistes à qui je fais des remarques me remercient parce que ce sont des critiques*

³¹⁴

En raison des bouts pointus.

sérieuses. Et moi j'aime toujours des musiciens qui font la scène, pas de play-back, de live avec des instru qui me bombent, qui me donnent l'envie de rester ». C'est ainsi qu'en se livrant à des commentaires sur les groupes musicaux qu'il connaît, il affirme que le groupe Tibesti est le meilleur d'entre tous parce que c'est le groupe pionnier qui s'est inscrit dans la ligne authentique, grâce à des compositions inspirées par les rythmes traditionnels du pays. En affirmant cela, Diro pense comme la majeure partie de nos enquêtés qui réclament une musique tchadienne que l'on puisse identifier à travers les rythmes du terroir. Aussi cette injonction à l'attention des artistes illustre-t-elle bien ce besoin d'originalité ou d'authenticité attendu : « J'aimerais dire aux artistes qu'ils ne fassent pas du couper-coller intégral. Le couper peut être intégral mais pas le coller. Il peut être un peu transformé. Surtout dans le domaine du hip hop, c'est encore terrible ».

8.1.4 Sociogramme n°4 : Diazos le collectionneur

Diazos, voilà un nom dont la singularité suscite une interrogation. Cette création, qui découle de l'association de plusieurs noms, est portée par un haut cadre de la Fonction publique, administrateur civil de son état. Il est très connu sous ce pseudo, qui ne veut rien dire selon lui mais qu'il a adopté pour son caractère insolite et qu'il a réussi aujourd'hui à insérer dans son document officiel d'état civil. DD Diazos, 60 ans, qui nous accueille à son domicile situé au quartier Moursal, ne présente aucun signe de fatigue pour une personne qui a travaillé des années durant et que la retraite attend dans moins de 5 ans. D'un air plutôt calme et posant son regard fixement sur nous comme pour nous dire la vérité sur sa personne, il déclare : « *Je suis administrateur mais dans mon sang, je me vois artiste. La musique m'a pénétré quand j'étais tout petit* ». Cette introduction laconique nous ouvre une porte sur une expérience aussi riche que complexe. Si le goût de la musique est entré en lui grâce à la proximité du domicile familial avec un bar, à l'époque où il était très petit, Diazos a grandi avec la musique zaïroise, puisqu'il n'existait pas encore de groupes musicaux tchadiens. C'est ainsi que cet amour prononcé pour la musique zaïroise va l'amener à apprendre et à maîtriser parfaitement le lingala, la langue nationale du Congo Kinshasa. Comme pour nous en convaincre, il chantonne un air de Franco dont il connaît parfaitement l'histoire et se met à nous traduire les paroles en français. Et comme si cela n'était pas suffisant, il nous invite à entrer dans sa bibliothèque. Dans un assemblage de documents empilés et couverts de poussière, il réussit à retrouver et extraire quelques vieux livres et dictionnaires qu'il dépoussière et nous tend. Ce sont les documents supports dont il s'est servi pour apprendre « sérieusement » le lingala, car il avait adopté une discipline qui consistait à accorder le même temps d'étude au lingala qu'aux autres matières scolaires. A côté des livres, on peut voir trois gros sacs à demi ouverts, posés les uns à côté des autres. Ce sont des cassettes et disques 33 et 45 tours acquis au prix d'un travail patient qui ne date pas d'aujourd'hui : « *J'ai commencé cette collection avant même les événements qu'a connus le Tchad. J'avais cette passion mais ici au Tchad, c'était très*

difficile d'avoir ça. J'ai dû voyager à l'étranger pour ça ». Pour éviter de perdre ce trésor de plus de 3000 unités, constitué en majorité de musique congolaise et de celle de Franco notamment, il le répartit soigneusement dans 3 lieux différents. Chaque support qu'il nous présente a une histoire : « Maintenant encore, comme je suis collectionneur de la musique congolaise, quand je remets ces morceaux, cela me rappelle directement cette période ». Tournant et retournant les sacs comme s'il cherchait quelque chose de précis, il tombe de manière inattendue sur une cassette qu'il tient et regarde affectueusement et une fois encore, après un temps de silence, il nous invite à le suivre dans sa voiture garée dans la cour en plein soleil. C'est pour nous faire écouter quelques chansons qu'il avait composées avec quelques amis lycéens. Le son est presque inaudible à cause de la qualité technique de l'enregistrement ; sous la chaleur écrasante, une seule chose le préoccupe, c'est de parvenir à repérer les moments chargés d'émotion qui le replongent dans sa jeunesse et nous rendent ainsi témoin d'un pan important de sa vie. Ce pan, c'est aussi les six mois qu'il a passés en prison pendant le régime de Hissein Habré, dont il se souvient et nous parle avec amertume et où la musique tenait encore une place de premier ordre. « Pour moi, la musique représente un tout. Je dis, pour ne pas blesser les chrétiens, que la musique c'est ma religion en fait. Vraiment, je me vois mal vivre en dehors de la musique. Et vous voyez, quand j'étais arrêté par la DDS³¹⁵, j'ai tout fait pour amener le commissaire qui m'avait arrêté, à m'autoriser à écouter la musique pendant tout le temps de mon incarcération de 6 mois et demi. Ça m'a beaucoup aidé à vivre, parce que quand j'écoutais ça, les mois qui passaient ne me disaient absolument rien. Sans musique, j'aurais craqué ».

Pour Diazos, s'il est aujourd'hui administrateur, c'est par la force des choses, parce que son rêve était d'entrer dans une école de musique pour créer ensuite des infrastructures de formation pour les jeunes Tchadiens. Il croit foncièrement que le Tchad dispose de richesses culturelles qu'il faut exploiter. « Cette passion, parce que je me dis que ce que ce pays avec tout ce qu'il a comme richesses culturelles, voyez toutes les danses, que ce soient celles du Nord, du Sud, ou de l'Est ou de l'Ouest. Donc on a cette richesse, mais personne n'avait la possibilité de les perfectionner, de les moderniser à l'échelon international. Vous prenez le makossa ou bikutsi que les Camerounais ont internationalisé. Pourquoi chez nous les danses gouna, dala, saï ou la danse du Baguirmi ne seraient pas internationales ? ». C'est d'ailleurs ce souci qui l'amènera à acheter des instruments qu'il mettra à la disposition de certains musiciens, ce dont il nous parle avec nostalgie.

Aujourd'hui encore Diazos ne se fatigue pas et continue sa collection en l'étoffant avec la musique chinoise car, dit-il, la musique chinoise est « très belle quand on s'intéresse à la mélodie ».

³¹⁵ La Direction de la Documentation et de la Sécurité est la prison tristement célèbre sous le règne de Hissein Habré.

8.1.5 Sociogramme n°5 : Le « Michael Jackson » d'Amtoukouin

En classe de 1^{ère} au lycée de N'Djari dans le 8^e arrondissement, DP dit Jackson est un jeune habitant le quartier Amtoukouin dans le même arrondissement. Chemise blanche, pantalon noir prolongé par les chaussures ‘‘mini basse’’, chapeau cowboy, des lunettes miroir(s), des cheveux frisés... tous les indicateurs sont présents pour évoquer Michael Jackson. Il y a cependant une seule chose qui fait la différence avec son idole, c'est la couleur de sa peau : la sienne est noire et DP considère visiblement notre remarque sur ce point comme une injure envers celui qu'il adore. Sa mine change et il nous donne sur un ton impérial une réponse claire sur la nature de son attachement à Michael Jackson : « *Quand il a changé sa peau, pendant ce temps aux USA, les Noirs étaient négligés. C'est pourquoi il a transformé sa peau juste pour être populaire et accepté en Amérique. Mais moi, j'imité son talent* ».

Grâce à une émission télévisée sur la chaîne camerounaise dont il ne se rappelle plus le titre et qui lui a fait découvrir Michael Jackson alors qu'il était encore petit, va naître en lui l'envie de ressembler au roi de la pop, comme il le dit lui-même. Toutes les occasions festives dans le quartier sont des moyens pour s'offrir en spectacle, ce qui lui permettra très vite de gagner la confiance de ses amis et une popularité certaine auprès d'eux : « *C'était à l'occasion de l'anniversaire de notre établissement, le collège Le Succès. Ce jour-là, j'ai demandé au DJ de mettre le son de Michael Jackson et tout le monde a poussé le Dj à refuser ma demande. Mais j'ai insisté. Et lorsque le Dj a posé le son et je suis monté sur scène, c'est tout le monde qui m'a applaudi. A la descente de la scène, il y a un monsieur qui est venu à ma rencontre et me dit ceci : « vous avez bien dansé. J'adore votre talent. C'est vous qui avez animé cette soirée ». Et pour moi, c'était la première fois de monter sur scène. S'il plaît à Dieu, je veux représenter le Tchad même ailleurs* ». Contrairement à la majorité des jeunes de son âge qui mettent en tête de leurs préoccupations les études, pour DP le rêve le plus cher, celui qui lui donne l'espoir de vivre aujourd'hui, c'est d'arriver à avoir la popularité de Michael Jackson. Il entretient déjà cette popularité dans son quartier, où il met tous les moyens qui sont les siens pour produire des spectacles publics, comblant ainsi l'absence de loisirs dû au manque d'équipements socioculturels dans ces quartiers : « *Si vous descendez dans mon quartier à Amtoukouin, même un petit peut vous montrer là où j'habite. Je suis très connu dans mon quartier. Il arrive que j'organise de temps à autre des spectacles dans le quartier où les enfants et les adultes viennent nombreux. Dans le terrain de football d'Amtoukouin, je fais venir un DJ avec sa discothèque et j'invite quelques groupes d'amis qui se joignent à moi pour animer le quartier. Et j'ai l'habitude de faire ça. Autrefois, je faisais ça tous les samedis. Même les grandes personnes étaient bien intéressées et nous encourageaient en nous donnant quelque chose* ». En outre ce rôle d'ambassadeur que la population de son quartier lui fait jouer est pour DP la plus haute distinction, celle par laquelle il accède à une fonction sociale habituellement réservée aux personnes adultes. En effet l'émission télévisée *Espace Jeunes* est le cadre qui fait se rencontrer les jeunes issus des différents quartiers de la ville dans un esprit de compétition. Ainsi sa participation à cette émission n'est plus considérée comme un acte individuel,

mais plutôt celui qui l'engage envers ceux dont il a la confiance. « *Même les jeunes de ce quartier disent que c'est moi qui défends leur quartier. A l'émission Espace Jeunes à laquelle j'ai l'habitude de participer, c'est tout le quartier qui me soutient comme son représentant. Quand je dois participer à cette émission, c'est tout le monde qui regarde la télévision* ».

Pianotant sur son téléphone portable où il fait défiler une longue liste de vidéos et photos des différents extraits de spectacle de *Michael*, il prend un grand plaisir à expliquer la manière dont il fait usage de différents gestes qu'il connaît d'ailleurs par cœur. Aujourd'hui, dans un propos qui dénote à la fois l'assurance et l'orgueil, il dit avoir atteint un degré d'inspiration et d'autonomie élevé pour représenter valablement Michael Jackson et guette les opportunités pour prouver son talent : « *Il y a certaines choses que je fais ; même Michael lui-même ne peut le faire. Parfois quand je me repose ou je dors, il y a certains gestes et pas qui m'arrivent comme un rêve. Au réveil je les exécute et je réussis toujours. Ce sont des gestes que je ne l'ai jamais vu faire* ».

8.1.6 Sociogramme n°6 : La famille AJRA pour « redresser le pays »

Ils sont quatre, ils ont tous entre 27 et 30 ans, leur style vestimentaire est discret et ne révèle aucun signe extérieur qui puisse les identifier à l'univers du rap dont ils se réclament avec ostentation. Et pourtant ils ne sont pas différents des autres rappers. Radalone, Le Malabar, Arex-Max ou Big Soul, leurs noms d'artistes signalent leur appartenance à la mouvance hip hop, tout comme les titres des trois morceaux qu'ils ont déjà enregistrés : « *Le rap du ghetto* », « *Où va Toumaï* » ou encore « *On a à dire* ». Leur spécificité, celle dont ils sont fiers et qui les distingue d'autres amateurs de rap, c'est le soin particulier qu'ils mettent à composer leurs propres textes et le peu de goût qu'ils manifestent pour la consommation de substances nocives. Ils ont tenu à nous rencontrer à la Maison de Quartier de Chagoua, leur quartier général, pour nous parler d'eux et de leurs ambitions qui ne se limitent pas au quartier Abéna dont ils sont tous originaires, mais concernent le pays tout entier car, disent-ils, « *il y a beaucoup de problèmes Nord-Sud* ». Tous sont étudiants dans différents instituts privés de N'Djaména dans des disciplines différentes, tous partagent le même amour pour la musique rap, qui les a conduits à fonder le groupe Collectif AJRA afin de vivre ensemble cette passion commune et de « *faire la musique à côté des études* ».

L'échange s'engage avec le groupe, timidement d'abord car nous ne faisons pas partie de leur univers familial, même si nous percevons en chacun d'eux une envie forte de prendre la parole. Bientôt la méfiance s'estompe, les langues se délient et chacun essaie de se mettre en valeur et de raconter dans un style personnel les souvenirs lointains ou proches de sa rencontre avec le rap et la passion qui l'anime encore aujourd'hui.

Il fait trop chaud dans la salle de spectacle où devait se dérouler l'entretien, nous restons donc en plein air à l'ombre de l'arbre et l'ambiance bon enfant de la discussion suscite même l'intérêt des passants,

qui s'arrêtent un instant pour observer ce que nous pouvons appeler la scène. Cette ambiance donne à voir le côté quasi familial du Collectif, révèle les relations que chacun entretient avec les autres, ou ce que lui apporte l'appartenance au groupe : « *Depuis lors, le collectif est devenu ma famille. Avec les amis, s'il y a un projet, c'est là où je viens exposer et je recueille des conseils* ». Pour certains, le Collectif fonctionne comme une structure de conseil, pour d'autres, c'est l'instance où se manifeste une forme d'entraide morale ou matérielle : « *Même si c'est le rap qui nous a réunis, si l'un d'entre nous est malade, nous l'assistons, s'il a perdu quelqu'un, nous l'assistons et s'il a des problèmes, il peut les exposer et ensemble on trouvera des solutions* ». C'est aussi le lieu où les conflits internes naissent, mais sans provoquer de rupture : « *On se dit parfois des blabla et après nous sommes ensemble* ».

L'assurance et l'énergie qui se dégagent des propos de chacun signalent la fierté que tirent ces jeunes d'appartenir au Collectif, la confiance qu'ils y puisent pour faire changer les choses autour d'eux en dépit de l'adversité : « *Quand je me déplace, c'est le collectif qui est en déplacement. Et là je ne manquerai pas de donner le meilleur de moi quand je suis quelque part. Le collectif, c'est la flamme de l'espoir d'une génération consciente* ». Malgré leur état d'indigence matérielle, l'énergie qui se dégage de leurs propos révèle la force de la passion pour le rap et la fierté d'avoir enregistré trois sons qui passent à la radio.

8.1.7 Sociogramme n°7 : BYK, un auditeur pas comme les autres

Lui, c'est BYK, mais il est plus connu dans la ville sous le nom de « Taxi portière 300 » parce que le taxi, il le « fait » depuis plusieurs années ; c'est sa profession, comme lui-même le rappelle, c'est ce qui lui permet de faire vivre sa famille composée de deux femmes et de ses douze enfants. A 42 ans, BYK aime écouter la musique et la savoure comme le font les jeunes à longueur de journée, même si, à cause des contraintes liées à sa profession, il n'assiste pas aux concerts. Il n'écoute pas n'importe quelle musique, mais ce qu'il appelle affectueusement « les merveilles du passé » : on y retrouve des variétés congolaises et camerounaises ou encore centrafricaines. Mais il aime aussi écouter les musiciens tchadiens comme Gazonga, Talino et Ahmed Pecos qui, selon lui, font de la bonne musique parce qu'ils chantent le développement du Tchad. Dans tous les trajets qu'il fait au volant de son taxi avec ses clients, il diffuse sans arrêt de la musique : « *Tout de suite, j'ai fini avec FM Liberté, l'animateur Anatole Bouollo qui met les merveilles du passé. En attendant une autre émission, j'ai fait des enregistrements sur mp3 que j'écoute à tout moment. J'écoute la musique comme le font les jeunes* ».

Ce soir-là, nous sommes en période de Ramadan, il est enfin parvenu à se libérer de son activité professionnelle pour nous rencontrer. Il nous reçoit après la rupture du jeûne, au lieu habituel du stationnement de son taxi, sur l'axe menant au marché de Dembé. La rencontre a lieu au milieu des

vrombissements de moteurs des voitures, de la musique diffusée par les bars et les étals de marchands de grillades alentour, au milieu des exclamations et des rires qui s'échappent des groupes d'amis. Cacophonie, odeurs de toutes sortes et épais nuage de poussière dû à l'intense activité du lieu, c'est dans ce cadre que BYK tient à nous entretenir de ce qui fait partie de sa vie, la musique. Nous sommes dans son taxi équipé d'un poste de radio qui lui permet de capter les émissions musicales sur toutes les fréquences ; il se saisit d'un mp3 sur lequel chaque son qu'il diffuse représente un épisode de sa jeunesse dont il se souvient avec nostalgie : *« Aujourd'hui, quand j'écoute ces musiques, je me rappelle ces moments passés ensemble avec les amis de jeunesse. Je peux dire que sans musique, je ne peux pas. Actuellement dans ma voiture, tu peux trouver les merveilles du passé. Je connais les heures de toutes les stations radio qui mettent les merveilles du passé. Parfois quand j'écoute, il arrive que je pleure parce que cela me rappelle beaucoup de choses ».*

Parmi les émissions musicales, il en est une pourtant qu'il préfère à toutes les autres parce que l'animateur passe les morceaux qu'il aime, nous dit-il avant de prendre longuement le temps de nous expliquer, sur un ton assez grave, comment l'attachement à cette émission l'a amené jusqu'à s'introduire dans la vie privée de l'animateur : *« Quand je me suis rendu compte que l'émission ne passait pas, je me suis rendu à la radio pour savoir les raisons. C'est de là qu'on m'a dit que l'animateur était malade. J'ai cherché à avoir son contact et je suis allé à la maison lui rendre visite. Je l'accompagnais souvent à l'hôpital. Je l'ai traité comme un membre de ma famille ».* Aujourd'hui, au-delà de cette relation qu'il cultive au jour le jour, BYK ne cache pas sa fierté d'avoir le statut d'auditeur fidèle connu sous le nom de « Taxi portière 300 » et d'avoir cette reconnaissance à travers toute la ville. La satisfaction totale, c'est aussi celle qui se lit dans son regard lorsqu'il parle de la manière dont il prend part à la production de l'émission : *« Et là, quand il anime, il cite mon nom au cours de l'émission et ça m'intéresse beaucoup. Pour appeler les invités de l'émission, le jour où il n'a pas de crédit, c'est avec mon téléphone qu'il appelle. Mon souhait est que l'émission continue ».*

8.1.8 Sociogramme n°8 : AGC tirillée entre gospel et musique mondaine

Lorsque nous lui demandons d'écouter quelques extraits musicaux et de nous dire ce qu'elle en pense, c'est avec une attention extrême et une politesse manifeste qu'elle écoute les extraits des cinq morceaux qui se succèdent. Et tout d'un coup, cette réaction : *« J'ai ça dans mon téléphone ! ».* Le hochement de tête soudain, ainsi que la facilité avec laquelle elle accompagne les paroles du musicien de l'extrait proposé créent une rupture, introduisent un autre temps et brisent totalement la timidité affichée au début de l'entretien : *« Moi dans une chanson, j'écoute la mélodie, le rythme de la musique et après d'abord, j'écoute les paroles. Les paroles je ne critique pas, mais c'est surtout le rythme et la mélodie. Dans le milieu mondain, il y a le concert de Cidson Obama auquel j'ai participé qui m'a beaucoup plu. Parce qu'on sent qu'il a mis toute son énergie. Et ceux qui jouaient avec lui étaient*

dynamiques ». C'est en ces termes que AGC, jeune élève en classe de terminale littéraire, nous exprime de prime abord ce qui constitue pour elle une bonne musique. Elle critique au passage la piètre qualité de la musique religieuse tchadienne, le gospel qu'elle compare avec ce qu'elle nomme « musique mondaine ».

AGC a été éduquée dans une famille chrétienne, mais ni son maintien ni les expressions de son visage n'évoquent la piété, moins encore les grosses boucles d'oreilles qu'elle arbore ou son accent étudié et peu naturel. Tous ces traits renvoient à un attachement à la mode et le goût qu'elle exprime pour la musique religieuse fait clairement partie d'une transmission de ses parents plus que d'un goût personnel, même si elle ne le dit pas clairement. On trouve trace de cet éloignement de l'univers musical familial lorsqu'elle évoque ses nouvelles pratiques culturelles, notamment ses sorties pour assister à des concerts non religieux : « *Je fais le gospel mais ces derniers temps, je viens voir les choses mondaines pour essayer de me cultiver un peu encore* ». Cette dimension d'ouverture culturelle, elle la découvre avec satisfaction à l'intérieur d'un petit groupe de travail, composé d'amis de son quartier, qu'ils ont mis en place dans le cadre de la préparation du baccalauréat.

Dans ce groupe où règne une ambiance diamétralement opposée à celle qui prévaut à la maison, marquée par de multiples restrictions des parents, elle profite de ces moments, qu'elle vit comme une rupture avec le milieu familial, en partageant à fond sa liberté avec les autres : « *Comme aujourd'hui par exemple avant de vous rencontrer. Bon ! On met les baffles, certains se lèvent pour danser. Moi je danse, mais j'écoute plus la mélodie. Dans la journée, on met la musique pour se détendre, se reposer et c'est dans la soirée qu'on reprend avec les études. Et on le fait chaque jour que nous nous retrouvons. Des fois, on discute autour d'une chanson. Et là on parle beaucoup plus des chanteurs, de leur vie, ce qui fait leur réussite, etc. Comme les amis aiment la musique américaine, contrairement à moi, on joue plus les chansons des musiciens comme Rihanna, Jesy, Umbrella, Kenny West, mais il y en a aussi qui s'imposent avec des chansons gospel du groupe Gaël qui est un groupe congolais... C'est une chanson en lingala* ». Partagée entre la nécessité de se conformer aux principes des parents et son envie de vivre selon ses goûts personnels, AGC redoute une éventuelle sanction et affiche son embarras. Elle hésite à prendre une décision et à l'assumer, elle qui ressent encore fortement l'influence parentale, semblable en cela à d'autres jeunes filles de son âge que nous avons rencontrées : « *Alors à mon niveau je trouve que c'est très bien de travailler avec lui [ce groupe]. Mais je me demande ce que l'Eglise va penser et mes parents vont penser* ». Toutefois, chaque jour elle essaie de faire un pas de plus, elle discute avec ses parents pour les convaincre d'accepter son choix qui est de faire aussi la « musique mondaine » à côté de celle qu'elle pratique déjà. Elle cherche à tirer le meilleur parti de cette double appartenance musicale et à fabriquer sa propre identité d'artiste.

8.1.9 Sociogramme n°9 : « Chari Jazz, c'est toute mon enfance »

NM a la cinquantaine passée ; c'est un homme au maintien discret qui ne se met pas en avant et se tient volontiers à l'écart de ses collègues à l'Institut national de Jeunesse et des Sports de N'Djaména où il enseigne l'EPS. Pourtant il nous surprend par son éloquence et sa volubilité dès qu'il évoque sa relation à la musique, au cours de l'entretien qu'il a bien voulu nous accorder. Dès sa plus tendre enfance, grâce à un électrophone de ses parents, il a développé un amour précoce pour la musique qui va l'amener à vouloir tenter l'aventure et à se lancer dans une carrière de musicien. Aujourd'hui, avec le recul, il ne regrette pas d'avoir abandonné ce projet pour lequel, pense-t-il, il n'était pas fait. « *Seulement la musique ce n'est pas donné à tout le monde hein ! Vous êtes un peu timide, vous avez froid aux yeux, je pense que c'est peut-être un peu ça et ensuite, l'influence des parents. Aujourd'hui, je peux dire que je connais quelques notes de guitare, pas beaucoup, mais j'aime la musique* ». L'amour de la musique dont il parle n'est pas quelque chose d'abstrait ; il s'est nourri de divers artistes et a évolué au cours des ans. Ainsi, la chanson française, notamment celle de Johnny Halliday et de Charles Aznavour, lui a permis, à l'école primaire, de développer son goût pour la récitation et la poésie, tandis que la musique congolaise le séduisait par l'instrumentation et la voix qu'il aimait à imiter lorsqu'il s'accompagnait à la guitare.

Aujourd'hui, en raison de ses responsabilités professionnelles et familiales, sa pratique musicale n'est plus aussi active qu'avant, même s'il entretient un rapport affectif profond avec le groupe Chari Jazz qui l'a vu grandir et dont il détient d'ailleurs la carte de supporter : « *Même pour la pratique d'instruments également, ce n'est pas comme avant. A un certain moment, j'ai découvert la flûte. Je sais faire des airs avec la flûte mais après, avec les responsabilités, les enfants autour de moi, je me sens gêné avec une flûte en train de faire du bruit, alors que les enfants sont là et je voudrais qu'ils fassent autre chose* ». D'une manière quasi spontanée, mais sur un ton plutôt grave qui montre toute l'affection qu'il porte à ce groupe, il se met à citer les noms de tous les musiciens qui ont fait l'histoire de Chari Jazz, passant d'une génération à l'autre avant de regretter de ne plus aujourd'hui prendre part à ses concerts : « *Mais là aussi aujourd'hui, comme le Temple est loin de mon domicile, je ne fréquente pas vraiment à cause de l'insécurité* ». En effet NM, comme bon nombre de cadres moyens de la fonction publique, a choisi de résider désormais dans les nouveaux quartiers de la ville en zone périphérique et ce déménagement, regrette-t-il, a contribué au relâchement de son rapport à la musique.

Après ce discours passionné, NM semble retrouver son équanimité et prend son temps pour commenter les quelques extraits musicaux que nous lui avons fait écouter. Il commence naturellement par la chanson de Chari Jazz, choix qu'il justifie non par des critères de qualité mais parce que le groupe est lié à sa propre histoire, qu'il fait partie de son passé. Puis il marque un arrêt assez brutal et quitte le registre affectif pour une approche rationnelle. Il se lance alors dans une succession de critiques des chansons qu'il dit avoir du mal à s'approprier : « *Sultan, c'est le rap. Voilà une musique*

que j'ai fait beaucoup d'efforts pour commencer à aimer. Parce que c'est des paroles rapides. Après je fais un peu attention ; eh bien ! parce que les gars disent de très bonnes choses ». On le voit, son cœur est ailleurs mais, depuis quelque temps, NM s'autorise à écouter du rap et d'autres rythmes identifiés à la jeunesse qu'il s'efforce de s'approprier.

8.1.10 Sociogramme n°10 : « Moi je n'aime pas avoir des coiffes bizarres et des oreilles percées... »

Tête rasée, vêtu d'une chemise rayée à manches courtes arborant une grosse montre étincelante au poignet, BB dit Bedezo, 21 ans, est élève en classe de terminale A au Lycée Félix Eboué de N'Djaména. Il habite le quartier Moursal et, comme bon nombre de jeunes de son âge, son loisir favori est la musique qu'il pratique intensivement, surtout pendant les vacances scolaires. Son identification à un artiste international d'origine sénégalaise, Bedezo, lui vaut d'être plus connu dans la ville sous ce pseudonyme que sous sa véritable identité. Il tire aussi sa popularité de ses références aux rappeurs tchadiens dont il interprète les chansons : « *Je suis beaucoup connu par certains artistes, à savoir Mac Cris ou Moubarack, Teddy ou encore Moustic. Ces artistes, quand ils font des concerts, je vais les voir comment ils sont sur scène, leur façon de, ... tout ça ».*

Dans son quartier, il fait le choix d'être simple et naturel ; aucun élément de son style vestimentaire ne l'identifie à un rappeur, mais il est reconnu parmi ses pairs et ne passe pas inaperçu. Pour les jeunes, notamment dans son lycée, il est considéré comme une star à cause de ses nombreux succès lors de ses participations à l'émission très populaire *Espaces Jeunes* sur la télévision nationale. C'est d'ailleurs à l'occasion d'un de ses passages à cette émission que nous l'avons découvert et que nous avons souhaité le rencontrer, ce qu'il a accepté très volontiers.

Si pour beaucoup de gens en quête de popularité le passage à la télévision est une fin en soi, BB voit les choses différemment ; il utilise ce média comme un tremplin pour faire valoir ses talents : « *Le problème d'être vu à la télé, ce n'est pas ça qui m'importe. Pour moi, c'est de faire savoir à la population qu'il y a des jeunes qui ont du talent. Ce n'est pas la peine de se cacher alors qu'on est compétent. Quand on a un talent, il faut le partager et le faire connaître ».* Le signe du talent pour lui, c'est d'arriver à « mouver le public » et c'est ce qu'il attend de tout artiste. C'est pourquoi il cite en référence certains noms d'artistes rappeurs auxquels il est attaché parce que selon lui ils ont des « *textes parlants* », « *ils pleurent pour leur pays* ».

Avec un certain orgueil, il considère que sa participation à *Espace Jeunes* a permis de donner à cette émission un contenu plus vivant et plus attrayant qu'autrefois. Cet exploit qu'il attribue à un travail intense et permanent d'écoute musicale est une expérience enrichissante pour lui qui rêve de devenir aussi un grand artiste un jour : « *Je me rappelle, ma première entrée sur la piste, j'ai bouleversé le public. Ce jour-là j'ai pris un son américain de Ignace avec le titre replay. Donc c'est vrai, quand tu*

fais quelque chose qui est aimé par le public, cela te donne le courage de faire davantage ». BB estime donc qu'il doit profiter de la popularité qu'il a acquise pour construire ce projet qui lui tient à cœur. Pour cela, il affirme avec fermeté qu'il est temps de commencer à imprimer sa propre vision. Au moment même où il pose cette affirmation, une indignation se lit dans son regard, se perçoit à travers son accent : lorsqu'il se met à vitupérer la conduite peu recommandable de beaucoup d'artistes parmi ses aînés qui, selon lui, dévalorisent l'art : *« Je dois chercher à avoir de la valeur. Un artiste ne peut pas se permettre tout »*. Ce désir de changement, de construction de sa propre identité musicale, il le vit comme une obsession. On le voit quand il se dit gêné par le choix qu'il a fait lui-même de porter ce nom d'artiste qui lui colle à la peau à chacune de ses apparitions. Cette singularité, il veut l'affirmer par sa façon de s'habiller et de se coiffer, qui n'est pas forcément celle qu'affichent tous les rappeurs : *« On peut imiter mais on est libre de ne pas tout imiter. Moi je n'aime pas avoir des coiffes bizarres et des oreilles percées mais rester vraiment moi-même »*.

8.2 L'analyse des pratiques musicales amateurs

La lecture transversale de ces objets construits que sont les sociogrammes ci-dessus, ainsi que de l'ensemble des entretiens réalisés avec les amateurs nous permet de relever quelques points saillants qui peuvent servir de grille pour appréhender les rapports variés et complexes des N'Djaménois à la musique.

8.2.1 Des pratiques qui révèlent un brouillage des catégories des « mondes de l'art »

Le premier élément qui transparaît dans la quasi-totalité de ces portraits, c'est que « l'idée » d'une carrière musicale existe toujours en filigrane ; elle est plus ou moins avouée, plus ou moins fantasmée, mais elle structure des pratiques « hybrides » qui révèlent sans doute l'une des caractéristiques spécifiques de la musique à N'Djaména.

En effet, si l'on excepte le cas du collectif AJRA (N°6) dont les membres ont l'ambition de « faire de la musique à côté des études » et ont déjà enregistré 3 titres, ce qui leur confère un statut de musiciens amateurs en début de carrière, les autres sujets ont un rapport beaucoup plus incertain avec le monde de la musique. Ce qui frappe, c'est la mobilité de la majeure partie de ces amateurs qui passent d'un statut à l'autre, rendant ainsi illisible l'usage des catégories des « mondes de l'art » telles que les définit Becker. On peut en prendre la mesure à travers les différentes expériences de la scène que les amateurs ont connues et dont ils

témoignent avec un certain orgueil. La nature de leurs interventions sur scène prend des formes variées : ils ont été amenés à y jouer des rôles soit de musiciens-interprètes, soit d'instrumentistes, soit encore de managers ou de chefs d'orchestre. L'exemple le plus frappant est celui de Richard dit « Le Slash » (N°2) qui franchit soudain la clôture symbolique qui sépare la salle de la scène et assume le temps d'un morceau le statut de musicien en se produisant devant un public qui a payé sa place. Tel autre (N°5) interrompt le déroulement de la fête anniversaire pour exiger du DJ qu'il mette un son de Michael Jackson et monte sur scène. Pour ces deux sujets, il s'agit de la matérialisation d'un rêve et l'on pourrait dire que chez eux, comme chez tous les autres, le rêve d'une célébrité musicale est au centre de leur personnalité et il est intéressant de voir comment ce rêve est tantôt le moteur qui les fait se projeter dans un univers fantasmé (N°1,5,8,10), tantôt la source d'une nostalgie profonde lorsque l'âge ou les obligations professionnelles en ont rendu la réalisation impossible de manière irrémédiable (N°4, 9).

Ce brouillage prend parfois d'autres formes ; il ne s'agit plus alors d'allers-retours entre la catégorie des musiciens et celle des publics, mais de glissements de certains amateurs – auditeurs fidèles d'émissions radiophoniques, collectionneurs, spectateurs de concerts – vers un statut de mécène (N°4), par la mise à disposition gracieuse d'instruments pour les jeunes musiciens, ou de directeur artistique bénévole et auto-proclamé (N°3) en conseillant les artistes qui se produisent à l'IFT.

Dans un cas limite, sans doute isolé, on voit cet amateur assumer la fonction de costumier :

*« Je confectionne les habits de scène parce que l'artiste tchadien ne connaît pas faire la scène avec des habits adaptés pour la scène. Quand on fait la scène, on le fait avec un habit particulier avec un design original. Ceux qui ont suivi le concert de Kent, ils croient que ce sont des habits qui ne sont pas confectionnés ici or je les ai faits avec mon couturier. J'ai acheté du bazin que j'ai moi-même tatoué ».*³¹⁶

Il n'est pas uniquement question ici de consommer ni de s'en tenir au discours, mais bien de s'impliquer matériellement. Cela traduit peut-être l'influence des publics dans la construction de l'identité des musiciens, mais on peut surtout y lire un mode de relation entre un artiste et un spectateur dont le monde du spectacle est peu familier dans les pays occidentaux. Il s'agit à nos yeux d'un exemple qui met en lumière le statut ambigu de nombreux musiciens au Tchad,

³¹⁶ Entretien n°1 - P/dbd, réalisé le 13 mars 2011.

lesquels évoluent dans un espace intermédiaire entre professionnalisme et amateurisme et c'est précisément cette ambiguïté qui permet le développement de relations comme celle qui est évoquée ici.

8.2.2 L'accès à la musique facilité par plusieurs médiations

L'accès à la musique des amateurs est rendu possible par de nombreuses voies ; les plus utilisées par les amateurs sont les concerts, les émissions, la famille, les technologies numériques ou l'imitation des modèles.

8.2.2.1 Les concerts

La plupart des concerts qui se tiennent dans les espaces publics et dans quelques lieux de la ville mobilisent majoritairement les « jeunes ». S'il nous a semblé préférable d'entourer le mot par des guillemets, c'est qu'il est difficile, dans la société urbaine n'djaménoise, d'objectiver ce concept. En effet, ici c'est moins une tranche d'âge qu'un statut social qui est en cause. Ainsi, plusieurs des sujets que nous avons interrogés et dont certains figurent dans la liste des sociogrammes (N°2, N°3) ont terminé leurs études et ont déjà un emploi. Pourtant il serait légitime de les englober dans la catégorie des jeunes parce que, même s'ils ont une courte expérience professionnelle, ils n'ont pas d'obligations familiales, pas de charges de famille qui limitent leur liberté d'assister aux concerts. Dans le cas présent, ce sont des habitués de l'IFT ou du Royaume de Soubyanna, où l'entrée est payante et où ils côtoient un public d'adultes ayant un statut social établi. Toutefois, la majorité de ceux que nous englobons dans la catégorie « jeunes » sont des élèves et étudiants ; leur nombre élevé dans les concerts publics en plein air se justifie entre autres par la gratuité des entrées dans ces lieux. C'est le cas des deux lycéens interrogés (N°8, N°10). Dans un autre contexte, celui de la France, Coulanges (2008 : 21) met plutôt l'accent sur d'autres éléments : la fréquentation des concerts varie selon le niveau d'éducation et la catégorie socioprofessionnelle, mais aussi selon la localisation géographique de l'offre.

La fréquentation des concerts occupe donc une place importante chez les jeunes et ils évoquent plusieurs raisons pour justifier leurs pratiques. Pour certains, les concerts qui ont lieu habituellement le vendredi soir dans des lieux comme l'IFT constituent un moment de détente, surtout pour ceux qui travaillent toute la semaine :

*« Les concerts du CCF sont toujours les vendredis. Et généralement l'artiste te donne le show, il crée quelque chose en toi et tu n'es pas toi-même et comme c'est limité, tu te dis avec les amis qu'il faut finir la soirée quelque part. C'est généralement au maquis, en boîtes de nuit ».*³¹⁷

Parfois, l'assistance aux concerts fait partie de ce qu'on pourrait appeler un mode de consommation « responsable » :

*« Mais maintenant je suis un fan de la musique tchadienne. J'achète les cd, j'assiste toujours aux concerts pour aider les artistes à développer leur art. Aujourd'hui par exemple, Maestro Diego est là, lorsqu'il organise un concert, il me donne gratuitement deux billets ».*³¹⁸

Dans un pays où le piratage des œuvres artistiques est manifeste, comme l'atteste l'intensité des activités de téléchargement dans les marchés de la ville, ce propos prend toute sa force.

A travers ces quelques exemples, il apparaît que le concert, lieu par excellence de production d'intense activité musicale, constitue un moment qui crée une sensation qui dépasse le moment de l'écoute et se pose, pour le spectateur, comme une expérience qui le dispose à vivre une sociabilité plus ouverte. Très souvent, après le concert, le groupe d'amis se donne rendez-vous dans un autre lieu où les discussions et commentaires autour de la prestation occupent une place centrale et agrémentent ces moments. Ce temps qui prolonge le concert fait aussi l'objet de l'attention de Wenceslas Lizé dans son étude menée auprès des jazzophiles en France. Selon lui, il revêt une dimension importante dans la mesure où

« la participation aux échanges convie l'amateur à mobiliser son expérience subjective, son jugement esthétique et sa réceptivité émotionnelle dans l'ordre de la discursivité, à les rendre publics en les mettant à l'épreuve des évaluations formulées par ses interlocuteurs » (2009 : 73).

Certes il s'agit ici d'un contexte tout différent : le public des clubs de jazz dispose d'une expertise et d'une culture musicale sans commune mesure avec ce qui peut exister au Tchad. Néanmoins, la plupart de ces jeunes qui assistent aux concerts ont un niveau d'éducation supérieur ou équivalent, ils sont employés dans des institutions publiques et privées et,

³¹⁷ Entretien n°1 - P/dbd, réalisé le 13 mars 2011.

³¹⁸ Entretien n°1 - P/dbd, réalisé le 13 mars 2011

indépendamment de la qualité des échanges, en prolongeant le concert par des discussions, ils passent aussi de la simple émotion esthétique à la discursivité.

Pour d'autres, la fréquentation des concerts relève d'une stratégie de formation et d'une quête de perfectionnement dans le domaine musical. Cette catégorie d'amateurs regroupe l'ensemble des jeunes qui aspirent à une carrière musicale dans l'avenir. Ce sont, pour beaucoup, les élèves des classes du primaire et du secondaire :

*« Je pars dans les concerts soit pour écouter l'artiste chanter, soit pour accompagner certains musiciens parce que je sais jouer la batterie. J'ai joué avec les artistes comme Bâton magique, Hadre Dounia ou Ngass David avec qui j'ai effectué un déplacement à Abéché ».*³¹⁹

La pratique instrumentale évoquée montre la dimension importante de l'autodidaxie comme voie royale de la formation musicale, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre relatif aux musiciens. Ce propos met également au jour la complémentarité des pratiques amateurs et professionnelles, brouillant ainsi les frontières traditionnellement établies et rendant parfois peu pertinentes ces catégories dans notre contexte d'étude.

Enfin une autre catégorie des amateurs utilise les concerts comme des lieux de présentation de soi par excellence :

*« Pour moi, aller au concert, c'est aller danser, rencontrer des personnes, voir comment elles s'habillent, etc. Si j'observe et que cela me plaît, j'imité le modèle. Je pense que c'est le lieu où on peut rencontrer beaucoup de styles. Non seulement l'habillement, mais la coiffure aussi ».*³²⁰

Au-delà du divertissement, les concerts sont des occasions de faire de nouvelles découvertes. Ils permettent de faire l'expérience de nouvelles amitiés, mais sont aussi des lieux de diffusion de nouveaux codes vestimentaires. Cette préoccupation est présente en particulier chez les jeunes filles élèves et étudiantes. Elle n'est guère partagée par les garçons, portés pour la plupart sur la critique des prestations des musiciens, dans une perspective d'autoformation.

Dans un cadre bien particulier, mais c'est une exception, on trouve une forte composante générationnelle, qui s'organise autour d'hommes ayant dépassé la quarantaine, au Temple de

³¹⁹ Entretien n° 4 - P/aaw, réalisé le 25 février 2012.

³²⁰ Entretien n° 11 - P/scy, réalisé le 9 juin 2012.

Chari Jazz. Ici, c'est la nostalgie attachée à un style musical et à un style de vie qui sert de filtre... ou de repoussoir : « *Ils jouent les choses depuis le temps de Ngarta Tombalbaye* » (N°2), déclare ce jeune homme pour justifier son refus de retourner dans cet établissement.

8.2.2.2 Les émissions

Si la fréquentation des concerts semble l'apanage des jeunes, la participation aux émissions musicales, au contraire, est une pratique partagée entre les jeunes et les adultes. Elle se décline sous plusieurs formes selon la tranche d'âge.

On constate que les adultes se contentent de l'écoute des musiques anciennes de leur époque. C'est alors la dimension mémorielle et affective qui est surtout présente. L'écoute de la musique renvoie essentiellement à des souvenirs de jeunesse (N° 7). Les jeunes, quant à eux, non seulement s'intéressent à l'écoute musicale, mais aussi montrent une dimension plus profonde de leur engagement à travers des reprises. C'est notamment l'exemple de l'émission *Guest Star* et d'*Espace Jeunes*. Toutefois, l'analyse plus affinée des motivations qui sous-tendent leur participation à ces émissions nous amène à relever une différence entre les jeunes issus des quartiers du centre ville et ceux des quartiers périphériques. Ainsi, pour les jeunes des quartiers périphériques, dépourvus pour l'essentiel d'infrastructures et d'équipements et où les conditions d'existence sont relativement difficiles, c'est d'abord la quête d'une reconnaissance sociale qui est le plus souvent évoquée. La participation à des émissions musicales apparaît comme un lieu d'affirmation et de valorisation de soi et, partant, de sa « tribu » au sens de Maffesoli (1988)³²¹. La pratique musicale contribue ainsi à les sortir de l'anonymat né en partie de l'état de pauvreté et d'indigence de ces quartiers. Elle apparaît comme un moyen d'aller à la conquête d'une identité oubliée, méprisée. Quant à ceux issus des quartiers du centre, lesquels sont, à l'opposé des quartiers périphériques, relativement bien pourvus en infrastructures culturelles, leur participation à ces émissions est perçue comme une activité normale, faisant partie de leurs loisirs quotidiens. Elle revêt une dimension de divertissement, d'épanouissement personnel. Alors que, chez les jeunes des quartiers périphériques, on peut noter une pratique sous pression ou sous contrainte, ceux du centre ville, eux, affirment une grande liberté dans leur expression.

³²¹ Nous utilisons le terme dans le sens qu'en donne Maffesoli, c'est-à-dire l'imaginaire propre à une communauté qui partage une passion.

Sans doute faut-il faire une place à part à certaines formes de participation qui relèvent, encore une fois, d'un certain brouillage des catégories établies et de la division entre le statut d'émetteur (en l'occurrence l'animateur) et celui de récepteur (l'auditeur). Nous voulons parler de l'implication personnelle permanente et active dont font preuve certains auditeurs dans les différentes phases de production de l'émission et qui dépasse le cadre strict de consommation qu'est l'écoute :

*« Il y a des moments où je contribue au contenu de l'émission en suggérant à l'animateur certaines chansons dont il ne perçoit pas forcément la portée. Là, par exemple, je suis en train de préparer quelque chose pour lui par rapport à Bana OK, l'orchestre qui a succédé à OK Jazz de Franco. Parce qu'il ne fait que parler de Franco sans cesse, ignorant qu'à la suite de Franco, il y a un autre orchestre dont il est important de parler ».*³²²

L'action de cette catégorie d'auditeurs, qui renvoie à la figure de « consom-acteurs » (Sohier, 2006), se situe à deux niveaux : d'une part, en agissant comme pourvoyeurs et prescripteurs de musiques, ils contribuent à enrichir la programmation, notamment par l'élargissement de la gamme des contenus. D'autre part, à travers la mise en avant d'une expertise auto-proclamée face à un animateur insuffisamment informé, on décèle une tentative d'appropriation de l'émission par ce type de sujets. On voit même – c'est sans doute un cas limite (N°7) – l'auditeur fidèle se glisser dans la vie de l'animateur et l'assister : « *Je l'accompagnais souvent à l'hôpital. Je l'ai traité comme un membre de ma famille* ». Tout comme le spectateur qui franchissait la séparation symbolique entre la salle et la scène, cet auditeur franchit une autre barrière symbolique, celle qui sépare le studio de la vie.

Il nous semble que ces multiples glissements dans les statuts que nous avons signalés, même s'ils sont extrêmes, ne sont pas fortuits et marquent une certaine tension entre la sphère professionnelle et la sphère privée. Sans doute, c'est notre hypothèse, cet effacement des lignes entre les limites du professionnel et du privé n'est-il possible que parce que les « conventions » du monde de la musique en tant qu'ordre social, sont « constamment renégociées » (Béra, 2003 : 208).

Enfin, l'étude des sociogrammes, comme celle, plus globalement, des entretiens, révèle le rôle important que jouent les médias dans la notoriété locale des amateurs. On assiste en effet à une re-territorialisation de l'espace radiophonique selon plusieurs modalités. L'exemple le

³²² Entretien n° 22 - P/dd, réalisé le 6 août 2012.

plus emblématique est celui du chauffeur de taxi (N°7) dont les multiples interventions dans une émission musicale à travers un pseudonyme qui correspond au numéro de son taxi lui valent, comme nous le disions plus haut, une reconnaissance à travers toute la ville.

Plus intéressant est le cas de plusieurs sujets interrogés dont les discours se recourent :

« Quand tu réussis à interpréter un titre d'une star surtout un nouveau titre, tu es respecté dans le quartier ». (N°1, émission Guest Star)

« A l'émission « Espace Jeunes » à laquelle j'ai l'habitude de participer, c'est tout le quartier qui me soutient comme son représentant ». (N°5)

Quant à ce lycéen de terminale (N°10), il est devenu une star dans son lycée à la suite de ses passages à la télévision, toujours dans l'émission *Espace Jeunes*. Ici, la radio et la télévision n'élargissent pas la popularité de ces jeunes artistes en herbe à des cercles éloignés de leur milieu social ou géographique, mais renforcent des formes de sociabilité locales et d'appartenance à un territoire de proximité : ils rêvent d'une célébrité planétaire mais se déclarent fiers d'être reconnus par leur voisinage.

8.2.2.3 La famille

Fleury considère la famille comme une instance privilégiée de socialisation culturelle, à travers son pouvoir d'instituer un rapport précoce à la culture :

« La famille occupe classiquement une place privilégiée dans l'apprentissage des normes et des valeurs d'un groupe social donné, en raison de son caractère chronologiquement primordial, de la quotidienneté des apprentissages répétés et enfin du climat affectif favorisant souvent l'intériorisation des normes et des comportements ». (Fleury, 2008 : 54)

Bourdieu y fait référence également en utilisant la notion d'« habitus » qui est un générateur de pratiques socioculturelles et qu'il définit comme le :

« produit de pratiques significatives passées, qui procède du dépôt des expériences passées comme il devient réciproquement producteur de pratiques significatives futures ». (Bourdieu, 1980 : 40-44)

Si Ndiltah (2013) montre, dans sa thèse sur le cinéma, que ce processus d'acquisition culturelle est difficilement applicable dans le contexte tchadien en raison des difficultés d'accès à l'équipement nécessaire à la construction d'une culture cinématographique familiale, cette influence est bien présente pour ce qui concerne la musique. Nous avons repéré dans les discours de nos enquêtés plusieurs références à la famille comme lieu d'initiation musicale (N°3, N°8, N°9). Contrairement au cinéma dont l'équipement est onéreux, les appareils et supports musicaux sont accessibles et répandus. On en trouve un exemple (N°9) avec l'électrophone familial qui constitue une entrée dans l'univers de la musique.

L'influence de la famille est perçue à deux niveaux. La forme la plus directe est celle de la transmission, mais une influence indirecte se manifeste aussi à travers quelques objets de médiation, plus précisément les supports musicaux. Dans le premier cas, les sujets se considèrent presque comme nés artistes. Ils affirment avoir développé une oreille musicale en raison de la proximité et de la disponibilité des parents artistes. Souvent dans ces conditions, la pratique musicale ne se limite pas à l'écoute mais inclut la pratique instrumentale. On retrouve généralement ces sujets dans les chorales religieuses où ils se sont inscrits par tradition familiale (N°1, N°2, N°8).

Le second cas concerne ceux qui ont su profiter du fonds de collections musicales patiemment constitué par la famille au fil des ans :

*« J'ai un père qui aime vraiment la musique congolaise. Presque dans toutes ses collections il y a ça mais il y a aussi des musiques américaines des années 1900 [sic] là-bas tels que les Julio Iglesias, les Hobby William, les countries music. Sinon la première chanson que j'ai aimée, c'est la chanson de Phil Collins : Sacrifice ».*³²³

Ce propos illustre le caractère « omnivore » relevé par Peterson et Simkus (1992) dans ses travaux sur les préférences musicales, qui font apparaître que non seulement ce sont les classes légitimes supérieures qui consomment les genres les plus légitimes, mais que ces classes supérieures ne limitent pas leurs goûts au domaine légitime. Bien que dans notre contexte la notion de légitimité soit peu opérante, du moins sous la forme bourdieusienne communément citée, le terme omnivore peut être emprunté. Ici, il désigne la diversification de l'écoute et la connaissance assez étendue des styles musicaux et des artistes d'univers

³²³ Entretien n° 9 - P/agc, réalisé le 30 mai 2012.

différents. La référence aux artistes africains et américains traduit un certain degré d'ouverture. Contrairement aux sujets de la première catégorie qui sont prédisposés plus ou moins à la pratique instrumentale, cette seconde catégorie se spécialise dans l'écoute et se constitue un capital culturel, musical en l'occurrence, significatif.

8.2.2.4 Les technologies numériques

On situe en France dans les années 1990 le développement de ce que Coulangeon appelle la « révolution numérique ». L'une de ses caractéristiques est la mise à disposition des possibilités liées au téléchargement sur l'internet, introduisant ainsi de nouveaux modes de consommation de la musique. Coulangeon souligne que

« ce phénomène a pour premier effet, en démultipliant les lieux et les supports de l'écoute, d'accroître la place de la musique dans la vie quotidienne ». (2010 : 72)

Au-delà de cette facilité d'accès et d'appropriation musicale que favorisent les technologies numériques, Hennion souligne pour sa part la disparition de la médiation technique et économique des éditeurs et producteurs discographiques. Il montre que les pratiques liées au téléchargement perturbent la frontière entre production et consommation musicale. Green s'intéresse, quant à elle, aux usages sociaux du walkman dans le quotidien et affirme que le numérique favorise le brouillage aussi bien des hiérarchies sociales que des faits musicaux (2004 : 103). Cette réflexion autour de l'usage social des technologies numériques est particulièrement importante pour nous, notamment pour analyser les représentations sociales auxquelles renvoie l'usage du téléphone pour l'écoute de la musique chez la plupart des jeunes.

Pour comprendre les divers rapports de nos enquêtés à la musique, nous leur avons posé la question suivante : « *En dehors des concerts, comment êtes-vous en contact avec la musique ?* » La référence aux téléphones portables et MP3 comme supports d'écoute individuelle de nos sujets, surtout les jeunes (N°1, N°5, N°7, N°8), montre le niveau élevé de cette pratique dans la consommation musicale des publics à N'Djaména. Personnellement, en tant que témoin de la vie quotidienne urbaine, nous pouvons distinguer deux situations qui engendrent deux formes d'écoute différentes chez les jeunes au moyen des téléphones portables.

Les premiers utilisateurs adoptent des attitudes qui relèvent d'un certain niveau de discrétion.

C'est l'écoute de la musique au moyen d'écouteurs ou celle qui se fait à domicile, lorsque le sujet est seul. L'usage des MP3 et des téléphones permet à ces sujets de profiter de moments d'isolement et d'intimité. Si certains y voient un moyen de gérer leurs moments de solitude, d'autres estiment que ces supports sont appropriés pour leur facilité de manipulation pour l'apprentissage des chansons et la maîtrise des contenus des compositions. C'est le cas des candidats qui participent aux émissions *Guest Star* ou *Espace Jeunes*, pour qui l'usage du téléphone est essentiellement un outil de répétition.

Les seconds utilisateurs, quant à eux, se caractérisent par des attitudes plus ouvertes qui relèvent de la présentation de soi. On peut les repérer à plusieurs signes, notamment au volume toujours élevé auquel ils écoutent la musique et qui ne peut manquer d'attirer l'attention sur eux. Ainsi, il n'est pas rare d'observer certains sujets qui exhibent leur téléphone au lieu de le mettre dans leur poche. Cela renvoie à la représentation sociale du téléphone comme signe de distinction (suivant la marque) ou d'appartenance à la ville. En outre, si le volume élevé permet de marquer sa présence dans l'espace public (dans la rue, dans le bus, au stade,...), dans le milieu jeune, l'écoute du répertoire des sons diffusés permet au détenteur de s'identifier ou d'être identifié par ses pairs à une « tribu » au sens qu'en donne Maffesoli (1988).³²⁴

8.2.2.5 L'imitation d'un modèle comme moyen d'accès à la musique

L'imitation d'un modèle constitue l'une des caractéristiques de l'identité des amateurs que nous avons rencontrés, on en trouve deux exemples marquants parmi nos sociogrammes (N°5, N°10). Elle constitue l'un des choix les plus fréquents chez une bonne partie des amateurs qui rêvent surtout de s'installer dans la carrière musicale un jour. Cette pratique est d'autant plus répandue qu'elle est encouragée par les émissions dédiées qui sont consacrées exclusivement aux reprises, alors que dans d'autres contextes, ce sont les jeunes auteurs compositeurs qui cherchent à imposer leur originalité³²⁵. Cette place importante de l'imitation est également mise en avant par le témoignage d'un grand nombre de musiciens professionnels qui affirment être passés eux aussi par cette voie.

Elle se présente sous plusieurs formes. Outre les reprises, elle se manifeste notamment par l'adoption, par certains jeunes, de styles vestimentaires qui relèvent d'une sémiotique identitaire. Pour ces sujets, le choix ostentatoire ou spécifique de l'habillement est d'autant

³²⁴ Voir *supra* note 321.

³²⁵ Parmi les jeunes aspirants musiciens que nous avons rencontrés, seuls les membres du collectif AJRA se déclarent fiers de composer leurs propres textes.

plus évident qu'ils se font parfois appeler par le nom de leur idole préférée et cela leur permet d'acquérir une notoriété locale incontestable :

*« Mes cheveux le prouvent. C'est-à-dire au quartier on m'appelle Tiken, il y en a qui m'appellent rasta, il y en a d'autres qui m'appelle Bob Marley, etc. Peu de gens m'appellent avec mon vrai nom. Même dans ma famille, tout le monde sait que j'ai arrêté les études à cause de la musique. Mais elle croit en ce que je fais ».*³²⁶

Au-delà de leur habillement, qui constitue leur point commun, nous avons remarqué que ces jeunes ont des attachements à leurs stars respectives qui témoignent de différents degrés d'adhésion. Ainsi, si l'adhésion de DP (N°5) est exclusive et totale à la personne de Michael Jackson, il n'en est pas ainsi chez DR qui exprime sa liberté d'opinion vis-à-vis de Tiken Jah Fakoly :

*« Mais Tiken, c'est mon idole. Je m'inspire beaucoup de lui. Ses vérités, sa manière de faire la scène. Notre seul point de divergence, c'est qu'il avait soutenu Allassane Ouattara alors que moi, c'était Gbagbo ».*³²⁷

Cette affirmation montre que l'ostentation qui caractérise les pratiques de ces admirateurs n'est pas toujours dépourvue de discernement. Il existe chez certains une distance critique vis-à-vis de leur idole ; dans le cas présent, cette distance est politique. Le phénomène trouve ainsi ses limites ; c'est ce qui arrive lorsque l'attachement exclusif à un modèle finit par les embarrasser dans la mesure où il les empêche d'extérioriser leur personnalité. Les sociogrammes 6 et 10 le soulignent bien.

Plus largement, ces comportements qui traduisent un niveau d'attachement peu ordinaire à un artiste nous invitent à nous interroger sur les formes et les limites de la culture fan parmi les amateurs de musique à N'Djaména

³²⁶ Entretien n° 17 - P/dr, réalisé le 28 juillet 2012.

³²⁷ Entretien n° 17 - P/dr, réalisé le 28 juillet 2012.

8.2.2.7 Existe-t-il une culture fan à N'Djaména ?

Dans le développement suivant, nous essayerons d'abord d'appréhender le concept de fan à partir de quelques travaux de chercheurs, puis d'évaluer sa pertinence dans le contexte tchadien.

a) *La notion de fan*

Les fans font l'objet d'un grand nombre de travaux de chercheurs, tant chez les Anglo-saxons que chez les Français. Les différentes contributions témoignent d'une variété des points de vue sur cet objet.

Parmi ces contributions, on peut relever celle de Le Guern qui affirme que le fan est caractérisé par la grande admiration qu'il accorde à la vedette et par la grande quantité de temps et d'argent qu'il dépense pour assouvir sa passion (Le Guern, 2009). Il porte sa réflexion sur les activités de fans lors de ces rendez-vous que sont les conventions et il en arrive à montrer que ces moments non seulement permettent d'affirmer la distinction entre le « eux » et le « nous », mais sont également des occasions de construction de l'identité de fan ou « fandomisation » (Havitz et Dimanche, 1997). Il emprunte par ailleurs à Cefai (1998) la notion d' « in-group³²⁸ » qui contribue à la cristallisation des relations au sein du groupe.

Quant à Fourquet-Courbet et Courbet (2012), ils interrogent les aspects psychosociaux du phénomène « fan » en étudiant les réactions et communications des fans lors du décès d'une célébrité médiatique, notamment le cas de Michael Jackson. Après avoir expliqué les usages et les fonctions des communications interpersonnelles et des médias sociaux par les fans endeuillés, ils montrent le rôle central de la célébrité comme médiateur socio-affectif entre le fan et son entourage. Ils affirment que le décès de la célébrité fait apparaître de nouveaux besoins identitaires chez les fans. Ils montrent enfin que les médias sociaux jouent plusieurs rôles dans le processus de deuil et dans le réajustement identitaire de ces fans.

Ces différentes compréhensions de la notion de fan mettent toutes en lumière le caractère extrême des pratiques, qui fait la particularité de cette catégorie de groupes d'amateurs. A la lumière de ce qui précède, nous tenterons de rendre compte, dans les lignes suivantes, des

³²⁸ « Le partage de modèles culturels, et corrélativement l'implication dans un réseau établi de relations sociales, la maîtrise des mêmes systèmes de types et de symboles, l'usage des mêmes repères d'identification et d'orientation, le maniement des mêmes outils de catégorisation et de raisonnement, caractérisent l'appartenance à un in-group ». In Daniel Cefai, *Phénoménologie et Sciences sociales. Alfred Schutz, naissance d'une anthropologie philosophique*, Droz, 1998, pp. 238-239.

différentes formes d'expression significatives qui révèlent l'existence d'une culture fan à N'Djaména. Afin d'illustrer le phénomène, nous nous intéresserons au groupe des « supporters » de Chari Jazz, qui nous semble le terrain le plus approprié à ce genre d'analyse. Pour des raisons de commodité, nous utiliserons le terme « supporters » pour désigner les fans bien qu'il soit plutôt lié au contexte sportif. C'est en effet le terme le plus fréquemment employé dans notre contexte d'étude.

Nous avons choisi cet exemple car il se distingue des pratiques que nous avons observées jusqu'ici et qui sont strictement individuelles. A l'inverse, dans le cas que nous allons étudier, ces pratiques s'inscrivent dans un groupe. C'est à la fois l'existence juridique de ce groupe qui nous intéresse ici, mais aussi l'engagement et le dynamisme collectif de ses membres.

b) Les supporters de Chari Jazz

Comme leur nom l'indique, les supporters de Chari Jazz sont des individus qui se distinguent des autres mélomanes à travers leurs engagements multiples (aide financière et matérielle) et une grande proximité avec le groupe musical. Afin de donner une forme durable à cette assistance et de la rendre pérenne, ils ont décidé en 2005 de se constituer en association dénommée Association Culturelle Le Tout Puissant Chari Jazz (ACTPC).

▪ Un objet d'affection et d'affirmation identitaire

Parmi les principales raisons évoquées qui ont présidé à la création de l'association, l'on peut noter une volonté des fils et filles du Moyen Chari³²⁹ d'affirmer avec fierté leur appartenance à un territoire :

*« C'est parce que c'est le premier orchestre. Ensuite la majorité des membres sont des natifs du Moyen Chari. Chari Jazz est né au Moyen Chari, plus précisément à Sarh ».*³³⁰

Si l'orchestre Chari Jazz est le premier groupe qui fait la fierté de l'ensemble des Lamyfortains en général, il est surtout, pour les ressortissants de la ville de Sarh, un symbole d'union et un moyen de se distinguer et d'affirmer leur existence à N'Djaména. L'on comprend dès lors que le but de la création de l'association ait été lié au souci d'avoir une

³²⁹ La région du Moyen Chari au Sud du Tchad a pour chef-lieu la ville de Sarh.

³³⁰ Entretien n°23 – P/bsb, réalisé le 10 mai 2013.

visibilité qui soit à la fois identitaire, générationnelle et politique.

▪ **De nombreuses initiatives qui traduisent un dynamisme vivace des membres**

L'association est dirigée par un Bureau Exécutif dont le dynamisme se mesure au large éventail des activités.

L'une des missions principales de ce Bureau est sans doute l'effort permanent de mobilisation financière. L'étendue des grandes lignes de dépense, qui couvrent le salaire des musiciens, le loyer, les charges d'électricité, l'entretien et le renouvellement du matériel, montre bien que l'orchestre est largement dépendant des apports des supporters. Leur prise en charge financière quasi-totale de l'orchestre mérite une attention particulière. C'est d'abord le caractère original du financement qu'il faut souligner. Il n'est nullement question ici de sources de financement habituelles : subventions ou recettes issues des prestations. Les subventions sont absentes et cela renvoie aux limites de la politique culturelle de soutien aux artistes dont nous avons longuement parlé précédemment. Quant aux recettes, elles sont loin de couvrir les dépenses. Les subsides viennent donc des supporters ; mais au-delà de l'apport financier qui donne une place irremplaçable à l'association dans la vie du groupe musical, le Bureau Exécutif est à l'origine de nombreuses autres initiatives, notamment celle de rechercher des dates de concert, ce qui lui donne pratiquement une fonction d'agent :

*« Grâce à l'initiative du Bureau Exécutif, l'orchestre a participé au festival de musique FESPAM à Brazzaville. Alors que le nombre de musiciens admis était limité à neuf, nous avons acheté avec nos propres fonds, trois billets en plus, donc au lieu de 9 musiciens, nous avons envoyé 12 ».*³³¹

Ces initiatives ne sont pas toujours couronnées de succès ; ainsi, le Bureau Exécutif a cherché à créer un événement lié à commémoration du 40^e anniversaire de l'orchestre afin de mobiliser des fonds, mais il n'a pu être organisé à cause des problèmes internes.

Outre cette dimension collective, il n'est pas rare de constater l'apport remarquable de certains supporters à titre individuel, ce à quoi les autres membres de l'association rendent hommage :

« Il a rendu beaucoup de services à cet orchestre. Il embauche au moins 3 éléments de l'orchestre actuellement qui travaillent dans son entreprise.

³³¹ Entretien n°23 – P/bsb, réalisé le 10 mai 2013.

*C'est un plus. Financièrement il a assisté l'orchestre et il continue de l'assister. Nous lui sommes reconnaissants jusqu'à preuve du contraire ».*³³²

▪ Différentes catégories de supporters

Cette dernière illustration montre qu'au sein de l'association, on peut établir une hiérarchisation des supporters. La première catégorie est incontestablement le noyau que forme le Bureau Exécutif, l'organe de gestion où l'engagement de chaque membre est permanent. La deuxième concerne les supporters qui agissent dans l'ombre. Faute de disponibilité liée à leur statut social élevé ou à leur âge avancé, ils assistent rarement aux concerts, mais sont certainement les plus actifs dans la mesure où ils forment la majorité des pourvoyeurs de fonds. Il s'agit, pour l'essentiel, de personnes qui ont vu naître l'orchestre Chari Jazz et qui l'ont accompagné durant de longues années. A juste titre, ils sont appelés affectueusement, dans le groupe, les « aînés » pour marquer cette distinction, mais aussi en signe de respect. La troisième catégorie, certainement la plus nombreuse, est composée de ceux qui se manifestent uniquement dans des circonstances exceptionnelles, notamment lors des concerts. Cette conduite ne semble pas recueillir l'approbation de certains membres :

*« Un supporter pour un groupe comme Chari Jazz c'est beaucoup de choses. De la volonté et de l'initiative. Il faut donner mais ce n'est pas toujours le cas. Il y en a qui prennent la carte juste comme formalité d'avoir accès aux concerts payants. Donc pour les concerts, ils sont nombreux. Mais lorsqu'il y a une situation donnée, vous les appelez pour un travail ou une contribution donnée, vous ne les verrez jamais, au grand jamais ».*³³³

Cette catégorie de membres moins engagée que les premières comprend en majorité des supporters relativement jeunes.

Sur ce point, il est utile d'apporter une précision : ces jeunes supporters qui forment une minorité au sein du groupe sont en général les enfants de ceux qui avaient soutenu l'orchestre à ses débuts. Nous constatons donc ici l'importance de la transmission familiale. Le goût se transmet de père en fils et s'étend aux épouses :

« Il y a les jeunes supporters tout comme les musiciens jeunes au sein de

³³² Entretien n°23 – P/bsb, réalisé le 10 mai 2013.

³³³ Entretien n°23 – P/bsb, réalisé le 10 mai 2013.

*l'orchestre. Si vous prenez par exemple Moyalbaye Lopez, c'est le fils de l'ancien chef d'orchestre, Haroun Toglengar. Parmi les supporters, il y a nos enfants qui sont membres des supporters de Chari Jazz. Même nos épouses. Parce qu'il y a un bureau des femmes dont mon épouse fait partie ».*³³⁴

Si les jeunes peuvent prendre part aux concerts sur simple présentation de leur carte, les femmes, quant à elles, ont l'avantage de bénéficier des prestations de l'orchestre à un coût réduit lors de l'organisation des événements festifs comme les paris-ventes.

▪ **Un Bureau Exécutif traversé par des crises interminables**

L'association des supporters, qui a de tout temps permis à l'orchestre d'avoir une visibilité importante, marque le pas aujourd'hui à cause des nombreuses crises que le Bureau Exécutif traverse. Les conflits d'intérêt récurrents et le problème de leadership entre les responsables ont conduit ces derniers devant les tribunaux. Cette situation a sans doute des répercussions sur l'orchestre dont les activités sont au ralenti.

En outre, parmi les préoccupations majeures du Bureau, on peut noter la question de la relève qui ne trouve pas jusqu'ici de solution :

*« Nous avons énormément des problèmes parce que les chanteurs sont presque tous partis. Mais avec le temps, nous allons essayer de réorganiser l'orchestre pour un nouveau départ. Nous tenons mordicus que l'orchestre puisse revivre. Parce que Chari Jazz, c'est quand même le monument de la musique tchadienne. On ne peut pas laisser Chari Jazz partir de cette manière ».*³³⁵

On sent, dans le propos de ce supporter de longue date, une déception. Mais ce qui est intéressant, c'est que devant la profondeur de certains problèmes, il y a une fermeté, une volonté évidente de retrouver le rayonnement perdu. Le degré d'affection est tel que les supporters sont prêts à consentir des sacrifices.

Devant ces nombreuses difficultés, plusieurs actions sont envisagées par les membres :

« Nous avons même programmé nous rendre à Sarh pour nous recueillir sur les tombes des créateurs de l'orchestre. Nous nous sommes dit que si

³³⁴ Entretien n°23 – P/bsb, réalisé le 10 mai 2013.

³³⁵ Entretien n°23 – P/bsb, réalisé le 10 mai 2013.

*l'orchestre éprouve des difficultés, c'est peut-être aussi parce que nous ne sommes pas acquittés de quelques devoirs. C'est la raison pour laquelle nous voulons nous recueillir sur la tombe de ceux-là et peut-être qu'avec leur concours et celui de l'Éternel, nous pourrions surmonter ces difficultés ».*³³⁶

Dans le domaine de la musique, quelques chercheurs ont réalisé des travaux qui relèvent le pèlerinage comme l'une des pratiques des fans. Ainsi Dalbavie tente de rendre compte de la variété des « configurations possibles que peut prendre le lien à la musique », avec les amateurs de Brassens à Sète (Dalbavie, 2008 : 15). Il en est de même du travail de Segré (2007) qui s'intéresse aux fans d'Elvis Presley à Memphis. Au-delà de la dimension rituelle qui est le propre des fans dans ces différents contextes, il est important de noter ici la place de la relation privilégiée entretenue avec les morts en Afrique. C'est pour souligner cette proximité ou la communion permanente avec ce monde de l'au-delà que Birago Diop (1960) affirme par ailleurs que « les morts ne sont pas morts ». Si les fans d'Elvis se rendent à Elvis Town pour méditer et se remémorer les hauts faits de sa vie, pour les supporters de Chari Jazz, cette démarche prend un autre sens : c'est la quête d'un soutien, d'un réconfort de la part des grands disparus afin de surmonter la crise. Il ne s'agit pas d'une adoration, mais d'une demande d'intercession.

Il faut enfin signaler que le cas des supporters de Chari Jazz est trop isolé et trop spécifique pour parler d'une culture fan à N'Djaména. Pour qu'une telle culture existe véritablement, il manque un certain nombre d'éléments constitutifs fondamentaux : des concerts mythiques de vedettes internationales, des rassemblements physiques tels que les conventions de disque, mais aussi le relais qu'offrent les sites de vedettes ou de fans ou encore les réseaux sociaux. Sur ce dernier point, le très faible taux d'équipement du Tchad constitue un obstacle patent au développement d'une telle culture : le fan n'existe pas seulement à travers un attachement exclusif et individuel à un artiste ; il a besoin de ses semblables pour exister.

8.2.3 Des fondements d'attachement variés

L'analyse des pratiques musicales des amateurs met au jour plusieurs fondements de leurs attachements. Si, pour certains adultes, des pratiques musicales individuelles remplissent une fonction de consolation, soit à cause d'une carrière musicale ratée, soit pour se rappeler les

³³⁶ Entretien n°23 – P/bsb, réalisé le 10 mai 2013.

moments particuliers de leur jeunesse, pour d'autres, plus jeunes, ces pratiques leur permettent de rêver d'une carrière musicale future. L'analyse du discours des amateurs fait ressortir également des attachements liés aux contenus des chansons des musiciens. Ils concernent notamment les styles ou les rythmes et font apparaître des oppositions entre musique « mondaine » et musique religieuse ou encore entre tradition et modernité.

Nous explorons ci-dessous les différentes préoccupations que les amateurs mobilisent pour opérer le choix de leurs œuvres musicales préférées.

8.2.3.1 Les préoccupations liées à l'unité et à la cohésion

Les questions liées à l'unité et la cohésion nationale, dont nous avons relevé l'importance chez les auteurs compositeurs, trouvent un écho au plan de la réception. Aujourd'hui, malgré une paix relative, les Tchadiens semblent vivre encore dans une certaine psychose, tant les souvenirs de ces années sombres sont encore vivaces dans les esprits. Aussi les publics sont-ils sensibles aux contenus portant sur des thèmes liés à la paix :

*« Moi, je suis touchée par la chanson de Talino Manu dans le titre « Persévérer ». Le message est très fort et il s'adresse à tous les jeunes. Il chante beaucoup dans le cadre de l'amour et de la cohabitation pacifique, toutes ses chansons m'intéressent ».*³³⁷

Bien que ce chanteur soit connu pour ses nombreuses compositions portant sur des thématiques parfois éloignées de ce thème, le fait de parler de la cohabitation pacifique et de la cohésion sociale suffit à susciter des attachements forts, à l'exemple de l'étudiante que nous avons interrogée et que nous citons plus haut. Elle fait d'ailleurs valoir le même argument pour justifier son intérêt pour la chanteuse Mounira :

*« D'abord Mounira. Elle essaie, dans son art de mélanger deux cultures. Par exemple dans ce morceau, elle a pris la culture du Nord et celle du Sud qu'elle a mélangées ».*³³⁸

Une cohabitation des différentes cultures dans une même composition apparaît pour cette jeune étudiante comme un exploit qui, plus qu'un discours, est une incitation, un appel au

³³⁷ Entretien n° 2 - P/dsab-fn, réalisé le 1er février 2012

³³⁸ Entretien n° 2 - P/dsab-fn, réalisé le 1er février 2012.

changement de comportement de ses concitoyens et inaugure un nouvel idéal du vivre ensemble en s'affranchissant du clivage Nord-Sud. Sur ce thème de l'appel à la cohabitation et à l'unité, les musiciens tchadiens et maliens se retrouvent. Parlant de la crise que traverse son pays le Mali, le chanteur Vieux Farka Touré fait du sujet de la paix, son cheval de bataille :

*« Mon titre s'intitule la paix. La paix intérieure. Il ne faut pas que les gens se disent, celui-là est Bambara, je ne l'aime pas. Les gens doivent savoir pardonner, ils doivent savoir tolérer les autres. Ce n'est pas parce qu'un Bambara a pris une arme contre toi que tu ne vas pas aimer tous les Bambara. Ce n'est pas possible. Tous ceux qui se disent Maliens doivent avoir la paix intérieure ».*³³⁹

Si l'on s'en tient à la situation tchadienne, il n'est sans doute pas indifférent de constater que cette apologie de la cohésion nationale trouve un terrain particulièrement réceptif à N'Djaména, ville multiethnique par excellence, comme si la cohabitation urbaine contribuait à renforcer un discours fondé sur le vivre ensemble, à moins qu'il ne s'agisse d'exorciser la peur des fractures passées.

8.2.3.2 Les préoccupations liées à la dimension esthétique

Heinich, qui étudie l'art contemporain, met en avant le caractère « esthétique » d'une œuvre, qu'elle distingue de la valeur esthétique et définit ainsi :

« [ce qui est] propre à qualifier la valeur objective d'une création eu égard à sa beauté, son harmonie, son goût, se cumule avec un registre qu'on pourrait appeler esthétique, propre à qualifier l'effet subjectif produit sur les sens, qu'il s'agisse de plaisir ou de déplaisir visuel, auditif, gustatif, olfactif, sensitif ou érotique » (1997 : 197).

Cela renvoie à une appréciation formelle des œuvres mise en relation avec l'affect du récepteur. Au-delà de la différence à la fois culturelle et contextuelle, nous notons la présence de cette dimension chez notre public. Pour un nombre non négligeable des enquêtés, ce qui

³³⁹ Extrait de l'émission *L'Afrique enchantée* sur France Inter du 13 octobre 2013 de 17h à 18h.

fait une œuvre musicale ne se limite pas strictement au message. Ainsi pour ce jeune homme par exemple, c'est la qualité des instruments qui fait la qualité d'une œuvre musicale :

*« Quand on parle de musique, c'est la sonorité. Tu peux avoir de beaux textes comme il n'y en a pas, quand ce n'est pas sur de belles sonorités, ça ne passe pas. Un bon musicien, c'est celui qui joue sur de bons instruments. C'est quand la mélodie t'intéresse que tu feras attention aux paroles et à ce qui se passe sur la scène ».*³⁴⁰

Pour un habitué de la scène musicale n'djaménoise, cette affirmation souligne un problème important, celui de l'accès aux instruments. Même s'ils sont plus disponibles aujourd'hui qu'hier, les instruments demeurent toujours onéreux ainsi que leur entretien, comme l'affirme le responsable du Centre des Jeunes Don Bosco que nous avons interrogé. Ainsi, le problème du renouvellement des équipements demeure présent et les artistes n'ont d'autre choix que de jouer sur des instruments parfois défectueux, décourageant ainsi le public.

Mais si le défaut de qualité des instruments relève de la responsabilité de certaines institutions qui n'offrent pas de bonnes conditions acoustiques et scéniques, certains enquêtés ne sont pas tendres avec les artistes eux-mêmes :

*« Ce que je reproche à nos artistes, c'est qu'ils ne cherchent pas la mélodie alors que c'est capital. Tant qu'un artiste ne maîtrise pas la mélodie, il ne peut aller nulle part ».*³⁴¹

Cette critique, venant visiblement d'un individu averti, pose le problème de la compétence même des artistes, compétence qui est perçue comme distinctive alors que, selon certains sujets, une proportion importante d'artistes ne parviennent pas encore à s'imposer sur ce plan.

Les préoccupations relatives au professionnalisme sont également relevées dans le travail d'orchestration, auquel les amateurs prêtent une certaine attention. C'est ce que reconnaît ce jeune homme qui est foncièrement adepte du hip hop, mais qui apprécie les œuvres de cet artiste pourtant reconnu dans le domaine du soukouss :

« J'aime la chanson de Cidson. C'est vraiment que je n'aime pas trop son style mais lui quand il fait un morceau, il s'investit et c'est un bon produit, c'est bon à écouter. Pas forcément du point de vue de message parce qu'il

³⁴⁰ Entretien n°1 - P/dbd, réalisé le 13 mars 2011.

³⁴¹ Entretien n° 22 - P/dd, réalisé le 6 août 2012.

*chante le plus des histoires d'amour. Le bon travail, c'est du côté technique. Il est posé, je l'ai vu sur scène et c'était très bon. Il sait animer les gens. Quand il est sur scène, c'est tout le monde qui bouge ».*³⁴²

L'on comprend ici que la dimension esthétique fonde l'appréciation de l'artiste sur un éventail d'aptitudes, notamment celles qui consistent à maîtriser la scène, indépendamment du jugement porté sur le genre musical dont il se réclame.

8.2.3.3 Les adeptes de l'authenticité

L'authenticité, selon Heinich, peut être reliée à deux niveaux. Soit elle renvoie à l'œuvre, qu'il s'agisse d'un original ou d'une copie, soit à l'artiste. Pour Heinich, dans le cas où elle s'attache à l'artiste, l'authenticité prend plusieurs sens : « *humilité, désintéressement, originalité, intériorité, inspiration, sincérité, sérieux, rationalité* » (1997 : 199).

Dans notre contexte, plusieurs affirmations tendent à souligner cet attachement à l'authenticité. C'est le cas de cette étudiante :

*« Diego, je l'apprécie bien parce qu'il est ce qu'il est. Il n'est pas comme les autres qui essaient de tricher la musique des autres. Lui, il travaille les musiques locales. Cidson, alors [un moment d'hésitation], il chante bien mais il n'est pas naturel. Il n'est pas ce qu'il est. Oui il est bon en arabe, il a des mots qu'il fait sortir mais il n'est pas ce qu'il est. Il va par exemple au Congo. Il peut bien faire mais je trouve que ce n'est pas son inspiration. Il a juste triché et il a modifié, c'est tout ».*³⁴³

On peut noter que ce sujet établit une opposition entre deux conceptions de la création artistique. Il y a, d'un côté, ce qui relève du « naturel », qui confère à certains artistes leur singularité, et de l'autre le manque d'inspiration qui les confine dans l'anonymat.

Comme nous le verrons avec le sujet suivant, le « naturel » renvoie à l'imaginaire villageois, à ce qui fait l'identité d'une communauté ethnique, ou plus généralement à ce qui relève du pays. Cela peut être lié au contenu des thèmes développés dans les chansons, aux codes vestimentaires, à la langue de communication ou encore au rythme adopté. L'authenticité

³⁴² Entretien n° 6 - P/ndp, réalisé le 12 février 2012.

³⁴³ Entretien n° 2 - P/dsab-fn, réalisé le 1er février 2012.

d'une œuvre ou d'un artiste se mesure donc à sa capacité à réunir ces éléments qui doivent être identifiés comme propres aux réalités locales.

Une fois encore, il faut souligner le caractère spécifique de l'attachement aux valeurs traditionnelles qui confère à certains artistes un brevet de crédibilité. Cette attitude qui constitue la seule norme d'appréciation de toute œuvre chez une bonne partie de nos enquêtés montre la difficulté à accepter ce qui n'est pas local ou tchadien :

« Par contre quand je prends la dame, Mounira, je me demande quel genre de musique cette femme veut faire. Est-ce qu'elle est en Arabie Saoudite ou en Inde ? Elle est partout ailleurs sauf au Tchad. Et cela ne me dit rien du tout. Je ne suis pas sensible ni à ce qu'elle dit, ni au rythme qu'elle veut imprimer. Sultan par exemple, ce qu'il dit est pertinent mais tu as l'impression que ce n'est pas un Tchadien qui est en train de jouer ». ³⁴⁴

Le manque d'éléments de référence (comme par exemple le rythme ou l'accent du musicien) qui renvoient de manière explicite à la couleur locale ou au terroir, suffit pour remettre en cause ou déprécier la qualité d'une œuvre. Cette attitude, qui relève de ce qu'on serait tenté d'appeler une forme de protectionnisme culturel, voire de préférence nationale, s'explique sans doute, paradoxalement, par une certaine incertitude concernant les fondements de l'identité tchadienne et surtout par le sentiment d'une menace permanente d'invasion de la part des pays africains qui exportent massivement leurs rythmes nationaux comme le Mali, la Côte d'Ivoire ou l'ex Congo.

8.2.3.4 Des divergences de vue sur l'engagement des musiciens

Il y a plusieurs références dans les discours des sujets que nous avons interrogés qui rendent compte des différentes dimensions de l'engagement des artistes dans leur environnement. L'engagement est à comprendre ici dans le sens général qu'en donne Thély (2006) qui le définit comme « les manières de faire » de l'artiste.

La diversité des points de vue témoigne de l'existence des attentes profondes des publics vis-à-vis des musiciens. Cela se traduit par des positions parfois tranchées de la part de certains sujets :

« Un artiste pour moi, c'est celui qui dénonce le mal dont souffre son frère.

³⁴⁴ Entretien n° 22 - P/dd, réalisé le 6 août 2012.

*C'est là le sens d'être de l'artiste mais non un amuseur ».*³⁴⁵

Cet avis vient le plus souvent des jeunes qui se reconnaissent dans le hip hop, la musique de la revendication. Parmi les nombreuses critiques faites à l'endroit des musiciens, on peut relever la pratique grandissante du culte de la personnalité à travers les dédicaces ou le choix d'être à la solde des partis politiques. Pour une partie de ces sujets, les musiciens ne jouent pas leur rôle essentiel d'éveilleurs des consciences. Pour montrer cette insuffisance, ils recourent de temps à autre à des comparaisons :

*« (...) il y a le Camerounais Lapiro de Mbanga, lui a connu plusieurs fois la prison pour ses positions tranchées. Ce n'est pas le cas chez nos musiciens qui sont rangés. Ils n'éduquent pas vraiment. Il y a des choses qui peuvent porter préjudice, c'est vrai mais il faut avoir le courage de temps en temps de dénoncer pour amener le pays à mieux se gérer ».*³⁴⁶

Cet enquête relève la haute responsabilité des artistes et ne cache pas son attente vis-à-vis de ceux qu'il estime être bien placés pour s'exprimer sur les problèmes d'intérêt national. L'absence d'engagement au service du bien public ou de dénonciation, à l'exception de quelques groupes hip hop, traduit une apathie chez les artistes qui creuse la méfiance chez beaucoup d'amateurs.

Au-delà des insatisfactions exprimées par certains enquêtés qui se traduisent par une perception assez négative du rôle des artistes, d'autres au contraire ne cachent pas leur satisfaction. Ainsi, l'attachement à des artistes, pour certains, s'explique par le témoignage d'un élan patriotique, ce qui rejoint, mais de manière inversée, les reproches que nous avons évoqués plus haut et qui sont adressés aux artistes qui n'affichent pas leur souci de défendre l'identité nationale.

« Elle, j'écoute très rarement ses chansons mais je l'apprécie aussi parce que quand cette artiste crée une chose, c'est pour décrire la beauté du Tchad. C'est pour décrire ce que le Tchad possède et les autres ignorent. Moi, l'artiste que j'aime, c'est celui qui pleure pour le Tchad. Le Tchad a longtemps vécu sous domination de beaucoup de maux. Il est ce pays-là qui

³⁴⁵ Entretien n° 8 - P/mr, réalisé le 13 mai 2012.

³⁴⁶ Entretien n° 22 - P/dd, réalisé le 6 août 2012.

*est toujours craché en arrière ».*³⁴⁷

Cet enquêté croit au pouvoir de la culture comme outil de promotion, comme moyen de changer l'image guerrière que la communauté internationale associe le plus souvent au Tchad. Ce qui mérite l'attention, c'est la valorisation du pays, sous quelque forme que ce soit. Indépendamment de son appartenance politique ou du style qu'il pratique, l'artiste est censé jouer le rôle d'ambassadeur.

³⁴⁷

Entretien n° 7 - P/bb-b, réalisé le 12 avril 2012.

Comprendre les pratiques et attachements des amateurs

Si ces quelques pages ont permis de faire émerger une grande diversité de pratiques et d'attachements de la part des sujets que nous avons interrogés, certaines lignes de force se dessinent et traversent ce paysage parfois brouillé.

La première est sans doute la dimension générationnelle, qui se manifeste de plusieurs manières et avant tout par les pratiques d'écoute qui renvoient à une évolution de la vie sociale et surtout à une identité urbaine. Nous parlons ici de l'usage massif des technologies numériques (téléphone portable et MP3) qui sont l'apanage des jeunes et qui constituent à leurs yeux des marqueurs générationnels forts. Ces technologies qui libèrent l'écoute musicale de la double contrainte des coûts liés à l'achat d'appareils de reproduction du son et de l'achat de supports physiques rendent cette écoute nomade et quasiment gratuite : ce point est d'une importance capitale dans un pays marqué par la pauvreté d'une grande partie de la population. Ajoutons qu'elles insèrent cette pratique dans l'espace public et favorisent ainsi des comportements parfois ostentatoires d'affirmation de soi comme jeune urbain moderne.

Cette dimension générationnelle se manifeste également par l'attachement à des styles musicaux qui fonctionnent comme des marqueurs identitaires. C'est le cas, pour prendre deux exemples extrêmes, de la génération Chari Jazz, qui cherche dans les rythmes traditionnels un refuge contre la violence et l'insécurité modernes, et de l'univers du rap et du hip hop dont se réclament les jeunes des quartiers défavorisés. Nous sommes là en présence d'une dimension tribale de la fidélité exclusive à un univers musical.

Toutefois, ce rapport à l'âge ne suffit pas à rendre compte de toutes les pratiques et de tous les attachements. Deux aspects plus originaux ont attiré notre attention : il s'agit d'abord du recours à la notion « d'authenticité » comme critère d'appréciation des artistes. Cette préoccupation récurrente qui transcende les générations traduit chez les amateurs la crainte de voir l'identité musicale tchadienne, sans doute fragile et mal affirmée, se diluer sous l'influence de modèles occidentaux ou africains que les radios, les télévisions et le téléchargement gratuit introduisent massivement dans le pays. A voir les pseudonymes résolument américains qu'adoptent certains artistes ou par lesquels ils désignent les quartiers de N'Djaména, cette crainte n'est sans doute pas sans fondement.

L'autre « lieu commun », au sens géométrique du terme, que nous avons pu repérer est la demande instante faite aux artistes de se faire les chantres de l'unité nationale, comme s'il était exigé d'eux qu'ils reprennent en ces temps troublés la fonction du griot traditionnel qui était, au moins dans les sociétés sahéliennes, non seulement la voix des chefs coutumiers mais

aussi celle d'un peuple.

Enfin, et c'est peut-être la dimension la plus singulière que nous ayons mise au jour, notamment au travers des sociogrammes, l'étude de la scène n'djaménoise a montré combien y était floue la distinction généralement marquée entre les musiciens professionnels et les amateurs. Ce statut incertain permet l'émergence de rapports complexes et inattendus entre ces musiciens et leur public.

Conclusion

Cette thèse s'est attachée à saisir les différentes manières dont la musique s'inscrit dans une ville comme N'Djaména, inscription qui se manifeste par des logiques complexes et parfois paradoxales d'intervention des acteurs, une recomposition à la fois territoriale et sociale de l'espace urbain et la création de nouvelles formes de sociabilité. Au terme de ce parcours, l'un des enseignements majeurs que nous pouvons tirer sur le « monde » de la musique à N'Djaména porte sur les tensions permanentes qui caractérisent son fonctionnement à différents niveaux : tension entre le formel et l'informel, entre un modèle extérieur occidentalisé et un modèle fondé sur les réalités locales.

Le premier champ de ces tensions se manifeste dans les interactions qui se produisent entre les musiciens et les différents acteurs, étatiques et non étatiques. Ainsi l'Etat, qui est présent dans le discours à travers de nombreux textes réglementaires, est absent dans les faits au moment de leur application sur le terrain. Cette situation n'est pas spécifique au secteur culturel, elle se reproduit dans d'autres domaines où l'Etat montre la contradiction profonde qui existe entre ses options affichées et leur mise en œuvre. Pour ce qui est du secteur de la culture, la tension est visible entre le choix d'un modèle culturel influencé largement par le schéma français et son inadaptation au contexte local. Il faut souligner qu'au Tchad, plus encore que dans d'autres pays d'Afrique francophone, la prise en compte de la culture comme mission régaliennne est un phénomène récent, ce qui explique peut-être en partie que le pouvoir ne se soit pas encore approprié le concept de politique culturelle, même s'il en proclame le principe. En outre, la société locale fonctionne sur des valeurs spécifiques fondées sur des réseaux d'affinités et de solidarités qui résistent parfois à la mise en œuvre d'une gestion administrative, laquelle repose sur d'autres impératifs.

On peut aussi relever des paradoxes d'une autre nature chez certains acteurs non étatiques qui, dans les faits, adoptent des conduites et développent des logiques surprenantes, parfois incompatibles avec leur identité d'origine. Il en est ainsi pour les studios d'enregistrement qui abandonnent la logique économique, sur laquelle, en principe, est fondée leur existence, au profit de considérations sociales. Ils réduisent ainsi leur chiffre d'affaires, mais trouvent en contrepartie des bénéfices symboliques. C'est également le cas de certains organisateurs de spectacles qui sortent de la logique économique et sont contraints de pratiquer la gratuité des entrées s'ils veulent s'assurer la présence du public. En effet, même en milieu urbain, le poids de la tradition se fait sentir : pour la majorité de la population, il n'est pas concevable de payer pour écouter de la musique ou s'offrir un support musical.

C'est cette tension entre le formel et l'informel qui génère un brouillage dans la représentation du « monde » de la musique à N'Djaména. Ce brouillage oppose, de façon permanente, une logique endogène non marchande et un modèle économique largement importé de l'étranger. Cette situation d'illisibilité affecte aussi la collaboration entre les différents acteurs, en particulier, mais pas seulement, entre les musiciens et les services para-étatiques. Le cas emblématique concerne les relations parfois tendues entre les musiciens et le BUTDRA sur la question du versement des droits d'auteur. Informés aujourd'hui sur les modes de fonctionnement d'autres pays plus avancés en matière culturelle, les musiciens ont développé des attentes et se tournent vers l'Etat, mais aussi vers leurs différents employeurs, pour qu'on leur garantisse le versement des revenus de leur travail et qu'ils puissent ainsi accéder à la véritable professionnalité à laquelle ils aspirent.

En termes d'inscription territoriale et sociale de la musique, notre analyse fait apparaître, ici encore, des tensions entre l'univers urbain, ses valeurs et ses codes, et le mode de vie traditionnel dont certaines formes perdurent dans un contexte citadin.

A travers les nouveaux espaces physiques en partie ou totalement dédiés à la musique qui ont été créés dans la ville et par les formes de sociabilité que les différentes manifestations musicales génèrent, la musique nous apparaît à la fois comme un révélateur et un amplificateur des mutations de la société tchadienne.

Ces mutations s'inscrivent le plus souvent en rupture avec les valeurs de la société traditionnelle. La place et la représentation de la femme est en cela tout à fait emblématique à plusieurs égards. D'abord le statut de la femme artiste, son affirmation dans l'espace public, sa simple prise de parole en public constituent déjà une forme de transgression par rapport aux codes de la société traditionnelle qui structurent la vie au village. En outre, la récurrence, dans des chansons, des thèmes qui dénoncent certaines pratiques sociales : excision, mariage forcé ou précoce, témoigne à la fois de l'affaiblissement des valeurs traditionnelles et d'une libération des mœurs. Ce désir d'affranchissement est également perçu au sein des réseaux de sociabilité chez les amateurs de musique, où l'on peut observer l'affirmation de la mixité dans le débat public et la libre expression des membres des deux sexes sur les sujets traditionnellement considérés comme tabous dans la société.

Cependant à côté de ce phénomène qui symbolise une quête de liberté et d'ouverture, la manifestation de l'imaginaire de la société traditionnelle demeure présente dans la capitale. La forte mobilisation des groupes folkloriques dans l'espace public à l'occasion de la Fête de la

Musique en est une bonne illustration. Cette fête étant fortement marquée par son identité française, on peut faire l'hypothèse que cette reconquête, même ponctuelle, de la scène publique par le folklore national marque le souci d'un partage interculturel et interethnique et constitue aussi le signe d'une certaine forme de résistance à la colonisation culturelle. Au-delà de cet évènement musical unique, ces groupes folkloriques se manifestent également comme un élément constitutif de renforcement et de cohésion de l'identité ethnique dans le contexte urbain. C'est plus précisément le cas lors de certains évènements coutumiers comme l'intronisation du « chef de race³⁴⁸ » ou des cérémonies de dot ou encore pour les célébrations organisées lorsqu'un ressortissant du village accède à de hautes fonctions politiques au niveau national.

Au-delà de l'univers musical, la tension permanente entre le mode vie urbain et traditionnel rend compte d'une dynamique des mutations de la vie à N'Djaména et plus largement dans beaucoup de villes africaines. Plusieurs phénomènes se conjuguent pour nourrir cette dynamique. L'accès d'une fraction de la population aux médias et aux technologies numériques fait partie de ces forces qui ont favorisé la diffusion de représentations d'un mode de vie urbain : les images et les sons reçus à travers les films ou les chaînes de télévision satellitaire ont contribué à l'évidence à construire un imaginaire de la ville que l'on voit s'inscrire dans le réel à travers des objets symboliques comme le téléphone portable ou l'adoption de codes vestimentaires signalant une identité citadine. Parallèlement, on assiste au développement des infrastructures d'éducation et de formation et à l'émergence d'une classe sociale nouvelle, disposant d'un pouvoir d'achat relativement important grâce aux revenus du pétrole et qui tend à s'inscrire dans d'autres schémas culturels : payer un billet d'entrée pour écouter de la musique fait partie des pratiques normales pour ces citoyens.

A côté de ces évolutions, il existe un imaginaire traditionnel persistant, alimenté pour partie par un taux d'analphabétisme élevé et par une proportion importante de néo-urbains issus de l'exode rural. En outre la violence politique d'hier et l'insécurité urbaine d'aujourd'hui ont généré dans la ville un climat de méfiance qui a amené le citoyen à faire de son ethnie ou de son clan un rempart contre « l'autre ». Comme nous l'avons vu, la composition sociale de certains quartiers est fondée sur des regroupements à base communautaire et/ou confessionnelle ; il n'est donc pas étonnant que ce type de regroupement favorise l'existence dans la ville d'une « *série d'usages, de croyances, de modèles culturels et d'habitudes*

³⁴⁸ A N'Djaména, les membres des différentes communautés ethniques se retrouvent périodiquement pour vivre des moments de sociabilité intense. Le « chef de race » chez qui les réunions ont lieu est le représentant de la communauté en ville et joue en quelque sorte le rôle du chef de village. Sa fonction de chef coutumier est reconnue par l'administration.

*sociales dont la persistance s'affirme à travers les solidarités de familles, de tribus, de villages*³⁴⁹ » et que ces modèles culturels puissent avoir un écho dans les pratiques musicales des citoyens. A cet égard, l'étude de l'inscription sociale de la musique dans la ville nous a permis de prendre la mesure d'une certaine ambivalence ; en effet, la distribution spatiale et sociale des populations peut être corrélée à la fois avec des phénomènes de clivages et, à l'inverse, avec des phénomènes de fusions.

En termes de clivages, la musique apparaît comme un indicateur et comme un révélateur. Elle reflète et conforte les clivages déjà existants et l'on voit apparaître une certaine convergence entre le découpage urbain qui structure la ville et la cartographie de la vie musicale à N'Djaména, l'exemple le plus manifeste étant celui du bloc nord musulman, presque dépourvu d'activités musicales, qui se distingue du Sud chrétien où se concentrent les événements musicaux. L'activité musicale reproduit aussi une cartographie des disparités socioéconomiques, notamment à travers l'implantation des lieux musicaux, mais aussi à travers les pratiques de tarification : si, dans les quartiers périphériques de la ville, les entrées sont souvent gratuites, il n'en est pas de même lorsqu'on s'approche du centre-ville. Cette disparité est encore accentuée dans la mesure où certains lieux sont accessibles à condition de disposer non seulement du « capital économique » nécessaire, mais aussi du « capital culturel », pour reprendre les catégories de Bourdieu. C'est le cas de l'Institut Français dont la fréquentation nécessite la connaissance minimale de la langue française et qui bénéficie d'une aura culturelle unique dans la ville.

La musique opère également comme marqueur de clivages dans le domaine de l'écoute musicale, où l'on voit se constituer des lignes de démarcation fortes. L'une d'elles, la ligne générationnelle, instaure deux groupes assez fortement étanches : d'un côté les plus âgés qui s'identifient aux rythmes (notamment la rumba congolaise) issus pour la plupart des premières années d'indépendance du pays, de l'autre celui des jeunes (élèves et étudiants) qui s'attache aux styles plus actuels associés à la revendication, notamment le hip hop ou encore à des musiques occidentales diffusées par les radios ou les télévisions.

Une autre ligne de clivage que nous avons mise au jour concerne l'opposition entre les catégories du « mondain » et du religieux. Si, dans le premier cas, le clivage est interne à un ensemble constitué sur une base générationnelle, dans le second l'opposition est construite sur un fondement plus idéologique qu'artistique. Cette opposition grandissante n'est pas sans lien avec le développement des mouvements évangéliques actifs partout en Afrique et qui se

³⁴⁹ Institut de sociologie urbaine. Propositions de recherches sur la vie urbaine. Paris : *Revue française de sociologie*, 1968, 9-2. pp. 151-166.

présentent comme la solution aux multiples crises auxquelles le continent fait face (guerre, chômage, catastrophes naturelles...). En outre dans la mesure où les églises constituent un tremplin d'accès à la musique par le biais des chorales et où les stations radiophoniques confessionnelles qui diffusent la musique dite religieuse se multiplient, il n'est pas étonnant de constater l'émergence d'un public qui se distingue par ce type d'attachement.

A l'inverse, la musique peut, au moins ponctuellement, contribuer à dissoudre ces clivages. Cela se produit notamment lors des événements musicaux qui engendrent des flux du public provenant des différents quartiers de la ville dans un lieu précis de l'« enchantement³⁵⁰ », où les identités sociales se fondent dans le partage, le temps d'une fête ou d'un festival. Il en est de même de certaines émissions radiophoniques qui rassemblent des sujets issus de divers horizons, créant ainsi, pour un temps donné, une sorte de communauté virtuelle des auditeurs fidèles à un programme, fidélité qui se manifeste par la participation téléphonique. C'est enfin le cas des réseaux de sociabilité que nous avons étudiés, qui sont liés à ces émissions et dont les membres, toutes origines sociales et ethniques confondues, se retrouvent autour de quelques idéaux communs pour mener ensemble des activités et discuter de problèmes de société bien éloignés du champ musical.

Dans un autre registre, nous avons montré comment la musique, transcendant les fractures identitaires, peut aller jusqu'à devenir le vecteur d'une identité nationale, d'un patriotisme qui se traduit par une attente sociale forte vis-à-vis des artistes. Cette attente porte sur des questions liées à la cohésion nationale, à la paix sociale, à la cohabitation pacifique entre les différentes communautés ethniques, comme si la communauté demandait par là au chanteur de retrouver la fonction traditionnelle du griot.

Ces réflexions posent deux questions sur lesquelles nous souhaitons revenir en quelques mots. La première porte sur le paradigme de la « légitimité culturelle » au sens que lui donne Bourdieu et dont nous souhaitons questionner la pertinence dans le cadre de notre étude. La question est simple, même si la réponse l'est moins : en confrontant cette théorie aux observations et aux entretiens que nous avons menés, est-il possible de parler d'une forme de légitimité en matière culturelle dans un contexte africain où les infrastructures de formation ou d'apprentissage font défaut et où les « *effets de légitimité qu'on prête d'ordinaire aux dispositifs de canonisation littéraire ou à la constitution de corpus scolaires* » (2007 : 167) ne peuvent avoir aucun sens ? Ou, pour formuler autrement la question : peut-on parler de

³⁵⁰ La notion d'*enchantement*, selon Winkin, se rapporte à des « *lieux et des paysages créés dans l'intention d'induire chez ceux qui les fréquentent un état de permanence euphorique* ». (2001 : 215).

légitimité culturelle là où n'existe pas de « culture légitime » ? Jean-Louis Fabiani offre peut-être une réponse à cette difficulté lorsqu'il montre que la notion de légitimité peut être relativisée et réinterrogée selon le terrain d'enquête et les individus concernés. En nous inspirant de son analyse qui remet en cause la classification immuable des objets et des pratiques culturelles et qui ne voit d'autre intérêt à cette notion que « *le fait qu'elle est capable de rendre compte de processus de sélection des œuvres ou des genres* » (Fabiani, 2007 : 18), nous en sommes arrivé à proposer l'esquisse d'un mode de classification local fondé sur des éléments spécifiques d'appréciation ou « échelles de légitimité », pour reprendre la terminologie de Fabiani.

Elle s'applique tout d'abord aux lieux musicaux pour lesquels plusieurs types de critères sont évoqués par la majorité des sujets, encore que la hiérarchie qui émerge de leur propos se fonde plutôt sur le prestige que sur la légitimité. Le premier élément déterminant est économique : il regroupe des critères de prix d'entrée et de confort. Ce sont les lieux qui attirent un public plus policé, plus exigeant aussi. La qualité de la programmation va de pair avec les critères précédents : artistes professionnels reconnus, tchadiens ou internationaux. A N'Djaména, en dehors des lieux qui abritent des manifestations ponctuelles, seul l'IFT et deux ou trois grands hôtels répondent à tous ces critères et se détachent nettement des autres établissements.

Pour ce qui est de la nature des œuvres musicales, nous avons souligné l'attachement aux rythmes du terroir comme l'un des critères de discrimination récurrents. Cette préoccupation liée à l'identité tchadienne conduit la plupart des sujets à produire des discours qui dénie toute légitimité aux musiciens dont les compositions s'identifient au soukous congolais ou au coupé-décalé ivoirien. Pour qui connaît les débuts de la musique tchadienne, notamment son lien étroit avec la rumba congolaise, cette attitude évoque un certain revirement des mentalités populaires. En effet, si la quête de l'identité nationale était le leitmotiv des nations africaines indépendantes vis-à-vis du colonisateur occidental, aujourd'hui cette même revendication se manifeste, au moins au Tchad, vis-à-vis des pays africains qui ont su imposer hors des frontières leurs rythmes nationaux.

La seconde question porte sur l'image de la ville qui nous est renvoyée par l'activité musicale à N'Djaména. Pour reprendre les catégories d'Agier, la musique nous donne-t-elle à lire une « ville relationnelle », fait-elle partie des « *réponses des citoyens aux fragmentations des groupes et des espaces ?* » Est-elle une forme de résistance « *face à des frontières d'espaces fermés et structurants ?* » (Agier, 1999 : 90). On aimerait pouvoir répondre par l'affirmative, mais comme nous l'avons vu plus haut, ce serait faire violence au réel, ce serait nier la force

de ces « aires » aux identités fortes que la musique ne brise que de manière ponctuelle et dont, au contraire, elle est parfois l'expression. Ce qui génère la mobilité, la découverte, l'ouverture à l'autre, c'est moins l'événement, la communion du concert que l'attachement aux émissions musicales qui construit, parmi les jeunes, des formes de sociabilité inattendues qui sont en rupture avec les codes de la société traditionnelle.

La dimension de la « ville relationnelle » que la musique donne à lire réside surtout dans les flux de mobilité qui se construisent à l'occasion de festivals ou lors des soirées du week-end. En effet, si la migration quotidienne de la population du Sud vers le Nord de la ville aux heures ouvrables est liée aux activités professionnelles, le mouvement inverse, lorsqu'il se produit, tient au fait que le centre de gravité spatial de l'activité musicale est fermement ancré au Sud. En favorisant ainsi, même de manière sporadique, les flux de population vers le Sud, la musique réintroduit un certain équilibre spatial et nous permet de voir s'esquisser l'image d'une ville relationnelle.

Enfin, la réalisation de cette thèse nous a révélé un point important mais qui n'a pas pu faire l'objet d'une exploration approfondie. Il s'agit de tout ce qui touche aux pratiques strictement individuelles des amateurs, notamment à travers l'usage des technologies numériques, en particulier les lecteurs MP3 et les téléphones portables. Quelles musiques sont téléchargées, échangées ? Quels modes de consommation ces supports font-ils naître ? Comment ces goûts partagés s'insèrent-ils dans les réseaux de sociabilité qui sont liés, pour les jeunes, à l'école ou au quartier ? Comment s'organise le marché des supports MP3 piratés et quelle place occupent les musiciens tchadiens dans la hiérarchie des attachements que reflète ce marché ? Ces pratiques individuelles trouvent également leur expression dans le cadre des émissions musicales à la radio : leur appropriation par les auditeurs à travers les échanges téléphoniques avec l'animateur fait naître des interactions sociales qui mériteraient un examen attentif.

C'est donc un vaste chantier qui se dessine : celui du rapport intime, singulier, qu'entretiennent les individus avec la musique. Nous n'avons pas pour ambition de l'explorer ; à peine l'avons-nous esquissé par le biais de quelques sociogrammes. Ce sera, nous l'espérons, l'objet d'une autre recherche, moins tournée vers la ville peut-être, mais plus centrée sur le citadin.

Bibliographie

A. Ouvrages

1. AGIER Michel. *Esquisses d'une anthropologie de la ville : lieux, situations, mouvements*. Louvain La Neuve : Academia-Bruylant, 2009, 160 p.
2. AGIER Michel. *L'invention de la ville. Banlieue, township, invasions et favelas*. Paris : Editions des Archives contemporaines, 1999, 176 p.
3. AGUHLON Maurice. *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848, étude d'une mutation de sociabilité*. Paris : A. Colin 1977, 108 p.
4. BALANDIER Georges. *Sociologie des Brazzavilles noires*. Paris : Presses de Sciences Po «Références », 1985, 316 p.
5. BEAUD Stéphane, WEBER Florence. *Guide de l'enquête de terrain : Produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte, 2003. 4^e édition 2010, 335 p.
6. BECKER Howard. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988, éd. 2006, 379 p.
7. BECKER Howard. *Propos sur l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999, 217 p.
8. BERA Matthieu, LAMY Yvon. *Sociologie de la culture*. Paris : Armand Colin, 2003, 235 p.
9. BERTRAND Fabien. *Regards croisés sur la franc-maçonnerie : profanes, initiés et représentations et intersubjectivités*. Université Victor Segalen Bordeaux 2 : Thèse de doctorat, 2009, 508 p.
10. BOULLIER Dominique. *La ville-événement. Foules et publics urbains*. Paris : PUF, 2010, 160 p.
11. BOURDETTE-DONON Marcel. *Tchad 1998*. Paris : L'Harmattan, 1998, 160 p.
12. BOURDIEU Pierre. *Le sens pratique*. Paris : Minuit, 1980, 480 p.
13. BOURDIEU Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 1979, 672 p.
14. BRAHIM SEID Joseph. *Au Tchad sous les étoiles*. Paris : Présence Africaine, 1962, 101 p.
15. BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc, SHAPIRO Roberta (éds). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 194 p.
16. CEFAÏ Daniel. *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schutz : Naissance d'une anthropologie philosophique*. Paris et Genève : Librairie Droz, 1998, 350 p.
17. CENTRE CULTUREL AL MOUNA. « *Conflit Nord-Sud* » : *Mythe ou réalité ?* N'Djaména - Paris : Sépia, 1996, 211 p.

18. CORBIN Alain (dir.). *L'avènement des loisirs, 1850-1960*. Paris : Aubier, 1995, 472 p.
19. COULANGEON Philippe. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte, 2010, 125 p.
20. COULANGEON Philippe. *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*. Paris : DEPS, 2004, 352 p.
21. DALBAVIE Juliette. *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective : l'exemple de Georges Brassens à Sète*. Avignon : Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication. Université d'Avignon, 2008, 360 p.
22. DE CERTEAU Michel et al. *L'invention du quotidien. T.1 : Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1980, 374 p.
23. DE CERTEAU Michel. *La culture au pluriel*. Paris : Christian Bourgois, 1974, 2^e édition 1980, 228 p.
24. DE SINGLY François, GIRARD Christophe, MARTIN Olivier. *Nouveau manuel de sociologie*. Paris : Armand Colin, 2010, 252 p.
25. DIOP Birago. *Leurres et lueurs*. Paris : Présence Africaine, 1960, 88 p.
26. DONNAT Olivier. *Les Français et la Fête de la Musique, résultat d'une enquête menée fin 2000*. Paris : Département des Etudes et de la Prospective, 2000.
27. DONNAT Olivier. *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*. Paris : La Documentation Française, 1998, 359 p.
28. DONNAT Olivier, COGNEAU Denis. *Les pratiques culturelles des Français (1973-1989)*. Paris : La Documentation française, 1990, 285 p.
29. DONNAT Olivier, TOLILA Paul. *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po., 2003, 393 p.
30. DUBOIS Vincent. *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Belin, 1999, 381 p.
31. DUBY Georges, VERROUST Jacques, HAMON Michèle. *Fêtes en France*. Paris : Ed. du Chêne, 1977.
32. DUFRENE Bernadette. *Événement et processus de communication. Qu'est-ce qu'un événement culturel international ?* Université Paris IV : Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, 2003.
33. ETHIS Emmanuel. *La Petite fabrique du spectateur : être et devenir festivalier à Cannes et à Avignon*. Avignon : Editions Universitaires d'Avignon, coll. En scène, 2011, 96 p.

34. ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien. *Avignon ou le Public participant*. Une sociologie du spectateur réinventé. Montpellier : L'Entretemps Editions, 2008, 231 p.
35. ETHIS Emmanuel. *Pour un po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*. Paris : L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2004, 191 p.
36. ETHIS Emmanuel (dir.). *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris : La Documentation Française, 2002, 342 p.
37. FABIANI Jean-Louis. *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*. Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2007, 260 p.
38. FLEURY Laurent. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin, 2010, 128 p.
39. GOERG Odile et al. *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*. Paris : L'Harmattan, 2009, 610 p.
40. GOFFMAN Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1. La présentation de soi*. Paris : Minuit, 1973, 251 p.
41. GOFFMAN Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2. Les relations en public*. Paris : Minuit, 1973, 372 p.
42. GOFFMAN Erving. *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit, 1974, éd. 2008, 230 p.
43. GRAFMEYER Yves. *Sociologie urbaine*. Paris : Nathan, 1994, 128 p.
44. GREEN Anne-Marie. *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris : L'Harmattan, 2000, 346 p.
45. HABERMAS Jürgen. *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la bourgeoisie*. Paris : Payot, 1978.
46. HEINICH Nathalie. *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*. Paris : Editions Jacqueline Chambon, 1997, 214 p.
47. HENNION Antoine et al. *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La documentation française, 2000, 281 p.
48. HENNION Antoine. *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*. Paris : Ed. AM Métaillé, 1981, 257 p.
49. KAUFMANN Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan, 1996, 126 p.
50. LABOURIE Raymond. *Les institutions socio-culturelles : les mots clés*. Paris : PUF, 1978, 237 p.

51. LAHIRE Bernard. *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte, 2006, 778 p.
52. LAMIZET Bernard. *Histoire des médias audiovisuels*. Paris : Ellipses Marketing, 1999, 181 p.
53. LAPLANTINE François. *La description ethnographique*. Paris : Nathan, 1996, 128 p.
54. LE GUERN Philippe. *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*. Rennes : PUR, 2002, 377 p.
55. LEHMANN Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats*. Paris : La Découverte, 2005, 260 p.
56. LUBABU Tshitengue. *Le Tchad aujourd'hui*. Paris : Les éditions du Jaguar, 2010, 205 p.
57. M'BEMBA-NDOUMBA Gaston. *La femme, la ville et l'argent dans la musique congolaise : regard sociologique sur l'imaginaire urbain*. Paris : L'Harmattan, 2007, 132 p.
58. MAFFESOLI Michel. *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, 226 p.
59. MAHAMOUDOU Ouédraogo. *Culture et développement en Afrique*. Paris : L'Harmattan, 2000, 188 p.
60. MAINGUENEAU Dominique. *Analyser les textes de communication*. Paris : Dunod, 1998, 211 p.
61. MAJDOULI Zineb. *Trajectoires des musiciens Gnawa : approche ethnographique des cérémonies domestiques et des festivals de Musiques du monde*. Lyon : Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Ecole Normale Supérieure de Lyon, 2007, 436 p.
62. MALINAS Damien. *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?* Grenoble : PUG, 2008, 241 p.
63. MILES B. Matthew, HUBERMAN A. Michael. *Analyse des données qualitatives*. Bruxelles : De Boeck, 2003, 626 p.
64. MOLINER Pascal et al. *Les représentations sociales. Pratiques des études de terrain*. Rennes : Les Presses Universitaires de Rennes, 2002, 230 p.
65. MOSCOVICI Serge. *La Psychanalyse, son image et son public*. Paris : PUF, 1961, 652 p.
66. MOULIN Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion, 1997, 437 p.
67. NDILTAH Patrick. *Les écrans noirs de N'Djaména. Les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles traditionnelles en Afrique : le cas du Tchad*. Avignon : Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Université d'Avignon, 2013, 351 p.

68. NGARESSEM Goltob Mbaye. *Croissance urbaine et problèmes de l'habitat à N'Djaména*. Cocody : Thèse de doctorat du 3ème cycle en géographie, Université de Cocody, 1998.
69. PARADEISE Catherine. *Loisir et sociabilité : étude de quelques variables statistiques*. Paris : Thèse de 3^e cycle, Paris V, 1975.
70. PECQUEUX Anthony, ROUEFF Olivier, *Ecologie sociale de l'oreille : enquête sur l'expérience musicale*. Paris : EHESS Editions, 2009, 279 p.
71. PEQUIGNOT Bruno. *La relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*. Paris : L'Harmattan, 2001, 208 p.
72. PERRENOUD Marc. *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte, 2007, 318 p.
73. POIRRIER Philippe. *Les politiques culturelles en France*. Paris : La Documentation Française, 2002, 637 p.
74. PUIG Nicolas. *Farah. Musiciens de noces et scènes urbaines au Caire*. Paris : Sindbad-Actes Sud, 2010, 214 p.
75. QUIVY Raymond, VAN CAMPENHOUDT Luc. *Manuel de recherche en sciences sociales*. Paris : Dunod, 2011, 262 p.
76. ROBINEAU Anne, FOURNIER Marcel. *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques : perspectives comparées Québec, France, Cuba*. Paris : L'Harmattan, 2006, 218 p.
77. RONCAYOLO Marcel. *La ville et ses territoires*. Paris : Gallimard, 2010, 285 p.
78. RONE Beyem. *Tchad : L'ambivalence culturelle et l'intégration nationale*. Paris : L'Harmattan, 2000, 430 p.
79. ROUSSIAU Nicolas, BONARDI Christine. *Les représentations sociales. Etat des lieux et perspectives*. Paris : Mardaga, 2001, 250 p.
80. SEGRE Gabriel. *Au nom du King. Elvis, les fans et l'ethnologue*. Montreuil : Ed. Aux Lieux d'Etre, 2007, 136 p.
81. STEBE Jean-Marc, MARCHAL Hervé. *La sociologie urbaine*. Paris : PUF, 2011, 222 p.
82. TIEROU Alphonse. *Le nom africain ou langage des traditions*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1977, 159 p.
83. URFALINO Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Hachette Littératures, 2004, 427 p.
84. VANÇON Raphaële. *Musicien amateur ou professionnel : la construction identitaire musicienne*. Paris : L'Harmattan, 2011, 242 p.

85. VIVIEN Alain. *N'Djaména naguère Fort-Lamy : histoire d'une capitale africaine*. Paris : Sépia, 2006, 236 p.
86. WATREMEZ Anne. *Le patrimoine des Avignonnais : la construction du caractère patrimonial de la ville par ses habitants*. Avignon : Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Université d'Avignon, 2009, 335 p.
87. WHITE Bob W., LYE M. Yoka (dir.). *Musique populaire et société à Kinshasa. Une ethnographie de l'écoute*. Paris : L'Harmattan, 2010, 290 p.
88. WINKIN Yves. *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*. Paris : De Boeck Université, 2001, 332 p.
89. WHYTE William F. *Street Corner Society. La structure sociale d'un quartier italo-américain*. Paris : La Découverte, 1995.
90. YOUMA Fall. *Les événements culturels en Afrique : enjeux politiques, sociaux et culturels*. Avignon : Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2009, 240 p.

B. Parties d'ouvrage et articles de périodiques

1. BARTHON Céline et al. L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs. *Géocarrefour* [En ligne], Vol. 82/3 | 2007. Disponible sur : <http://geocarrefour.revues.org/2155> [consulté le 20 novembre 2011].
2. BORDREUIL Samuel, SUZANNE Gilles. Une place créative ? Marseille et ses moments musicaux : ragga, rap et techno. In BRUSTON André (dir.). *Des cultures et des villes. Mémoires au futur*. Paris : L'Aube Editions, 2005, p. 229-316.
3. BORRAS Gérard. La musique, l'espace urbain et les enjeux de la mémoire. *Amerika*, 1 – 2010, *La culture populaire et ses représentations esthétiques en Amérique Latine*, [En ligne]. Disponible sur : <http://amerika.revues.org/623> [consulté le 11 mars 2011].
4. BOURDIEU Pierre. Habitus, code et codification. *Actes de la recherche en sciences sociales* n°64, 1986, p. 40-44.
5. BRENNETOT Arnaud. Des festivals pour animer les territoires. *Annales de Géographie* n° 635, 2004, p. 29-50.
6. CENTRE CULTUREL AL MOUNA. A la Découverte du Tchad. De Fort-Lamy à N'Djaména. *Cahiers d'Histoire* n°6, 2006, 64 p.
7. CHENAL Jérôme, PEDRAZZINI Yves et KAUFMANN Vincent. Esquisse d'une théorie

alter-moderne de la ville africaine. *EspacesTemps.net*, Octobre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://espacestemps.net/document7912.html> [consulté le 24 juillet 2013].

8. COLBERT François. Eléments d'une politique culturelle. Disponible sur : <http://www.gestiondesarts.com/index.php?id=437> [consulté le 10 octobre 2011].
9. COLOMER Jordi. La musique en République de Guinée : rôle et enjeux dans la construction d'un territoire. *Géographie et Cultures* 55, mars 2006, AUGUSTIN Jean-Pierre et DUPONT Louis (dir.). *Cultures urbaines*, L'Harmattan, p. 23-39.
10. COULANGEON Philippe. Pratiques et écoutes musicales. In FRANCOIS Pierre (dir.). *La musique : une industrie, des pratiques*. Paris : La Documentation française, 2008, p 18-34.
11. DE GRANGENEUVE Loïc Lafargue. Quelle musique pour les quartiers ? deux équipements culturels controversés. *Volume !*, 2002-2 [En ligne]. Disponible sur : <http://volume.revues.org/2413> [consulté le 12 octobre 2012].
12. DE SINGLY François, VAILLANT Emilia. L'espace public. In *Le Musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?* Paris : Bpi - Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 101-130.
13. DENIS-CONSTANT Martin. Musique dans la rue et contrôle de l'espace urbain : le Cap (Afrique du Sud). *Cahiers internationaux de Sociologie*, Vol. XIX, 2005, p. 247-265.
14. DIYONGO Jean-Claude. Comprendre le genre à la congolaise. In WHITE Bob W. & LYE M. Yoka (dir.). *Musique populaire et société à Kinshasa. Une ethnographie de l'écoute*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 135-152.
15. DJOUDA FEUDJIO Yves Bertrand. Comprendre autrement la ville africaine. *N-Aerus XI, Urban Knowledge in Cities of the South*. Université de Yaoundé I, 2010. Disponible sur : http://www.n-aerus.net/web/sat/workshops/2010/pdf/PAPER_bertrand_y.pdf
16. DOISE William. Les représentations sociales, définition d'un concept. In DOISE W. et PALMONARI A. (dir.). *L'étude des représentations sociales*. Paris : Delachaux-Niestlé, 1986 p. 81-94.
17. DRESCH, Jean. Villes congolaises. Etude de géographie urbaine et sociale. *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*, n°3, 1948, p. 3-24.
18. DUBUS Claire. Territoires de la musique et culture mondialisée à Dar es Salaam. *Les Cahiers d'Afrique de l'Est*, n° 43, 2010, 196 p.
19. DUTHEIL Catherine. La fête de la Musique ou l'utopie sonore. In ANCEL P. et PESSIN A. (dir.). *Les non-publics. Les arts en réceptions*, Tome 2. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 249-262.
20. FERRAND Laure. Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock. *Sociétés* n°104, 2009/2. *Ecouter, comprendre, ressentir la musique*, p. 27-37.

21. FLEURDORGE Denis. Quand la musique n'adoucit pas les mœurs. L'usage de la musique dans les représentations du président de la république. *Sociétés*, n° 104, 2009/2, *Ecouter, comprendre, ressentir la musique*, p. 93-103.
22. FOURCHARD Laurent. Shebeens, sociabilité et pouvoir en Afrique du Sud au XXe siècle. In FOURCHARD L., GOERG O., GOMEZ-PEREZ M. (dir.). *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 203-224.
23. FOURQUET-COURBET Marie-Pierre, COURBET Didier. Comment les fans réagissent-ils lors du décès de la célébrité ?. *Communication*, Vol. 30/2, Novembre 2012. [En ligne] Disponible sur : <http://communication.revues.org/index3530.html> [consulté le 12 décembre 2012].
24. GARAT Isabelle. Vivre sa ville intensément : mise en scène de l'identité et de la citoyenneté urbaine à travers la fête. *Sciences de la société, Cahiers du LERASS*, n°31, 1994, p. 109-124.
25. GLEVAREC Hervé. « J'écoute Skyrock, d'autres Fun Radio, NRJ... ». In DE SINGLY F., GIRAUD C., MARTIN O. *Nouveau manuel de sociologie*. Paris : Armand Colin, 2010, p. 234-243.
26. GOMEZ-PEREZ Muriel. Autour de mosquées à Ouagadougou et à Dakar : lieux de sociabilité et reconfiguration des communautés musulmanes. In FOURCHARD L., GOERG O., GOMEZ-PEREZ M. (dir.). *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 405-433.
27. GONDOLA Charles Didier. Ô, Kisasa makambo ! Métamorphoses et représentations urbaines de Kinshasa à travers le discours musical des années 1950-1960. *Le Mouvement Social* n° 204, 2003/3, *Les sociétés dans l'espace urbain en Afrique*, p. 109-129.
28. GRANGER Sylvie. Musiciens dispersés dans la ville : localisation de l'habitat musicien au Mans, XVII^{ème}-XIX^{ème} siècles. *Histoire urbaine*, n° 9, 2004, p. 65-78.
29. GREEN Anne-Marie. Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain Ou le «temps musical» comme élément de transformation de l'espace social. *Sociétés* n° 85, 2004/3, *Pratiques musicales*, p. 101-111.
30. HAEFLIGER Stéphane. Fela Anikulapo Kuti, les Hausa et les Rukuba. Le culturel musical nigérian : une énonciation particulière du politique africain. *Observatoire des médias et des entreprises*, Lausanne : Institut des Sciences politiques, 1989, 36 p. [En ligne] Disponible sur : http://www.stephanehaefliger.com/pdf/med_17_mepea.pdf
31. HAMPARTZOUMIAN Stéphane. Socialité corporelle et corporéité sociale. *Sociétés* n° 85,

2004/3, *Pratiques musicales*, p. 63-69.

32. HAVITZ Marc E., DIMANCHE Frederic. Leisure involvement revisited : conceptual conundrums and measurement advances ». *Journal of Leisure Research*, 29(3), 2007, p. 245-278.
33. HENNION Antoine. Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés* n° 85, 2004/3, *Pratiques musicales*, p. 9-24.
34. HOUSSAY-HOLZSCHUCH Myriam. Sociabilité, solidarité : culture, identité et vie urbaine dans les quartiers noirs du Cap (Afrique du Sud). *Cybergeo : European Journal of Geography*, Décembre 1997. [En ligne]. Disponible sur : <http://cybergeo.revues.org/4894> [consulté le 07 septembre 2012].
35. INSTITUT DE SOCIOLOGIE URBAINE. Propositions de recherches sur la vie urbaine. *Revue française de sociologie*, 1968, 9-2. p. 151-166.
36. JEWSIEWICKI Bogumil. Une société urbaine « moderne » et ses représentations : la peinture populaire à Kinshasa (Congo) (1960-2000). *Le Mouvement social* n° 204, 2003/3, *Les sociétés dans l'espace urbain en Afrique*, p. 131-148.
37. KOUAKOU N'GUESSAN François. L'urbanisation africaine sous les reflets du mirage de la mondialisation. *The African Anthropologist*, Vol. 7 N° 2, Septembre 2000, p. 174-181.
38. LABRECQUE Annie-Claude. Les études urbaines en Afrique sub-saharienne : un portrait général. In COLLIN J.P., LABRECQUE Annie-Claude (dir.). *Les Etudes urbaines dans le monde. Recueil de capsules (2007-2011). Villes, Régions Mondes*, Mai 2011, p. 379-393.
39. LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, Quelle musique pour les quartiers ? Deux équipements culturels controversés, *Volume ! 1 : 2* | 2002, p. 5-18. [En ligne]. Disponible sur : <http://volume.revues.org/2413>
40. LAFLEUR Jean-Michel, MARTINIELLO Marco. Musiques, musiciens et participation électorale des citoyens issus de l'immigration. Le cas des élections présidentielles américaines de 2008. *Revue européenne des migrations internationales*, 2009, Vol. 25 n°2, p. 101-118.
41. LALLEMENT Emmanuelle. Evénements en ville, événements de ville : vers de nouvelles ritualités urbaines ? *Communication et Organisation* 32, *La ville dans tous les sens*, Décembre 2007, p. 26-38. [En ligne]. Disponible sur : <http://communicationorganisation.revues.org/275> [consulté le 17 octobre 2012].
42. LAMIZET Bernard. La polyphonie urbaine : essai de définition. *Communication et Organisation* 32, *La ville dans tous les sens*, Décembre 2007, p. 14-25. [En ligne]. Disponible sur : <http://communicationorganisation.revues.org/275> [consulté le 17 octobre

2012].

43. LE GUERN Philippe. “*No matter what they do, they can never let you down...*” Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique. In DONNAT Olivier (dir.). *Passionnés, fans et amateurs. Réseaux*, Vol. 27, 153, février 2009, p. 21-54.
44. LE TELLIER Julien. Relations sociales et lieux de sociabilité urbaine autour des bornes-fontaines publiques à Tanger (Maroc). In FOURCHARD L., GOERG O., GOMEZ-PEREZ M. (dir.). *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 529-547.
45. LEARD Franck. Une relation non impliquante à la musique : l'exemple des clubbeurs. In ANCEL P. et PESSIN A. (dir.). *Les non-publics : Les arts en réceptions*. Tome 1, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 165-184.
46. LIOYONGO EMPENGELE Jean. Les artistes musiciens chrétiens congolais. In WHITE Bob W. & LYE M. Yoka (dir.). *Musique populaire et société à Kinshasa. Une ethnographie de l'écoute*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 91-110.
47. LIZE Wenceslas. La réception de la musique comme activité collective : enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang. In PECQUEUX A., ROUEFF O. (dir.). *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris : Editions EHESS, Septembre 2009, p. 49-84.
48. LUCCHINI Françoise. Les équipements culturels au service de la population des villes. *Cybergeo : European Journal of Geography* [en ligne]. Décembre 1997. Disponible sur : <http://cybergeo.revues.org/4988> [consulté le 08 octobre 2011].
49. LUSSAULT Michel. Espace public. In LEVY J., LUSSAULT M. (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 2003, p 333-336.
50. MAISONNEUVE Sophie. L'expérience festivalière : dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût. In PECQUEUX A., ROUEFF O. (dir.). *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris : EHESS Editions, Septembre 2009, p. 85-120.
51. MARTIN Denis-Constant. Les ménestrels du Cap, le combat de Carnaval et d'Apartheid en Afrique du Sud. In GOERG Odile (dir.). *Fêtes urbaines en Afrique. Espace, identités et pouvoirs*. Paris : Karthala, 1999, p. 263-279.
52. MARTIN Frédéric. Pour une approche musicologique du black metal. *Sociétés*, n° 88, 2005/2, *La religion metal*, p.103-108.
53. MAUPEU Hervé, WA-MUNGAI Mbûgua. La politique des bars gikuyu de Nairobi. *Cahiers d'études africaines* n° 182, 2006, p. 313-331.
54. MENCARELLI Remi, MARTEAUX Séverine, Proposition d'enrichissement du concept de valeur dans le domaine culturel, 2004, 21 p., CERMAB, Université de Bourgogne. [En

ligne] : <http://leg2.u-bourgogne.fr/CERMAB/z-outils/documents/actesJRMB/JRMB09-2004/MARTEAUX.PDF>

55. MENDJELI Rachid, RAIBAUD Yves. Politique de la ville et construction de nouvelles images ethniques. *Volume !* 6 1-2, Octobre 2009. [En ligne]. Disponible sur : <http://volume.revues.org/259> [consulté le 11 septembre 2012].
56. MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, D.E.P.S. Pratiques locales de mécénat culturel, *Cultures études 2009/4, Politiques publiques et régulations*, p.1-8.
57. MORELLE Marie. « La rue » dans la ville africaine (Yaoundé, Cameroun). *Annales de Géographie* n° 650, 4/2006, p. 339-360.
58. MORENO Hélène. Les conflits de l'activité : le cas d'un collectif de musiciens du métro. *Travailler*, n°8, 2002/2, p. 135-151. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-travailler-2002-2-page-135.htm> [consulté le 19 août 2011].
59. MOULIN Raymonde. Le marché de l'art contemporain. *Le Débat*, n°98, Janvier-Février 1998, p. 87-101.
60. NORA Pierre. Le retour de l'événement. In LE GOFFJ., NORA P. (dir.). *Faire de l'histoire*, vol. I : *Nouveaux problèmes*. Paris : Gallimard, 1974, p. 210- 229.
61. OLIVIER Emmanuelle. La petite musique de la ville. *Journal des africanistes*, 74-1/2, 2004, *Cité-Etat et statut politique de la ville en Afrique et ailleurs*, p.97-123. [En ligne]. Disponible sur : <http://africanistes.revues.org/561> [consulté le 11 juillet 2011].
62. PETERSON Richard A., SIMKUS Albert. How musical tastes mark occupational status Groups. In LAMONT Michèle, FOURNIER Marcel (ed.), *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1992, p. 152-168.
63. PHANEUF Margot. Le sociogramme, complément du génogramme et moyen d'enrichissement de l'entretien. Août 2006. [En ligne]. Disponible sur : http://www.infiressources.ca/fer/depotdocuments/sociogramme_complement_du_genogramme_et_moyen_d_enrichissement_de_l_entretien.pdf
64. PIERMAY Jean-Luc. L'invention de la ville sub-saharienne. *Historiens et Géographes* n°379, Juillet 2002, *Regards sur l'Afrique (1^{ère} partie)*, p. 59-65.
65. POGGI Marie-Hélène, BARILERO Bernard. Belsunce-Porte d'Aix, un espace social en mouvement. Approche spatio-temporelle des expériences sociales engagées en espaces

publics. Rapport intermédiaire de recherche dirigée par S. Ostrowetsky, *Civilité-Identité-Urbanité*, Edress, Cercles/Plan urbain, 1990.

66. PREVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe. Musique et genre en sociologie. *CLIO*, 25/2007, *Musiciennes*, p. 175-198. Disponible sur : <http://clio.revues.org/3401> [consulté le 13 septembre 2012].
67. RAFFIN Fabrice. Les sens imprévus de la musique comme action culturelle collective en milieu urbain. *Sociétés* n° 117, 2012/3, *Musiques rock et metal : regards et perspectives des sciences humaines et sociales*, p.61-71.
68. RAVET Hyacinthe. Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession. Les artistes interprètes de musique. *Travail, Genre et Sociétés*, n°9, avril 2003, p.173-195.
69. RIVIERE Carole Anne. La spécificité française de la construction sociologique du concept de sociabilité. *Réseaux* n° 123, 2004/1, *L'Internet en famille*, p. 207-231. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2004-1-page-207.htm> [consulté le 09 septembre 2013].
70. SIMMEL Georg. Digressions sur l'étranger. In GRAFMEYER Yves et JOSEPH Isaac. *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Aubier-Montaigne, 1984, p 53-61.
71. SINOU Alain. Les moments fondateurs de quelques villes coloniales. *Cahiers d'études africaines*, Vol. 21 n°81-83, *Villes africaines au microscope*, 1981, p 375-388.
72. SOHIER Alice. Spectateurs et consommateurs : les consomm-acteurs des concerts de rock. Communication aux 5èmes Journées Normandes de Recherche sur la Consommation : *Société et consommations* du 23-24 mars 2006, IAE de CAEN, 36 p.
73. TAUZIN Aline. Femme, musique et Islam. De l'interdit à la scène. *CLIO*, 25/2007, *Musiciennes*, p.133-153. [En ligne] Disponible sur : <http://clio.revues.org/3062> [consulté le 06 décembre 2012].
74. THELY Nicolas. Manières de faire : pratique et engagement de l'artiste contemporain. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, Novembre 2006, *L'engagement*, p.97-115. [En ligne]. Disponible sur : <http://traces.revues.org/242> [consulté le 28 septembre 2012].
75. VAUCLARE Claude. Les événements culturels : essai de typologie. *Culture Etudes* n°3, 2009/3, p. 1-8.
76. WIRTH Louis. Le phénomène urbain comme mode de vie. In GRAFMEYER Yves et JOSEPH Isaac. *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Aubier-Montaigne, 1984, p. 251-276.

C. Articles de presse

1. ABDELKERIM Akhabache. Enfin un siège pour le monde de la culture. N'Djaména : *L'Express Tchad Magazine*, numéro spécial, mai 2010, p. 12.
2. DARMA Sylvain. Maïmouna Robaye ou la louange. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 13.
3. DINGAMNAÏËL K. Lwanga. Mounira Mitchala, Prix découverte RFI 2007. N'Djaména : *Tchad et Culture* n°285, mars 2010, p. 22-23.
4. DIONMAYEL Valentin. Les difficultés des artistes musiciens tchadiens. N'Djaména : *Carrefour* n° 58, juillet-août 2009, p. 8.
5. DJIMASSAL Alain. Le gospel s'invite au CCF. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 9.
6. DJIMASSAL Alain. Mounira : Le retour. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 16.
7. DJIMASSAL Alain. Musique gospel : la ruée. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 6-7.
8. DJIMLEM Augustin. Jorio Stars : la paix au Tchad. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 15.
9. DJIMLEM Augustin. Premier festival de découverte gospel au Tchad. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 11.
10. DJIMLEM Augustin. Prix Découverte gospel 2010. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 8.
11. DJIMNDOU Jacques. L'éclosion des groupes gospel au Tchad. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 5.
12. LAORO Gondjé. Maisons de la Culture : des potentialités mal exploitées. N'Djaména : *Tchad et Culture* n°285, mars 2010, p. 24-25.
13. LAORO Gondjé. Tchad : radioscopie des festivals. N'Djaména : *Tchad et Culture* n° 282, Décembre 2009, p. 22-23.
14. MANDO Tala. Dans les méandres de la distribution. N'Djaména : *Carrefour* n°58, juillet-août 2009, p. 7.
15. MANDO Tala. De Electron au fleuron. N'Djaména : *Carrefour* n°58, juillet-août 2009, p. 5-6.
16. MANDO Tala. Des taxes exorbitantes. N'Djaména : *Carrefour* n° 58, juillet-août 2009, p. 9.
17. MANDO Tala. Droit d'auteur au Tchad : Qui dit vrai ? N'Djaména : *Carrefour* n° 58,

juillet-août 2009, p. 11.

18. MANDO Tala. Hommage à Michael Jackson. N'Djaména : *Carrefour* n°58, juillet-août 2009, p. 19.
19. MANDO Tala. La piraterie : un mal insidieux. N'Djaména : *Carrefour* n° 58, juillet-août 2009, p. 12.
20. MANDO Tala. Un concert de soutien à El Djima. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 18.
21. MANGOBAYE Nanalmadine. Spécial 50 ans de culture. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p.5.
22. MBAÏNAYE Betoubam. Il était une fois... Mounira Mitchala sacrée 1^{er} Prix Découverte. N'Djaména : *L'Express Tchad Magazine* numéro spécial, mai 2010, p. 17.
23. MBAÏNAYE Betoubam. Le fonds de soutien à la création artistique est en circuit. N'Djaména : *L'Express Tchad Magazine* numéro spécial, mai 2010, p. 7-8.
24. NADMIAN Ndadoum. N'Djaména : inégalité spatiale ou ethnicisation ?, N'Djaména : *Le Temps* n°680 du 05 au 11 janvier 2011.
25. NGARDOBE N. Moussa. Gospel et paix. N'Djaména : *Carrefour* n°62, mars-avril 2010, p. 10.
26. NGARDOBE N. Moussa. Le gospel au goût du jour. N'Djaména : *Carrefour* n°62, 2010, mars-avril, p. 4.
27. TOLOUMBAYE Kadidja. Les dédicaces dans la musique moderne : le retour des nouveaux griots ?, N'Djaména : *Tchad et Culture* n° 293, 2011.

D. Rapports et textes officiels

1. INSEED. *Recensement de la population et de l'habitat II : résultats globaux*, N'Djaména : 2009, 90 p.
2. MAKHOUMY Fall. *Qui et où sont les analphabètes? Afrique sub-saharienne francophone*. Rapport Unesco, 2005, 22 p.
3. MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE ET DE L'EDUCATION CIVIQUE, *Plan d'Action National d'Alphabétisation du Tchad (2012-2015)*. Rapport UNESCO, 2012, 34 p.
4. MINISTERE DE LA CULTURE. *Recueil des textes régissant le Ministère de la Culture*, N'Djaména, 2012.
5. MINISTERE DES FINANCES, DE L'ECONOMIE, DU PLAN ET DE

L'AMENAGEMENT DU TERRITOIRE, *La population de N'Djaména en 1993*. Monographie, N'Djaména, 1994.

6. REPUBLIQUE DU TCHAD. *Document de Stratégie de Croissance et de Réduction de la Pauvreté*. N'Djaména, 2008. [En ligne]. Disponible sur : www.imf.org/external/french/pubs/ft/scr/2010/cr10230f.pdf
7. TCHERE Saleh. *Projet Service de base et environnement urbain à N'Djaména : Accès à l'eau potable*. N'Djaména : Mairie de N'Djaména, 2011, 20 p.

8. TEXTES OFFICIELS :

Arrêté n°023/PR/PM/MCJS/SG/BUTDRA/2008 portant tarification des droits d'exploitation des œuvres littéraires et artistiques protégées au Tchad.

Arrêté n°024/PR/PM/MCJS/SG/BUTDRA/2008 portant répartition des redevances des droits d'auteur des œuvres littéraires et artistiques protégées au Tchad.

Arrêté n°025/PR/PM/MCJS/SG/BUTDRA/2008 portant règlement général du Bureau Tchadien du Droit d'Auteur.

Arrêté n°52/PR/PM/MDCA/SG/2007 portant désignation des membres du Conseil d'administration du Bureau Tchadien du Droit d'Auteur au Ministère du Développement Culturel et Artistique.

Décret n°039/PR/PM/2007 du 18 janvier 2007, portant structure générale du Gouvernement et attributions de ses membres.

Décret n°183/PR/PM/MC/2007 du 20 février 2007, portant organigramme du Ministère de la Culture.

Décret n°313/PR/PM/MJCS/2005, portant organisation et fonctionnement du BUTDRA.

Décret n°625/PR/PM/MDCA/2007, portant rectificatif du décret n°313/PR/PM/MJCS/05 du 30/05/2005, portant organisation et fonctionnement du BUTDRA.

Loi n°005/PR/2003 portant protection du droit d'auteur, des droits voisins et expression du folklore.